



LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA. PROPUESTA DE PROTECCIÓN INTEGRAL

DOCTORANDA: DIANA PARDO SAN GIL

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR, CARLOS VENEGAS GARCÍA

FECHA: JUNIO DE 2017

**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA.
PROPUESTA DE PROTECCIÓN INTEGRAL**

DOCTORANDA: DIANA PARDO SAN GIL

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR. CARLOS VENEGAS GARCÍA

FECHA: MAYO DE 2017

A Martin

Maite ditut
maite
geure bazterrak
lanbroak izkutatzen dizkidanean
zer izkutatzen duen
ez didanean ikusten uzten
orduan hasten bainaiz
izkutukoa...
nere barruan bizten diren
bazter miresgarriak
ikusten.

Joxan Artze

*Me gusta cuando la niebla esconde nuestros rincones
cuando no me deja ver lo que esconde
es entonces
cuando comienzan a desvelarse
los asombrosos rincones de mi interior.*

AGRADECIMIENTOS

Mientras he elaborado esta tesis doctoral he tenido, necesariamente, que consultar otras tesis, bien por su contenido, bien por su estructura, y no he podido resistirme a ojear, además, los agradecimientos. En todos he percibido una gran carga emocional, motivada por el apoyo de quienes vas encontrando en esta especie de carrera de fondo en solitario.

Creía que nunca iba a llegar este momento, pero ahora me siento identificada, por ello quiero agradecer en primer lugar, a mi director de tesis, Carlos Venegas, su confianza en mí durante todo este tiempo.

También a toda la gente y curas de los pueblos, Diego, José Luis, Pablo, Eugenio, Juan Carlos, Mariasun, Lourdes, que jamás me han puesto ninguna pega para abrirme la puerta de su iglesia en cualquier momento, ya fuera domingo o última hora de la tarde, ni para contestar a todas mis dudas y preguntas.

A las y los responsables de la Biblioteca Universitaria del Campus de Álava que han hecho todo lo posible para facilitarme las cosas y para que las muchas horas allí transcurridas fueran lo más fructíferas posible.

Quiero agradecer a los Servicios de Restauración y de Patrimonio Histórico Arquitectónico de la Diputación Foral de Álava el orden en sus archivos que permite su consulta rápida.

También a las responsables de los archivos consultados, el Archivo del Territorio Histórico de Álava, el Archivo Histórico Provincial de Álava y Archivo Histórico Diocesano de Vitoria por su disposición para proporcionarme los documentos buscados.

A Juan Ignacio y Julio, por aclararme algunos puntos confusos del pasado.

A mi familia, que ha sabido entender mis ausencias.

A mis amigos, por respetar mi soledad.

A Elena, por compartir conmigo las pequeñas pausas de los largos días de biblioteca.

A Dolo, Mercedes e Isabel, por su apoyo moral todo este tiempo.

A Isabel por su contribución artística y su aliento.

A Emilio, por las muchas horas dedicadas a mis escritos y sus consejos.

A Juan, por sus consejos de experto únicos.

A Vitu, por su generosidad para compartir sus investigaciones.

A Kyra, no sólo por su maestría a la hora de darle forma a todo esto, sino por su disponibilidad a ayudarme prescindiendo de tardes y fines de semana de descanso tras su jornada de trabajo, sin ella esto no habría visto la luz.

Y sobre todo a Mikel, que ha realizado conmigo cada segundo de este viaje, no siempre fácil, haciendo que la vida fuera mejor siempre.

He aprendido de todos que este largo recorrido, no habría podido hacerlo sola. Saber que estaban ahí cuando los necesitaba no tiene precio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN AL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.....	25
1. Introducción.....	27
2. Marco teórico.....	32
3. Antecedentes.....	39
4. Metodología.....	42
5. Experiencias de restauración: cinco ejemplos.....	45
6. Objetivos.....	48
I. CONTEXTO TEMÁTICO.....	53
1. Breve introducción al concepto de pintura mural.....	55
2. Terminología específica.....	59
3. Estructura de una pintura mural.....	75
3.1. Soporte.....	75
3.2. Capa de preparación.....	77
3.3. Dibujo.....	80
3.4. Capa pictórica.....	81
3.4.1. Pigmentos.....	81
3.4.2. Aglutinantes.....	83
4. Particularidades de los diferentes tipos de pintura mural.....	85
5. Breve evolución histórica de la pintura mural hasta el siglo XVI.....	87
II. MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO: ÁLAVA.....	93
1. Álava en el siglo XVI.....	95
2. Álava en la actualidad.....	96
3. Geografía, clima y población.....	100
3.1. La distribución de la población en la provincia de Álava.....	100
4. Diócesis de Vitoria.....	104
4.1. Enclave de Treviño.....	105
4.2. Orduña.....	106

III. LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA	108
1. Antecedentes.....	111
2. Revisión bibliográfica relacionada.....	112
3. Organización: los talleres.....	135
4. Repertorio polícromo.....	141
5. Técnica de ejecución.....	145
5.1 Soporte.....	146
5.2 Preparación/Morteros.....	148
5.3 Capa pictórica.....	150
5.3.1 Aglutinantes.....	150
5.3.2 Pigmentos.....	154
IV- DESCRIPCIÓN DE LOS EJEMPLOS SELECCIONADOS.....	157
1. Introducción.....	159
2. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/ Andetxa.....	165
2.1 Ficha.....	167
2.2 La localidad.....	168
2.3 Ubicación geográfica y clima.....	168
2.4 Población.....	170
2.5 El edificio.....	171
2.6 Las pinturas murales.....	174
2.6.1 Ubicación y descripción.....	174
2.6.2 Técnica de ejecución.....	176
2.6.3 Estado de conservación.....	179
2.6.4 Factores de degradación.....	180
2.7 Marco Legal.....	186
2.8 Propuesta para su recuperación.....	186
2.9 Motivos para su elección.....	187
3. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda.....	189
3.1 Ficha.....	191
3.2 La localidad.....	192
3.3 Ubicación geográfica y clima.....	192
3.4 Población.....	193

3.5 El edificio.....	194
3.6 Las pinturas murales.....	197
3.6.1 Ubicación y descripción.....	197
3.6.2 Técnica de ejecución.....	200
3.6.3 Estado de conservación.....	202
3.6.4 Factores de degradación.....	204
3.7 Marco Legal.....	205
3.8 Propuesta para su recuperación.....	206
3.9 Motivos para su elección.....	207
4. Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Artxua.....	209
4.1 Ficha.....	211
4.2 La localidad.....	212
4.3 Ubicación geográfica y clima.....	212
4.4 Población.....	213
4.5 El edificio.....	214
4.6 Las pinturas murales.....	217
4.6.1 Ubicación y descripción.....	217
4.6.2 Técnica de ejecución.....	220
4.6.3 Estado de conservación.....	222
4.6.4 Factores de degradación.....	224
4.7 Marco Legal.....	225
4.8 Motivos para su elección.....	225
5. Pinturas murales del caserío Etxebarri, en Llodio.....	229
5.1 Ficha.....	231
5.2 La localidad.....	232
5.3 Ubicación geográfica y clima.....	232
5.4 Población.....	234
5.5 El edificio.....	235
5.6 Las pinturas murales.....	241
5.6.1 Ubicación y descripción.....	241
5.6.2 Técnica de ejecución.....	246
5.6.3 Estado de conservación.....	251
5.6.4 Factores de degradación.....	253
5.7 Marco Legal.....	255

5.8 Propuesta para su recuperación.....	256
5.9 Motivos para su elección.....	256
6. Pinturas murales del palacio Lazarraga, en Zaldondo.....	261
6.1 Ficha.....	263
6.2 La localidad.....	266
6.3 Ubicación geográfica y clima.....	266
6.4 Población.....	268
6.5 El edificio.....	269
6.6 Las pinturas murales.....	271
6.6.1 Ubicación y descripción.....	271
6.6.2 Técnica de ejecución.....	281
6.6.3 Estado de conservación.....	284
6.6.4 Factores de degradación.....	285
6.7 Marco Legal.....	286
6.8 Propuesta para su recuperación.....	290
6.9 Motivos para su elección.....	292
V. ANÁLISIS DE LOS FACTORES DE DEGRADACIÓN.....	295
1. Factores intrínsecos.....	297
1.1 Los materiales.....	297
1.2 La técnica de ejecución.....	298
1.3 Intervenciones posteriores en las pinturas y el edificio.....	303
2. Factores extrínsecos.....	309
2.1 Entorno: ubicación geográfica y clima.....	309
2.2 Población.....	312
2.3 Usos y mantenimiento.....	321
2.4 Conocimiento y valoración histórico-artística.....	325
2.4.1 Pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa.....	329
2.4.2 Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda.....	330
2.4.3 Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Artxua.....	331

2.4.4 Pinturas murales del caserío Etxebarri, en Llodio.....	331
2.4.5 Pinturas murales del Palacio Lazarraga, en Zaldduondo.....	332
2.5 Propiedad y/o tutela.....	332
2.6 Marco legal.....	334
VI. PROTECCIÓN LEGAL DE LA PINTURA MURAL ALAVESA.....	339
1. Legislación de aplicación en el ámbito de la protección del patrimonio cultural y recomendaciones internacionales.....	342
2. Situación legal en la Comunidad Autónoma Vasca.....	343
3. Situación legal en la Comunidad de Castilla y León.....	350
4. Recomendaciones internacionales.....	351
5. Una protección legal más efectiva.....	360
5.1 Una nueva ley para el patrimonio cultural vasco.....	360
5.2 Definir la profesión de restaurador y evitar el intrusismo.....	365
VII. PROPUESTA DE PROTECCIÓN.....	371
1. Una oportunidad perdida: Proyecto para la restauración de los templos pincelados del Renacimiento en Álava. Julio de 2005.....	374
2. Antecedentes: El decreto de retablos.....	378
3. Zona de presunción de pintura mural.....	381
4. Inventario.....	384
VIII. CONCLUSIONES.....	391
BIBLIOGRAFÍA.....	401
ANEXO I. Base de datos	
ANEXO II: Análisis de laboratorio	





**INTRODUCCIÓN
AL TRABAJO DE
INVESTIGACIÓN**

INTRODUCCIÓN AL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

1. Introducción

El trabajo de investigación que la autora presenta trata de la conservación de la pintura mural del siglo XVI en Araba/Álava¹, y tiene como objetivo buscar soluciones eficaces para la recuperación, salvaguarda y puesta en valor de dichas pinturas. Para denominar a dicha especialidad artística, basada en pintar motivos arquitectónicos ficticios, acompañados de pinturas de escenas y figuras, los artistas de la época y sus patronos empleaban el término pinceladura. Dicha especialidad se desarrollaba a base de motivos de escenas y figuras en las zonas principales del edificio, y el resto con arquitecturas fingidas; a esto último, los artistas de la época y sus patronos lo denominaban pinceladura. Sin embargo actualmente esta denominación se ha extendido para denominar a toda la pintura mural del siglo XVI en Álava. Es por ello que en este trabajo de investigación se emplearán indistintamente tanto uno como otro término.

La pinceladura es un fenómeno artístico que durante el siglo XVI se produjo en el interior de los muros y bóvedas de la mayoría de los templos románicos, góticos y renacentistas de nueva construcción y algunos edificios importantes, que se desarrolla en el País Vasco, Navarra, norte de Castilla y, en general, en toda la zona holohúmeda² del noroeste peninsular. En Álava adquiere un nivel de calidad que lo distingue del resto, al establecerse en su capital, Vitoria-Gasteiz, algunos de los mejores especialistas en pintar muros.

¹ Por la Ley 19/2011 de 5 de julio, por la que pasan a denominarse oficialmente «Araba/Álava», «Gipuzkoa» y «Bizkaia» las demarcaciones provinciales llamadas anteriormente «Álava», «Guipúzcoa» y «Vizcaya», la denominación oficial de la provincia pasó a ser Araba/Álava. Con todo, en dicha ley se justifica el cambio de la denominación oficial de la provincia basándose en la Norma Foral 61/1989, de Denominación Oficial del Territorio Histórico de Álava, que en su artículo único especifica que el "Territorio Histórico se denominará, en cada una de las lenguas oficiales de la Comunidad Autónoma, Alava [sic] en castellano y Araba en euskera"). Por ello, a partir de ahora, utilizaremos el topónimo castellano.

² Denomina así a la zona ARBAIZA VILLALONGA, M., "Movimientos migratorios y Económico Familiares en el Norte de España (1877-1910)" *Revista de Demografía Histórica*, 1994, vol. 12, nº 2, pp. 93-124.

Esta disciplina pictórica consistía en regularizar las superficies arquitectónicas, acompañándose de historias narrativas en el ábside de los templos, actualizando los edificios al gusto renacentista del momento. Desarrollaron para ello un amplio repertorio de motivos arquitectónicos ficticios a la “antigua”³ que afectaban prácticamente a la totalidad del espacio. Ha sido estudiada, definida y puesta en valor por el historiador Pedro Echeverría Goñi⁴, quien ha llevado a cabo numerosas publicaciones⁵ y estudios dentro de diversos informes técnicos⁶ específicos sobre el tema, en muchas ocasiones colaborando con la también historiadora Amaya Gallego Sánchez⁷.

³ Se entiende por motivos renacentistas motivos italianos

⁴ Profesor Titular de Historia del Arte en el Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea, en su Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz, desde 1989 hasta 2015. Es licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Navarra y doctor en Historia del Arte. Además de otras investigaciones ha sido precursor en el estudio de este fenómeno pictórico no sólo en el País Vasco, sino también en Navarra y la zona de Burgos.

⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Ikerketak-Estudios. Tomo I*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Katalogoa-Catalogación, Tomo II*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*; San Sebastián, Autoedición, 1999, pp. 56-91; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VÉLEZ CHAURRI, J.J., "Panorámica de las Artes en el Renacimiento", "El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina" y "Panorámica de las Artes en el Barroco", en PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. IX. El Valle de Zuia y las Tierras de Legutiano*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes del Renacimiento", "Las artes del Barroco" y "Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables", en TABAR ANITUA, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los "cuadros" de Gardelegi", en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 261, 266-269 y 271-272; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GALLEGOS-SÁNCHEZ, A., "El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona" en ARANSAY SAURA, C. (Coord.), *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013, pp.41-79; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Renacimiento", en AA. VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte. T. II*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 310-372; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas en la época moderna en la Llanada oriental: El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI", en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, E. (Ed.), *Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu - La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 93-110; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura", en AA. VV., *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*, Vitoria-Gasteiz, 2011; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un interesante retablo fingido de los siglos XVI y XVIII descubierto en la parroquia de Gardelegi", *Papeles de Opinión Landázuri*, Vitoria-Gasteiz, Landazuri Elkartea, 2005, pp. 25-26; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "La pinceladura de la parroquia de San Cristobal de Heredia (Álava)", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp.19-30; VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaiquia", *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 291-314.

⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico Artístico de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)" en PETRA S. Coop., *Estudio diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito); ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico de la figura de Juan de Armona", en PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiarde (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Obispado de Vitoria, y Servicio de

La pinceladura se ha solido considerar tradicionalmente como un fenómeno casi exclusivo de los revestimientos del interior de la arquitectura religiosa, debido a que apenas hay ejemplos de pinceladura en la arquitectura civil. Sin embargo, según hemos ido avanzando en la investigación de este fenómeno pictórico, han ido saliendo a la luz algunos casos aislados no en el interior, sino en las fachadas principales de ciertos caseríos de relevancia, como es el caserío de Izaga en Okondo, el caserío Etxebarri en Laudio/Llodio⁸ o el caserío Ibarrola en el barrio de Ibarra en Izoria. También en la galería o solana de la fachada sur del palacio Lazarraga en Zalduondo y en los techos del palacio de Montehermoso de la capital alavesa. Recientemente hemos detectado pinturas en el entramado de madera de la fachada del caserío de Luiaondo (Ayala/Aiara)⁹. Estas últimas son similares a las que encontramos en las vigas del techo del palacio de Montehermoso: se trata de decoraciones geométricas marginales, pequeños picos en blanco y negro, realizados en los bordes de una viga de madera que nos hacen pensar que pudieron ser consecuencia de una decoración que implicaba si no toda, sí la parte superior de la fachada, al igual que ocurre en los caseríos anteriormente nombrados.

En este estudio no nos circunscribiremos al territorio de la provincia de Álava, sino que nos referiremos a toda la extensión territorial del Obispado de Vitoria, que incluiría la totalidad de la provincia de Álava, los dos municipios del enclave de Treviño (Burgos) y el enclave de Urduña/Orduña¹⁰ (Bizkaia).

La que suscribe ha desarrollado su trabajo profesional dentro del campo de la restauración de pintura mural y piedra, policromada o no, fundamentalmente en

Restauración, Diputación Foral de Álava, 2006, (inédito); ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico y del dibujo subyacente de las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)" en PETRA S. Coop, *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito); ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico y del dibujo subyacente del retablo fingido del ábside de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)" en PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención del retablo fingido del ábside de la iglesia de San Martín de Bachicabo" (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2013, (inédito); ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Informe sobre la pinceladura de la Casa Etxebarri. Llodio*, Vitoria-Gasteiz, 2010, (inédito).

⁷ Licenciada en Geografía e Historia, e Historia del Arte por la EHU-UPV, entre 2001-2005 disfrutó de una beca predoctoral del Gobierno Vasco.

⁸ Si bien el nombre oficial del municipio es Laudio/Llodio, a partir de ahora utilizaremos solamente el topónimo castellano: Llodio.

⁹ El nombre oficial del municipio es Ayala/Aiara. A partir de este momento utilizaremos únicamente el topónimo castellano: Ayala.

¹⁰ Al igual que con el topónimo Araba/Álava, a partir de ahora utilizaremos únicamente el nombre oficial en castellano: Orduña

la conservación y restauración de aquellos “elementos artísticos vinculados a la arquitectura” y, puesto que son parte inseparable de ella, sus problemas de conservación están directamente relacionados con el estado en que se encuentre el edificio y con las decisiones que se tomen respecto al estudio, conservación o restauración del mismo.

Una parte de su trabajo, tanto en su época de profesional autónoma entre 1992-2007, como de restauradora del Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico entre 2007 y 2010 o del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava entre 1987-1991 y nuevamente desde 2010 hasta hoy en día, ha consistido y consiste en atender a las peticiones de actuación en los revestimientos de edificios de especial relevancia ubicados en la zona de Álava y cuya conservación compete a dicha Diputación Foral o, fuera del territorio provincial pero en la zona dependiente del Obispado de Vitoria, debido al convenio de colaboración entre la diputación provincial y el Obispado de dicha capital. Esto es posible gracias a la relación fluida que existe con el Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, ya que los permisos que se solicitan, al tratarse de obras menores, no precisan licencia para su ejecución.

En algunas ocasiones, las menos, nuestra labor profesional está relacionada con solicitudes para revisar el estado de alguna pintura que cubría los muros, bóvedas o techos de algún edificio singular, pero en la mayoría de los casos está motivado por proyectos de reparación o pintado de edificaciones, en los que se solicita permiso para mejorar el aspecto estético del mismo. Las propuestas que nos presentan suelen ser de pintado por encima de los revestimientos existentes, e incluso aún de "saneado", es decir, eliminación de los revestimientos antiguos, para dejar la mampostería vista o para extender un nuevo mortero, ya que se ha ido difundiendo poco a poco el error que supone dejar los muros desnudos. En cualquiera de los casos supone un daño para los revestimientos antiguos y a nosotros nos corresponde evitarlo.

En todos esos casos hemos tratado de comprobar si los muros y bóvedas tenían restos de antiguas pinturas murales y, en su caso, recomendar la conservación de los revestimientos como documento histórico.

No es tarea fácil, y durante este tiempo hemos sido testigos de cómo iban desapareciendo u ocultándose de nuevo con materiales modernos —como pinturas plásticas— unos cuantos muros y bóvedas de iglesias que estaban decorados con pinturas murales que databan del siglo XVI.

Creemos que la tendencia a hacer desaparecer los antiguos revestimientos y con ellos las pinturas murales de las iglesias de Álava se está comenzando a revertir, gracias a los esfuerzos públicos para conseguirlo, esfuerzos que, sin embargo, en el mejor de los casos no pueden calificarse sino como tímidos, puesto que al no contar los templos con ningún tipo de protección legal, la Diputación únicamente tiene capacidad para recomendar, no para obligar a efectuar —o dejar de efectuar— una intervención concreta.

Con todo, la pérdida del recubrimiento pictórico del siglo XVI no es algo que se circunscriba a los siglos XX y XXI, sino que va más atrás, y se ha debido a diversos factores, como son los cambios de gusto de cada época, con la incorporación de nuevos elementos decorativos, como retablos o repintado de los paños; los maestros de los muros llevados a cabo especialmente durante el siglo XVIII; el gusto por estéticas más sobrias del neoclasicismo, y el deseo de actualizar o mejorar el aspecto de los inmuebles, paliando el estado de ruina en que se encontraban las construcciones y sus revestimientos; o bien, con el paso del tiempo, al desconocimiento de su existencia al estar ocultas bajo capas de recubrimientos. Es fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se extiende el gusto por dejar al descubierto los antiguos materiales constructivos, tales como la piedra, el ladrillo o el entramado de madera —concebidos, en su origen, para estar cubiertos—, y se convierte en la primera razón para la desaparición de los muros pincelados, como más adelante veremos.

A todo ello hay que sumar el abandono sufrido por los edificios que albergan las pinturas murales, en las últimas décadas del siglo XX, debido a la despoblación de sus núcleos. En algunos casos los templos a los que hacemos mención dejaron de tener una utilidad cotidiana, lo que conllevó al abandono y desacralización de ciertas iglesias, que a su vez implica una falta de uso y la consiguiente desatención, provocando todo ello no solamente una pérdida de valoración o de interés por este tipo de arte, sino la degradación del edificio

que, necesariamente, conlleva también la de la decoración mural que dicho edificio alberga, cuando no la desaparición

Si a esto añadimos que los propietarios tienden a comparar el coste económico de un pintado normal de muros y bóvedas con el de la restauración de las pinturas murales, más costoso y complicado este último debido a la dificultad del trabajo y la gran extensión que ocupan las superficies pinceladas, la recuperación de pinturas murales y el mantenimiento de los revocos existentes se ha ido convirtiendo prácticamente en una batalla cotidiana, y la realidad es que no existen armas legales para defender adecuadamente estas pinturas o, cuando existen, no se aplican adecuadamente.

2. Marco teórico

Esta investigación se incluye dentro del campo de la conservación de pintura mural, inseparable del espacio arquitectónico que la ubica y directamente relacionada con él. No debemos olvidar que la pintura sobre muro, bien sea este natural o levantado por el ser humano, ha sido una manifestación artística habitual desde el Paleolítico, tal y como afirma Hipólito Collado¹¹ en su artículo sobre las primeras manifestaciones del arte de dicho período.

Según Collado, este tipo de expresión artística se trataría, aunque hablando de arte rupestre, de “una acción intencionada que utiliza como vehículo para expresar ideas, creencias, sentimientos o acontecimientos que le rodearon en su vida y quehacer cotidiano. Se trata, por tanto, de una manifestación universal que aparece en mayor o menor medida a lo largo y ancho de toda la geografía mundial en aquellos espacios que en algún momento fueron ocupados por nuestra especie”¹².

Podemos por lo tanto afirmar que la pintura mural es un fenómeno artístico que el ser humano lleva produciendo ininterrumpidamente desde hace miles de años. No en vano, el efecto impactante y envolvente de los espacios

¹¹ COLLADO GIRALDO, H., “Primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: el final de las certidumbres”, en PEROTE ALEJANDRE, A., MARTÍN-LOECHES GARRIDO, M. (Coord.), *Manual. Creatividad y neurociencia cognitiva*, Madrid, Instituto Tomás Pascual Sanz, 2012, pp: 135-170.

¹² *Ibid.*, p 135.

completamente pintados es bien conocido por los artistas, como así lo demuestra la gran cantidad de lugares sin espacio para el vacío que encontramos a lo largo de la historia, eligiendo preferentemente zonas de reunión, estancias principales de una casa o el interior de los templos como "papel fundamental de culto y liturgia"¹³. No es por tanto de extrañar que la pintura mural alavesa del siglo XVI, objeto de este estudio, sea mayoritariamente un fenómeno ligado a las a los lugares de culto de Álava, como la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa¹⁴, la iglesia de San Sebastián de Artxua, o la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda, cuando no a los de expresión de un estatus social como es el caso de las fachadas de algunos caseríos, como el caserío Etxebarri en Llodio, o de lugares de reunión, como la galería orientada al sur del palacio Lazarraga en Zaldondo.

Y, sin embargo, cuando se habla de pinturas murales generalmente se las denomina directamente *frescos*, por relacionarlas con las grandes obras del Renacimiento italiano, (como la capilla Sixtina o las pinturas de Giotto, por citar algunos ejemplos), todas ellas realizadas con la técnica al fresco. Aquí, en Álava, también podemos encontrar casos de edificios con sus superficies totalmente pintadas, a pesar de que la técnica de ejecución no sea el fresco, salvo en un caso que conozcamos, sino pintura mural a semifresco, técnica que definiremos con detalle en el siguiente capítulo de nuestra investigación.

El interés que nos suscita esta investigación viene dado por una atracción personal hacia este tipo de manifestación artística y por una necesidad profesional; se trata de profundizar en la problemática real que pone en peligro su conservación, tanto desde el punto de vista técnico como el social y jurídico.

Comenzamos ya con esta investigación con el proyecto para la obtención de la suficiencia investigadora (DEA): "*La pinceladura alavesa del siglo XVI. Factores de degradación*", estudio que fue defendido por esta autora en el año 2011 ante la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

¹³ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p.100.

¹⁴ En el caso de Antezana/Andetxa, hemos preferido escribir el nombre oficial completo, para que no haya lugar a confusión entre la antigua Antezana de Foronda (actualmente Antezana/Andetxa) y Antezana de la Ribera, núcleo de población situado también en la provincia de Álava.

Así pues, no pretendemos sólo estudiar y analizar un fenómeno artístico singular, como lo es la pinceladura alavesa, sino sobre todo buscamos hacer propuestas, tanto técnicas como del ámbito legal, para que esta herencia cultural, parte muy importante de nuestro patrimonio, tenga más y mejores garantías de ser protegida y mantenida en buenas condiciones, y de perdurar en el tiempo.

Los resultados de esta investigación podrían ayudar a determinar los factores que influyen en la degradación de la pinceladura para, posteriormente, poder desarrollar un protocolo de actuaciones sencillo y factible que evite la pérdida definitiva de la pinceladura alavesa.

Este estudio se centrará en el caso de las pinturas murales realizadas en cinco edificios de Álava durante el siglo XVI. A pesar de que, como ya se ha explicado anteriormente, nos referiremos a aquella zona perteneciente al Obispado de Vitoria, la cual incluiría la provincia de Álava y los enclaves tanto de Treviño (Burgos) como de Orduña (Bizkaia), todos los edificios que se estudiarán en este trabajo de investigación se encuentran situados en la provincia de Álava. Así, analizaremos principalmente los revestimientos pictóricos de las iglesias de San Miguel Arcángel, en Antezana/Andetxa, núcleo de población sito en el municipio de Vitoria-Gasteiz; San Sebastián, en Artxua, núcleo de población sito en el municipio de Kuartango, y San Pedro en Artatza Foronda, también en el municipio de Vitoria-Gasteiz. Analizaremos, así mismo, las pinturas que se realizaron en lugares singulares de edificios civiles de importancia, como la fachada del caserío Etxebarri en Llodio, y la solana del palacio Lazarraga en Zaldondo. Huelga decir que hemos elegido estos cinco ejemplos porque los consideramos de especial importancia, pero que en la provincia de Álava son muchos más los edificios que albergan muros pincelados.

Sabemos que durante el siglo XVI muchas de las iglesias de Álava y sus alrededores fueron actualizadas al gusto de aquella época, a base de una redecoración interna. Sus muros fueron entonces totalmente pintados con decoraciones a base de casetones, guirnaldas, roleos, leyendas y retablos fingidos, entre otros elementos.

Estas pinturas, sus autores, talleres, repertorio, ubicación y todo lo que lleva a su conocimiento han sido estudiados en profundidad, especialmente por Pedro Echeverría Goñi, quien afirma que “la pinceladura es la denominación de época con la que los propios artistas y sus patronos designaban a la pintura mural al temple de las iglesias. Su finalidad era dar un acabado arquitectónico renacentista a fábricas góticas de mampostería, dotar a los paramentos y bóvedas de un ornamento *a la antigua*¹⁵ e ilustrar una catequesis por medio de retablos fingidos, *cielos*, medallones e imágenes. Aunque esta es una “especialidad pictórica bastante generalizada en la zona holohúmeda de la cornisa cantábrica como respuesta ornamental a una precaria situación socio-económica, el caso alavés posee unas notas de identidad y, en general, una mayor calidad artística”¹⁶.

No es un arte que tenga demasiados seguidores ya que los trabajos más elaborados de estos artistas que actualmente podemos apreciar suelen estar en las bóvedas, zonas demasiado lejanas para valorarlos, ya que el resto suelen estar tras retablos de madera, u ocultos bajo una secuencia de capas de anteriores *blanqueos*. Muchos se encuentran en parroquias de poco culto, con poco interés arquitectónico o abandonadas, o bien directamente han desaparecido como consecuencia de ese afán ‘restaurador’ surgido a partir de mediados del siglo XX con unas ideas muy claras: eliminar todos los revocos y enlucidos viejos y sucios para dejar limpios esos muros de mampostería, sin que nada interfiriera. Con ese proceder se dejaba vía libre a la piedra vista, que erróneamente viene siendo considerada por muchos como más noble, al tiempo que se extiende también la falsa creencia de que las iglesias contaban originalmente con paredes de piedra vista.

Aunque en la mayoría de las iglesias de la provincia encontraremos pinceladura de esta época, de mayor o menor calidad, mejor o peor conservada, la importancia y existencia de estas pinturas es prácticamente desconocida por los habitantes de los pueblos donde se encuentran y por la mayoría de los alaveses, y quizás sea esta la mayor dificultad con la que nos

¹⁵ El descubrimiento en el siglo XV de la *Domus Aurea*, el suntuoso palacio del emperador Nerón en Roma, trajo consigo, entre otras cosas, el conocimiento de sus decoraciones murales, que sirvieron de inspiración a los motivos de grutescos habituales en el Renacimiento. Es similar a la expresión *a la romana*.

¹⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Obras de Arte de la pinceladura alavesa...”, p.261.

encontramos para conseguir su conservación, pues en casi todas las ocasiones lo único que desean los usuarios de los templos es el adecentamiento de su iglesia.

La técnica de ejecución de la pinceladura mural alavesa no es la de un fresco puro: los morteros no son de primera calidad y, en general, en la zona donde se desarrolla la pinceladura el nivel de humedades muy alto, con los consiguientes problemas de conservación que ello entraña.

El ingente volumen de trabajo que supone la recuperación de estas pinturas, con el importante desembolso económico que conlleva, acompañado de la falta de interés de la población hacia estos ejemplos de pinceladura, por desconocimiento de su verdadero valor histórico y artístico, hace que normalmente no se contemple su restauración, o que la pura eliminación de los restos pintados no suponga ningún problema social, pues se considera más importante tener la iglesia con un aspecto limpio y agradable (pintada en blanco o con la piedra vista) antes que realizar el esfuerzo de tiempo y dinero que supone optar por conservar algo que, o bien no se conoce, o bien no se valora lo suficiente.

Hemos pasado por diferentes períodos en lo referente a comprender cuál era el motivo del poco interés que estas pinturas suscitaban no sólo entre la ciudadanía, los propietarios de los edificios en los que se encuentran y los responsables políticos que en cada momento podrían haber impulsado planes —si no para su restauración, sí al menos para su protección, mantenimiento y difusión—, sino también entre muchos historiadores del arte, profesionales críticos o conocedores locales. Tal es así, que prácticamente ni se citan, no hay apenas bibliografía sobre ellas. La que existe en su mayoría corresponde al doctor en Historia del Arte Pedro Luis Echeverría Goñi, como ya hemos señalado con anterioridad.

Por un lado, muchas de las superficies pinceladas están ocultas bajo capas de posteriores encalados, de modo que la mayoría de la población simplemente desconoce su existencia. En el mejor de los casos se vuelve a pintar encima, aunque en muchas ocasiones se haga con pinturas plásticas, realizadas con materiales sintéticos que dificultan mucho su posterior eliminación y, al impedir

la transpiración del muro, complican la conservación de las pinturas murales que han tapado, pero la mayoría de las veces directamente se han destruido, picándolas, debido a su mal estado de conservación y buscando, sobre todo, sacar a la luz los muros de mampostería, siendo esto último la mayor causa de desaparición definitiva de las pinturas murales de los templos de nuestra provincia.

De las iglesias que no tienen sus pinturas tapadas por tener los muros encalados, ya hemos comentado que lo que actualmente queda a la vista de estas pinturas suele estar ubicado en las bóvedas, a demasiados metros de distancia como para que el ojo humano pueda apreciarlas como se merecen. Este es el caso de las pinturas murales presentes en las iglesias alavesas de los concejos de Heredia (municipio de Barrundia), Urbina (Legutio), Ziriano (Arratzua-Ubarrundia) u Oteo (Campezo), entre otros. En otras ocasiones, la superficie pincelada se encuentra detrás de los retablos de madera situados tras el altar, como es el caso de Bachicabo (Valdegovía), Antezana/Andetxa (Vitoria-Gasteiz) y otros muchos. Dichos retablos se colocaron en épocas posteriores y tuvieron mucho más éxito entre los parroquianos que sus antecesores retablos fingidos, pintados sobre el muro y de aspecto mucho más pobre.

También sabemos, por los estudios técnicos realizados en las pinturas murales de Agiñaga¹⁷ (Ayala) y Heredia¹⁸ (Barrundia) por poner solo algunos ejemplos, que el material empleado para realizar estas pinturas era bastante deleznable: se trata principalmente de morteros pobres y poco trabajados, con pocas capas; nada que ver con la manufactura de los grandes frescos italianos¹⁹ de la misma época.

Hay que tener en cuenta, además, otro factor de degradación: el alto grado de humedad que hay en la mayor parte de Álava, y que coincide con la zona en

¹⁷ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Agiñaga (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

¹⁸ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

¹⁹ CENNINI, C., *Tratado de la pintura. El libro del Arte*, 4ª edición, Barcelona, Rosellón, 1979.

que se encuentran la mayoría de los templos pincelados, no ayuda en absoluto a su conservación.

Otro dato a tener muy en cuenta es el acelerado despoblamiento que han ido sufriendo la mayor parte de las zonas rurales de la provincia, zonas que son, precisamente, aquellas que albergan una ingente cantidad de templos pincelados. Dicho despoblamiento conlleva, demasiadas veces, el abandono y la falta de mantenimiento de las iglesias rurales de la provincia de Álava, puesto que no conviene olvidar que, durante estos últimos siglos, han sido principalmente los moradores de cada población quienes han asumido la tarea de salvaguardar o conservar todos estos edificios, tanto para bien como para mal.

Por otro lado, como ya se ha apuntado anteriormente, conviene no olvidar que, cuando se trabaja para restaurar la pinceladura mural presente en los templos de Álava, en general es obligado plantear proyectos de restauración de gran envergadura, bien por las dimensiones de los propios templos, bien por la amplia superficie de muros pincelados que estos presentan o bien, como ocurre en muchos casos, por ser templos situados en lugares de difícil accesibilidad. La realización de los trabajos es lenta y laboriosa, y estos se llevan a cabo, normalmente, en condiciones adversas que dificultan la tarea de los profesionales de la restauración implicados en ella. Todo ello hace que para sacar adelante este tipo de proyectos los presupuestos puedan parecer elevados, más aún si los comparamos con la restauración de otro tipo de obras de arte.

Existe, además, otro condicionante importante: en muchos casos, si no en la mayoría, la gente no solo no ve las expresiones de pintura mural que decoran sus templos, sino que jamás las ha visto, no tiene memoria de ellas y, por lo tanto, es incapaz de apreciar qué es lo que se va a lograr tras el desembolso de esa cuantiosa cantidad de dinero. La población tiene que creer, tener fe absoluta en que lo que le está explicando el profesional que dirigirá la restauración es cierto.

Por todo ello estamos absolutamente convencidos de que su difusión, su puesta en valor, la protección legal y unas pautas claras establecidas para su

conservación, accesibles a los propios alaveses en primer lugar, y a las autoridades y profesionales competentes en la materia en segundo lugar, son la mejor manera de rescatar esta riqueza pictórica del siglo XVI, propia —aunque no exclusiva— de la provincia de Álava. Y, por supuesto, como con tanto éxito se ha llevado a cabo en esta misma provincia, —más concretamente en su capital, Vitoria-Gasteiz — hay que buscar el valor añadido que tienen la restauración y conservación de nuestro patrimonio cultural, porque ello facilitará la ingente tarea que hay que enfrentar.

Con todo, en nuestra opinión, si hasta ahora ha sido la capital de la provincia la que se ha visto en gran manera beneficiada por el auge del turismo cultural, vinculado en este caso a la restauración de la Catedral de Santa María, ahora debería ser el turno de los pequeños núcleos de población que, no lo olvidemos, conforman la gran mayoría de nuestro territorio. Aunque pueda ser cierto que cada ejemplo de pinceladura, por sí mismo, pudiera no ser suficiente para generar un polo de atracción, la puesta en valor de la pinceladura mural como fenómeno eminentemente alavés sí puede conseguirlo.

A todo ello habría que añadirle el indudable efecto benéfico a nivel cultural e incluso en lo que respecta a la autoestima de los habitantes de la Álava rural. Pero como ya se ha explicitado, los beneficios no se agotan ahí, y serían también de índole económica, toda vez que también se podría dotar al territorio con una economía menos diversificada con la posibilidad de encontrar nuevos nichos de negocio a través del turismo vinculado al patrimonio cultural. Nos encontraríamos así ante una muy buena oportunidad de mejorar la vertebración territorial de nuestro territorio histórico.

3. Antecedentes

Hay gran cantidad de autores que, a lo largo de la historia, han dedicado buena parte de sus escritos a describir, entre otras materias, todo aquello concerniente al aspecto técnico del enlucido de los muros y a la técnica de ejecución de la pintura mural de forma genérica. En ese sentido, serían muchos los autores de distintas épocas históricas los que podrían ser citados en este

apartado dedicado a los antecedentes. Entre aquellos autores clásicos a los que hacer referencia estarían, por supuesto, autores como Vitruvio²⁰, Plinio²¹, Cennini²², Alberti²³ y Palladio²⁴.

Entre aquellos algo más cercanos en el tiempo tendríamos a Ralph Mayer²⁵ o Corrado Maltese²⁶ al dedicarle un espacio a esta especialidad pictórica en sus tratados más genéricos de técnicas artísticas, o autores que tratan de forma específica la pintura mural como Giuseppe Ronchetti²⁷, Giorgio Forti²⁸, y sobre todo Paolo y Laura Mora con Paul Philippot²⁹, en nuestro país Rocío Bruquetas³⁰, estudiará las técnicas de la época e Ignacio Gárate Rojas³¹ ha ahondado en el conocimiento de la cal y los yesos, más cerca, en nuestra provincia Carlos Venegas³² fue pionero en el estudio de la pintura mural, y la empresa Petra S. Coop.³³ ha realizado estudios de muchas de las la pinceladuras de la zona, además de las empresas Artyco³⁴ y Croma³⁵, que

²⁰ VITRUVIO POLIÓN, M., IDEM, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, edición de José Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1787 (ed. facsímil con introducción de Delfín Rodríguez), Madrid, Akal, 1987; IDEM, *De arquitectura*, edición a cargo de Pierre Gros; trad. y comentarios de Antonio Corso y Elisa Romano, Turín, Einaudi, 1997; IDEM, *Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polión en la traducción de Lázaro de Velasco según el manuscrito del año 1564 conservado en la Biblioteca Pública de Cáceres*, Cáceres, Cicón Edicione, 1999; IDEM, *Los diez libros de arquitectura*, trad. de José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza, 1999.

²¹ PLINIO SEGUNDO, C., *Historia natural, libro XXXV (de la pintura, colores y pintores)*, trasladado y anotado por el doctor Francisco Hernández (Libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de la Huerta (Libros vigesimosexto a trigésimo séptimo) y Apéndice (Libro Séptimo capítulo LV), 2ª edición, Madrid, Visor, 1999.

²² CENNINI, C., Op. cit.

²³ ALBERTI, L.B., *Los diez libros de Arquitectura* (Madrid, Alonso Gómez, 1582), colección Juan de Herrera, CERVERA VERA, L., (Dtor.), Facsímil nº 00285, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1977; ALBERTI, L. B., *Sobre la pintura*, Valencia, F. Torres, 1976; IDEM, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.

²⁴ PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la Arquitectura*, (traducción de José Ortiz y Sanz, 1797), Barcelona, Altafulla, 1987; IDEM, trad. del italiano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, introducción de Javier Rivera, Madrid, Akal, 1988, 2015; IDEM, ed. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, trad. Javier Rivera Rada, León : Universidad, 2003.

²⁵ MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Blume, 1985.

²⁶ MALTESE, C., (Coord) et al., *Las técnicas artísticas*. Madrid, Catedra, 1985

²⁷ RONCHETTI, G., *Pittura murale*, Milán, Hoepli, 1994.

²⁸ FORTI, G., *Antiche ricette de pittura murale*, 3ª edición, Verona, Cierre, 1989.

²⁹ MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P., *La conservation des peintures murales*, Bolonia, Compositori, 1977.

³⁰ BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*; Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

³¹ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, I.C.R.B.C., Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos. Yaserías y estucos*, Madrid, Munilla Lería, 1999.

³² VENEGAS GARCÍA, C., *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada occidental Alavesa*, Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999.

³³ Son varios los estudios que la empresa PETRA S. Coop. ha realizado sobre diferentes templos alaveses, estudios que iremos nombrando específicamente en su momento.

³⁴ ARTYCO, S.L., *Proyecto y Restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Martín, Sendadiano (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2007. (inédito)

también los han realizado aunque en menor cantidad. Es de destacar además, la importancia que en los últimos años ha ido tomando la cal en las intervenciones de restauración, y que en nuestra ciudad, Vitoria-Gasteiz, fructificó en una publicación que más adelante comentaremos. Es cierto que hay muchos más autores, sobre todo actualmente, en esta época en la que el estudio de las técnicas de ejecución y sobre todo de la pintura mural se ha desarrollado considerablemente, pero hemos querido acercarnos a aquellas que tratan sobre la pintura mural del siglo XVI en nuestra provincia.

Paolo y Laura Mora y Paul Philippot fueron y siguen siendo un referente ya que dan una idea precisa de la evolución en el tiempo de las técnicas de pintura mural, basándose para ello en el examen tecnológico de las obras, el cual permite realizar un cuadro esquemático de cada obra, en el que deberían reflejarse todos los detalles que conciernen a dicha obra, tanto desde el punto de vista histórico-artístico como desde el punto de vista material.

A partir de las lecturas de todos ellos podemos conocer que desde el Paleolítico Superior el ser humano comienza a pintar en los muros de los espacios que le protegen, y cómo ha ido evolucionando esta manifestación artística que nos acompaña desde hace miles de años: esto puede ayudarnos a conocer y a entender mejor la pintura mural de la zona geográfica que nos ocupa.

En lo que respecta específicamente al estudio técnico de la pintura mural en Álava, necesariamente hay que destacar la tesis doctoral realizada por Carlos Venegas García, en la actualidad profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Dicha tesis, titulada *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada occidental Alavesa*, fue publicada por el Servicio Editorial de la UPV-EHU, y se trata de un estudio que describe con precisión y claridad una metodología de estudio e intervención sobre varios templos situados en diversos lugares de la provincia de Álava.

³⁵ CROMA, Conservación y Restauración, *Informe de la intervención realizada sobre las pinceladuras del interior de la antigua iglesia de San Sebastián, en Artxua, Vitoria-Gasteiz*, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2015. (inédito).

Igualmente, por iniciativa institucional, bien a petición del Servicio de Restauración o del Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Álava y, partiendo de las investigaciones realizadas por Pedro Echeverría Goñi, se han realizado varios estudios en el ámbito de la pinceladura alavesa llevados a cabo por las empresas de restauración PETRA S. Coop. en templos como los de Agiñaga (Ayala), Heredia (Barrundia) y Oteo (Campezo), y por Artyco en Sendadiano (Kuartango), para diagnosticar el estado de conservación de la pintura mural en cuestión, las causas que han producido la degradación y las pautas a seguir para poder llevar a cabo la restauración de la pinceladura existente en el interior de dichas iglesias.

4. Metodología

Comenzaremos por un lado, dando una idea genérica de lo que es la pinceladura alavesa; definiéndola, contextualizándola y ubicándola, refiriéndonos a la bibliografía que sobre ella está publicada. Así, la primera parte de este trabajo consistirá en la recopilación de la documentación escrita sobre pintura mural, documentación que, a su vez, dividiremos en otros ámbitos.

En primer lugar, se han recopilado aquellos escritos (libros o artículos) dedicados al conocimiento material de la pintura mural, con la intención de aclarar la descripción de la técnica de ejecución de esta. En este caso nos hemos remitido a las fuentes, a los libros que beben de ellas y a trabajos de quienes en la actualidad han realizado análisis de los materiales para cotejar con lo escrito en los documentos antiguos.

En segundo lugar, trabajaremos con la bibliografía que sitúa el marco de nuestro estudio, tanto desde el punto de vista histórico, como desde el geográfico.

En tercer lugar, nos centraremos en la bibliografía referente a la pinceladura del siglo XVI en Álava, como la que encontramos en los once tomos del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria y en la obra escrita por el historiador del

arte Pedro Luis Echeverría Goñi, sólo o en colaboración con el historiador Javier Vélez Chaurri y la historiadora Amaya Gallego Sánchez.

También, aunque se haga referencia a lo que se ha escrito sobre la técnica de la pintura mural europea, en lengua italiana, francesa o española —sin perder de vista que se ha hablado mucho de las pinturas murales ejecutadas al fresco pero muy poco sobre las realizadas a seco y sobre todo semifresco—, nos han interesado, sobre todo, los estudios realizados a pinturas murales de la cornisa cantábrica, por tener cierta similitud entre sí. Aunque no hay muchos estudios publicados, hay uno sobre las pinturas murales de Cantabria³⁶ y varios sobre pinturas murales del País Vasco³⁷. Actualmente, se están llevando a cabo por la facultad de Química de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea estudios en pinturas murales de la cornisa cantábrica. Nosotros, por el interés para nuestro trabajo, tendremos en cuenta especialmente los estudios sobre pinturas murales del siglo XVI realizados en nuestra provincia, como ya hemos comentado³⁸.

Tras esta recopilación, nos hemos centrado en la selección y descripción de las obras a estudiar. Nos ha parecido de interés elegir obras con diferente casuística, no solo en lo que respecta a sus autores o talleres, al tipo de edificios en los que se sitúan o los lugares geográficos en los que estos se

³⁶ ARIAS PÁRAMO, L., *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, Librería Cervantes, 1999.

³⁷ ARENAZA URRUTIA, J.M., et al., *Urduñako arkupeetako margolariak - Pintura mural en los (h)astiales de Orduña*, Orduña, Ayuntamiento de Orduña, 2013; BARBET, A., et al., *La peinture murale antique: restitution et iconographie: actes du IXe séminaire de l'A.F.P.M.A.*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987; BARRIO LOZA, J.A., *Santa María de Lemóniz: I Erlijozko horma-irudiak Bizkaian — La pintura mural religiosa en Bizkaia I*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993; BARRÓN GARCÍA, A., ESPEJO SAAVEDRA, R., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelo Botín, 1998; BILBAO, P., "El juicio final": pinturas murales del Santuario de La Encina", *Avnia*, nº 10, Luiaondo, 2005; URKULLU POLO, M.T., et al., *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. II. Erlijozko horma-irudiak Bizkaian — La pintura mural religiosa en Bizkaia. II*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1994; URKULLU POLO, M.T., et al., *Biañezko San Andres: III. Erlijozko horma-irudiak Bizkaian — San Andrés de Biañez: La pintura mural religiosa en Bizkaia. III*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.

³⁸ DIANA PARDO, S.L., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2000-2002, (inédito); PARDO SAN GIL, D., *Tratamiento de Conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de Santa María de Délica (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 1998, (inédito); PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Aguñiña...*; PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia...*; PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2006, (inédito); PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención en la superficie policromada de la bóveda del bajo coro y antepecho del coro de la parroquia de San Esteban, de Betoño, Vitoria (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2007, (inédito); CROMA, Op. cit.; ARTYCO, S.L., Op. cit.

encuentran, el tipo de población y su evolución, sino también teniendo en cuenta el estatus legal con el que cuentan dichos edificios y el uso que se les da en la actualidad.

Después recogeremos el análisis de los factores de degradación tanto intrínsecos a la obra como extrínsecos a ella, que han sido determinantes en cada uno de los casos concretos que a modo de ejemplo hemos elegido para el trabajo de investigación.

Se citará la legislación referente al patrimonio edificado, entre la que hay leyes vinculantes, como la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español; la Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco y la Ley 12/2002, de 11 julio, del Patrimonio Cultural de Castilla y León, pero también hay textos no vinculantes que son —o deberían ser— un referente. Nos referimos a las cartas internacionales, que han marcado pautas en los trabajos de conservación y restauración de obras de arte. Entre ellas cabría destacar la Carta de Cracovia³⁹, de 2000, que trata sobre los Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido, y en la que se hace hincapié en la restauración de los edificios históricos y todos aquellos elementos artísticos vinculados a la arquitectura. Dicha carta de Cracovia tuvo sus precursoras en la Carta de Granada⁴⁰ y la Carta de Burra⁴¹. Por último, nos referiremos también a la carta de Zimbabue⁴² que trata de forma específica el tema de las pinturas murales.

Como colofón, se ha considerado necesaria la elaboración de una base de datos con una ficha de cada obra estudiada. Creemos que también puede ser útil para ir registrando aquellas pinceladuras en las que hemos trabajado y que hemos ido encontrando de manera tangencial en el transcurso de nuestra profesión, con vistas a la elaboración de un mapeo de la pinceladura en la provincia, además de para futuras investigaciones que pudieran llevarse a cabo.

³⁹ Carta de Cracovia. Principios Para La Conservación y Restauración del Patrimonio Construido. 2000

⁴⁰ Convención para la salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa, Convención de Granada, 1985.

⁴¹ Carta de Burra, 1999

⁴² Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales, Ratificados por la 14ª Asamblea General del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabue, 2003.

En ella se anotarán datos que consideramos de interés, tales como el edificio en que se encuentran, dónde están ubicadas, si están o no a la vista, el grado de protección del edificio, si este tiene culto o no; si cuenta con cubierta restaurada y en buenas condiciones o no, u otro tipo de estudios o intervenciones útiles para su investigación, como estudios histórico-artísticos, análisis de laboratorio, estudios arqueológicos, informes arquitectónicos o de restauración en el caso de que hayan sido intervenidas.

5. Experiencias de restauración: cinco ejemplos

Como se ha expuesto con anterioridad, el objetivo general de esta investigación es la búsqueda de soluciones imaginativas y factibles que den a conocer a la ciudadanía estas pinturas, colocándolas en el lugar que merecen, tanto histórica como artísticamente, al tiempo que se ponen las bases para su efectiva protección y conservación.

Para ello hemos seleccionado una serie de obras de la pinceladura alavesa del siglo XVI que cuentan con problemas diferentes de conservación, y en las que quien realiza este trabajo de investigación ha estado implicada directamente, de uno u otro modo.

Hay que tener en cuenta que la mayoría de los templos con superficies pinceladas están necesitados de un proyecto de conservación y/o restauración. Sin embargo, la elaboración de dichos proyectos se encuentra a expensas de la voluntad de quienes sean los responsables institucionales en cada momento, ya que la pinceladura como tal no está de momento protegida legalmente, aunque haya casos en los que el edificio sí lo está y, en consecuencia, también lo estarán las pinturas que en él se encuentren.

Cada vez que se ha querido sacar adelante un proyecto de restauración de pintura mural, su éxito no ha dependido del valor artístico del bien, ni de si estábamos en época de bonanza económica, tan amiga ella de planes ambiciosos, ni de la cantidad de habitantes con que contara el núcleo de población en el que se encontraban, ni de si la iglesia a restaurar tenía culto o no. La mayoría de las veces ha dependido de la “sensibilidad” de las personas

responsables de llevar el proyecto a buen puerto, y de que el azar las juntara, lo cual nos ha hecho pensar que realmente nuestro patrimonio está prácticamente en manos del destino y no bajo el control de planes para su defensa elaborados por los departamentos competentes en la materia. Por poner un ejemplo de otro ámbito de nuestro patrimonio, no pasa lo mismo con aquellas zonas de terreno que, al haber sido declaradas de presunción arqueológica, no pueden tocarse sin la presencia de un arqueólogo que controle todos los trabajos que se vayan a llevar a cabo. En esos casos no sabemos qué va a haber debajo, ni cómo va a ser, ni siquiera si va a haber algo o no, pero tenemos la seguridad de que si hay algo de interés para la ciudadanía no se va a perder porque va a haber un control oficial por personal capacitado para ello, porque la ley así lo exige⁴³. Por desgracia, esto no ocurre con la pinceladura mural, ya que no se prevén en la ley, ni habitualmente se toman, las medidas necesarias que protegerían el recubrimiento pictórico oculto que se pudiera encontrar en los muros de los templos alaveses, a pesar de que sabemos fehacientemente que son mayoría las iglesias de las zonas rurales de nuestro territorio histórico que cuentan con algún revestimiento pictórico.

Por todo ello, consideramos absolutamente imprescindible que la pintura mural tenga una legislación específica que la proteja. En nuestro caso en particular, bastaría con que la protección legal se recogiera en las legislaciones autonómicas de la Comunidad Autónoma Vasca y de Castilla y León, para así proteger todos los ejemplos de pinceladura mural que existen en el territorio que cubre el Obispado de Vitoria.

Con este estudio pretendemos definir los pasos que consideramos necesarios para que de la misma manera que es obligada la presencia de un arqueólogo cada vez que se contemple el movimiento de una zona de presunción arqueológica, sea obligada por ley la presencia de un restaurador cada vez que se contemple una intervención en un muro o bóveda con presunción de pintura mural, para que, al igual que el arqueólogo, realice las catas pertinentes para su conocimiento, estudio y documentación.

⁴³ Punto 6. Artículo 47. Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco.

Creemos que si esto se consiguiera, podrán establecerse unas pautas de seguimiento obligado para su conservación.

Los cinco casos a los que hacemos referencia son los siguientes:

Arquitectura religiosa:

1. La pintura mural del interior de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa, la cual, a pesar de pasar desapercibida en un primer momento por tener un encalado que la cubre, puede intuirse en la bóveda del presbiterio y tras su retablo mayor, Sin estudiar ni intervenir, está pendiente de un proyecto de estudio.
2. El interior de la iglesia de San Sebastián de Artxua, un caso singular, no por su nivel artístico, sino porque sus muros pincelados fueron considerados faltos de valor en los informes arqueológicos y arquitectónicos, y estaban desde un principio condenadas a desaparecer mediante su picado para cubrir de nuevo la iglesia con un nuevo enlucido y pintado a la cal. Hoy en día las pinturas, que son anónimas, están restauradas.
3. El interior de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda, la única totalmente pincelada y sin encalar, atribuida a Juan de Elejalde, de modo que es un buen ejemplo para imaginar lo que pudo ser un templo pincelado y pintado en el siglo XVI.

Arquitectura civil:

4. Las pinturas atribuidas a Juan de Armona, que se encuentran en la fachada principal del caserío Etxebarri, en Llodio, pinturas que casualmente salieron a la luz tras el incendio que sufrió el inmueble en 2009, y que creemos fueron decisivas para lograr su protección legal y ajustar la datación del propio caserío. Se ha realizado recientemente una restauración de urgencia para la consolidación de los restos de dichas pinturas.
5. El último caso, las pinturas del palacio Lazarraga en Zalduondo, atribuidas a Diego de Cegama, que estuvieron ubicadas en la solana de dicho palacio hasta 1980, momento en el que, a petición de la

Asociación Cultural de Zaldondo, se realizan obras de rehabilitación, pasando a ser propiedad de la Diputación Foral de Álava y con el compromiso de mantenimiento por parte de dicha asociación. Las obras implicaron el desmantelamiento de la galería con el consiguiente arranque de las pinturas de los muros en que estaban ubicadas y se trasladaron a nuevos soportes. Son pinturas descontextualizadas tanto por su lectura conjunta inexistente, (pues su ubicación actual no guarda el orden original sino que están distribuidas de forma aleatoria por el palacio), como por su cambio de tipología original, al dejar de estar vinculadas al muro pasando de ser pinturas murales a ser “cuadros” colgados en la pared. Pero también, finalmente, por su materialidad, totalmente alterada, en la que se introdujeron un sinnúmero de materiales ajenos a la obra durante la intervención de arranque y restauración. Actualmente están en proceso de estudio y tratamiento.

En el desarrollo de esta investigación, cada una de las obras seleccionadas será introducida con una pequeña descripción histórico artística, para después detallar los datos del edificio en que están ubicadas, el grado de protección de este, si es civil o religioso, qué uso tiene y el estado de conservación de cada edificio. Centrándonos ya en la pintura mural, se concretará también en qué lugar del monumento están ubicadas, si hay algún problema del edificio que les afecte directamente, si están ocultas o no, accesibles o no, y en qué estado se encuentran. Finalmente, en la medida de lo posible y en base a los análisis técnicos, se describirá su técnica de ejecución, los materiales que la componen y su forma de aplicación.

Tras describir cada una de las obras seleccionadas haremos una comparación entre todas ellas en base a su relación con el edificio, el estado en que se encuentran, su extensión y su técnica de ejecución.

6. Objetivos

La intención última de este trabajo de investigación es clara: se busca profundizar en el conocimiento de la pintura mural alavesa y en las verdaderas

causas de su degradación, y que de ese conocimiento se deriven su conservación y su puesta en valor, no solo académico sino social.

Los estudios de la técnica de ejecución de diferentes pinturas murales del siglo XVI realizados en estos últimos años han permitido aproximarnos a su conocimiento, a pesar de que consideramos necesario continuar con estos estudios para conocer mejor las diversas técnicas que se usaron en la ejecución de las pinturas murales. Ello nos facilitará, sin duda, la detección y el eventual tratamiento de las patologías que aquejan a las pinturas murales del siglo XVI que todavía subsisten en los muros de nuestros templos. No cabe ninguna duda de que el conocimiento de la técnica y de los materiales empleados nos será de gran ayuda en el trabajo de conservación y restauración que se necesita, pero también han de ser tenidas en cuenta aquellas intervenciones de restauración que, con mejor o peor fortuna, han sido llevadas a cabo durante el pasado siglo XX y lo que llevamos del XXI: conocer lo que ha dado buenos resultados para utilizarlo y, si cabe, mejorarlo; ser conscientes, por el contrario, de aquello que se propuso y se llevó a cabo pero que, por desgracia, no dio el resultado que se buscaba, para no transitar por esa vía.

Todo ello implica ahondar en el conocimiento global que tenemos de la pinceladura mural alavesa, y hacerlo con una voluntad clara: trascender del ámbito académico —totalmente necesario pero, en esta cuestión en concreto, no suficiente—, para buscar también el espacio social, el único en el que se puede substanciar una protección efectiva del patrimonio pictórico más genuinamente alavés que existe.

Por todo ello, sin duda es básica y necesaria la búsqueda tanto de un método que nos permita su conservación y restauración, como una correcta aplicación posterior.

Hay, además, otro ámbito que tiene que ser forzosamente tenido en cuenta: la implicación de los poderes públicos, de las administraciones públicas con competencia en la salvaguarda del patrimonio de nuestro territorio histórico es absolutamente necesaria, ya que únicamente con su implicación logística y económica se podrán llevar a cabo no solamente las tareas de investigación

necesarias para la correcta evaluación del alcance y la situación de la pinceladura mural alavesa del siglo XVI, sino también su posterior conservación y restauración.

Hace falta la puesta en marcha de un protocolo de actuación integral que nos permita afrontar el trabajo con garantías de continuidad y de consecución de objetivos, pero también hace falta un cambio normativo que empuje a las autoridades competentes por la vía de la protección de nuestros templos pincelados, porque solo ello garantizaría una actuación decidida en un plazo de tiempo asumible.





CAPITULO I

**CONTEXTO
TEMÁTICO**

I CONTEXTO TEMÁTICO

1. Breve introducción al concepto de pintura mural

Llamamos pintura mural a aquella decoración pictórica, ya sea interior o exterior, que se encuentra integrada en la superficie de una cueva, abrigo o construcción, y que forma parte consustancial del espacio que ocupa, todo lo cual concede ciertas particularidades a este tipo de pintura: se adaptará a dicho espacio y será este el que condicionará sus dimensiones, iluminación y conservación.

La pintura mural es una técnica variada y compleja, no siempre bien descrita ni adecuadamente estudiada, como veremos más adelante, y conviene dejar claros desde el inicio algunos conceptos técnicos que irán empleándose a lo largo de este trabajo, para así evitar confusiones y exceso de explicaciones posteriores. Es por ello que hemos considerado conveniente iniciar con la terminología específica de la pintura mural aunque habitualmente suele ir al final en este tipo de trabajos de investigación.

Es habitual emplear la palabra fresco para referirse a cualquier pintura ubicada en los muros, independientemente de su técnica. Sin embargo, no todas las pinturas murales son frescos.

El *Diccionario de la Real Academia Española*⁴⁴ al definir la pintura al fresco dice que “es la que se hace en paredes y techos con colores disueltos en agua de cal y extendidos sobre una capa de estuco fresco”. Por supuesto hay que tener en cuenta que no es un diccionario técnico y no profundiza más.

Para elaborar esta terminología y también la técnica de ejecución de la pintura mural, hemos consultado diferente bibliografía específica sobre ella y otros diccionarios sobre construcción o técnicas artísticas en general.

Para comenzar, hemos revisado las fuentes escritas sobre el tema y anteriormente citadas como los escritos de Vitrubio, Plinio el Viejo; Cennino Cennini, Alberti y Palladio, muy interesantes para compararlos con las

⁴⁴ *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Primera Edición, Madrid, Real Academia Española, 1992.

descripciones y denominaciones actuales de las diferentes capas de mortero que ha de aplicarse a un muro antes de proceder a pintar.

Es de destacar el trabajo para la unificación de los términos empleados en pintura mural realizado recientemente por el equipo coordinado por Angela Weyer, del Hornemann Institute⁴⁵, y en el que han colaborado equipos de varias universidades europeas: Universidad Politècnica de Valencia (UPV) coordinado por Pilar Roig Picazo, University of Art and Design-Cluj-Napoca (UAD) coordinado por Daniel Pop, University of Malta ((UM) coordinado por JoAnn Cassar, Karabük Üniversitesi (KBU) coordinado por Aysun Özköse, Centre interdisciplinaire de Conservation et Restauration du Patrimoine (CICRP) coordinado por Jean-Marc Vallet, y Croatian Conservation Institute (HRZ) coordinado por Ivan Srša. El trabajo de este grupo ha dado como resultado una excelente publicación que vio la luz en 2015 y titulada *EwaGlos-European illustrated glossary of conservation terms for Wall paintings and architectural surfaces*.

En ella se trata de aunar la terminología empleada en pintura mural, tanto desde el punto de vista de la técnica de ejecución, como de las causas y tipos de deterioro, o de la intervención, acabando con un apéndice de materiales. Partiendo de la terminología en inglés se ha traducido al francés, alemán, búlgaro, croata, húngaro, italiano, polaco, rumano, español y turco. Es un trabajo que supone un gran paso adelante para unificación del vocabulario específico de pintura mural.

Tendremos muy en cuenta esta publicación a la hora de elaborar la terminología para este trabajo, dado además lo reciente de su publicación. Sin embargo, disentimos en el empleo de algunos términos en italiano como traducción al español; este es el caso de *arriccio*, e *intonaco*. Consideramos que, a pesar de que los vocablos italianos estén tan extendidos debido a la importancia de la pintura mural en este país, la gran difusión de los escritos procedentes de allí y la relación tan estrecha que se crea tras realizar estudios en ese país, tenemos en el idioma español un rico léxico sobre el tema y

⁴⁵ Weyer, A. et al. (Ed.), *EwaGlos: European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces : English definitions with translations into Bulgarian, Croatian, French, German, Hungarian, Italian, Polish, Romanian, Spanish and Turkish* / edited by Angela Weyer, Pilar Roig Picazo, Daniel Pop, JoAnn Cassar, Aysun Özköse, Jean-Marc Vallet, Ivan Srša, Petersberg, Michael Imhof, 2015.

palabras suficientes para definir prácticamente todas las particularidades técnicas de la pintura mural.

En la literatura específica escrita en español hemos encontrado el empleo indistinto de los vocablos enfoscado o revoco para denominar a la capa equivalente al *arriccio*, y enlucido o revoco, de nuevo, para denominar a lo que sería el intonaco.

Gárate Rojas⁴⁶ en sus publicaciones sobre la cal y el yeso, nos da una demostración de la rica variedad de vocablos que sobre este tema se han empleado en nuestro país, reuniendo en su escrito sobre las artes de los yesos varios de los tratados antiguos sobre dicha cuestión en lengua castellana y en los que se emplean términos como guarnecidos, para hablar de los morteros o revestimientos en general; de los jaharrados, para la primera capa, equivalente al enfoscado; y revocos, blanqueos o enjabelgados para la capa de acabado sin árido; siendo los materiales constituyentes de estos morteros la cal, el yeso y la arena en diferentes proporciones y grosores. Igualmente Bruquetas⁴⁷ que estudia a fondo esta técnica artística en su trabajo sobre el siglo de Oro español, nos da a conocer este rico vocabulario de época. A ambos nos referiremos aunque, como puede observarse, es difícil en nuestro idioma consensuar los términos que han de emplearse para cada una de las capas preparatorias de la pintura mural sin remitirnos a los términos italianos.

Creemos que, además de lo ya mencionado, puede ser debido a que el léxico desarrollado en cada zona tiene sus particularidades en función de la forma de ejecución y que gran parte de este se ha transmitido de forma oral, quedando muchas denominaciones sin concretar y dándose el caso de que una misma palabra signifique cosas diferentes según en qué lugar emplee. Algo comprensible si tenemos en cuenta que en algunas zonas geográficas solían aplicarse hasta siete capas de diferente composición, cada una con su nombre, y en otras regiones únicamente se aplicaban dos o tres capas. También vemos que en función a la cercanía a una u otra región son comunes las adquisiciones por préstamo lingüístico.

⁴⁶ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal...*; GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos...*;

⁴⁷ BRUQUETAS GALÁN, R., *Op. cit.*, pp.343-379;

Hemos tenido en cuenta también las descripciones realizadas por P. Philippot y el matrimonio Mora⁴⁸, pues, como hemos comentado al inicio, ellos han tratado de clarificar muchas ideas confusas sobre la pintura mural y desarrollaron un trabajo riguroso en este campo. Han pasado más de cuatro décadas⁴⁹ desde que publicaron su libro *La conservation des peintures murales*, que actualmente es ya un clásico en la conservación y restauración de pintura mural y aún hoy ellos siguen siendo un referente fundamental en este campo. Paul Philippot trabajó estrechamente con Cesare Brandi⁵⁰, y con el matrimonio Mora⁵¹ durante su estancia en el Istituto Centrale del Restauro (ICR). Juntos realizaron un profundo trabajo en una gran variedad de obras de pintura mural, estudiándolas a fondo y dando una nueva y clarificadora visión de estas al apoyar sus investigaciones en análisis técnicos de los materiales que las componen y su forma de aplicación. Marcaron así una eficaz metodología de trabajo y pudieron describir con bastante fiabilidad diferentes técnicas de ejecución de multitud de pinturas murales de todo el mundo.

El trabajo riguroso desarrollado en la mencionada publicación ha hecho que esta se tenga muy en cuenta a la hora de concretar la terminología específica sobre pintura mural que se empleará en esta investigación. Sin embargo, en dicho trabajo se centran en las técnicas de ejecución de aquellas obras que han estado bajo la responsabilidad de los autores, es decir, una visión general pero no completa, y, como veremos, la técnica de ejecución de una pintura mural varía mucho en función de la zona geográfica en que se ejecute. Hay que señalar que a partir de entonces ha habido mayor interés por el estudio de la pintura mural y en consecuencia han visto la luz otras publicaciones sobre el tema.

⁴⁸ MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P., Op. cit., pp. 379-381.

⁴⁹ La primera edición (en francés) es de 1977. En 1984 se publicó otra edición en inglés y francés

⁵⁰ En 1938 se le asigna la tarea de crear el Regio Istituto Centrale del Restauro (denominado actualmente Istituto Centrale per il Restauro -ICR-) que llegó a ser rápidamente la institución estatal italiana de mayor entidad dedicada al campo de la restauración de bienes culturales, y de la cual fue director durante veinte años.

⁵¹ Su posición de restauradores en el *Istituto Centrale del Restauro* (ICR), en Roma, especializados en la conservación y restauración de pintura mural, les permitió durante muchos años acercarse a un sinnúmero de obras murales por todo el mundo. Paolo fue jefe conservador y profesor en el Istituto Centrale del Restauro (ICR) en Roma desde 1950 hasta su jubilación en 1986. Él y su mujer, Laura, que también fue profesora y restauradora en el ICR, fueron responsables de la conservación de numerosas y notables obras de pintura mural, sobre todo por el área mediterránea.

Otra publicación empleada ha sido el Diccionario de Arquitectura y Construcción⁵² que, a pesar de no ser específica de pintura mural sí que trata bien el tema constructivo definiendo bien los diferentes tipos de muro que pueden servir como soporte para la pintura mural y los revestimientos de forma general.

También se han tenido en cuenta las definiciones de empleo habitual entre los profesionales que trabajan en este ámbito y la experiencia de quien suscribe este trabajo.

En la terminología técnica que presentamos los vocablos elegidos están escritos, en castellano, en inglés, italiano y francés, siguiendo el orden llevado por el *Diccionario técnico Akal de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*⁵³ del cual se han recogido muchas de las traducciones a las palabras además del *EwaGlos. European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces* anteriormente citado. En caso de disparidad entre ambas nos hemos decantado en ocasiones por la traducción ofrecida en *EwaGlos*, por ser la más reciente y fruto de una reunión de expertos en el tema de siete países europeos, y hemos consultado y utilizado también el diccionario de restauración realizado por Calvo⁵⁴, el cual, a pesar de no ser específico, es igualmente útil.

2. Terminología específica.

Pintura mural/ wall painting/ pittura murale/ peinture murale⁵⁵

“Pintura realizada directamente sobre superficies arquitectónicas, puede incluir diversas técnicas pictóricas.

Pueden ser aplicadas directamente sobre un soporte (por ejemplo, óleo sobre piedra) o sobre soportes preparados previamente con varias capas pictóricas o revoques. Entre las técnicas pictóricas sobre revoque de cal, se deben

⁵² MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), *Diccionario de Arquitectura y Construcción*. Madrid, Munilla-Lería, 2001.

⁵³ MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), *Diccionario técnico Akal de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*; Madrid, Akal, 2003.

⁵⁴ CALVO MANUEL, A., *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona, Serbal, 1997.

⁵⁵ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., pp. 66-67.

distinguir las ejecutadas sobre el revoque fresco y húmedo (fresco), sobre el revoque seco (pintura al seco, pintura de cal) y sobre revoque semi-húmedo (mezzo fresco). Las técnicas pictóricas también incluyen el esgrafiado y dos técnicas adicionales: las aplicaciones decorativas y el pulido de las pinturas murales con cera y aceite como medida protectora y/o decorativa (lustro)⁵⁶.

Añadiremos además, que los revoques pueden ser de composición variada. Tradicionalmente, además de los morteros de cal encontramos los de yeso o los “bastardos”, de yeso y cal. Posteriormente, tras la comercialización del cemento y materiales sintéticos encontramos una amplísima gama de morteros que constantemente están apareciendo en el mercado.

ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Andamiada⁵⁷ / Pontata/ Pontata/ Pontata⁵⁸

"Amplia zona de revoque de mortero que se aplica siguiendo la limitación que el mismo andamio impone, y que deja a la vista las uniones horizontales y verticales en la obra terminada.

Su aplicación, generalmente rectangular, se ve técnicamente limitada por la accesibilidad a los muros desde el andamio u otras condiciones estructurales del edificio. Empezando la capa de revoque de arriba a abajo, se dejan uniones más o menos visibles entre ellas. En comparación, la pequeña área de revoque de una jornada en la técnica al fresco deja a la vista uniones irregulares que siguen el contorno de la composición. El término italiano *pontata* se ha adoptado en muchos idiomas"⁵⁹

⁵⁶ Ibid., p. 67.

⁵⁷ Comentario similar a la nota al pie 58..

⁵⁸ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p.74-75

⁵⁹ bid., p.75.

Jornada⁶⁰/ giornata/ giornata/ giornata⁶¹

"Área de *intonaco* (enlucido) aplicado para ser pintado mientras el mortero está húmedo en la técnica al fresco. Debido a que la técnica al fresco se pinta sobre *intonaco* húmedo, este debe aplicarse en varias áreas para asegurarse que todavía esté húmedo cuando se pinta. Así, el tamaño de cada área depende del tiempo que el artista necesita para pintar. El término *giornata* (usado en otros idiomas) procede del término italiano *giorno*, que significa 'día'. También se utiliza *giornate* (en plural). Los límites de una jornada a menudo se adaptan al dibujo marcado por la sinopia"⁶².

TIPOS

Fresco/ fresco/ affresco/ fresque⁶³:

"Técnica pictórica mural en la cual los pigmentos son mezclados con agua y aplicados en un revoque de cal (*intonaco*), fresco y todavía húmedo; los pigmentos quedan fijados en una fina capa de carbonato cálcico formada en la superficie del revoque (carbonatación). También lo será aquella en que los pigmentos se mezclan con agua de cal o lechada de cal y se aplican sobre un revoque de cal fresco y todavía húmedo.

Se ha generalizado este término para definir todas las pinturas realizadas sobre una superficie arquitectónica, independientemente de la técnica de ejecución, lo cual es incorrecto. Además no hay que confundir con *fresco secco* o *mezzo fresco*"⁶⁴.

Una pintura mural al fresco puro o *buon fresco* se da cuando el pigmento se ha mezclado únicamente con agua. Si el pigmento se ha mezclado con un aglutinante como agua de cal, leche de cal o caseína, estaremos frente a un fresco a la cal o a la caseína.

⁶⁰ Como ya hemos comentado al inicio, reivindicamos el empleo del vocabulario del idioma en que realizamos este trabajo y, dado que esta palabra existe y se emplea entre los profesionales, hemos decidido incluirla aunque no aparezca en los glosarios consultados.

⁶¹ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit, p. 78-79.

⁶² Ibid., p.79.

⁶³ Ibid., pp.70-71

⁶⁴ Ibid., p. 71.

Medio fresco o semi fresco/ mezzo-fresco/ mezzofresco/ technique mixte o mezzo-fresco⁶⁵

"Técnica en la que la pintura se realiza sobre una superficie de revoque de cal que se encuentra en avanzado estado de carbonatación.

Algunas veces las pinturas son descritas como fresco secco o mezzo fresco si han sido comenzadas como un fresco y después completadas con el revoque seco (secco). Esto puede ocurrir en ejecuciones muy largas o deliberadamente, cuando se usan técnicas especiales de ejecución de la pintura (pintura base, veladura) o pigmentos que no resisten la cal. La diferencia entre fresco y mezzo fresco está en el grado de carbonatación del revoque en el momento de pintar. Algunos consideran este término como impreciso, por lo que consideran que se debería evitar su uso. No confundir con: fresco secco"⁶⁶.

Queremos añadir que es cierto que es un término muy cuestionado por varios autores, pero también es cierto que en muchas zonas geográficas como la nuestra, con un alto nivel de humedad, nos encontramos con que los morteros tienen un secado muy lento y la mayoría de las pinturas han sido realizadas sobre mortero aplicado en grandes extensiones y en pleno proceso de secado o carbonatación.

Pintura mural al secco/ secco (mural painting)/ a secco (pittura murale)/ peinture a secco⁶⁷:

Cuando el color se ha aplicado sobre el enlucido seco. Puesto que no se produce la carbonatación, los pigmentos precisarán de un aglutinante para su fijado al muro. En función del aglutinante empleado tendremos uno u otro tipo de pintura mural a seco. Cuando se mezcla con agua o leche de cal o yeso será una pintura mural a seco a la cal, yeso o ambas; cuando el pigmento se aglutina con colas orgánicas, como por ejemplo la caseína, tendremos una pintura mural al temple y pintura mural al óleo cuando el pigmento se haya aglutinado con aceites secantes, como aceite de lino o adormidera, entre otros.

⁶⁵ Ibid., pp.82-83.

⁶⁶ Ibid., p. 83.

⁶⁷ Ibid., p. 84-85; MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p.187.

Podríamos incluir también aquí la pintura a la encáustica, en la que se usa una mezcla en caliente de cera y resina con pigmentos.

"Se usa normalmente un *ligante* (aglutinante) orgánico para evitar reacciones químicas adversas de ciertos pigmentos en contacto con la cal (por ejemplo, azurita, bermellón, blanco de plomo) o para obtener tonos opacos y suaves, en vez de los tonos luminosos del fresco. (...) Para asegurar una mejor adhesión del pigmento, el revoque se suele mojar con agua limpia o agua de cal antes de pintar. No confundir con fresco secco, mezzo fresco"⁶⁸.

Pintura al temple/ distemper/ pittura (o tinta) a colla animale o vegetale/ détrempe⁶⁹

"Pintura con base acuosa constituida por pigmentos y un *ligante* (aglutinante)⁷⁰ orgánico de origen vegetal o animal (que no sea huevo).

La sensibilidad del *ligante* orgánico y la posibilidad de la pérdida de fuerza de los temples requieren que se preparen cada día (por ejemplo, cuando se usa caseína, aceite o carboximetilcelulosa). Los temples débiles (cal, pigmentos tierra y cola animal) no resisten la abrasión. Los temples duros (ligados con caseína a aceite de linaza) forman capas fuertes y resistentes, pero ligeramente menos permeables. Ambos son compatibles con los revoques de cal y adecuados para usos interiores.

En español se usa indistintamente temple o pintura al temple, independientemente del aglutinante con el que esté hecho (cola, huevo, caseína, etc.)"⁷¹.

⁶⁸ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 83.

⁶⁹ Ibid., pp. 104-105.

⁷⁰ Aunque en el libro citado se emplea la palabra *ligante*, ya que no aparece en el diccionario, nosotros la hemos puesto en cursiva y a su lado entre paréntesis la palabra en español a la que consideramos que hace referencia. A partir de aquí seguiremos siendo fieles a las definiciones del libro consultado pero emplearemos la cursiva para recordarlo.

⁷¹ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 105.

SOPORTE

Soporte/ support/ supporto/ support⁷²

“Estructura sobre la que se aplica directamente la capa de pintura o el revoque, o la capa preparatoria y la posterior capa de pintura. Su función es la de dar un sustrato a la pintura, sostenerla y darle estabilidad física.

El soporte de una pintura mural puede ser roca natural con una superficie preparada o no, pero también puede ser otra superficie arquitectónica como una pared o un techo. Para un mejor agarre, el soporte puede incluir refuerzos hechos de madera, caña o malla metálica. La estabilidad de la pintura mural depende especialmente de las propiedades de la superficie del soporte. Dependiendo de la técnica pictórica y de los materiales aplicados, la rugosidad del soporte puede variar para obtener una buena adhesión”⁷³.

Fábrica/ masonry/ muratura/ maçonnerie⁷⁴

“Obra de albañilería, a base de piezas aparejadas de material resistente, por lo general piedra o ladrillo, sentadas con mortero o colocadas a seco”⁷⁵. Distinguen los autores (Monjó y Vega, 2001) entre fábrica de guijarros, hormigón, ladrillo, mampostería, de mayor a menor, de piedra en seco, sillería, mixta, verdugada, vista y vista figurada.

En *EwaGlos*⁷⁶ se llama mampuestos a todos estos “fragmentos o elementos que se obtienen de su extracción en canteras o manufacturados”, y nos dice que “se pueden unir entre ellos con morteros y/o refuerzos”. Además que “su función es, generalmente, estructural, estática y de protección, y pueden incluir elementos decorativos. Es una superficie decorativa por sí misma, pero puede también ser el soporte de pinturas murales o decoraciones realizadas con diversos morteros y revoques”⁷⁷.

⁷² Ibid., pp. 48-49.

⁷³ Ibid., p. 49.

⁷⁴ Ibid., pp. 26-27; MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit.,

⁷⁵ MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), Op. cit., p.283

⁷⁶ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 27; MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit.,

⁷⁷ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 27.

Fábrica de ladrillo/ brick masonry/ muratura di mattoni/ maçonnerie de brique⁷⁸

"Método constructivo que usa ladrillos unidos con mortero. Ofrece infinidad de posibilidades creativas, tanto artesanales como artísticas, para realizar superficies y volúmenes arquitectónicos debido a la gran variedad de formas, texturas y colores de los ladrillos. Hay diferentes tipos de técnicas históricas para su ejecución: ladrillo calibrado, ladrillo macizo, fábrica para enlucir. El aspecto de la superficie arquitectónica también se determina por el sistema de aparejo utilizado: inglés, a soga y tizón (flamenco), a soga (a la romana), en diagonal, a sardinell o en punta de diamante. Los ladrillos también pueden asociarse con otros materiales como el adobe, la madera, la cerámica, la piedra, el hormigón y el acero"⁷⁹.

Fábrica de sillería/ ashlar stone masonry/ muratura a taglio, bugnato/maçonnerie de pierre de taille⁸⁰

"Obra de fábrica compuesta por piezas de piedra (sillares o sillarejos) de corte regular, de tamaño casi uniforme, generalmente mayores que los ladrillos (unidas con mortero muy fino, sillería a hueso), con juntas uniformes y acabados precisos. Existen varios tipos dependiendo de su labra: sillería sin labrar, toscamente labrada o fina; de piedra de cantera, recta, aplantillada, moldurada, almohadillada, decorada. Dependiendo de la disposición también puede ser aleatoria, trabajada, rota.

Sillería de revestimiento se refiere a revestimientos con aplacado de piezas lisas superpuestas sobre un muro de mampostería sin labrar u otros muros para mejorar su aspecto estético de manera económica"⁸¹.

Mampostería/ natural stone masonry/ muratura in pietra naturale/ maçonnerie de pierres naturelles⁸²

⁷⁸ Ibid., pp. 34-35.

⁷⁹ Ibid., p. 35.

⁸⁰ Ibid., pp. 30-31.

⁸¹ Ibid., pp. 30-31

“Tipo de construcción que se realiza con piedras naturales no labradas u obtenidas de canteras. Estas pueden sostenerse una a otras o estar unidas con mortero. Los materiales comúnmente usados son el mármol, el granito, la piedra caliza y la arenisca. La diversidad de disposición y rejuntado de las piedras crea superficies arquitectónicas dignas de interés”⁸³.

El *Diccionario de Arquitectura y Construcción*⁸⁴ distingue diferentes tipos de mampostería: aparejada, careada, concertada, de cal y canto, de cantos rodados, de elevación, de rajuela, en seco, enripiada, frenteada, historiada, incierta, ordinaria, reglada y verdugada.

Picado/ keying/ martellinatura/ bouchardage⁸⁵

"Preparación de una superficie para recibir una capa de revoque realizando rugosidades mediante acción mecánica (por ejemplo, martilleo, punteo o rayado).

En el pasado, este método de preparación de la superficie podía causar grandes daños a las pinturas murales, especialmente cuando se hacía mediante martilleo. En muchos casos, el martilleo se realizaba sin conocer la existencia de pinturas murales, ya que estaban escondidas bajo los encalados o las capas de revoque”⁸⁶.

Se emplea a menudo también la palabra apiconar que en el *Diccionario de Arquitectura y Construcción* se define simplemente como "trabajar los sillares con el pico”⁸⁷.

⁸² Ibid., pp. 28-29

⁸³ Ibid., p. 29.

⁸⁴ MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), Op. cit., pp.433-434.

⁸⁵ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., pp. 138-139.

⁸⁶ Ibid., p. 139.

⁸⁷ MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), Op. cit., p. 53.

CAPA DE PREPARACIÓN

Capa preparatoria/ ground/ preparazione/ préparation⁸⁸

“Primera capa de preparación aplicada al soporte con el fin de construir una superficie fina para la pintura.

Debe proporcionar una mejor adherencia y un mejor reflejo de los colores aplicados si se compara con un soporte sin la preparación. El material usado es un mortero generalmente fino de yeso o cal. Su material de carga varía, dependiendo de la técnica pictórica ejecutada sobre el mortero. Normalmente es blanco, aunque también puede ejecutarse con un color que sea apropiado para la pintura. Puede incluir una imprimación entre el soporte y el mortero, que proporcione una mejor adhesión entre estas capas, y de estabilidad a la pintura. Sinónimo: mortero de preparación. No confundir con: imprimación⁸⁹.

Capa de nivelación/ levelling coat/ rinzafo/ gobetls⁹⁰

"Capa simple o múltiples capas en superficies arquitectónicas aplicadas para compensar las irregularidades en la fábrica o la mampostería.

Estas capas de revoque de grano grueso llevan por encima un fino acabado de mortero o de pintura. La capa de nivelación consiste en una mezcla de aglomerantes, áridos, agua y, a veces, aditivos.

El uso de estas capas de mortero es muy variable y depende de los requisitos del diseño de la superficie final. La superficie se nivela generalmente pasando una herramienta de nivelación pero de forma no compactada (manteniendo la superficie porosa) para garantizar una mejor adherencia de los recubrimientos posteriores⁹¹.

Enfoscado, jaharro, jarrado, / rough-casting, roughcast, plaster/ arriccio / crépi:

Es la primera aplicación de mortero sobre el soporte, al que protege de agresiones y que, debidamente maestreado, confiere al muro una superficie

⁸⁸ Weyer A., *EwaGlos*, Op. cit., pp. 58-59.

⁸⁹ Ibid., cit., p. 59.

⁹⁰ Ibid., pp. 54-55.

⁹¹ Ibid., p. 55.

plana. Sirve también de base al revoco. El jarrado, que a continuación definimos, sería un término similar al enfoscado aunque hoy en día prácticamente en desuso.

Ignacio Gárate Rojas⁹² toma una descripción de Juan de Villanueva⁹³ quien definió este término como “la maniobra que se hace para el arreglo de una pared, sobre la cual se hacen los blanqueos, revocos y últimos pulimentos de las obras. Se hacen con mezcla de cal y arena, sólo de yeso o bien de yeso y arena”. Con todo, se trata en nuestra opinión de una definición que podríamos considerar como algo confusa y que da a entender que el jarrado podría acercarse a lo que los italianos llaman *intonachino* y nosotros enlucido. Pero son más los autores que lo definen como la capa aplicada para conseguir un muro plano, más cercano a nuestro enfoscado; Rocío Bruquetas⁹⁴ define como xaharreo algo similar al *arriccio* de los italianos o *trusilatio* de Vitruvio, equivalente a nuestro enfoscado. En Francia no diferencian entre ambos términos y a todo lo denominan *crépi*. En el *Diccionario de Arquitectura y Construcción*⁹⁵ consultado la definición es similar. Por todo ello lo consideramos similar al término enfoscado. En cualquier caso, este término ha caído en desuso y ya no se emplea habitualmente en el campo de la pintura mural; por ello, aunque consideramos fundamental su conocimiento, no lo emplearemos en el trabajo que nos ocupa.

Enlucido/ intonaco, smooth pargeting, fine stuff/ intonachino/ intonaco, enduit⁹⁶:

Se trata de una mezcla de mortero de cal, de yeso, o de cal y yeso, mezclada con árido fino, o sin árido. Con respecto a las capas anteriores va aumentando la proporción de pasta y disminuyendo la cantidad de árido hasta poder desaparecer. El acabado es bastante liso, y sobre este se puede aplicar la capa pictórica.

⁹² GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal...*p. 292.

⁹³ Juan de Villanueva, nacido en 1739 y fallecido en Madrid en 1811, escribió el *Arte de la Albañilería*, un manual que es una recopilación de parte de su ideario constructivo en palabras de Gárate Rojas.

⁹⁴ BRUQUETAS GALÁN, R., Op. Cit., p.345.

⁹⁵ MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), *Diccionario de Arquitectura y Construcción...*p.245.

⁹⁶ MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p.82.

"Según Vitrubio esta operación consistía en tres capas superpuestas. La primera *trusillatio* o *tetatrusillare*, era de mortero común, compuesta de cal y *puzzolana* o arena y fragmentos de ladrillos de pequeño tamaño, sirviendo para cubrir las irregularidades del paramento. La segunda capa, *testadirigere*, tenía la misma composición que la primera, pero el ladrillo se sustituía por arena fina, y su función era conseguir una superficie plana y lisa. La tercera era más fina con polvo de mármol⁹⁷".

Mortero / mortar, stucco/ malta/ mortier⁹⁸:

"Conglomerado o masa constituida por arena, conglomerante y agua; puede contener además algún aditivo (Monjó y Vega 2001, p.467)".

Añade además Calvo⁹⁹ que se emplea "para unir las piedras o los ladrillos en la construcción (material cementante); también de yeso o cemento que sirve de base a un recubrimiento exterior o interior (pintura mural y revocos)".

Mortero de revestimiento/ render/ intonaco per esterni/ enduit¹⁰⁰

"Capa protectora y/o decorativa (posiblemente formada por múltiples capas), que se aplica a superficies arquitectónicas exteriores.

Compuesta por una mezcla de *ligantes* (aglutinantes), cargas, agua y, quizás, aditivos.

El término se utiliza para las tres etapas del material: el polvo seco, la masa húmeda preparada y, sobre todo, para el producto sólido final. Debido a que los materiales y el método de procesamiento pueden ser similares a los revestimientos de paredes interiores, este término se usa a menudo de forma indistinta con el término más genérico: mortero. No confundir con: revoque¹⁰¹.

⁹⁷ CALVO MANUEL, A., Op. cit., p. 86; . MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), Op. cit., p. 248.

⁹⁸ MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p. 142.

⁹⁹ CALVO MANUEL, A., Op. cit., p. 147.

¹⁰⁰ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 52-53.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

Revestimiento rugoso/ rough cast/ intonaco per esterni (grezzo)/ crépi¹⁰²

"Acabado decorativo y de protección de superficies muy irregulares utilizado principalmente para paredes exteriores.

Este tipo de acabado está formado a menudo por una sola capa y compuesto por una mezcla de aglutinantes, aditivos, agua y áridos con una proporción particularmente alta de material de grano muy grueso. A veces puede incluir otros elementos como, por ejemplo, conchas. Para obtener distintos efectos puede ser tratado con diferentes técnicas y materiales autóctonos durante o después de la aplicación"¹⁰³.

Revoco, revoque/ plaster, plasterwork, limewash covering/ intonacatura, intonaco/ enduit¹⁰⁴:

Es la capa de mortero aplicada sobre el enfoscado. Aunque su composición es a menudo similar a la de este suele variar la granulometría del árido, cuya finura va en aumento y su espesor en disminución, a medida que la capa está más cerca de la superficie. Pueden ser varias las capas de revoco.

"Capa protectora y/o decorativa, que se aplica a superficies arquitectónicas. También se utiliza para el moldeo y el calco de elementos decorativos. Mezcla de aglutinantes, cargas, agua y a menudo algunos aditivos y mezclas. Se utiliza principalmente para el material de revestimiento de paredes y techos interiores. Se puede usar en los tres estados del material: polvo seco, masa preparada húmeda o producto sólido final. Se diferencian por los aglutinantes que contienen (orgánicos, inorgánicos o mezclas)"¹⁰⁵.

CAPA PICTÓRICA

Agua de cal (o yeso)/ lime water/ acqua di calce/ eau de chaux:

Será el agua resultante tras mezclar agua y cal y dejarla depositar; contiene un elevado pH con iones Ca^+ y OH^- . La fórmula habitual son cuatro partes de

¹⁰² Ibid., pp. 56-57.

¹⁰³ Ibid., p. 57.

¹⁰⁴ MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p. 183

¹⁰⁵ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p.51

pasta de cal con una de agua Es preciso dejarla reposar 24 horas y el agua transparente que quede encima será el agua de cal. Hay que separarla empleando un filtro para la parte final. Tiene múltiples aplicaciones.

Blanqueo, encalado, enlucido, jabelgue/ white wash/ scialbo, scialbatura, imblancatura / badigeon, badigeonnage¹⁰⁶:

El Diccionario de la Real Academia Española¹⁰⁷ lo define como acción y efecto de blanquear, siendo la descripción de este último término, dar una o varias manos de cal o de yeso blanco, diluidos en agua, a las paredes, a los techos o a las fachadas de los edificios.

En el Diccionario de Arquitectura y Construcción ya mencionado "Blanqueo hecho con cal"¹⁰⁸.

En *EwaGlos* "Recubrimiento, generalmente blanco, de superficies arquitectónicas"¹⁰⁹.

Este término también se ha empleado para describir cualquier acción de aplicación de una capa líquida, blanca o de color, sobre muros, bóvedas o fachadas de edificios antiguos, como se desprende de los libros de fábrica consultados.

"Sus componentes principales contienen normalmente una mezcla de cal apagada y agua, pero también pueden contener yeso, calcita o arcilla blanca. A veces incluye otros aglutinantes, como la caseína, la cola o la grasa, y pigmentos blancos o carga blanca.

La textura de este recubrimiento no es necesariamente lisa. Se aplica con brocha grande o con rodillo y se utiliza a menudo como pintura barata o como capa preparatoria de pinturas murales. Dependiendo del clima, puede usarse como pintura interior o exterior.

En España el encalado se hace generalmente con lechada de cal. La lechada de cal sólo se utiliza para materiales a base de cal"¹¹⁰.

¹⁰⁶ Ibid., pp. 86-87; MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p. 80.

¹⁰⁷ *Diccionario de la Lengua Española...*

¹⁰⁸ MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), Op. cit., p. 241.

¹⁰⁹ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 86-87

Leche de cal (o yeso)/ milk of lime, whitewash/ latte di calce/ lait de chaux:

Es la que resulta de mezclar un conglomerante, cal o yeso, con agua. La fórmula más habitual es mezclar siete partes de agua con una de cal y revolver, aunque estas proporciones se pueden variar en función de la fluidez que deseemos. Entre las descripciones realizadas por Ignacio Gárate Rojas¹¹¹, el término lechadas o lechazos de cal coinciden con el que nosotros emplearíamos para agua de cal. Nos reafirmamos en nuestra descripción por parecernos de uso más habitual y considerarla más cercana al aspecto físico de la misma.

Palimpsesto/ Palimpsest/ Palinsesto/ Palimpseste mural¹¹²

"Revoque y capas pictóricas preexistentes preservadas bajo una pintura mural.

Las pinturas murales que no eran reparadas se encalaban y se repintaban. En otras ocasiones, tras el encalado, eran enlucidas nuevamente y repintadas"¹¹³.

Pintura de base/ underpaint/ campitura preparatoria/ sous-couche¹¹⁴

"Capa preliminar de pintura. Sirve como base para las capas posteriores de pintura y para definir la importancia que tendrán los colores de los detalles pictóricos posteriores. Sobre ella siempre se aplica pintura.

Esta capa no es necesariamente monocromática; hay diferentes tipos de pintura de base, como *veneda*, *verdaccio* o *morellone*. Todos estos tipos de capas preparatorias sirven para definir los valores tonales de la pintura posterior. Este término no debe confundirse con *imprimatur* (imprimación), que define preparaciones coloreadas en pinturas al óleo. Sinónimo: tono base"¹¹⁵.

¹¹⁰ Ibid., p. 87.

¹¹¹ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*,..., p. 133.

¹¹² Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., pp. 108-109.

¹¹³ Ibid., p. 109

¹¹⁴ Ibid., pp. 60-61.

¹¹⁵ Ibid., p. 61.

TÉCNICAS AUXILIARES DEL DIBUJO O PINTURA

Dibujo preparatorio/ Preparatory drawing/ Disegno preparatorio/ Dessin préparatoire¹¹⁶:

"Dibujo preliminar realizado previamente al trabajo pictórico definitivo que normalmente se ejecuta con un medio diferente. Se realiza sobre el *intonaco* en el caso de murales.

Algunos se perciben a simple vista, mientras que en otros casos su detección y documentación solo es posible si la pintura ha sido deteriorada o ha sufrido algún daño. También se puede detectar el dibujo subyacente mediante el uso de reflectografía infrarroja. Sinónimos: dibujo subyacente, dibujo preliminar"¹¹⁷.

Estarcir/ stencil/ decorazione a stampino/ pochoir¹¹⁸

"Técnica de realización de reproducciones ornamentales en las que se usan plantillas recortadas. Comentario: Estas plantillas recortadas se hacen primero con materiales semirrígidos (cera, cartón, plástico, metal, pergamino o similar) y, posteriormente, sus motivos se transfieren repetidamente a una superficie mediante frotamiento o pasando una brocha con pintura en o alrededor del área recortada. La técnica de transferencia se denomina estarcir.

Sinónimo: estampar"¹¹⁹.

Incisión directa/ direct incision/ incisione diretta/ incision directe¹²⁰

"O incisión en 'V'. Técnica de dibujo preparatorio que consiste en realizar el trazado de líneas profundas en la superficie de un revoque usando una herramienta puntiaguda o instrumentos afilados. Puede aplicarse sobre el revoque húmedo o seco. Sobre revoque húmedo puede hacerse con el mango de un pincel. Puede realizarse a mano alzada, con un estarcido, un compás o

¹¹⁶ Ibid., pp. 130-131.

¹¹⁷ Ibid., p. 130-131.

¹¹⁸ Ibid., pp. 140-141.

¹¹⁹ Ibid., p. 141.

¹²⁰ Ibid., pp. 135-136.

una regla. El resultado es una fuerte hendidura con pequeñas acumulaciones de mortero en los bordes"¹²¹.

Incisión indirecta/ indirect incision/ incision indirecte/ incisione indiretta¹²²

"O incisión en 'U'. Técnica de diseño que consiste en calcar en el revoque un dibujo hecho sobre un papel grande o cartón con un punzón o una aguja. Con este método se deja una suave marca. La incisión indirecta se realiza sobre revoque fresco"¹²³.

Marcado con lienza o cuerda batida/ snapped line/ battitura dei fili/ cordeau¹²⁴

"Método de transposición de líneas rectas (coloreadas o no) de una composición al revoque mediante un trozo de cuerda (lienza) que, fijada con un clavo en un lado, se hace golpear contra a superficie, de manera que deje una marca.

Se usa como ayuda para el dibujo de líneas rectas que forman parte del proceso de ejecución de la composición pictórica. Se denomina también cuerda batida"¹²⁵.

Sinopia/ Sinopia/ Sinopia/ Sinopia¹²⁶

Esquema general de la obra, sobre el propio muro o sobre el enfoscado, que se solía realizar con tierra roja o negra. Sirve de guía para la posterior ejecución de la pintura al fresco especialmente.

"Dibujo preparatorio utilizado en la pintura al fresco que se coloca directamente sobre el muro o sobre la capa de nivelación o arriccio.

¹²¹ Ibid., p 136.

¹²² Ibid., pp. 137-138.

¹²³ Ibid., p. 138.

¹²⁴ Ibid., pp. 126-127.

¹²⁵ Ibid., p 127.

¹²⁶ Ibid., pp. 124-125.

El término proviene de la palabra que se usa para el pigmento ocre rojizo, también conocido como tierra de sinopia. Es un término en desuso ya que ha sido reemplazado por otros pigmentos rojos.

No confundir con: dibujo subyacente¹²⁷.

Trepa, plantilla/ stencil, template/ plástico, modelo/ patrón, modèle¹²⁸

"Plantilla de papel, metal u otra materia, con dibujo o inscripciones recortados, que se usa para repetir el motivo sobre los objetos. Se utilizaba una trepa de cada color para conseguir la policromía. Las trepas se emplearon para estampas, en cerámica, y otras decoraciones, por ejemplo, murales"¹²⁹.

3. Estructura de una pintura mural.

Una vez aclarada la terminología técnica básica de pintura mural que emplearemos en este trabajo, pasamos a hablar de su estructura general por estratos que consistiría en el soporte, el mortero, los dibujos previos y finalmente la capa pictórica, independientemente de que esté realizada a fresco o a seco. En función de la mayor o menor elaboración de la pintura, estas capas se multiplicarán o reducirán.

3.1. Soporte

El soporte de la pintura mural es la estructura del espacio sobre el que está aplicado, ya sea la roca natural, roca tallada o los muros construidos por el hombre. Por ello condicionará en todos los aspectos a la pintura mural, formando esta parte indisoluble del espacio que la contiene.

Según Palladio¹³⁰ seis fueron entre los antiguos los modos de construir paredes:

¹²⁷ Ibid., p. 125.

¹²⁸ MARTÍNEZ CABEZAS, C.; RICO MARTÍNEZ, L., (Drs.), Op. cit., p.165

¹²⁹ CALVO MANUEL, A., Op. cit., p.229.

¹³⁰ PALLADIO, A., Op. cit., Capítulo IX, p. 17

“uno la pared o construcción reticulada; otro la de ladrillo; tercero la cementicia, esto es, de piedras en bruto de monte ó rio. El cuarto modo es la mampostería, ó de piedras inciertas: el quinto la sillería o piedra quadreada, y el sexto la henchidura.”

La pared reticulada se construía en tiempos de Vitruvio y por tanto a ella se refiere en sus escritos; sin embargo, en Palladio encontramos ya que reconoce que en el siglo XVI había dejado de emplearse. Al levantar muros gruesos de ladrillo,¹³¹

”deben ser por las dos caras de ladrillos enteros, y el centro se llenará de fragmentos y ladrillo machacado. De tres en tres pies de altura se les pasarán tres filas de ladrillos grandes que tomen toda la anchura del muro: la primera de estas filas irá sentada de hasta la segunda de sogas, y la tercera como la primera. De esta construcción son las paredes de la Rotunda en Roma, las de las Termas de Diocleciano y demás obras antiguas de ladrillo”.

El ladrillo machacado aconsejado para aportar hidraulicidad al mortero, no sólo para obras de agua, sino también para zonas confinadas como el interior de los muros

“(…) las piedras son chinas gruesas de río quebradas por medio, cuya cara rota sacan fuera de los muros, de modo que forman una superficie recta y hermosa (…)”.

Continúa con las paredes de mampostería que

“llevarán a cada dos pies por lo menos las tres filas de ladrillo grande, unidas y arregladas como queda dicho.... La estructura incierta era la que se componía de piedras desiguales en ángulos y lados. Para cortarlas usaban una esquadra de plomo, la qual doblada según el hueco que había de llenar la piedra, servía para los cortes á medida del sitio...

De piedra quadreada se ven paredes en Roma donde estaba el foro y templo de Augusto, en las cuales trababan los sillares menores con

¹³¹ Ibid., pp. 18, 19.

otras filas de piedras mayores. La estructura de henchidura ó rehinchimiento, que también se dice á caxon, la hacían los antiguos tomando con tablas puestas verticalmente ó de canto el espacio que debía ser el grueso de la pared, y llenándolo de argamasa. De este modo la pared iba subiendo á porciones ó tapias”¹³².

En función de sus características variará también la capa de mortero. No es lo mismo aplicar un mortero sobre un muro de ladrillo que sobre uno de mampostería, un muro de sillarejo o un muro de sillares perfectamente escuadrados.

3.2. Capa de preparación

El muro se prepara para pintar mediante capas de mortero, que se irán aplicando una a una sobre el muro para. El mortero suele estar compuesto de una capa de enfoscado, una o varias de enlucido y en ocasiones una lechada o capa de acabado.

De entre todos los autores que describen cómo han de prepararse los muros para recibir la pintura al fresco, destacaremos los escritos de Vitruvio, Cennini y Palladio.

Vitruvio en su escrito habla de una primera capa de *trusilatio*, equivalente a nuestro enfoscado y al *arriccio* de los italianos, para después aplicar sobre esta de acabado rugoso y cuando esté bien seca, tres capas de *arenado* que sería equivalente a nuestro revoco y al *intonaco* de los italianos. Sobre estas capas se aplicará otra de cal y polvo de mármol, bien batida, hasta llegar a tres capas más en las cuales el grano del polvo de mármol habrá de ser cada vez más fino, y finalmente pulido. Sobre la última capa de estuco aún fresco se aplicarán los colores, en el caso de que vayamos a realizar una pintura al fresco.

Cennino Cennini, por su parte, también nos describe de forma muy similar cómo ha de ejecutarse un fresco, deteniéndose en los pormenores de la ejecución del dibujo preparatorio

¹³² Ibid., pp.11-12.

Ambos dejan claro la importancia de un trabajo cuidadoso y metódico de las capas de motero sobre las que se ha de pintar, que precisan buena ejecución y respetar los momentos de aplicación y tiempos de “curado”.

Los dos alaban las bondades de la pintura al fresco: según Vitruvio, “empleados los colores sobre el estuco todavía fresco, no se van, antes bien permanecen siempre, por razón de que la cal, perdiendo en el horno la humedad de la piedra, y quedando porosa y ligera, por la gran sed que tiene arrebatada á sí las cosas que la tocan, y uniéndose sus diferentes principios en un cuerpo sólido de cualquiera figura que sea, después de seca vuelve á su primer estado, pareciendo recobrar las calidades de piedra. Por esto los enlucidos bien executados ni la vejez los vuelve escabrosos, ni aunque se estreguen al limpiarlos dexan sus colores, á no ser que se hubiesen dado sin inteligencia y en seco; pero si se hicieren con las reglas sobredichas, tendrán firmeza, lustre y larga permanencia”¹³³, y apunta Cennini “bien que alguna vez, en invierno y en tiempo húmedo, trabajando sobre muro de piedra, se mantiene fresco el enlucido hasta el día siguiente; pero si puedes evitarlo, no te fíes, porque el trabajo al fresco, o sea al día, es el más resistente temple, el mejor y más deleitable trabajo que se pueda hacer”¹³⁴, dejando claro que otro modo de pintar en el muro que no sea al fresco no puede asegurarnos su pervivencia y considerándolo mucho más resistente que el resto de pinturas murales. Vitruvio asegura que “si se hicieren de una sola mano de arenado, y otra de estuco fino, se quiebran fácilmente por su poca fuerza, y no reciben el brillo y el lustre que les concilia el pulimento, por la demasiada sutileza de su cuerpo (...)”¹³⁵.

Comprobaremos que en ninguno de nuestros ejemplos se siguen los métodos de trabajo aconsejados por los italianos.

Con respecto a las proporciones a usar hay prácticamente tantas como aplicadores y zonas donde se emplea, pues variará tanto el aglutinante (cal o yeso entre otros) como el árido, que suelen ser de procedencia local. Recomienda Palladio:

¹³³ VITRUVIO POLIÓN, M.,... pp.173-174.

¹³⁴ CENNINI, C., Op. cit., p. 58.

¹³⁵ VITRUVIO POLIÓN, M.,... pp.173-174.

“(…) Para el mortero se mezclarán tres partes de arena de mina y una de cal. Si fuere de río ó mar, á una parte de cal se darán dos de arena”¹³⁶.

Suelen estar compuestos de una pasta de cal aérea, cal hidráulica, yeso o una combinación entre ellos, y un árido de composición y granulometría variables en función de las necesidades y de la geología de la zona.

La capa de enfoscado, *arriccio* para los italianos, será la primera que se aplique para nivelar el muro. Es importante que sea un mortero hidráulico, ya que al aplicar capas gruesas es preciso asegurar un correcto secado, lento y uniforme. Esto se consigue empleando cal hidráulica o añadiendo áridos que hagan hidráulico el mortero, como los volcánicos —véase la puzolana empleada por los romanos—, o ladrillos o tejas machacadas, que permitan una correcta ventilación del mortero. El árido de esta primera capa ha de ser grueso, con una granulometría de alrededor de 0,6 mm, que consiga una buena fijación al muro y permita el agarre de las siguientes capas. La proporción entre cal y arena varía en función del oficio del taller pero suele ser entre 1 de cal y 2-3’5 de arena. El enfoscado puede tener entre 1 y 2 cm de espesor, variando en función de la rugosidad del muro.

Sobre el enfoscado se aplican una o varias capas de enlucido, y es lo que los italianos llaman *intonaco*. La proporción entre el conglomerante y el árido suele ser similar a la del enfoscado, como ya hemos comentado, aunque de menor espesor, entre 5 y 3 mm, y, de textura cada vez más fina, con un árido cuya granulometría irá disminuyendo. La cantidad de capas de revoco depende de la mayor o menor exquisitez de los trabajos: cuanto más cuidado se tenga en la preparación del muro, mayor número de capas encontraremos. Aunque no siempre, suele coincidir la calidad técnica de la preparación de la pintura mural con calidad artística de las pinturas.

En algunos casos, para trabajos muy cuidados, se aplica una última capa que suele contener mayor cantidad de cal y árido muy fino, proporción 2:1, y para el que se suele emplear carbonato cálcico y polvo de mármol. Es lo que los

¹³⁶ Ibid., Libro I. CAPITULO V, p 7.

italianos llaman *intonachino* y nosotros llamaremos capa de acabado o lechada final.

3.3. Dibujo

Diferentes autores incluyen al dibujo dentro de la capa pictórica pero nosotros consideramos esta una clasificación muy cerrada puesto que podemos encontrarlo en diferentes niveles de la capa de mortero o preparación del muro.

Se encuentran varios tipos de dibujo con diferente intención y realizados con variadas técnicas que los artistas solían combinar en función de sus necesidades. Puesto que las necesidades y la técnica, en este caso, van prácticamente de la mano, vamos a hacer una enumeración de los diferentes tipos de dibujo que podemos encontrarnos en función de su profundidad, es decir, por orden físico de aparición desde el soporte hasta la capa pictórica.

Para transferir el dibujo al muro que se deseaba pintar los pintores empleaban diferentes métodos de trabajo:

- Con la técnica del almagre, consistente en realizar el dibujo preparatorio con óxido rojo de hierro, más o menos abundante en la naturaleza;
- realizando incisiones en las líneas del dibujo hecho en el cartón con un punzón de hierro que lo atravesase; posteriormente se quitaba el cartón y se pintaba sobre las marcas;
- tiñendo el cartón por el reverso, de manera que al hacer las incisiones se calcara el trazo negro sobre el mortero;
- diseñando directamente sobre el enlucido final, que se reservaba para cambios de composición de última hora;
- mediante el estarcido, que consiste en agujerear el cartón con un punzón siguiendo las líneas del dibujo; después este se superponía sobre el enlucido y se espolvoreaba carbón molido con muñequilla. La marca dejada se reforzaba bien con punzón o lápiz negro para dejar surco y que los perfiles quedaran visibles durante toda la ejecución, bien con pincel. Normalmente se combinaban ambos sistemas: incisiones indirectas sobre cartón para grandes volúmenes y líneas arquitectónicas,

y estarcido para perfiles más precisos, como el detalle de los pliegues y los detalles anatómicos;

- las trepas se empleaban para la repetición en serie de motivos geométricos. Se recortaban cartones con el motivo que se deseaba seriar y se dibujaba el contorno con pincel o bien se rellenaban con color los huecos, dejando las formas como reserva.

3.4. Capa pictórica

Consideramos capa pictórica la capa en la que se aplica el color y tiene intención de ser definitiva y participar del aspecto final de la pintura mural. Está compuesta por los pigmentos y por los materiales que los aglutinan para fijarlos al muro.

3.4.1. Pigmentos

Los pigmentos son sustancias, amorfas o cristalinas, que confieren una coloración tras la mezcla o dispersión con otro elemento, el aglutinante. Pueden clasificarse los pigmentos de diverso modo. Uno de ellos será su división en orgánicos —de origen vegetal o animal—, e inorgánicos o minerales —de origen natural o artificial—.

Mientras que en la pintura mural a seco puede emplearse cualquier pigmento y lámina metálica, los pigmentos que se emplean en pintura mural al fresco han de ser estables y resistentes a la acción cáustica de la cal.

Giovanni Montagna¹³⁷ nos da una extensa relación de los pigmentos empleados en la obra artística. En este apartado se expondrá un listado de aquellos pigmentos empleados hasta el siglo XVI, época en la que se sitúa este trabajo de investigación, distinguiendo entre aquellos que pueden ser empleados cuando la cal interviene como aglutinante, caso de la pintura mural al fresco o la pintura mural a la cal sobre soporte seco, y los que no, como la pintura mural al temple o al óleo.

¹³⁷ MONTAGNA, G., *I Pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Florencia, Nardini, 1993.

El orden seguido comienza por los blancos, para continuar después por los amarillos, naranjas, rojos, violetas, azules, verdes y marrones hasta los grises y negros.

Blancos:

Pintura mural al fresco (p.m.f. a partir de ahora): blanco de cal o hidróxido de calcio, blanco de cuerno de ciervo, blanco de concha de ostra o blanco perla, blanco de hueso y mármol, blanco de huevo, blanco de San Juan o carbonato de calcio, creta blanca o blanco de España, y el polvo de mármol.

Pintura mural a seco (p.m.s. a partir de ahora): blanco de bismuto, blanco de plomo, blanco de estaño, yeso o sulfato de calcio, tierra blanca.

Amarillos:

P.m.f.: amarillo de Nápoles, amarillo de plomo-estaño, esmalte amarillo, ocre amarillo, oro, tierra de siena natural, tierra de sombra natural.

P.m.s.: amarillo de Spincervino, amarillo indio, goma guta, laca amarilla, litargirio, masicot, oro musivo, oropimento, azufre.

Rojos:

P.m.f.: bol rojo, cinabrio, ocre rojo natural, rojo de marte, esmalte rojo y tierra roja, albín o pavonazo (pigmento violeta o púrpura para el fresco) sustitutos del carmín.

P.m.s.: laca de garanza, laca kermes, minio, realgar.

Azules:

P.m.f.: azurita, esmalte azul, azul egipcio, azul ultramar natural y la tierra azul. Como no se manejaban bien con la cal solían emplearse a seco.

P.m.s.: índigo natural.

Verdes:

P.m.f.: crisocola o bol armenio, tierra verde, esmalte verde y verde malaquita. Con los verdes ocurría como con los azules, así que normalmente se aplicaban a seco.

P.m.s.: verde montaña, verde vegetal, verdigris, verditer.

Violetas:

P.m.f.: Ametista o amatista.

P.m.s.: púrpura, violeta de esmalte.

Marrones:

P.m.f.: marrón de hierro, caput mortum, tierra de siena tostada, tierra de sombra tostada y tierra verde tostada.

P.m.s.: marrón, bistro, marrón betún, marrón momia.

Negros:

P.m.f.: negro animal, negro marfil, negro de campana, negro de carbón, negro de hueso, negro de manganeso, negro de nueces, negro humo, negro mineral, negro viña y tierra negra.

P.m.s.: betún de Judea, carbón, grafito, negro de Alemania, negro de lámpara, negro de óxido de hierro.

Como vemos, la paleta de colores en la pintura al fresco se reduce, ya que no todos son compatibles con la acción cáustica de la cal. Cuando hay que recurrir a otros pigmentos o láminas metálicas se aplican con el muro seco y al yeso, al temple o al óleo.

3.4.2 Aglutinantes

"Los aglutinantes son las sustancias que mantienen las partículas tanto de los pigmentos como de las cargas inertes, cohesionadas, unidas entre sí y con el soporte o la capa anterior. El tipo de medio determina la técnica pictórica o artística"¹³⁸.

Ya se ha visto que para definir una pintura mural del siglo XVI o anterior es fundamental comenzar por saber si el color fue aplicado sobre el enlucido

¹³⁸ CALVO MANUEL, A., Op. cit., p. 16.

húmedo o seco. A continuación, nos interesa conocer si se empleó o no aglutinante para mezclar el pigmento y fijarlo al muro.

La pintura mural al fresco tiene la particularidad de que el hidróxido de cal del mortero, junto con el anhídrido carbónico del aire, englobará al pigmento durante la fase de secado y trabajará como aglutinante, creando una costra en superficie más dura que las capas inferiores. Este tipo de pintura es muy resistente al paso del tiempo.

En la pintura mural al fresco los pigmentos pueden mezclarse solo con agua, obteniendo así el fresco puro definido por Cennino Cennini¹³⁹; se pueden aglutinar con agua o leche de cal, dando lugar a un fresco a la cal, y también pueden aglutinarse con caseína, lo que no quita para que sea un fresco siempre que el color haya sido aplicado sobre el mortero húmedo y se produzca la carbonatación de los pigmentos¹⁴⁰.

En la pintura mural a seco pueden aglutinarse los pigmentos con agua o leche de cal o yeso, cola u óleo, obteniendo así una pintura mural en seco a la cal o al yeso, al temple o al óleo. Esta pintura es mucho menos resistente que el fresco y más susceptible de deteriorarse por agentes externos, como la humedad y la erosión.

La pintura mural a seco a la cal es aquella en que los pigmentos han sido aglutinados con agua de cal o leche de cal.

Por pintura al temple entendemos aquella en que los pigmentos suelen ir aglutinados con un medio acuoso o emulsión, como el huevo, la caseína, las colas animales o algunas gomas vegetales.

Se habla a su vez de la pintura mural al óleo se da cuando los pigmentos han sido aglutinados con aceites secantes como el de lino o el de adormidera, entre otros.

La realización de pintura al fresco, sobre todo puro, requería no solamente un profundo conocimiento de la técnica, sino también una gran seguridad a la hora de dibujar y pintar, por lo que poco a poco fue abandonándose y, en Italia, que

¹³⁹ CENNINI, C., Op. cit., pp. 56, 57.

¹⁴⁰ MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P., Op. cit., pp. 14-15.

es donde la técnica de la pintura mural al fresco tuvo un gran desarrollo entre los siglos XIII y XVI, al final Miguel Ángel prácticamente se quedó solo desarrollando dicha técnica. El resto de los pintores fueron combinando la pintura mural al fresco con acabados en seco, sobre todo para algunos colores como los azules y verdes que no resistían el efecto cáustico de la cal y la aplicación de láminas metálicas.

Aunque se perdía la transparencia de los colores aplicados a fresco puro, con los acabados en seco se conseguían reproducir en el muro efectos y tonalidades determinadas que no se podían conseguir con el fresco. Se va ampliando la gama de colorido y se reduce el tiempo de ejecución.

Y a pesar de que esta técnica pictórica era menos duradera y el colorido no tenía tanta fuerza, era más práctica y sencilla de ejecutar, así que, poco a poco, la pintura mural al fresco fue oficio únicamente de un grupo reducido de pintores, hasta caer totalmente en desuso. Es de destacar el caso de Leonardo da Vinci, cuyas pinturas han desaparecido casi en su totalidad, quedando la *Última cena* como ejemplo de técnica a seco.

4. Particularidades de los diferentes tipos de pintura mural

De forma general podríamos concluir resumiendo las particularidades de las dos técnicas de pintura mural:

Pintura mural al fresco¹⁴¹:

- Precisa tener un conocimiento profundo de la técnica de ejecución, saber bien cómo preparar un muro, cómo aplicar los colores y qué materiales se pueden emplear y cuáles no.
- Necesita un sustrato específico de cal y arena, o polvo de mármol, y debe aplicarse sobre el mortero húmedo para que se produzca la carbonatación de los pigmentos.
- Es preciso tener un diseño previo muy claro y se precisa destreza y rapidez de ejecución.

¹⁴¹ BRUQUETAS GALÁN, R., Op. cit., p. 343.

- Fue muy admirada, por valorarla como una técnica de difícil ejecución, sólo para pintores expertos, por considerarla muy perdurable y porque además estaba la idea generalizada de haber sido inventada por los romanos, lo que era un valor añadido durante el Renacimiento.

Pintura a semi fresco:

- No se necesita un soporte mural de especiales características, sino que es suficiente con los enlucidos de cal o yeso.
- Precisa para su ejecución un ambiente bastante húmedo y fresco, que permita un secado lento, de modo que las primeras capas podrán quedar englobadas en el mortero mientras que los detalles y últimos retoques se harán con el enlucido seco.
- No precisa tener un diseño previo muy claro, ni destreza o rapidez de ejecución.
- Permite trabajar con equipos compuestos de personas con diferente nivel de destreza.
- Ha sido una técnica muy poco valorada por considerarse de poca calidad artística.

Pintura mural a seco:

- Al igual que para la técnica a semi fresco No se necesita un soporte mural de especiales características, sino que es suficiente con los enlucidos de cal o yeso.
- El temple es más sencillo de ejecutar y más barato, compatible con la mayoría de los pigmentos y con cualquier tipo de soporte mural. Para trasladar la composición al muro podían emplearse los sistemas que se utilizaban para la pintura mural al fresco, pero también dibujando directamente sobre el muro. No es preciso ser tan rápido y hábil en dibujo y pintura, pues no existe la presión del secado del muro, lo que la convierte en una técnica accesible a cualquier pintor.

- El óleo se empleaba para composiciones o figuras de mayor complejidad. Esta técnica es una pervivencia que se mantiene desde la Edad Media. Un ejemplo de preparación del muro descrita por Pacheco y recogida por Bruquetas era el siguiente¹⁴²:

“(...) sobre el aparejo muy seco, limpio y liso, se aplicaba una mano de cola de retazos hervida con ajos (como conservante) a la que se añadía hiel de vaca (para disminuir la tensión superficial). Se daba después una o dos manos de yeso cernido y templado con cola bien lijada. Esta última capa se bañaba con aceite de linaza para restar porosidad al yeso. Por último se aplicaban dos capas de imprimación al óleo ligeramente coloreada, compuesta de albayalde y sombra y un poco de azarcón como secante, la primera más suelta, la segunda con más cuerpo. A continuación se pintaba como si fuera un cuadro”.

5. Breve evolución histórica de la pintura mural hasta el siglo XVI

Para elaborar este apartado hemos consultado la obra de dos autores¹⁴³ que estudian la pintura mural comenzando con un desarrollo histórico de su técnica.

P. y L. Mora y P. Philippot se acercan a la evolución de las técnicas de pintura mural, basándose en su examen tecnológico, el cual permite realizar un cuadro esquemático de cada obra, en el que deberían reflejarse todos los detalles que le conciernen, tanto desde el punto de vista histórico-artístico como el material.

Hacia el 30.000 a.C., inicio del Paleolítico Superior, las primeras manifestaciones pictóricas humanas se realizan sobre los muros: con la mano, soplado a través de un tubo, con palos o pinceles realizados con pelo animal o vegetal, se aplicaba el pigmento directamente sobre el muro o aglutinado con grasa, orina, huevo o leche. Seguramente lo más importante para el fijado de la

¹⁴² BRUQUETAS GALÁN, R., Op. cit., p.375.

¹⁴³ MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P., Op. cit., pp. 85-159; BRUQUETAS GALÁN, R., Op. cit., pp. 344-346.

pintura fuera el proceso natural de carbonatación de la cal¹⁴⁴. Se emplearon el ocre, rojo, negro y blanco, elaborados de tierra, arcilla, carbón o sangre, entre otros.

” Parece que la migración del carbonato de calcio a través de la roca, y su cristalización en superficie, ocurría tras la ejecución de la pintura, fijando los pigmentos como en un fresco”¹⁴⁵.

En Egipto, como innovación, a la arcilla de los morteros le añaden paja. Los edificios eran revestidos con muros pintados. Según P. y L. Mora y P. Philippot¹⁴⁶, el enlucido de las pinturas egipcias podía ser de dos tipos diferentes según la rugosidad del muro; si son sillares lisos la superficie se igualará con una capa de yeso, si son rugosos se aplicará en primer lugar una capa de barro con paja y finalmente se alisará con una capa de yeso. La pintura se aplicaría sobre el mortero seco, y son temples muy sensibles al agua. Por lo tanto, al parecer, el aglutinante empleado sería a base de gelatina o de goma, por lo que estaríamos hablando de una pintura mural a seco con técnica al temple.

Giuseppe Ronchetti¹⁴⁷ matiza que el origen de los aglutinantes a base de colas animales quizá sea la piel de rinoceronte, hipopótamo o cocodrilo, y que los enlucidos podían ser de yeso o cal seca.

Se suele sugerir que el buen estado de conservación de estas pinturas egipcias se deba al clima tan seco en que se encuentran; pero probablemente sean más importantes las condiciones climáticas constantes en las que se han mantenido.

En Creta y Mesopotamia, hacia el 2.500 a. C., es destacable el descubrimiento de la cal para la pintura. Se desarrollan fórmulas para la pintura mural a fresco —quizás los primeros en la historia— o seco, fresco puro, combinado con el temple o pintura a la cal. Los morteros de cal aparecen aquí antes que en Egipto.

¹⁴⁴ BRUQUETAS GALÁN, R., Op. cit., p.344.

¹⁴⁵ MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P., Op. cit., p. 88.

¹⁴⁶ Ibid., p. 90.

¹⁴⁷ RONCHETTI, G., Op. cit., p. 9.

En la Antigüedad Clásica, en Creta y Micenas, se encuentran enfoscados realizados a base de arcilla y cubiertos por revoco a base de carbonato cálcico aplicado en dos capas, por lo que adquiere bastante espesor.

Grecia y Roma revolucionan la pintura mural al introducir y desarrollar la pintura al fresco. Generalizan esta técnica con enlucidos de aspecto marmóreo, pulidos, compactos y brillantes. La técnica romana ha sido descrita por Plinio y Vitruvio.

A finales del siglo XIII y principios del XIV se empieza con la sinopia, y las andamiadas se subdividen en jornadas adaptadas a la composición. El revoco se prepara con mayor proporción de cal y grano más fino para conseguir superficies lisas, y el dibujo se realiza sobre el enlucido fresco con mezcla de pigmentos como el verdacho, siguiendo o corrigiendo la sinopia.

En algunas ocasiones se realizaban retoques en seco sólo para colores imprescindibles, como los azules y verdes, incompatibles con la cal o que se manejaban mal al fresco. Estos pigmentos se aplicaban al temple, nunca con agua de cal porque rehuían los acabados opacos y lechosos.

Los pintores del Trecento (siglo XIV) empleaban este procedimiento y, entre los siglos XIV y XV, en Florencia, se produce el mayor esplendor de la técnica al fresco puro o *buon fresco* que consiste, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, en aplicar sobre el enlucido fresco los pigmentos mezclados únicamente con agua

“La mayor complejidad de la concepción pictórica basada en las leyes de la perspectiva científica, la geometría y la proporción, empuja a principios del siglo XV a buscar sistemas de transferencia del dibujo cada vez más precisas, de manera que se sustituye la técnica del almagre por sistema de cartones, calcándose el dibujo mediante estarcido o por incisión con punzón.

En el resto de Europa pervive la pintura a la cal del románico, sobre todo en contextos populares, que se va sustituyendo por pintura al temple sobre muros de piedra encalados o enlucidos en yeso.

Durante el período Gótico Internacional se realizan los bosquejos al fresco y se aplican los pigmentos a la cal o con aglutinantes orgánicos como la cola, el huevo, o el aceite. Se buscan acabados similares a la pintura sobre tabla, con veladuras al óleo y brocados aplicados en lámina metálica, y la pintura al óleo comienza a cobrar importancia.

En el siglo XVI empieza a decaer la técnica de la pintura mural, con la introducción de retoques a seco y técnicas sustitutivas para conseguir en el muro efectos comparables al óleo sobre tabla o lienzo, de manera que se va extendiendo el uso combinado o alternativo de fresco y óleo. Comienza a ejecutarse una pintura vibrante y empastada con mayores contrastes luminosos y superficies rugosas, como es el caso de Leonardo, Rafael y su escuela, o la pintura veneciana, entre otros.

Algunos pintores combinan las dos técnicas en un mismo conjunto, empleando el óleo para las representaciones principales que resaltan sobre un fondo más pálido y plano previamente ejecutado al fresco, forma de pintar que se va haciendo más frecuente a mediados del siglo XVI, de manera que una técnica cada vez más empastada y menos luminosa anuncia el fresco barroco”¹⁴⁸.

En lo que respecta a España, hay poca tradición de pintura mural al fresco, aunque abunda la pintura mural a semifresco o a seco.

Los pintores medievales conocen la técnica al fresco, herencia probable de la época hispano-romana, a través del mundo musulmán.

Los antecedentes inmediatos los encontramos en la pintura de tradición mudéjar bajo-medieval —en Aragón, por ejemplo, llega incluso hasta el Renacimiento— especialmente en la mitad sur peninsular, que se continúa en las primeras décadas del quinientos. Hay un fuerte arraigo de las técnicas constructivas desarrolladas en la España musulmana, como la pintura a lo morisco, como se denomina a la pintura de techumbres de madera o zócalos de muros. Esta pintura mural en zócalos o aliceres en el siglo XVI adopta las nuevas formas renacentistas a la romana.

¹⁴⁸ BRUQUETAS GALÁN, R., Op. cit.,, p.347.

Afirma Rocío Bruquetas que en las Ordenanzas de Córdoba¹⁴⁹ del siglo XV, la pintura al fresco se acabaría en seco con aquellos colores incompatibles con la cal como el azul de azurita, aglutinado al temple o al huevo, y el verde de cardenillo, aglutinado con aceite.

Con el auge de la pintura de imaginería o de historias en paredes realizada al óleo, esta técnica se extiende a otros medios, siendo el uso de los aceites secantes habitual en la policromía de piedra esculpida durante la Edad Media en la península Ibérica, pero también lo encontramos en las pinturas murales de los siglos XIV, XV y primeros años del siglo XVI. A pesar de todo, en determinados focos muy exquisitos, se da la pintura al fresco de tradición florentina, pero son ejemplos muy aislados¹⁵⁰.

Durante el reinado de Carlos V y, sobre todo, de Felipe II, en conexión con la generalización de los estucos a la “romana” hay una gran admiración por la pintura al fresco y por ello serán pintores italianos los que vendrán a realizar estas pinturas. Se consideraba que no había buenos pintores especialistas en esta técnica en España. Serán decisivas las empresas arquitectónicas y decorativas ordenadas por Felipe II, en las que se plasma un interés por el *stucco lustro* para la realización de grutescos a raíz de algunos hallazgos arqueológicos en Italia, sobre todo la *Domus Aurea* como hemos comentado al inicio. Pero la estancia de estos artistas en España se limitaba a la duración de los contratos, por lo que resultaría complicada la enseñanza y posterior difusión de esta técnica en este territorio. Bruquetas afirma que el estuco en relieve apenas se introdujo en España, por el fuerte arraigo que aquí tenían las yeserías, en las que desde fechas tempranas se habían adoptado las nuevas formas a la romana. Sí se da, en cambio, un estilo decorativo con grandes superficies pintadas al fresco y decoración de grutescos realizadas con estuco.

Aunque este estudio finaliza en el siglo XVI, sí que nos parece interesante apuntar que en el siglo XVII la tradición mural iniciada por Felipe II va declinando, con menos empresas arquitectónicas y una moda sin tantos ornamentos en las iglesias madrileñas, con bóvedas y paramentos encalados.

¹⁴⁹ Ibid., p.350.

¹⁵⁰ Ibid., p.350.





CAPITULO II

**MARCO
GEOGRÁFICO E
HISTÓRICO: ÁLAVA**

II. MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO: ÁLAVA

1. Álava en el siglo XVI

La población alavesa del siglo XVI puede cifrarse en alrededor de 70.000 habitantes¹⁵¹, toda vez que pasó de tener alrededor de 72.000 habitantes a comienzos de siglo, para pasar a contar con 70.470 en 1593. Aunque pudiera parecer que apenas tuvo variación en esas esas nueve décadas, conocemos también que en 1561 el censo de población ascendía a unos 80.000 habitantes. Es evidente que algo anómalo ocurrió en la época. Según la historiadora Rosario Porres Marijuán, “las coyunturas económicas variables, las epidemias y la política de la corona actuaron a lo largo de estos siglos sobre un modelo demográfico que en muchos momentos dio síntomas de agotamiento”¹⁵².

En lo que respecta a la economía, Porres, citando a L. M^a Bilbao, establece que el siglo XVI fue bueno, con un gran crecimiento económico, tanto como para denominarla época “de recuperación/expansión, comprendida entre 1450 y 1570/80, en la que Álava salió de la hecatombe del siglo XIV y afrontó una expansión de ritmos cambiantes”, y relaciona directamente el buen comportamiento de la economía con el crecimiento poblacional: “Mientras duró la bonanza económica en la primera mitad del quinientos, el crecimiento demográfico alcanzó el 13,7% (según los datos del periodo 1525-1557)”¹⁵³.

Por lo que respecta a las epidemias, Porres sostiene que “ya antes del azote de la peste de 1599 Álava había perdido vitalidad demográfica”, pero lo atribuye a un episodio de peste anterior que se sintió en todo el territorio: “Mucho tuvo que ver en ello la peste de 1564-1568, que, procedente de Zaragoza, infestó prácticamente toda la provincia y marcó un evidente cambio tanto demográfico como social”¹⁵⁴.

¹⁵¹ Para la realización de este apartado se ha seguido básicamente la información y los datos ofrecidos por PORRES MARIJUÁN, R. "De la Hermandad a la Provincia (Siglos XVI-XVIII)" en RIVERA BLANCO, A. (Dir.), *Historia de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Nerea, 2003, pp 185 y ss.

¹⁵² *Ibid.*, p. 225.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 226.

Por último, en lo que respecta a la política de la corona, no hay que perder de vista el hecho de que Álava se estaba conformando como provincia precisamente durante esa época, tras la consecución de las ordenanzas de 1463, que fueron la piedra angular de la Hermandad General. Como es obvio, no fue un proceso libre de fricciones, ya que, por un lado, Vitoria-Gasteiz fue ganando en peso político dentro de la provincia, para disgusto de quienes no formaban parte de la oligarquía vitoriana, pues su ascenso “provocó el descontento entre los hijosdalgo de la tierra y las aldeas de Vitoria que, hasta 1529, pidieron reiteradamente al rey —sin ningún éxito— que en lugar del alcalde de Vitoria se eligiese un corregidor”¹⁵⁵.

También fueron frecuentes las disputas entre los municipios que conformaban la Hermandad, habitualmente por el dinero que cada uno de ellos debía aportar para afrontar los gastos generales. Así, por ejemplo, la cuadrilla de Ayala llegó a proclamarse provincia y a pleitear para separarse de la Hermandad, si bien en 1537 volvió a esta¹⁵⁶.

En resumen, puede afirmarse que el siglo XVI fue por lo general bueno económicamente para Álava, convulso en lo político, y muy complicado en el aspecto sanitario, ya que tuvo que afrontar dos epidemias de peste.

2. Álava en la actualidad

Álava es en la actualidad un territorio histórico (uno de los tres que conforma la Comunidad Autónoma Vasca, junto con Bizkaia y Gipuzkoa) que se encuentra consolidado en lo que respecta a su organización política e institucional, aunque todavía se mantengan ciertas particularidades, como el hecho de que Vitoria-Gasteiz no sea la capital *de iure* de la comunidad autónoma, aunque el paso del tiempo la haya reforzado como capital *de facto*, o la pervivencia en su seno del Enclave de Treviño como territorio administrado por la provincia de Burgos, a pesar del insistente deseo de los ciudadanos de dicho enclave por acabar con esa situación y pasar a ser parte integrante del territorio histórico alavés.

¹⁵⁵ Ibid., p. 233.

¹⁵⁶ Ibid., p. 239.

En su evolución social y económica, el territorio ha notado las consecuencias tanto del ciclo de bonanza económica de inicios de este siglo, como de la crisis económica que le siguió. En ese sentido, la población creció con fuerza desde el año 2000 hasta el 2012, gracias en buena medida a la llegada de inmigración internacional, pasando de 286.000 habitantes a cerca de 322.000, un aumento de unos 36.000 habitantes. Pero, a partir de ese año el crecimiento se ha detenido.

Dicho crecimiento poblacional no ha frenado la tendencia por la que desde mediados del pasado siglo la población alavesa se va concentrando en su capital de provincia, dando lugar a una cada vez mayor preponderancia de Vitoria-Gasteiz respecto al resto de la provincia. Es decir, una ciudad que todavía cuenta con una potente industria (que orbita alrededor de la fábricas de Mercedes y de Michelin) situada prácticamente en el centro geográfico de una provincia mayoritariamente rural.

Este hecho no es baladí para el tema que nos ocupa, toda vez que el despoblamiento de los núcleos rurales —que conforman la mayor parte del territorio alavés— trae como consecuencia directa que los templos que en ellos se encuentran dejan muchas veces de tener usuarios y, por ende, cuidadores que se encarguen de su adecuado mantenimiento. La despoblación trae el abandono, y el abandono significa la ruina de los templos que dejan de tener una función social y pasan a ser una carga económica para aquellos que debieran ser —y así lo son, al menos con la ley en la mano— los responsables de su mantenimiento.

Otro factor importante a tener en cuenta es el proceso de secularización que ha vivido la sociedad vasca en general, y también la alavesa, por el que la religión católica ha ido perdiendo peso en el conjunto de la sociedad. Estos cambios sociales han traído consigo una drástica disminución de las vocaciones religiosas y sacerdotales, por lo que se ha reducido el número de curas hasta el punto que el Obispado se ha visto en la necesidad de reorganizar la atención de las parroquias e incluso eliminar el culto de alguna de ellas.

Se mantienen así los templos que podríamos considerar como referenciales, los que cuentan una feligresía fiel, valga la redundancia, por pequeña que esta

sea, y por lo tanto son mantenidos en buenas condiciones. Si bien la mayoría de los pueblos alaveses conservan en mayor o menor medida el uso de sus iglesias, con la excepción de algunos núcleos de población con tan pocos habitantes que ya no se celebran servicios religiosos, el caso de la multitud de ermitas repartidas por todo su territorio es mucho más preocupante, desprovistas ya de una función social que, en el mejor de los casos, se reduce a la celebración de una romería anual. Y, como es sabido, la falta de mantenimiento de un templo trae consigo problemas en sus cubiertas, lo que supone un peligro de desaparición inminente para las pinturas murales que pudiera albergar, muchas veces ocultas bajo el revoco de sus muros.

En la cuestión general que nos incumbe, que no es otra que la salvaguarda del patrimonio, aunque este trabajo se circunscriba a la pinceladura mural alavesa del siglo XVI, hay que remarcar obligatoriamente la peculiar organización institucional de la Comunidad Autónoma Vasca, la cual, según ciertos autores, —entre ellos los reputados historiadores Antonio Rivera y Javier Ugarte— contaría con “una estructura confederal”¹⁵⁷. Dicha estructura confederal trae como consecuencia, en el ámbito de la protección del patrimonio, que sea el Parlamento Vasco quien aprueba las leyes que lo regulan; es el Gobierno Vasco el que incoa, tramita y resuelve los procedimientos por los que un bien pasa o no a tener algún tipo de protección legal, pero es la Diputación Foral de Álava (al igual que las de Bizkaia o Gipuzkoa) la responsable de todo lo concerniente a las tareas de restauración y conservación que dicho patrimonio necesitara en cada momento. Esta compartimentación de competencias se traduce en la labor diaria en la existencia de cuatro administraciones, prácticamente independientes entre sí, trabajando todas en el ámbito de la conservación del patrimonio. Todo ello en una comunidad autónoma de poco más de 7.200 kilómetros cuadrados de extensión y con unos 2.200.000 habitantes. Esto es, una superficie menor que la del Principado de Asturias, si bien con el doble de su población.

Con todo, dicha estructura jurídico-administrativa no tiene solamente consecuencias negativas. Una de las consecuencias positivas derivada de la

¹⁵⁷ RIVERA BLANCO, A. y UGARTE TELLERIA, J. "Una sociedad democrática y moderna", en RIVERA BLANCO, A., (Dir.) *Historia de Álava*, Vitoria-Gasteiz, Nerea 2003, p. 519. "Pero cierto es que con la última formulación de la LTH [Ley de Territorios Históricos], Euskadi adquiriría una estructura confederal".

importancia de las diputaciones vascas es su gran capacidad económica. No en vano, la Constitución de 1978 recoge expresamente, en su disposición adicional primera, el respeto a los derechos históricos de los territorios forales. A partir de dicha disposición adicional se aprobó, en 1981, la Ley 12/1981, del Concierto Económico con la Comunidad Autónoma del País Vasco, en la que se recogía la potestad de cada una de las diputaciones forales para, entre otras cuestiones, recaudar los impuestos en su territorio. Consecuencia directa de todo ello es, sin duda, una mayor independencia de dichas administraciones provinciales a la hora de plantear sus presupuestos y ejecutar sus gastos. Por ello, también la capacidad de contratar trabajadores y crear servicios que respondan a las necesidades de la sociedad es mayor que en otras administraciones, que dependen de la asignación del Estado para sus gastos corrientes. Es por ello que las tres diputaciones forales de la Comunidad Autónoma Vasca tienen su propio servicio de restauración, aunque existe una gran diferencia de estatus de los diferentes servicios y una gran desigualdad en las capacidades económicas de las tres diputaciones. El ámbito de actuación del Servicio de Restauración de la Diputación Foral Alavesa se circunscribe a una provincia de apenas 3.000 kilómetros cuadrados de extensión y unos 320.000 habitantes.

Por último, otra de las características particulares de la estructura administrativa de la provincia de Álava es que, debido a la antigua dispersión de su población, los ayuntamientos están compuestos por distintos concejos, esto es, entidades menores dentro de un mismo municipio, que por lo general representan a un pequeño núcleo de población, aunque, debido precisamente al despoblamiento paulatino pero incesante que sufren, haya concejos que sumen más de un mismo núcleo de población. A pesar de lo reducido de estas pedanías, todas cuentan con iglesia y frecuentemente con ermitas que pueden compartir con otras poblaciones.

Su importancia radica en que, siendo como son las estructuras administrativas más próximas (más incluso que el ayuntamiento correspondiente, que puede encontrarse a kilómetros de distancia) son las más interesadas en dar una solución a un templo que se esté cayendo por falta de uso. En esa tesitura, son ya varios los concejos alaveses que han buscado tanto la desacralización del

templo (para que a la Iglesia no le supongan un gasto económico las obras de reforma que el templo necesite, y para que esté pueda, una vez reformado, ser de utilidad para todos los vecinos), como vías de financiación, normalmente de la Diputación Foral, para que dichas obras de reforma puedan ser llevadas a cabo. Sin dicha ayuda económica de la Diputación, las obras necesarias para la reforma de cualquier iglesia estarían absolutamente fuera del alcance de los concejos de Álava.

3. Geografía, clima y población

3.1. La distribución de la población en la provincia de Álava¹⁵⁸

Como ya hemos esbozado en el capítulo anterior, uno de los problemas añadidos con los que se encuentra la conservación de la pinceladura alavesa es la estructura de población en la provincia de Álava. Según los datos del INE correspondientes al 2016¹⁵⁹ la población de dicha provincia ascendía a 324.126 personas. Cabe recordar que el número de ayuntamientos de la provincia fue decreciendo durante siglo pasado, hasta quedarse en 51 municipios. Al mismo tiempo que se reducía el número de municipios, se produjo también una concentración de los habitantes en los más grandes, sobre todo en la capital. Así, Vitoria-Gasteiz pasó de tener 34.234 habitantes en 1900, un 34,9% del total provincial, a llegar a tener 244.634 en el año 2016, cifra que supone un 75,4% del total de la población de Álava. Más de cuarenta puntos porcentuales de diferencia, de lo que se desprende que en poco más de un siglo la capital ha pasado de albergar a poco más de uno de cada tres alaveses y alavesas, a ser el municipio de residencia de tres de cada cuatro habitantes de la provincia.

Si tomamos como referencia los diez municipios¹⁶⁰ con mayor número de habitantes, en 1900 dichos diez municipios albergaban el 59,1% de la

¹⁵⁸ ACOA-AKE. *Asociación de Concejos de Álava*, [Consulta: 10-10-2016] Disponible en <http://www.acoa-ake.org/sitio/index.php>

¹⁵⁹ Son datos oficiales del INE que corresponden al padrón de habitantes, toda vez que los datos del censo de 2016 todavía no han sido publicados.

¹⁶⁰ De mayor a menor: Vitoria-Gasteiz, Llodio, Amurrio, Salvatierra, Oyón, Iruña de Oca, Ayala, Alegría-Dulantzi, Zuia y Artziniega. *Instituto Nacional de estadística*. [Consulta: 11-10-2016] Disponible en <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2854>

población total de la provincia, mientras que en 2016 el 91,3% de los habitantes de Álava vivía en alguno de dichos diez municipios más poblados.

Al otro lado de la tabla están los diez municipios con menor población¹⁶¹, que en 1900 sumaban, en conjunto, 4.168, el 4,25% del total y más habitantes que el segundo municipio alavés de dicho año (que era Valdegovía), mientras que en 2016 entre los diez municipios con menor número de habitantes (de los cuales siete ya aparecían en esa categoría en 1900) sólo sumaban 2.108 habitantes, esto es, el 0,65% del total de Álava.

De los datos de los censos de población de 1900 y 2006 cabe concluir que la población de Álava se ha ido concentrando en unos pocos municipios¹⁶², principalmente en la capital, pero también en el valle de Ayala, que en 2016 contaba con cuatro municipios entre los diez más poblados de la provincia, Llodio, Amurrio, Ayala y Artziniega, que en su conjunto concentraban al 10,26% de la población de la provincia. Si en 1900 Vitoria-Gasteiz era 17 veces más grande que el décimo municipio alavés por población, en 2016 la capital era 150 veces mayor que ese mismo décimo municipio. Se da la circunstancia que el 75% de la población alavesa vive en el 10% del territorio. En los 41 municipios menos poblados de la provincia vive en la actualidad el 9,2% del total de la población, frente al 40,9% que lo hacía en 1900, lo que nos da una idea del proceso de despoblamiento al que ha sido sometida la provincia.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que si bien la población total de la provincia se ha triplicado en los poco más de cien años transcurridos entre los dos censos que tomamos como referencia, la pérdida de peso de los núcleos menos poblados no sólo ocurre en términos relativos, sino también en términos absolutos: los diez municipios que en 1900 se encontraban entre los menos poblados de la provincia han perdido población durante el siglo transcurrido. De dichos municipios, siete de los diez que tenían menor número de habitantes en 1900 repiten en 2016, todos con pérdida neta de población. Pero también los

¹⁶¹ Citaremos once, porque en el puesto diez del ranking se encuentran dos municipios con el mismo número de habitantes. De menor a mayor: Añana, Lagrán, Kripan, Zalduondo, Leza, Navaridas, Moreda de Álava, Armiñon, Valle de Harana y, con el mismo censo, Peñacerrada y Yécora. *Instituto Nacional de Estadística*, [Consulta: 11-10-2016] Disponible en <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2854>

¹⁶² Sumando la población de la capital y de los municipios del valle de Ayala, veremos que más del 85% de la población alavesa vive en ellos. Orduña, también en el valle de Ayala, pero perteneciente a Bizkaia, sería el quinto municipio más poblado de la provincia.

tres municipios que no aparecen en 2016 y si lo hacían en 1900, Samaniego, Baños de Ebro y Villabuena, pierden habitantes. Es decir, si han dejado de estar entre los diez menos poblados no ha sido porque hayan ganado habitantes, que no lo han hecho, sino porque otros municipios han perdido más habitantes que ellos.

Por otro lado, una figura importante en el entramado institucional alavés, a la que hemos hecho somera referencia en el apartado anterior, es la de los concejos. Hoy en día, existen en Álava 336 concejos (en una provincia que cuenta con 51 municipios), y huelga decir que gran parte de las más de cuatrocientas iglesias y ermitas diseminadas por el territorio alavés están enclavadas en estas unidades locales menores. Si bien durante la segunda mitad del siglo pasado fueron perdiendo importancia (a la par que perdían población, que se trasladaba a vivir sobre todo a Vitoria-Gasteiz), durante la última década de dicho siglo la recuperan, principalmente tras la aprobación de las Juntas Generales de Álava de la Norma Foral de Concejos, en marzo de 1995. En dicha norma se reconocía la existencia de los concejos, y se unificó en lo posible su funcionamiento, organización y competencias. No hay que olvidar que el concejo cuenta con personalidad jurídica propia y autonomía para gestionar los intereses de los ciudadanos que en él viven.

La Norma Foral a la que hacíamos referencia, la 11/1995, de Concejos del Territorio Histórico de Álava¹⁶³, nos relata, entre otros aspectos, la definición y competencias de los concejos:

“Artículo 1.- Definición.

1. Los Concejos del Territorio Histórico de Álava constituyen un cauce tradicional inmediato de participación ciudadana y gozan de plena autonomía para la gestión de sus intereses y los de las correspondientes colectividades que les sirven de base a través del desarrollo de sus competencias propias.

¹⁶³ Juntas Generales de Álava- Arabako Biltzar Nagusia, [Consulta: 12-10-2016] Disponible en http://www.jjggalava.eus/Hemendik/ficherosFTP/es/Normativa_Basica/2/juntas/11_1995/TConsolidado.pdf#pagemode=bookmarks

2. El Concejo es una entidad local de carácter territorial que, con propia personalidad jurídica y capacidad de obrar, ejerce su jurisdicción en una demarcación territorial de menor extensión que la constituida por el término municipal”.

Entre las competencias de los concejos, que se recogen en el artículo siete de la citada norma foral, cabe destacar la potestad para:

1. "La construcción, ampliación, conservación y reparación de las instalaciones de uso o servicio público de titularidad de la Entidad.
2. La policía de caminos rurales, montes, fuentes y de los demás bienes de uso y de servicio público propios del Concejo.
3. La administración, conservación y regulación de su patrimonio, incluido el forestal.
4. La programación, proyección y ejecución de obras y la prestación de servicios comprendidos en el ámbito territorial del Concejo correspondientes a los intereses específicos del mismo”.

Qué duda cabe que estas entidades locales menores tienen un gran papel que jugar en la protección del patrimonio cultural de la provincia, en especial de aquel vinculado a los edificios de uso religioso. Pero también hay que subrayar que precisamente estas entidades locales menores, capaces por su cercanía de detectar con mayor eficacia que cualquier otra administración las necesidades de protección que tiene el patrimonio cultural en ellas radicado son, a su vez, unas entidades que necesitan de un gran apoyo tanto técnico como financiero para llevar a cabo dicha tarea.

Así pues, parece claro que nos encontramos en la actualidad con muchos municipios rurales (donde se concentra el grueso de las iglesias y ermitas que cuentan con ejemplos de pinceladura alavesa) que ni tienen la población suficiente para acometer las obras de vereda que el mantenimiento de dichas iglesias y ermitas requieren, ni tienen la capacidad presupuestaria para encargar las obras de conservación y/o restauración necesarias. A ello hay que sumarle el hecho de la mayoría de los edificios que albergan expresiones de pinceladura alavesa son propiedad de la Iglesia, no de los ayuntamientos o

concejos, con lo que el esfuerzo exigible a autoridades locales y vecinos es menor.

Por ello, parece claro que es tarea principalmente de la Diputación Foral de Álava, en colaboración con el Obispado de Vitoria, poner los medios técnicos, financieros y humanos para conservar, poner en valor y restaurar los ejemplos de pinceladura alavesa que se encuentran en las iglesias y ermitas diseminadas por toda la provincia.

Por otro lado, en lo que respecta a los concejos presentes en los enclaves de Treviño y en el de Orduña, hay que subrayar que la situación del enclave burgalés es parecida a la de la mayoría del territorio de la provincia de Álava, tanto en existencia y cantidad de entidades locales menores como en la normativa que rige su funcionamiento y delimita sus competencias. En el enclave vizcaíno de Orduña, por el contrario, a pesar de que los concejos existen (son cuatro las entidades locales menores), al ser esta una figura muy poco extendida en Bizkaia, su importancia a efectos de la protección del patrimonio puede considerarse insignificante.

4. Diócesis de Vitoria

Otra de las particularidades a las que nos enfrentamos se deriva del hecho de que los límites provinciales y los eclesiásticos no coinciden en su totalidad. La Diócesis de Vitoria comprende 3.283 kilómetros cuadrados, y a ella pertenece la totalidad de los municipios de la provincia de Álava, más el enclave de Orduña (Bizkaia) y el de Treviño (Burgos), que está formado por el municipio de Condado de Treviño y el de La Puebla de Arganzón, y que administrativamente forma parte de la Diputación de Burgos. Es pues, un obispado con presencia en tres provincias que se sitúan en dos comunidades autónomas diferentes.

El Obispado de Vitoria, a su vez, pertenece a la provincia eclesiástica de Burgos, de cuyo arzobispo metropolitano depende. En la actualidad cuenta con 422 parroquias, englobadas en 15 Arciprestazgos que configuran 5 zonas pastorales. La población total en el territorio cubierto por la Diócesis de Vitoria

se estima en unos 328.000 habitantes aunque, evidentemente, no todos ellos profesan la religión católica.

4.1. Enclave de Treviño

La variación de población del municipio del Condado de Treviño es comparable con la sufrida por los municipios de la Álava rural. Si en 1900 contaba con 3.701 habitantes, dicha cifra había descendido en 2016 hasta los 1.338, repartidos en 36 entidades menores, lo que nos da una idea de las dificultades que se pueden encontrar para el mantenimiento de los edificios religiosos en la gran mayoría de los lugares habitados en el Condado de Treviño. La Puebla de Arganzón, por su parte, contaba en 2016 con 489 habitantes en su padrón municipal. Con todo, hay que tener en cuenta que probablemente los habitantes de hecho de estos dos municipios sean más de los que se reflejan en los respectivos padrones municipales, puesto que es una práctica relativamente habitual entre ellos empadronarse en Vitoria-Gasteiz, ya que ello da acceso irrestricto a los servicios públicos que oferta la capital alavesa, que está situada a escasos diez kilómetros de ambos municipios (mientras que Burgos capital dista más de 100). Hay que sumarle el hecho del insignificante peso, en términos absolutos y relativos, que el enclave tiene respecto al conjunto de la provincia de Burgos, a la que administrativamente pertenece. Por todo ello, parece evidente que las tareas de promoción y salvaguarda de los ejemplos de pinceladura que aún pudieran perdurar en el enclave deberán estar guiadas por el ejemplo que puedan dar las autoridades alavesas y la colaboración que se pueda dar entre el Obispado de Vitoria y la Diputación Foral de Álava.

En lo que respecta a los concejos, en la estructura institucional de la Comunidad Autónoma de Castilla y León estos son conocidos como entidades locales menores. La comunidad de Castilla y León aprobó en 1998 la Ley 1/1998 de régimen local de Castilla y León. En ella se definen las entidades locales menores de manera análoga a la definición que se daba de los concejos en la norma foral alavesa de 1995, y en su artículo 50 se citaban las competencias que tienen estas entidades locales menores, también parecidas

a las competencias que los concejos alaveses tienen reconocidos por la norma foral antes mencionada:

“1. Las entidades locales menores tendrán como competencias propias:

- a. La administración y conservación de su patrimonio, incluido el forestal, y la regulación del aprovechamiento de sus bienes comunales.
- b. La vigilancia, conservación y limpieza de vías urbanas, caminos rurales, fuentes, lavaderos y abrevaderos.

2. Podrán, asimismo, ejecutar las obras y prestar los servicios que les delegue expresamente el Ayuntamiento”.

Cabe destacar que el Condado de Treviño también sufrió un despoblamiento de sus entidades locales menores cuando sus habitantes, en las décadas de 1960 y 1970 principalmente, se trasladaron a vivir a Vitoria-Gasteiz. Dicho despoblamiento hizo desaparecer alrededor de 15 concejos, dejando su número en los 36 actuales. En el municipio de La Puebla de Arganzón solo hay un concejo.

4.2. Orduña

El municipio de Orduña, perteneciente a la provincia de Bizkaia, pero enclavado entre Burgos y Álava, tiene una evolución demográfica que hay que comparar no con la de la provincia de Álava en general, sino con la del valle de Ayala, con el que es limítrofe. Al igual que en dicho valle, la población ha ido en aumento, y en 2016 contaba con 4.163 habitantes, lo que la colocaría en quinto lugar entre los municipios alaveses, caso de pertenecer administrativamente a dicha provincia. De todos modos, sigue siendo un municipio de un peso poblacional total modesto, y que requiere, por lo tanto, del apoyo de las autoridades vizcaínas para un correcto manejo del patrimonio cultural con que el municipio cuenta.





CAPITULO III

**LA PINTURA
MURAL DEL
SIGLO XVI
EN ÁLAVA**

III. LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA

1. Antecedentes

No encontramos la palabra pinceladura en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pero sí pincelar, que se define como “representar o figurar algo con líneas y colores convenientes o también cubrir con color la superficie de algo”¹⁶⁴, es decir un sinónimo de la palabra pintar empleada actualmente. Este vacío nos indica que es una palabra ya en desuso, pues sí aparece en los documentos del siglo XVI, siendo una de las empleadas comúnmente por artistas y patronos para denominar a la pintura mural en iglesias, y pinceladores o yelseros a quienes las ejecutaban, como subraya Echeverría Goñi en sus artículos sobre esta manifestación artística, escritos muchos de ellos en colaboración con los historiadores del arte Gallego Sánchez, Vélez Chaurri, o Portilla Vitoria

Durante el siglo XVI el interior de muchos templos románicos y góticos, y también los renacentistas recién edificados, se adecuaban al gusto del momento mediante arquitecturas pintadas. A este “hacer artístico” de modular la arquitectura, “de dotar a los paramentos y bóvedas de un ornamento “a la antigua”¹⁶⁵ se le denominaría en la época pinceladura culminando sus obras mediante “la pintura de escenas y figuras”, como así nos lo ha aclarado recientemente Echeverría¹⁶⁶. Estas últimas se desarrollaban en zonas destacadas del templo, como el presbiterio, lugar preferente al que se dirigían las miradas de los fieles, donde, con intención de catequizar se pintaban retablos fingidos¹⁶⁷; o las bóvedas o cielos, estructuradas en tramos o capillas, los nervios cruceros, terceletes, formaletes y combados, los plementos o campos y lo que ellos denominaban las ruedas de combados”¹⁶⁸ en las cuales el pintor solía expresarse de forma mucho más libre, o en cuyas claves el pintor

¹⁶⁴ *Diccionario de la Lengua Española...*

¹⁶⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Obras de Arte de la pinceladura alavesa...”, pp. 266-269 y 271-272.

¹⁶⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “El impacto de la petrofilia en la pintura mural del siglo XVI en Navarra”, ponencia dentro del Ciclo de Conferencias *La piel de la arquitectura*, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, 24 de octubre de 2016.

¹⁶⁷ En el caso de que el encargo del retablo en madera no fuera inminente.

¹⁶⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco...*, p 61

realizaba trabajos más específicos tanto si eran de piedra labrada, con acabado policromo, como lisas pintadas a punta de pincel¹⁶⁹.

En el caso de los edificios civiles la hemos encontrado en sus fachadas principales, a modo de cenefas bajo aleros o voladizos, como en el caso del caserío Etxebarri, o escenas en su frontis, como en el caserío de Izoria, y en el caso de palacios preferentemente en zonas de estar o reunión, como la galería del palacio Lazarraga en Zaldondo, o las del vestíbulo y gran salón del palacio de Oriz en la vecina Navarra, siendo habituales escenas del Génesis, temas inspirados en el fabulario medieval o batallas.

No es una manifestación pictórica que encontremos únicamente en la provincia de Álava, sino que es una forma de decorar que hallaremos de manera recurrente y generalizada en toda el área holohúmeda¹⁷⁰ del norte de España. Con todo, según Echeverría, es en los talleres alaveses donde se aprecian una mayor calidad artística y un mayor desarrollo de esta frente al dorado, estofado de retablos y pintura de pincel¹⁷¹:

Aunque en esta investigación nos centraremos en la pintura mural del siglo XVI, no hay que olvidar que el dar un acabado pictórico a templos y edificios venía siendo una práctica habitual hasta épocas recientes, siendo así que podemos encontrar pinturas murales del siglo XVI sobre otras románicas y/o góticas, como es el caso de las pinturas de la bóveda de la cabecera de Santa María de Orduña, o el retablo fingido del presbiterio de la iglesia de San Pedro de Gardelegi, pero también bajo barrocas del siglo XVII, tardo barrocas del siglo XVIII y/o neoclásicas del siglo XIX.

2. Revisión bibliográfica relacionada

A pesar de que el objeto de este trabajo no es profundizar en el conocimiento histórico-artístico de la pintura del siglo XVI en Álava mediante la búsqueda en archivos de documentos aún sin investigar, sí haremos, para contextualizar el

¹⁶⁹ Ibid., p 62.

¹⁷⁰ ARBAIZA VILLALONGA, M., Op. cit., pp. 93-124. "Vascos, santanderinos, asturianos y gallegos forman parte de una zona ecológica muy concreta, bien definida por el relieve montañoso, el clima húmedo, el hábitat disperso, que comprendería el macizo gallego, la cordillera cantábrica, la depresión vasca y los Pirineos Occidentales, denominada área holohúmeda".

¹⁷¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco...*, pp. 56-91.

tema, un breve recorrido de la bibliografía publicada hasta el momento sobre esta materia.

Como ya hemos apuntado, Echeverría Goñi es el historiador del arte que más ha investigado este tema, por lo tanto nos referiremos continuamente a él en este capítulo ya que casi todos los artículos que tratan de la pinceladura alavesa llevan su autoría. Dicho esto, hay que señalar que hay referencias anteriores a este estilo pictórico; las hallaremos en la colección de diez tomos del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, en el cual ya se cita en varias ocasiones la existencia de dichas pinturas, aunque sin extenderse en la descripción de los ejemplos de pinceladura que se nombran ni profundizar demasiado en la cuestión. En el caso de los templos pincelados en el siglo XVI solo se tienen en cuenta cuando las obras en cuestión traten de pinturas de escenas o figuras, pero no ocurre así con la pinceladura de arquitecturas, puesto que esta es más difícil de poner en valor, a diferencia de lo que sucede con las pinturas barrocas, más documentadas, conservadas y tenidas en cuenta. Sí que es cierto que, a medida que se profundiza en la lectura y revisión fotográfica y avanzamos en el número de tomo del citado catálogo, hay más probabilidades de encontrar referencias sobre este "arte menor" tal y como, en ocasiones, lo denomina Pedro Echeverría. Podría decirse, por tanto, que con el paso del tiempo se fue tomando conciencia del verdadero valor artístico que tiene la pinceladura de arquitecturas.

Tras el comentario a cada tomo del catálogo de la diócesis, de la bibliografía publicada sobre el tema por Pedro Echeverría, y el resto de bibliografía sobre el tema, añadiremos los casos que hemos ido detectando y conociendo a través de nuestra experiencia profesional. En algunos casos los ejemplos de pinceladura han quedado al descubierto como consecuencia del deterioro de los revestimientos más modernos, que han ido cayendo y dejando a la vista antiguas pinturas murales. En otros casos, hemos detectado los antiguos restos de pinceladura ocultos tras encalados o retablos de madera.

Al comienzo del primer Tomo del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria¹⁷², dedicado a la comarca de la Rioja Alavesa, el historiador Emilio Enciso Viana, hará únicamente referencia a las pinturas murales del siglo XVIII, tan comunes en la zona (1), sin nombrar siquiera los restos de pinturas murales del siglo XVI, a pesar de que tenemos conocimiento de su existencia, como es el caso de la grisalla existente en el muro de la epístola de la capilla de San Juan de Laguardia y restos de despieces renacentistas que podemos apreciar, si hacemos un recorrido visual por la documentación fotográfica del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria en las iglesias de Elvillar/Bilar¹⁷³, Lanciego/Lantziego¹⁷⁴, Lapuebla de Labarca¹⁷⁵ o Samaniego¹⁷⁶.

Ya en el Tomo II del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, que cubre el territorio de los Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo, hay una pequeña referencia a la existencia de unas pinturas murales tras el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Argote, que son “difícilmente visibles, posiblemente medievales. Se aprecia con dificultad, una figura femenina velada, con un rostro muy esquematizado”¹⁷⁷. Más adelante, al tratar la iglesia de San Mamés de Oteo, vemos una fotografía específica de las pinturas murales del siglo XVI en la bóveda del presbiterio¹⁷⁸ y una pequeña anotación referente a dichas pinturas¹⁷⁹.

Actualmente sabemos que en esa misma zona de Treviño y Campezo hay restos de pinturas murales del siglo XVI al menos en otras dos iglesias: la iglesia de San Esteban, en Loza, y la de Santa Eulalia en Markinez, ambas en la provincia de Álava.

¹⁷² ENCISO VIANA, E., “Arciprestazgo de Laguardia”, CANTERA ORIVE, J., “Labastida y Salinillas de Buradón” en *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo I. Rioja alavesa*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.

¹⁷³ Ibid., Fotos 34, 36 y 45.

¹⁷⁴ Ibid., Fotos, 163, 171, 174.

¹⁷⁵ Ibid., Fotos 176, 183.

¹⁷⁶ Ibid., Fotos 243, 244.

¹⁷⁷ PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo II. Arciprestazgos De Treviño-Albaina y Campezo*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, pp.66-67.

¹⁷⁸ Ibid., Foto 329.

¹⁷⁹ Ibid., p. 301“Consta de tres tramos de bóveda de crucería. El de la cabecera, con terceletes y ligamentos, ostenta pinturas de san Andrés en la clave principal y cabezas de ángeles en los restantes; sus plementos se cubren de grutescos de grisalla”.



Laguardia, iglesia de San Juan, retablo fingido pintado tras retablo en madera.



Loza, iglesia de San Esteban, restos pinceladura tras encalados.



Markinez, iglesia de Santa Eulalia, pinceladura en bóveda del presbiterio.



Vitoria-Gasteiz, Catedral Sta. María, arco del Transepto norte del lado del Evangelio.

En el Tomo III del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria¹⁸⁰, dedicado a la Ciudad de Vitoria-Gasteiz, en el capítulo sobre la Panorámica Artística, que nos da una visión general del arte en la ciudad de Vitoria desde el gótico hasta el siglo XX, en su apartado sobre el Renacimiento se nos comenta que “abundaban pintores que hacían de todo” y se nombra ya a algunos de ellos como Pedro de Gámiz, Andrés de Miñano y la familia de los Oñate, concretando cómo el primero hizo en la iglesia de San Pedro, en el muro de la capilla de los Reyes “pintura de pincel, una Anunciación”, mientras que el segundo, en 1577, realiza el “dorado y pintado del sagrario” así como el “pincelado y pintado de la sacristía y capilla mayor”¹⁸¹.

Tenemos conocimiento de pequeños restos de pinceladura en la catedral de Santa María, así como en la portada del convento de Santa Cruz, ya restaurada, y en las ruinas del convento de San Francisco.

En el tomo IV del citado Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, dedicado la llanada alavesa occidental¹⁸², cuando se habla de la parroquia de la Natividad de Nuestra Señora en Añua, se señala cómo el pintor de Arrasate/Mondragón¹⁸³ Juan de Elejalde pinta la bóveda de la iglesia entre 1564-1574 y cómo a partir de 1577 comienzan los pagos al pintor Juan de Bustillo.

Más adelante, refiriéndose a la parroquia de San Andrés de Argomaniz (Elburgo/Burgelu)¹⁸⁴, se toma nota de cómo en los primeros años del siglo XVI el pintor Pedro López de Arroza pintaba la bóveda, y que más adelante, en 1577, Juan de Oñate pintaba la bóveda “de sobre el coro” y quizás también las claves.

En el apartado dedicado a la parroquia de Artatza Foronda, uno de los casos que hemos elegido para analizar con mayor detenimiento, ya nos describe someramente la pintura de bóvedas con “pinturas de estrellas en torno a las

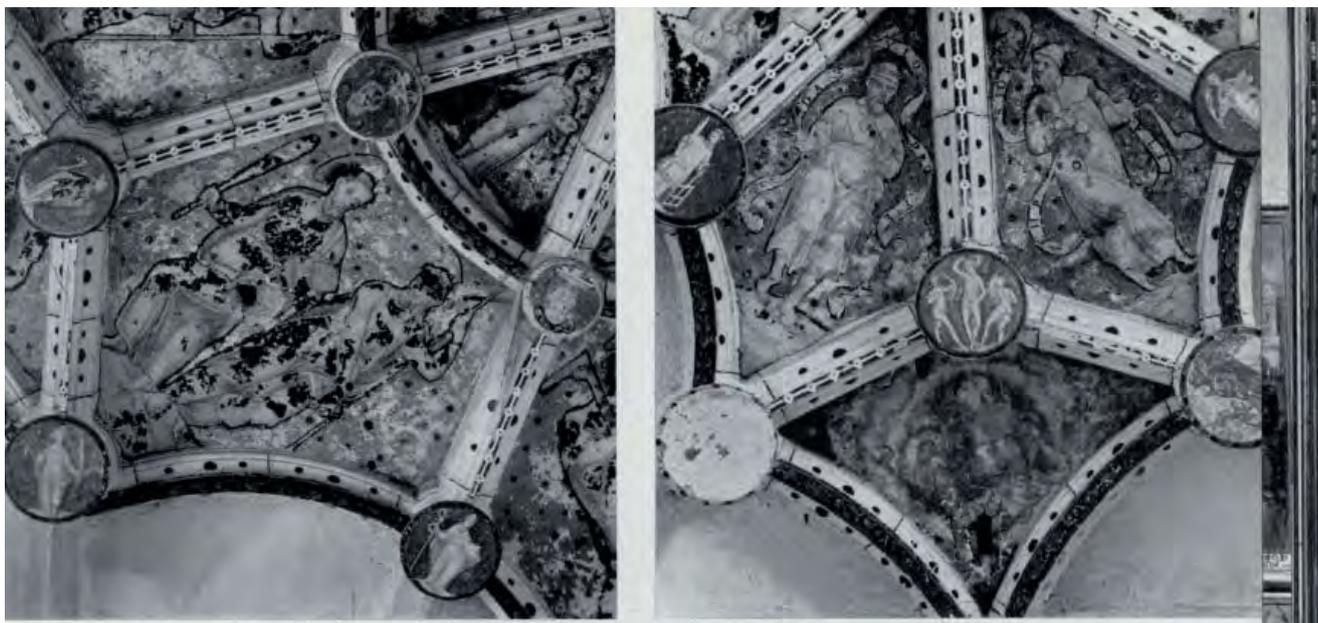
¹⁸⁰ ENCISO VIANA, E. *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo III. Ciudad De Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1968.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁸² ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV. La Llanada Alavesa Occidental*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

¹⁸³ A partir de ahora utilizaremos solo el topónimo oficial en castellano: Mondragón.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p 250.



Añua, iglesia de la Natividad de Nuestra Señora. Fotos 294-295 del CMDV-T IV.



Etura, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, bóveda pincelada del presbiterio.
CMDV T V, Foto 353



Munain, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, rueda de la bóveda pincelada.
CMDV, T V, Foto 512.

claves, con dibujos de hojas a ambos lados de los nervios y cabezas de fieras linguadas, muy estilizadas, en el arco toral y en los laterales de descarga de los muros. En el tramo bandas de grisalla que bordean las nervaduras”. En el mismo tomo del catálogo se hablará también de la existencia de una leyenda que recorre la nave “pintada con sentencias y proverbios, legible sólo en palabras sueltas, escrita en letras capitales”¹⁸⁵.

Tienen también especial mención en este Tomo las pinturas de la cubierta del bajo coro de la parroquia de San Esteban de Betoño¹⁸⁶, apuntando el encargo realizado en 1584 a Diego de Avena para que pincele el coro, de las cuales existe un estudio técnico¹⁸⁷ impulsado por el Servicio de Restauración de la DFA, realizado en 2006 por la empresa PETRA S. Coop., y al que acompaña un estudio histórico-artístico firmado por Pedro Echeverría Goñi y Amaya Gallego.

Por otra parte, se nombra la pintura de las claves¹⁸⁸ de la iglesia de San Martín, en Otazu, por Beltrán de Amberes.

En el Tomo V de la misma serie¹⁸⁹, que trata sobre la llanada oriental, en el primer capítulo correspondiente a la visión genérica geográfica y artística de la zona, ya se menciona la pinceladura en el apartado del Renacimiento, la pintura ornamental, refiriéndose a la pintura de grisallas, “más frecuente en la zona que la ejecutada sobre tabla o lienzo”¹⁹⁰. Se les dedica un párrafo a las pinturas de las claves de las bóvedas de Gordoia¹⁹¹, Narbaiza y Etura¹⁹², y a las pinturas de grisallas de las bóvedas de la iglesia de esta última localidad, además de las de Heredia¹⁹³, Munain, Ilarduia¹⁹⁴, zócalo del ábside de

¹⁸⁵ Ibid., pp. 279-280.

¹⁸⁶ Ibid., p 302., Fotos 425-427.

¹⁸⁷ PETRA S. Coop. *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención en la superficie policromada de la bóveda del bajo coro y antepecho del coro de la parroquia de San Esteban, de Betoño...*

¹⁸⁸ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGÚÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p. 572, Fotos 834 y 842.

¹⁸⁹ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo V. La Llanada Alavesa Oriental y Valles De Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.

¹⁹⁰ Ibid., p. 110.

¹⁹¹ Ibid, p. 461.

¹⁹² Ibid., p. 429, Foto 353.

¹⁹³ Ibid. P. 469, Foto 404.

¹⁹⁴ Ibid. 501, Foto 437.



Ilarduya, iglesia de San Miguel, bóveda de la sacristía. Foto 437 del CMDV-T V.



Katadiano, Santuario de N^a S^a de Eskolunbe, bóveda pincelada



Katadiano, Santuario de N^a S^a de Eskolunbe, coro, luneto pincelado

Gazeo¹⁹⁵ por Diego de Cegama y a la sacristía de la capilla de los Lazarraga en Zaldondo¹⁹⁶, describiendo más adelante, en el capítulo dedicado a la iglesia de Munain¹⁹⁷, las pinturas del segundo tramo, “elegantes grutescos en grisalla” que el autor atribuye a Diego de Cegama. También recoge el dato de cómo se le paga en 1566 al “pinzelador” Martin de Cegama la pintura “de las capillas de sobre las sepulturas”¹⁹⁸ de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, en Okariz, bóvedas demolidas actualmente; también entre 1569-1570, Juan Ochoa de Chinchetru pinta las paredes del “çimeterio”¹⁹⁹. No sólo eso sino que además sigue el ejemplo de pincelar sus muros también en la ermita de San Miguel; parece que se restauró en diversas ocasiones, de ahí las visitas del Licenciado Gil, y concretamente en 1562 se reparaban sus paredes y en 1566 las revocaba y “pincelaba” el pintor Martin de Cegama²⁰⁰.

En el dedicado a los valles cantábricos de Álava²⁰¹, así como a la ciudad vizcaína de Orduña, al escribir sobre la iglesia de Santa María en dicha ciudad, se nos apunta cómo en 1559, el “yelsero” Juan De Armona lucía y pincelaba la “capilla de junto a la pila”²⁰². Está documentado también cómo más adelante, en 1781, blanquean el templo “dos italianos —“maestros blanqueadores”— como era corriente en muchas iglesias de la zona. Los de Santa María de Orduña eran “Francisco Pasera y su compañero”. La tradición de los maestros italianos como especialistas blanqueadores y enlucidores de templos continuaba en el siglo XIX, y así en 1820 blanqueaba la iglesia José Justo de la Rosa, vecino de Areatza aunque de ascendencia italiana”²⁰³. Con esto podemos suponer que al menos dos de las capas que cubren las pinceladuras del siglo XVI proceden de los dos momentos citados. Por otro lado, no sabemos si pudo estar relacionado con el pintado de la bóveda central el pintor

¹⁹⁵ Ibid., Foto 126, PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de San Martín de Tours, Gazeo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2007, (inédito).

¹⁹⁶ Ibid., p. 110.

¹⁹⁷ Ibid., p. 584.

¹⁹⁸ Ibid., p. 616.

¹⁹⁹ Ibid., p. 616.

²⁰⁰ Ibid., p. 627.

²⁰¹ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VI. Las Vertientes Cantábricas Del Noroeste Alavés. La Ciudad De Orduña y Sus Aldeas*, Vitoria-Gasteiz, Obra cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988.

²⁰² Ibid., p. 667.

²⁰³ Ibid., pp. 667-668.



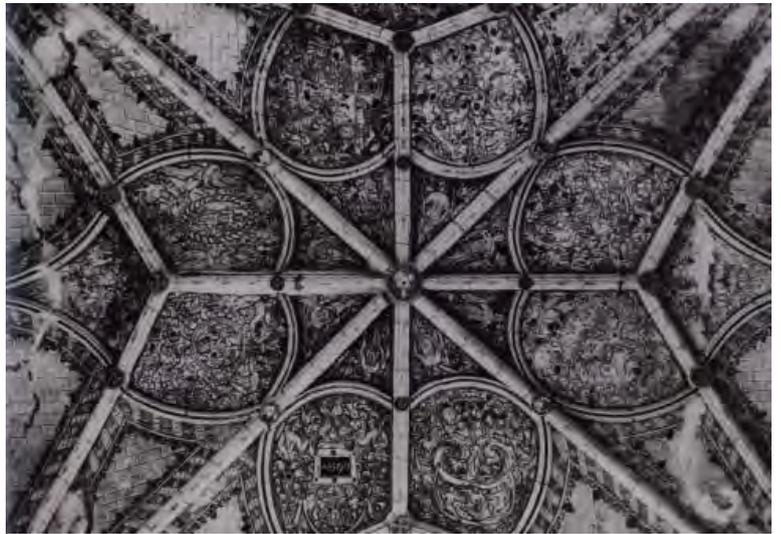
Oiardo, iglesia de San Juan Bautista, pinceladura en friso. Foto Petra S. Coop.



Tortura, iglesia de San Andrés, pintura mural en interior de la cabecera. Foto 465 del CMDV-T VII.



Ziriano, iglesia de san Juan "Ante Portam Latinam", bóveda de la cabecera pincelada. Portada del CMDV-T VIII.



Betolaza, antigua parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, templo abandonado por el desplome de sus bóvedas, pinceladura en la bóveda de la cabecera, ya derruida. Foto 157 del CMDV-T VIII. A.T.H.A. Fondo G. Lz. de Guereñu, Galarraga, nº 782.

y dorador Juan Beltrán de Otazu, vecino de Orduña y activo en el último tercio del siglo XVI²⁰⁴.

El séptimo tomo²⁰⁵ dedicado a Kuartango, Urkabustaiz y Zigoitia, se referirá a las claves²⁰⁶ de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Andagoia, la central con la Virgen con Niño y en las capillas laterales seis santas mártires con palmas. Sabemos actualmente que también fueron pincelados en el siglo XVI los plementos y nervios de sus bóvedas de la nave central, al menos el primer tramo así como la capilla de los Martínez Andagoia y más tarde de los Ochoa de Zárate y Arzas, construida en la segunda mitad del siglo XVI²⁰⁷.

En el momento de elaborar el tomo del Catálogo Monumental de la zona correspondiente, la iglesia de San Sebastián de Artxua²⁰⁸, uno de los casos elegidos para nuestro estudio, se hallaba en ya en “estado de abandono y ruina inminente”²⁰⁹, y se había construido la nueva parroquia. No hay, en el catálogo, documentación fotográfica de ese momento.

En Katadiano, en el apartado dedicado al santuario de Nuestra Señora de Eskolunbe, Portilla baraja la hipótesis de que fuera Juan Beltrán de Otazu, el autor del retablo de pintura y de los grutescos y mazonerías, conservadas en parte en el frontis “pinturas que por su estilo encajan perfectamente en la época indicada” puesto que “hacían de todo”. Además sabemos, como nos indica la autora, que para entonces Beltrán de Otazu había pintado ya los florones de la bóveda de San Miguel de Vitoria-Gasteiz (1560), a partir de 1567 había trabajado en Belandia y en 1577 en la parroquia de Delika²¹⁰. Habla también más adelante específicamente de las pinturas murales²¹¹ que decoran las paredes, refiriéndose a las que se encuentran en el segundo tramo del templo, donde describe la decoración de la bóveda con “elementos de grisalla, mazonerías fingidas y, como reborde de las nervaduras, sierpes, flores y

²⁰⁴ Ibid., p.268.

²⁰⁵ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urkabustaiz y Zigoitia. De Las Fuentes Del Nervión, Por La Sierra De Guibijo, a Las Laderas Del Gorbea*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.

²⁰⁶ Ibid., p.319, Foto 46.

²⁰⁷ Ibid., p.319, Foto 47.

²⁰⁸ Ibid., pp. 353-357.

²⁰⁹ Ibid., p. 355.

²¹⁰ Ibid., p.431.

²¹¹ Ibid., Fotos 164, 165, y 166.



Urbina, iglesia de San Antolín, detalle de plemento pincelado. Portada del CMDV - T IX.



Zarate, iglesia de San Pedro, detalle de pinceladura en vano del presbiterio, interior. Foto 629 del CMDV-T IX.



Olabarre, iglesia de San Esteban, detalle de pinceladura de la bóveda, Foto 27 del CMDV-T X.

grutescos”²¹². Reproduce también la inscripción del muro izquierdo y describe el resto de pinturas, aunque las considere populares e ingenuas, añadiendo además cómo están firmadas por “yvan de Armona”²¹³.

Si seguimos recorriendo las localidades incluidas en esta zona en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria en busca de algún resto de pintura mural del siglo XVI, encontramos en el municipio de Urkabustaiz, concretamente en el santuario de Nuestra Señora de Goikoana, en la “cabecera de presbiterio de primitiva ermita, restos de un Calvario pintado, que apenas son apreciables y que sin duda son posteriores a la fábrica medieval de la primera iglesia. Aunque dicho Calvario es de tradición gótica, puede fecharse en los comienzos del siglo XVI”, y las pinturas quizás fueron costeadas por Juan de Parrazar, siempre según la autora²¹⁴.

Además de los ya citados, y debido a los trabajos de restauración realizados por la empresa PETRA en 2006²¹⁵, conocemos la existencia de restos de pinceladura bajo el actual encalado en la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo, en el mismo municipio de Urkabustaiz, lo cual queda también reflejado por Pedro Echeverría en su publicación sobre el retablo fingido de la iglesia de San Martín de Bachicabo²¹⁶.

Al describir la parroquia de San Andrés de Tortura, situada en el municipio de Kuartango, en el mismo paño en que se encontraban las tablas pintadas a finales del siglo XV. Micaela Portilla deja nota de la siguiente constancia: “como remate de la banda en que se encontraban estas tablas, y a los flancos del ventanal de la cabecera, ya descrito, puede verse aún la pintura mural de un gran retablo fingido, imitando una obra de arquitectura y escultura del siglo XVI (...) todo un conjunto pintado artificialmente para cubrir hasta lo alto de la cabecera del templo”²¹⁷.

²¹² Ibid., p.438.

²¹³ Ibid., p.439.

²¹⁴ Ibid., pp. 761-762

²¹⁵ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo...*

²¹⁶ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGOS-SÁNCHEZ, A., “El retablo fingido...”, p.43.

²¹⁷ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 795, Fotos 465-467.

En el siguiente volumen del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, el Tomo VIII²¹⁸, dedicado a las zonas de los valles de Aramaio y de Ganboa, hay un cambio en la valoración de las pinturas murales de los templos; poco a poco, los autores de dicho catálogo se van percatando de la importancia del papel de la pinceladura alavesa en nuestro patrimonio, y lo hacen patente al colocar en la portada del tomo una fotografía de la pinceladura de las bóvedas de la iglesia de San Juan Evangelista de Ziriano, sobre la cual, además de lo que Portilla cita en este tomo, hay varios artículos publicados, dada su importancia artística y su mal estado de conservación en 2005²¹⁹.

Además de tener en cuenta estas importantes pinturas murales también comentará la existencia de más ejemplos de pinturas murales en las parroquias de Nuestra Señora de la Asunción de Betolaza²²⁰, San Vicente Mártir de Miñano Menor/Miñao Gutxia²²¹ o San Esteban de Nanclares de Gamboa/Langara-Ganboa²²².

El Tomo IX también inaugura su portada con un detalle de la pinceladura de la iglesia de San Antolín de Urbina. Micaela Portilla se acompaña, entre otros, del historiador del arte Pedro Echeverría quien, junto con su compañero el también historiador José Javier Vélez, dedicará una monografía a la pinceladura del templo²²³, además de hacer una mención especial a la pinceladura de los templos en el apartado genérico sobre el Renacimiento²²⁴.

En dicho noveno tomo, Portilla describe los restos de pinturas existentes en la parroquia de Santa Ana, en Goian²²⁵, o documenta las pinceladura de la iglesia

²¹⁸ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VIII. Los Valles De Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a La Llanada De Álava*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.

²¹⁹ BELL FERNÁNDEZ, O. "Sos Patrimonio Alavés. La Iglesia De San Juan Evangelista En Ziriano" *Boletín anual de Akobe*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 2005, pp. 32-35.

²²⁰ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VIII...*, Fotos: 135, 151, 153, 157-164, 169. ATHA. Fondo Lz. De Guereñu Galarraga.

²²¹ *Ibid.*, Fotos: 365-367, 375.

²²² *Ibid.*, Fotos: 403-404.

²²³ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VÉLEZ, J.J., "Panorámica...", pp.235-263.

²²⁴ *Ibid.*, pp.228-229.

²²⁵ *Ibid.*, p 439, "Se conservan algunos restos de pintura en los nichos del presbiterio, en el interior del ventanal, en medievales el arco triunfal y sus pilastras de apeo y en la espina de la bóveda. Fot 2 3 s. Son pinturas rojas, de motivos geométricos. En el nicho del lado izquierdo de la cabecera se aprecian restos de una banda con decoración de ángulos dispuestos como "espina de pez", de otra franja de tallos curvados en guirnalda y de una serie de arcos entrecruzados. En los otros lugares señalados, los restos son menores; en la bóveda se descubren algunos fragmentos de mazonería simulada. En el pedestal de piedra en que se apeó el retablo mayor desmontado, quedaron restos de otras pinturas posteriores. Se trataba de diseños muy simples, que recuerdan otros repetidos en la artesanía del país: motivos de

de San Martín, de Jugo²²⁶, además de tener en cuenta la pinceladura de Urbina, refiriéndose a los datos aportados por sus compañeros en la monografía²²⁷, e incidiendo a su vez en la pinceladura del ventanal del presbiterio de la iglesia de San Pedro de Zárate²²⁸.

En el tomo X del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria²²⁹, coordinado por el historiador del arte Fernando Tabar, Echeverría Goñi y Vélez Chaurri tendrán una participación importante y la pinceladura será incluida en dicho tomo del catálogo como el resto de artes a estudiar y documentar, una muestra más del camino recorrido para su puesta en valor. En este ámbito de la pinceladura, se le dará prioridad a la pinceladura de la bóveda de la parroquia de San Esteban de Ollívarre/Olabarri²³⁰ (municipio de Iruña Oka/ Iruña de Oca), introduciendo el tomo con un detalle de esta en el lomo y en el comienzo del capítulo sobre las Artes del Renacimiento, y documentando y describiendo esta importante obra pictórica del siglo XVI en Álava²³¹. No es, por supuesto, el único ejemplo de pinceladura que se recoge en este tomo del catálogo: el autor también tendrá en cuenta en Berganzo (Zambrana), la pinceladura parcial en los plementos de la sacristía²³², hará referencia a las pinturas murales de la

cruces y discos radiados de tono popular. El ventanal conservó, en cambio, vestigios de pinturas medievales de la misma época que las descritas en los nichos, junto con otras posteriores".

²²⁶ Ibid., p. 472, MARTÍN DE ARSUA, "en cuenta y pago de la obra que haze en la iglesia" (19). Entonces estaba ya completamente terminado algún tramo de la bóveda, porque los pintores acababan de pintar una "capilla" o tramo de la cubierta. La "pinceladura" de esta iglesia también está bien documentada. En las cuentas de 1573 aparece el nombre del maestro que "pinceló" la iglesia; era ANDRÉS DE MIÑANO, vecino de Vitoria, quien, a partir de ese año, recibía fuertes cantidades por su trabajo, mientras, durante algunos años, seguían abonándose aún los débitos al cantero (23). En las cuentas de 1584 se mencionaba expresamente el trabajo de MINANO "que pintó las capillas de la dha Yglia" (24). En 1588-1589 el pintor figuraba en las cuentas como vecino de Estella; y, también como vecino de Estella, JUAN DE MINANO, "menor en días", cobraba de la fábrica de Jugo en 1590, "en nombre de ANDRÉS DE MINANO y sus menores", 4.371 maravedíes de seis fanegas y cinco celemines de trigo (25). Por medio de concesionarios, seguía pagándose a la mujer y herederos de ANDRÉS DE MINANO en cuentas sucesivas, hasta que en las de 1601 se asentaba el abono a los herederos de "ANDRÉS DE MINANO, difunto, que pintó las capillas", del fin del pago de su obra.

²²⁷ Ibid., p 681.

²²⁸ Ibid., p 721.

²²⁹ TABAR ANITUA, F. (Coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.

²³⁰ En adelante Ollívarre, su topónimo oficial en castellano.

²³¹ Ibid, p. 432. "Al concluir obra de cantería a mediados del s XVI, hacia 1570, se procedió a la pinceladura general del templo, de la que tan solo han llegado a nuestros días la pintura de las bóvedas y un retablo o escena fingidos que se advierten detrás del retablo mayor. "(...)Pedro de Gámiz, uno de los mejores maestros de pincelar iglesias de la segunda mitad del siglo XVI en el taller de Vitoria" (...)1961: a consecuencia de la caída de algunos nervios combados en 1959, se desmontan los nervios curvos y se repintan y retocan las pinturas".

²³² Ibid, Foto 249.

iglesia de San Vicente Mártir de Escanzana en Berantevilla²³³ y también a la pinceladura de la iglesia de la Santísima Trinidad de Portilla, municipio de Zambrana, a pesar de que este último ejemplo de muros pincelados no se aprecie a simple vista²³⁴.

En el tramo final de nuestro trabajo de investigación se publicó, a finales de enero de este año 2017, el undécimo tomo del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria²³⁵ y, a pesar de estar ya muy avanzado nuestro escrito, hemos considerado necesario introducir el comentario a este último tomo, coordinado, al igual que el anterior, por el historiador de arte Fernando Tabar y que se ocupa de la zona más occidental de la provincia: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el Oriente de Lantarón.

Queda claro, desde el prólogo al Catálogo Monumental realizado por Tabar, que la sensibilidad hacia las pinturas murales es cada vez mayor y, de hecho, el historiador incide en las consecuencias de las actuaciones desacertadas como el picado de los revocos de los muros, además de apuntar lo inadecuado de la supresión de altares sin uso o la intervención directa de los vecinos sobre el patrimonio artístico.

Algo más adelante mencionará también el historiador la importancia de la pinceladura como acabado final de los templos y el importante trabajo de investigación sobre dicho tema desarrollado por el historiador del arte Pedro Echeverría además del daño que la *petrofilia*²³⁶ ha hecho en los templos, empobreciéndolos.

Es de agradecer que en esta publicación Tabar tenga en cuenta todas las decoraciones murales que encuentra en los templos visitados. Desde las más recientes, como las de la iglesia de San Esteban de Barrón, del siglo XIX²³⁷ o las de la iglesia de San Ginés de Basquiñuelas de 1914²³⁸, pasando por

²³³ Ibid., Restos de pintura mural tosca, retablo fingido, de finales del s XVI (1695?) en muro de presbiterio, pp.457-458.

²³⁴ Ibid., pp.457-458 "De la pinceladura original realizada al terminar la fábrica sólo se han conservado algunos restos en la parte superior de la pared del presbiterio, pero escondidos encima de las bóvedas barrocas".

²³⁵ TABAR ANITUA, F. (Coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. XI. Las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el Oriente de Lantarón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2016

²³⁶ Palabra empleada a menudo por el historiador Pedro Echeverría para definir el gusto actual por los acabados pétreos, desnudos de revestimientos, en paramentos y bóvedas de templos y edificios antiguos.

²³⁷ Ibid., p.225, Fotos 193-196, 198.

²³⁸ Ibid., p.233, Fotos 221-225, 229, 230.



Quintanilla de la Ribera, Iglesia de San Esteban Protomártir, Despiece del siglo XVI tras retablo mayor. En los paramentos laterales de la cabecera se aprecia despiece de sillares posterior, de línea blanca, sin sombra reforzándolo, sobre fondo ocre. Este tipo de despiece es habitual, por la provincia alavesa, en época barroca.



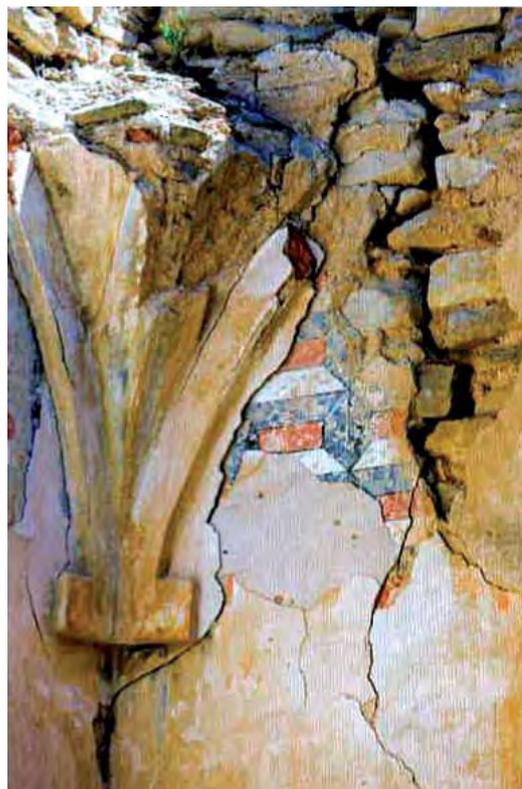
Comunión, iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano, resto de pintura mural bajo desconchados. Foto 308 del CMDV-T XI.



Igay, iglesia de San Román, despiece en arquivoltas. Foto 388 del CMDV-T XI.



San Miguel, iglesia de San Miguel Arcángel. Al igual que en Quintanilla de la Ribera se aprecia despiece de sillares del siglo XVI tras el retablo. Foto 756 del CMDV-T XI.



Villabazana, iglesia de San Juan ante Portam Latinam. Templo en ruinas, con restos de pinceladura. Foto 860 del CMDV-T XI



Vitoria, iglesia de Santa Eulalia. Tras los desconchados de la bóveda, despiece de ladrillos del siglo XVI. Foto 886 del CMDV-T XI.

aquellas de dos períodos, renacentistas y barrocas, que actualmente conviven, como las de la iglesia de San Esteban Protomártir de Quintanilla de la Ribera²³⁹, o los restos de pinceladura bajo desconchados que se entrevén en la iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano, de Comunción²⁴⁰, de 1500, en la iglesia de San Román de Igay²⁴¹, en la iglesia de San Pedro Papa de Morillas²⁴², del siglo XVI, en la iglesia de San Miguel Arcángel, de San Miguel²⁴³, donde apreciamos despiece de sillares del s XVI en la zona central del retablo, donde falta parte de la mazonería del retablo, en los restos de la iglesia de San Juan ante Portam Latinam, en Villabezana²⁴⁴, y en la iglesia de Santa Eulalia de Vitoria²⁴⁵. No sólo esto sino que también apunta su falta, definiendo la intervención llevada a cabo entre 1963-1964, en que se picaron todos los revestimientos del templo, como *desafortunada*.

Echeverría ya había ido estudiando la pinceladura con anterioridad. El historiador marca 1998 como la fecha de inicio de su investigación en la pinceladura²⁴⁶, en la que hoy en día continúa, si bien es cierto que previamente ya hace dos pequeñas menciones a la pinceladura de Ariñiz/Ariñez²⁴⁷ y de Betoño en el libro *Vitoria-Gasteiz en el Arte*²⁴⁸. Podríamos decir que con su ponencia sobre Pintura, expuesta el 13 de marzo de 1998 en el contexto de las Jornadas sobre Revisión del Arte del Renacimiento organizadas por Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos en el palacio de Miramar de San Sebastián, Echeverría inaugura y da a conocer de forma pública los comienzos de su investigación sobre la materia, que a partir de entonces dará lugar a multitud de conferencias y publicaciones específicas sobre esta modalidad artística. Esta ponencia se publicará en la revista *Ondare*²⁴⁹, pero, debido a una serie de deficiencias en la publicación, decide publicar una corrección de la

²³⁹ Ibid., p. 384, Fotos 620-632.

²⁴⁰ Ibid., p. 266, Foto 308.

²⁴¹ Ibid., p. 289, Foto 388.

²⁴² Ibid., p. 346, Fotos 541,542.

²⁴³ Ibid., Foto 756.

²⁴⁴ Ibid., p. 463, Foto 860.

²⁴⁵ Ibid., p. 475, Fotos 886, 887.

²⁴⁶ *Universidad del País Vasco. Grupo de Investigación Sociedad, Poder y Cultura*, [Consulta: 17-09-2016], Disponible en <https://www.ehu.eus/es/web/sociedad-poder-cultura/pedro-luis-echeverria-goni>

²⁴⁷ En adelante nos referiremos a este núcleo de población con su topónimo en castellano: Ariñez.

²⁴⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Renacimiento"..., pp. 310-372, Ariñez pinceladura, p364, Betoño pinceladura, p 370.

²⁴⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco*..., pp. 91-106.

misma el siguiente año²⁵⁰ y será esta segunda edición a la que nosotros nos referiremos en este trabajo. En esta publicación, siguiendo la filosofía de las Jornadas, hace una revisión del arte renacentista en el País Vasco, pero, además de hacer un recorrido por las obras en madera, nos da una primera panorámica de la pinceladura en País Vasco y Navarra, definiéndola, hablándonos de sus talleres y autores y de las principales obras conocidas hasta el momento.

En el año 2003, con motivo del ciclo de doce conferencias sobre la historia de la Llanada oriental alavesa que se organizó en Salvatierra entre el cuatro de octubre y el veintisiete de noviembre de 2002, salió a la luz la publicación de dichas jornadas, entre las que está la comunicación de Echeverría Goñi sobre las artes plásticas durante el Renacimiento en la Llanada oriental²⁵¹ en la que tras hablar del importante taller de escultura de la zona, con el francés Pierres Picarte y su yerno, el gran Lope de Larrea, dedicará algo más de un cuarto de la publicación a la pinceladura²⁵² de la zona, hablando del taller de la zona, el taller de Munain, con el pintor Diego de Cegama a la cabeza, al que de momento se le atribuyen las pinturas del palacio Lazarraga en Zaldondo —que nos ocuparán más adelante, al ser uno de los ejemplos elegidos—, así como de los repertorios policromos que podemos encontrar en las pinceladuras. Esta publicación se verá ampliada con creces, tanto desde el punto de vista de datos y textos sobre historia del arte, como desde el punto de vista gráfico, al incluir un importante y significativo número de obras de la pinceladura alavesa, en una gruesa publicación sobre la Llanada alavesa editada en 2006²⁵³.

En 2005, en el sexto número de la revista Akobe, al mismo tiempo que una llamada de atención por el mal estado de conservación de la iglesia de San Juan Evangelista, de Ziriano, que conserva en su interior un bello ejemplo de

²⁵⁰ Ibid., pp. 56-91. *Este texto corresponde a la Ponencia sobre Pintura, expuesta el 13 de marzo de 1998 en el contexto de las Jornadas sobre Revisión del Arte del Renacimiento organizadas por Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos en el palacio de Miramar de San Sebastián. Su publicación íntegra subsana ciertas deficiencias debidas a la maquetación informática de la primera edición en la revista Ondare y, además, se enriquece con algunas precisiones y un amplio aparato gráfico. Por su contenido, que alude a las artes del pincel y el grafito, las figuras y las láminas en color constituyen todo un elemento parlante".

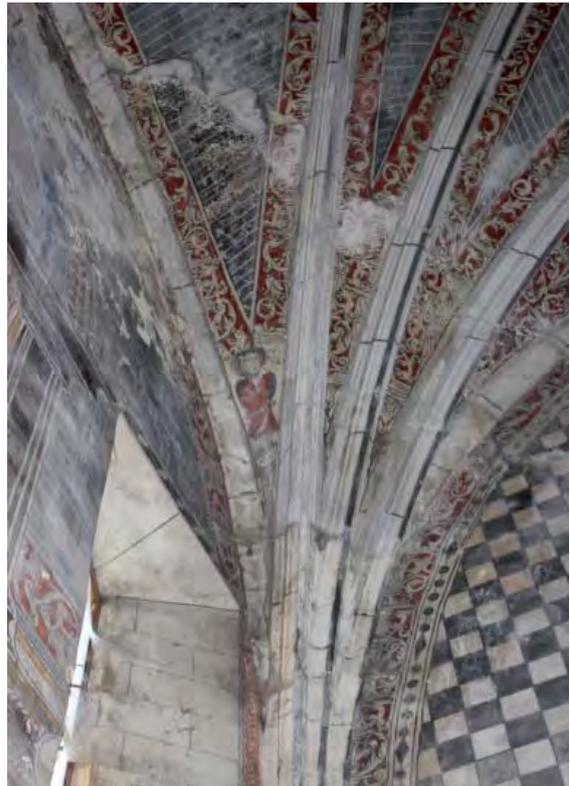
²⁵¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas...", pp. 93-110.

²⁵² Ibid., p 98-101, la pinceladura del siglo XVI. Diego de Cegama en Munain.

²⁵³ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", pp. 253-309.



Bitoriano, Santuario de Nuestra Señora de Oro. Templo con los revestimientos de sus muros eliminados. En las bóvedas se conserva la pinceladura bajo los encalados posteriores.



Agiñaga, capilla de Santiago o de los Durana en la iglesia de la Inmaculada Concepción, completamente pincelada por Juan de Armona.



Santuario de Santa María de Estíbaliz. Ejemplo de eliminación de revestimientos en el siglo XX. Foto: Vitoria-Gasteiz en el Arte. Románico, p. 179.



Heredia, iglesia de San Cristóbal, pinceladura parcialmente a la vista en plomo, cata realizada durante el estudio de la pinceladura por Petra S. Coop., atribuidas a Diego de Cegama.



Ali, iglesia de San Millán.



Andagoya, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora



Margarita, iglesia de Santo Tomás Apóstol.

pinceladura, se publicará una entrevista realizada al historiador²⁵⁴, en la que, como es habitual en él, responde con profundidad y claridad a las preguntas que se le realizan, aportando por un lado un esquema de lo que es la pinceladura alavesa y, por otro, dando una idea esclarecedora y por desgracia muy actual —a pesar de haber transcurrido doce años desde entonces— de la situación en la que se encontraba dicha manifestación pictórica en nuestra provincia.

Algo más adelante, en 2005, en colaboración con la historiadora del arte Amaya Gallego, realizará el estudio histórico-artístico y del dibujo subyacente de la pinceladura de la iglesia de San Esteban de Heredia²⁵⁵ y en 2006 el estudio histórico-artístico de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de la Purísima Concepción, en Agiñaga²⁵⁶, acompañando a ambos estudios técnicos que sobre esas pinturas realizó la empresa Petra S. Coop. Ambos fueron acertadamente impulsados entonces por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, que en aquella época trataba de sentar las bases para el conocimiento y posterior intervención de la pinceladura del siglo XVI en Álava, entre otras cosas. Ambos estudios están sin publicar. El primer estudio sobre las pinturas murales de Heredia verá la luz en séptimo número de la revista Akobe en el año 2006²⁵⁷.

Como hemos comentado anteriormente, Echeverría Goñi ha participado, junto con su compañero Javier Velez Chaurri, en los tomos IX y X del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria ya citados.

Aunque ya en 2005 había publicado un avance sobre el estudio del retablo fingido de la iglesia de San Pedro de Gardelegi, en 2008 culminará este estudio con su publicación en el catálogo realizado en memoria a la historiadora del

²⁵⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Entrevista a Pedro L. Echeverría Goñi. Profesor Titular de Historia del Arte de la UPV", *Boletín anual de Akobe*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 2005, pp. 36-37.

²⁵⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico (...) de San Cristóbal de Heredia (Álava)"...

²⁵⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico Artístico de (...) la iglesia de Aguífiga (Álava)"....

²⁵⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico (...) de San Cristóbal de Heredia (Álava)"...

arte Micaela Portilla²⁵⁸. Este estudio irá precedido por una síntesis actualizada de la pinceladura del Renacimiento en Álava²⁵⁹.

La última publicación del historiador sobre este tema será la realizada con motivo de la restauración del retablo en madera del siglo XVII y el retablo fingido del siglo XVI, atribuido a Juan de Armona en la iglesia de San Martín de Bachicabo²⁶⁰. En esta podemos decir que el historiador, en la actualidad ya retirado de su actividad docente, continúa investigando sobre la materia y reorganizando toda la información que ha recogido a lo largo de los últimos años, con vistas a la publicación de un trabajo global, que esperamos vea la luz dentro de no demasiado tiempo.

3. Organización: Los talleres.

Como ya hemos comentado, la mayoría de la información que aportemos en este capítulo está basada, fundamentalmente, en lo aportado por Echeverría Goñi y las colaboraciones con Amaya Gallego o Javier Vélez, bien sea en publicaciones, bien en estudios histórico-artísticos anexos a estudios técnicos sobre pinceladura, bien en conferencias sobre la materia, y en parte, también por documentos aportados por otros autores como la historiadora Micaela Portilla.

Consideramos absolutamente necesario trasladar a este trabajo toda esta información, para contextualizar el tema sobre el que vamos a trabajar, si bien lo haremos de forma mucho más reducida que lo aportado por los historiadores nombrados.

Una vez finalizados los trabajos de levantamiento de un edificio por los canteros, sus muros y bóvedas, invariablemente, se enfoscaban, revocaban y enlucían para pasar a ser pinceladas con grisallas y pintadas con escenas y figuras, y ahí comienza el trabajo de los talleres que citaremos a continuación.

²⁵⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", pp. 266-269 y 271-272.

²⁵⁹ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGO-SÁNCHEZ, A., "El retablo fingido...", p.42 (nota a pie de página).

²⁶⁰

Tal y como Echeverría afirma, los artistas se agrupaban por talleres dirigidos por un maestro y formados por unos cinco o seis oficiales y aprendices²⁶¹, como es el caso del taller de Diego de Cegama en Munain, entre los cuales acabarían destacando aquellos con mayores cualidades para el dibujo o la pintura de figuras y escenas, aunque muy pocos conseguían subir en el escalafón y difícilmente llegar a maestros si no era por motivos de herencia o lazos familiares. Es muy probable que el modelo de organización de los pinceladores tenga mucha similitud con el de los canteros que en su tesis doctoral nos describe Urresti Sanz²⁶², explicándonos que debido a su itinerancia no tuvieron estructura gremial. Eran talleres organizados fundamentalmente por relaciones de parentesco y después por vecindad, donde salvo el maestro, el resto permanecería de por vida en el anonimato. Los aprendices que entraban en el taller y no tenían parentesco con el maestro recibían normalmente una educación básica, encomendándose a las labores que precisaban menor destreza como preparación de materiales, por ejemplo amasado y aplicación de morteros. Las enseñanzas de nociones dibujo y pintura las recibirían probablemente aprendices y oficiales con lazos familiares que en un futuro podrían optar a ser maestros u oficiales especializados, con los que normalmente no se protocolizaban los contratos de aprendizaje²⁶³.

Los talleres estaban asentados en diferentes puntos geográficos de la zona, lugares estratégicos²⁶⁴ por ser cruce o paso de caminos y rutas comerciales, teniendo a su vez un radio de acción o trabajo por las localidades colindantes, llegando algunos de ellos a trasladarse por cuestiones laborales hasta provincias vecinas como Burgos o Navarra.

Echeverría Goñi destaca cuatro talleres: el taller de Vitoria-Gasteiz, el de Munain, cerca de Salvatierra, y los periféricos de Orduña y Mondragón. Incluye estos dos al considerar que el País Vasco pertenecía a distintas diócesis en el siglo XVI, como son la de Burgos, Pamplona y Santo Domingo de la Calzada-Calahorra, pero fundamentalmente a esta última a la que pertenecían dos

²⁶¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p. 262.

²⁶² URRESTI SANZ, V.; *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava*, Tesis doctoral, Director: VELEZ CHAURRI, J., Departamento de Historia del Arte, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz, 2016, pp. 81-95.

²⁶³ Únicamente cuando el aprendiz no pertenecía a la familia del maestro de taller o su ambiente más próximo. Ibid.; p.98.

²⁶⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p.262.

terceras partes del Señorío de Bizkaia, la comarca del Deba en Gipuzkoa, y Álava, salvo algunas localidades de Valdegovía que pertenecían al Obispado de Burgos²⁶⁵.

El taller principal era el de Vitoria-Gasteiz, el central, alrededor del cual funcionaría el resto. Vitoria-Gasteiz estaba situada entonces en plena ruta comercial entre la Meseta y Flandes. Existía en aquella época un floreciente comercio en la ciudad y allí podían encontrarse los mejores materiales y útiles para pintor de la zona. En consecuencia era el lugar adecuado para que se reunieran los mejores pintores y materias primas, y se diera pie para establecer relaciones artísticas²⁶⁶. Este taller abarcaría, aproximadamente, dos terceras partes de la actual provincia de Álava. En dicho taller encontramos a los artistas extranjeros Beltrán de Amberes, activo entre 1531-1560, que pinta las claves de la parroquia de San Martín de Otazu, Pedro de Frisa o de Vries, que trabaja en la década de los 70, o Elías de Arras y Diego Elías de Avena, de los que conocemos su trabajo en el sotacoro de la iglesia parroquial de San Esteban de Betoño, ambas en el municipio de Vitoria-Gasteiz. Por otro lado, también tenemos constancia de la intervención de Martín de Oñate en la pinceladura de la bóveda del presbiterio de San Mamés de Oteo, en Campezo.

El taller de los Oñate, establecido en **Vitoria-Gasteiz**, cobrará especial relevancia, pudiendo considerársele modélico, por ser un clan familiar especializado al completo en las artes del pincel y el grafío, exceptuando a Juan de Oñate, hermano de Martín, que entrará de aprendiz de entallador con Pedro de Laguardia en Zaragoza y que trabajará en Aragón, con actividad durante toda la centuria²⁶⁷. Su fundador fue Martín Sanz de Oñate, nacido en Oñate y fallecido en 1563 (actividad profesional entre 1542-60), del cual tenemos una muestra de su maestría como pincelador de muros en las grisallas de la bóveda de la iglesia parroquial de Oteo²⁶⁸. Se asentaría en la calle Correría de la ciudad y su equipo estaría formado además por Tomás, hijo de su primer matrimonio, por Juan y Jerónimo de Oñate, hijos de su segundo matrimonio, y por su yerno Pedro López de Marieta.

²⁶⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco...*, pp.14-15, URRESTI SANZ, V.; Op. cit., p.27.

²⁶⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p. 262.

²⁶⁷ VÉLEZ CHAURRI, J.J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un retablo mixto...", p. 294.

²⁶⁸ Ibid., p 295.

Este taller se relacionaría profesionalmente con los anteriormente nombrados Beltrán de Amberes y Pedro de Frisa, y con Andrés de Miñano y Pedro de Gámiz, del taller de los Ayala.

De Tomás de Oñate conocemos los trabajos en la sacristía de la iglesia de Zuhatzola (1563), la iglesia de Nuestra señora de la Asunción de Santa Cruz de Campezo (1569) y la parroquia de San Julián y Santa Basilisa, en Aríñez (1578) y entre 1571 y 1573 colaborará con Pedro de Gámiz y Pedro de Frisa²⁶⁹.

Andrés de Miñano (actividad profesional 1561-1577) y Pedro de Gámiz firmarán en 1572 un acuerdo de colaboración laboral. De este último conocemos la obra de la capilla de los Reyes, en la iglesia de San Pedro en Vitoria-Gasteiz, y sabemos que trabajó en Gipuzkoa y en Navarra, en la iglesia de San Román de Cirauqui, colaborando con Tomás de Oñate y Pedro de Frisa²⁷⁰.

Este taller realizará colaboraciones con los navarros Juan de Goñi y Arrúe y su hijo Juan de Segura García de Araiz, Miguel de Magallón y Juan Pérez de Landa; los guipuzcoanos Diego de Araoz, Andrés de Olabarrieta (Azpeitia), Juan de Elejalde (Mondragón), que entre 1564-90 trabajará en Añua, Artatza Foronda, Urbina y Betolaza con su hijo Antonio²⁷¹.

Otro taller sería el de **Orduña**, integrado por los pintores Juan de Armona y Juan Beltrán de Otazu²⁷². De la prolífica actividad del primero de estos pintores tenemos conocimiento en diversos lugares, como la pinceladura del santuario de Eskolunbe, hasta el momento su única obra firmada, o el retablo fingido de la iglesia de San Martín de Bachicabo, el primer conjunto conservado y documentado del pintor, pero el estilo inconfundible de este pintor de revestimientos arquitectónicos y motivos decorativos populares, hace que pueda considerársele autor de bastantes más obras, como son las fachadas de tres caseríos, en Izoria, Okendo y Llodio, este último lo desarrollaremos más adelante dentro del capítulo dedicado a los ejemplos elegidos, las pinturas del interior de la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo o la capilla de Santiago de

²⁶⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco...*, p. 58.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.59.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

²⁷² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p. 262.

la iglesia de la Purísima Concepción de Agiñaga²⁷³. El segundo, Juan Beltrán de Otazu, aporta una mayor capacidad para la composición de escenas y el dibujo de figuras²⁷⁴, por lo que se considera que, en aquellas obras en que trabajaron juntos, sería al autor de esa parte.

El primero tendrá su período de mayor actividad entre 1540 y 1570, trabajando en el santuario de Eskolunbe, en Katadiano, la capilla de Santiago o de Santiago de la iglesia de la Purísima Concepción, en Agiñaga, el caserío Etxebarri en Llodio, o el retablo fingido de la iglesia de San Martín en Bachicabo, entre otros; el segundo trabajó, sobre todo, entre 1560 y 1592, siendo sus obras conocidas las de la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, y que colaboró con Juan de Armona pintando el presbiterio del santuario de Eskolunbe, en Katadiano, en la capilla de la iglesia de Agiñaga, y también en Bizkaia y en Navarra, concretamente en Olite.

Le sigue el taller de **Mondragón**, formado por Juan de Elejalde y su hijo Antonio. Este taller, aunque ubicado en Gipuzkoa, trabajará fundamentalmente en Álava, siendo de destacar las pinturas de las bóvedas de la parroquia de Urbina, tramo central y coro pintadas hacia 1561 por el padre y fundador del taller, y terminadas hacia 1592, las cuales pueden considerarse excepcionales por su estilo, filiable con el manierismo internacional y en la yuxtaposición de temas sacros, profanos y ornamentales. Del mayor de los Elejalde conocemos la pintura de los cuatro padres de la Iglesia latina en San Martín de Urretxu. Colaborarán con Juan de Breheville, Gracián de Rivera y Pablo Ruiz de Ocharcoaga, alias "Urrutia"²⁷⁵ los navarros Gracián del Bosque y Miguel de Latorre (2º tercio siglo XVI) y al final de la centuria con Juan Pérez Ladrón de San Román. Sabemos también que en 1569 comienzan los pagos al pintor Juan de Elejalde por el pincelado de la iglesia de Artatza Foronda, obra que en 1571 se tasaría y reconocería por otro pintor, "el maestro Elías", Elías Avena, vecino de Vitoria-Gasteiz²⁷⁶. Aunque la especialidad del taller fuera la pintura mural de grisallas, el complemento pictórico que transformaba estructuras góticas o románicas en obras renacentistas o que se empleaban como

²⁷³ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGOS-SÁNCHEZ, A., "El retablo fingido...", p. 48.

²⁷⁴ Ibid., pp. 46-47.

²⁷⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VÉLEZ CHAURRI, J.J. "Panorámica...", p. 248.

²⁷⁶ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 280.

acabado final de las nuevas fábricas renacentistas, como es el caso de Artatza Foronda, y podremos comprobar más adelante al ser uno de los casos que investigaremos, compaginaron esta actividad con el dorado y estofado de sagrarios, retablos y tallas²⁷⁷.

Finalmente, muy cerca de Salvatierra, estaría el taller de Munain, lugar que eligieron para establecerse los hermanos Martín y Diego de Cegama, este último activo entre 1566-1582, e impulsor del taller, en el que contó habitualmente con cinco o “seis criados, aprendizes y oficiales en el dicho oficio de pincelar”, entre los que se contaba su hermano Martín de Cegama, Gabriel de Gainza y Juan Pérez de San Román²⁷⁸. Se prodigaron en localidades de la Llanada Oriental Alavesa, como Gazeo, Munain y Heredia, y también en Zaldondo, donde encontramos sus trabajos en el palacio Lazarraga, ejemplo que nos ocupa en este estudio, y en la sacristía de la capilla de los Lazarraga, en la iglesia de la localidad. También se prodigarán en la vecina Navarra, en Arellano, Mendilibarri y Tafalla, llegando hasta Logroño y Huesca²⁷⁹.

En Salvatierra, aunque trabajaban sobre todo el dorado y estofado de retablos, también pincelaban pintores como Juan Ochoa de Vicuña, Juan Ochoa de Alangua, Juan Ochoa de Chinchetru y Martín Ochoa de Vicuña.

Otros artistas pinceladores que también trabajaron esta especialidad fueron Martín de Arbizu, Juan de Goñi, quien trabajó en 1560 en Muñarriz, Juan de Ocariz, en Ariñez en 1578, Juan de Aranda, Juan de Olazarán y Francisco de Aristegui, quien trabajó en el templo de Santa Marina de Oxirondo (Bergara) en 1585.

Según la documentación investigada por Echeverría Goñi, el pintado de arquitecturas era ordenado por los canteros, y realizado por yeseros y pintores. Los yeseros revocaban/enfoscaban y enlucían con morteros primero de arena gruesa para acabar con los de arena más fina los muros de sillarejo o mampostería, cuando se trataba de nuevas edificaciones, o simplemente enlucían de nuevo, con morteros de arena bien tamizada, en el caso de que los

²⁷⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VÉLEZ CHAURRI, J.J. "Panorámica...", p. 250.

²⁷⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p.299.

²⁷⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p. 262; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas...", p. 98.

trabajos fueran a realizarse sobre antiguas pinturas, góticas o románicas, como encontramos en varios edificios. Pudiera ser que alguno de estos organizara el espacio a pintar, con dibujo inciso, y realizaran también el pintado arquitectónico más seriado, pero en general era el taller de pintores quienes finalizaban la obra con el pincelado o acabado arquitectónico pintado de muros y bóvedas y el pintado de escenas y figuras, por el maestro y/o artistas más sobresalientes del taller en cuestión.

4. Repertorio polícromo

El repertorio polícromo de la pinceladura alavesa estaba formalmente bastante definido en el caso de pintado del interior de los templos.

Para regularizar las grandes superficies desplegaban en primer lugar los motivos seriados de imitación arquitectónica²⁸⁰, con pinturas “a la romana” con los que modulaban la superficie a base de formas geométricas como cuadrados y rectángulos, recreando edificios de la Antigüedad.

Regulaban los muros mediante despieces de sillar seriados hasta el friso. Estos, generalmente de gran tamaño, se pincelaban seguramente con la ayuda de reglas, cordones, o cuerdas batidas entre otros instrumentos, sobre un fondo blanco, gris o rojo suave. En función del color del fondo se dibujaba el despiece en blanco o gris y se añadía una línea de sombra negra, en ángulo recto, para dar profundidad en el caso de los sillares compuestos.

Si continuamos hacia arriba en los muros de dichas iglesias, a la altura de las ménsulas, lunetos, o arranque de los salmeres, solemos encontrar unos frisos que recorren horizontalmente el templo en su totalidad. La epigrafía que hallaremos en ellos suele habitualmente atender a salmos, parábolas y sentencias, aunque en más de una ocasión también podremos encontrar inscripciones conmemorativas o carteles con fechas, escritas con letras capitales²⁸¹.

²⁸⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Obras de Arte de la pinceladura alavesa...”, p. 264; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VÉLEZ CHAURRI, J.J. "Panorámica...", p. 255.

²⁸¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p. 299.

Sobre los frisos se desarrollaban los lunetos, en frontera con las bóvedas, en los que el dibujo solía ser realizado a base de un despiece de sillares más elaborado, ya que pueden ser pincelados, entre otros muchos elementos, sillares almohadillados, puntas de diamante, ajedrezados, redes de *losange* y artesonados de casetones con círculos. Sin embargo no se extendían estas decoraciones de forma monótona y repetitiva, sino que en un mismo templo las decoraciones de los citados lunetos se distribuían de manera alterna o variada, sobre todo en aquellos que se encuentran en el presbiterio, como medallones representando figuras.

A su vez, los dibujos de los ladrillos de los plementos son de menor tamaño, y suelen estar realizados también, al igual que los sillares, sobre fondo blanco, gris, o rojo suave la menor de las veces, combinando los despieces en blanco o gris con sombra negra, en ángulo recto, en función del fondo, y siempre ordenados en torno a la clave central de cada bóveda.

Por otro lado, una técnica general a los autores de pinceladura alavesa consistía en enmarcar los plementos, las ruedas e incluso, en ocasiones, los muros de los templos pincelados a base de cenefas con “ordenanzas de grotescos”, los ornamentos específicos labrados *a la romana*²⁸². En ellas, sobre fondo rojo podemos observar cómo discurren cabecitas de ángeles, por ejemplo, o bien delfines, lacerías, zigzag, espigas, corazones y roleos organizados *a candelieri*. Todos estos elementos se ejecutaban en blanco y se perfilaban en negro. Para una mayor definición, no es inusual que se potenciasen las luces y las sombras a base de blancos y grises.

Habitualmente las cenefas se ejecutaban mediante trepas, realizadas a base de cartones ya preparados, cuyos huecos eran a continuación rellenados de rojo, mientras que las reservas, a su vez, con el tono blanco del mortero pasaban a incorporarse como el blanco de la composición. Como cabe esperar, el tamaño de estos elementos de decoración variaba en función del espacio que tuvieran que enmarcar, pudiendo pasar de tener alrededor de diez centímetros en los plementos, a tener por el contrario alrededor de unos

²⁸² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Obras de Arte de la pinceladura alavesa...”, p. 264;

sesenta centímetros cuando los encontramos rematando el banco de un retablo fingido, por ejemplo.

En otras ocasiones, en vez de simular sillares o ladrillos, los autores del XVI alavés preferían imitar visualmente diversas obras de cantería, tales como sogueados, o bien cresterías y dientes de sierra. También era práctica habitual simular elementos fingidos, ya se tratara de balaustres, de columnas, de pilastras o de ménsulas²⁸³.

Alrededor de las claves se pintaban los cielos con grisallas, que consistían en ruedas de fondo azul cuyo mayor o menor tamaño variaba en función de la ubicación concreta que tuvieran. Estas zonas de las bóvedas eran las más alejadas a la vista de las personas que visitaban el templo, y también, evidentemente, las más alejadas al alcance —y como consecuencia al control— del veedor, siendo uno de los pocos rincones donde aún perviven decoraciones fantásticas tras el Concilio de Trento²⁸⁴. Por ello, no es de extrañar que fuera precisamente esta zona de las bóvedas la reservada a toda la explosión de la imaginación de los pintores, que sabían que contaban con una mayor libertad de creación precisamente allí donde sus realizaciones difícilmente iban a ser percibidas. Por tanto es en las bóvedas donde los pintores pudieron desarrollar con más libertad temas fantásticos hasta finales del siglo XVI, llenando los templos alaveses con grutescos, delfines, calaveras, festones y tantos otros motivos renacentistas organizados *a candelieri*.

No podemos dejar de mencionar el hecho de que fuera precisamente durante dicho siglo XVI, más concretamente durante la década de los sesenta del mencionado siglo, cuando se desarrollara el repertorio iconográfico internacional del Manierismo fantástico, en el cual encontraremos elementos como cartelas correiformes, telas colgantes, máscaras, Hermes, aves fantásticas y otros grutescos.

También en los templos pertenecientes a la Diócesis del Obispado de Vitoria podemos encontrar significativos ejemplos de dicho Manierismo fantástico

²⁸³ Ibid., p 264.

²⁸⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas...", p. 264;

como en las bóvedas de la iglesia de San Cristóbal en Heredia, obra de Diego de Cegama, las de la iglesia de Urbina, del taller de los Elejalde.

El repertorio pictórico no se limita a la simulación de elementos arquitectónicos, sino que desarrolla también temas y programas iconográficos sagrados²⁸⁵. Así, encontraremos capillas e incluso tramos de bóvedas en los que aparecen pinturas en campo azul a base de estrellas, ángeles y personajes del cristianismo en las claves.

Es en estas donde suele encontrarse la mayor riqueza pictórica, al menos en lo que respecta a las técnicas utilizadas por los artistas. De este modo, no es en absoluto extraño que en ellas encontremos láminas metálicas y lacas.

Por último, en los ábsides era habitual pincelar diferentes retablos fingidos con pinturas de escenas y figuras que seguirían la advocación que en el momento de ejecutarlos tuviera el templo. Su coste era mucho menor que los de talla y permitía a muchos pueblos asumir este encargo, a la espera de lograr recursos suficientes para poder pagar uno de talla. Por otro lado, los retablos fingidos permitían al artista desplegar sus mejores cualidades de pintor, ya que exigían una técnica mucho más depurada que la necesaria para ejecutar los elementos arquitectónicos.

Actualmente encontraremos estos elementos fingidos ocultos, ya sea tras retablos en talla o, en otras ocasiones, bajo capas de pintura que se realizaron en periodos posteriores, como pueden ser las pinturas de pabellón de los siglos XVIII y XIX.

En lo referente a la pintura en edificios civiles la encontramos, como ya hemos comentado, bien en sus fachadas principales en el caso de los caseríos, quizás marcando un estatus social, a modo de cenefas bajo aleros o voladizos, como en el caso del caserío Etxebarri, o escenas en su frontis, como en el caserío de Izoria, mientras que en los palacios suele darse en las zonas de paso y en las de estar, reunión o de esparcimiento, como la cajas de escalera y la galería del palacio Lazarraga o como los vestíbulos y los salones del palacio²⁸⁶ de Oriz en la vecina Navarra, siendo habituales escenas del Génesis, temas inspirados en

²⁸⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa...", p. 265.

²⁸⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco...*, p. 84.

el fabulario medieval o batallas, que representan programas humanistas con temas religiosos, históricos o mitológicos transformándolos en templos de la Fama, casas del Amor o del Buen Ciudadano²⁸⁷. En ambos palacios, aunque de modo más exhaustivo en el palacio de Oriz, encontramos desarrollada la historia del Génesis, la historia por excelencia del Humanismo cristiano²⁸⁸.

5. Técnica de ejecución

Para elaborar este apartado inevitablemente hemos de recurrir a los informes sobre los estudios previos e intervenciones realizadas en pinceladura alavesa, entre los que además de trabajos en que hemos participado activamente, hay varios realizados por otros compañeros profesionales de la restauración. En la gran mayoría de ellos han llevado a cabo estudios y análisis de laboratorio, realizando en cada informe una exhaustiva descripción del objeto de estudio, de modo que la consulta de estos informes²⁸⁹ nos permite, además de conocer cada caso en particular, tener una idea genérica de cómo se ejecutaba esta modalidad pictórica. Todos han sido realizados por empresas especializadas en restauración de bienes culturales y conocedoras del tema, casi todos en Álava, siendo la empresa Petra S. Coop. la que ha realizado mayor número de estudios sobre el tema y ya citados anteriormente.

Los datos de este apartado proceden no sólo del conocimiento adquirido durante estos años de trabajo, sino también de la revisión y estudio de dichos informes, los cuales tienen magníficas descripciones sobre la técnica de ejecución de la pinceladura alavesa y de todos hemos aprendido, por lo que procuraremos citarlos en uno u otro caso a medida que redactamos este apartado, sobre todo y claramente cuando se recojan frases textuales, pero puede darse que en ocasiones haya párrafos inspirados en varios de estos textos a la vez y nos resulte difícil citar a uno u otro informe, por lo que en la bibliografía recogemos el listado de todos ellos.

²⁸⁷ Ibid., p. 84

²⁸⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p. 321.

²⁸⁹ Si bien es cierto que en todos ellos de una u otra forma hemos participado activamente y conocemos estos informes de primera mano, agradecemos al Servicio de Restauración, al Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, al Servicio de Arquitectura y al Archivo del Territorio Histórico de la Diputación Foral de Álava el tenerlos archivados y a disposición pública y de las empresas, para facilitarlos siempre que ha sido preciso.

Si revisamos los estudios realizados en varios ejemplos de pinceladura alavesa comprobamos algunas características similares en todos ellos y, al mismo tiempo, observaremos también alguna particularidad en cada una de dichas pinceladuras.

Según los documentos de la época que Echeverría ha investigado, la pinceladura alavesa sería una pintura al temple sobre mortero seco. Pero, por un lado, los documentos antiguos no siempre definen los materiales y técnicas pictóricas con la denominación que hoy empleamos y, por otro lado, también podía darse el caso de que se falseasen los datos para salvar las exigencias del veedor. Es por ello que los resultados de los estudios técnicos realizados actualmente no siempre concuerdan con la terminología empleada en los documentos de la época. Evidentemente, los términos que aparecen en los estudios técnicos actuales están basados en los análisis efectuados de los materiales y atienden a la composición de estos. Por el contrario, en los documentos antiguos podemos ver cómo utilizan por extensión el término azurita al nombrar otro azul²⁹⁰, por ejemplo, o al mortero de cal para definir a todos los morteros en general, aunque contengan también yeso, por citar otro ejemplo, cuando quizás no lo son, o, al menos, no químicamente puros. Hemos comprobado también como popularmente se denomina fresco a cualquier pintura mural aunque su técnica de ejecución se otra, cosas habituales por otro lado.

5.1. Soporte

Los soportes sobre los que encontramos aplicado el color en las obras de pinceladura del siglo XVI serían fábricas de mampostería o ladrillo, la plementería de piedra de toba en las bóvedas, o la piedra labrada, en el caso de las claves, capiteles, ménsulas o nervios.

²⁹⁰ Montagna, en su extenso y claro estudio sobre los pigmentos, al explicarnos cómo ha organizado las fichas comenta que en lo referente a las denominaciones de los pigmentos, la confusión es grande dado el elevado número y variedad de pigmentos empleados a lo largo de los siglos. Según dice no es extraño encontrar pigmentos que hayan cambiado su nombre cediéndolo a otro pigmento de composición química y naturaleza completamente diversa. En otros casos aún se encuentran diferentes denominaciones del mismo pigmento en función de la zona geográfica de procedencia y fabricación. MONTAGNA, G., Op. cit., p. 11.

Los edificios que se erigieron en Álava durante el Románico, Gótico y Renacimiento tienen la mayoría de sus muros levantados en mampostería definidos en la terminología específica, para los que se empleaban todo tipo de rocas casi siempre de la misma zona, nunca muy alejadas²⁹¹, y sus bóvedas construidas con ligera piedra de toba²⁹², el lenguaje coloquial para denominar a los travertinos. Como bien dice Martínez Torres, ambas superficies, de textura muy irregular, estaban destinadas al raseo, precisaban un recubrimiento final como acabado, por lo tanto *“no importaba que el muro mostrara irregularidades o complejas combinaciones cromáticas”* siendo lo verdaderamente importante que la superficie fuera lo suficientemente rugosa para que agarrara el mortero y apiconándose cuando el mampuesto presentaba una superficie lisa²⁹³.

Levantado el edificio se aprovechaban los andamios de los canteros para cubrir la superficie del mampuesto con una primera gruesa capa de mortero, o guarnecido con el jaharrado, tal y como describe Villanueva²⁹⁴, de cal, yeso y cal o únicamente yeso, dándole gran importancia a la calidad de la cal, que ha de ser "bien curado de dar e de tomar"²⁹⁵ como leemos en los contratos de cal para el convento de Santa Clara de la ciudad de Vitoria. Las pastas se mezclaban con áridos de la zona, gruesos y con poco tamiz para esta primera capa, a la espera de las siguientes capas, más finas, que servirían para aplicar el color.

²⁹¹ Es lo que se ha denominado “roca local” es decir, sin apenas transporte. MARTÍNEZ TORRES, L.M., *La tierra de los pilares. Sustrato y rocas de construcción monumental en Álava. Mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*, Bilbao, UPV-EHU, 2004, p. 47.

²⁹² Ibid., p. 48.

²⁹³ Ibid., p. 47.

²⁹⁴ DE VILLANUEVA, J., "Arte de la Albañilería", Tratado, Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, Impresor de Cámara de S.M., Madrid 1827, en GÁRATE ROJAS. I., *Artes de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Munilla Lería, 1999, p. 292. "Rematado un edificio en todas sus paredes, suelos y armaduras, solo resta para su entera conclusión los guarnecidos de sus paredes, cielos y huecos, para dar el último pulimento a la obra (...) como los guarnecidos se hacen para dar el último pulimento a la obra, y para cerrar perfectamente todos los intersticios que quedan al tiempo de la construcción de las paredes, y para arreglar sus superficies, necesitan ser los materiales que se han de hacer los más escogidos y mejores.(...) Esta primera maniobra que se hace para el arreglo de una pared, se llama comunmente jaharrado, sobre el cual se hacen los blanqueos, revocos o últimos pulientos de las obras. Los jaharrados se hacen con mezcla de cal y arena, o mezclados de yeso, o de solo yeso, o bien de yeso y arena".

²⁹⁵ Archivo Histórico Provincial de Álava, Protocolos, Esteban de Ysunça, sig. 6660, Contratos octubre-1548, "Registro de contrato extrajudiciales que pasaron por ante my esteban de ysunca escribano publico de sus majestades del numero de la dicha ciudad de bitoria que en el mes de octubre de nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e quinientos e quarentayochos años 1548"

5.2. Preparación/ Morteros

A pesar de que lo habitual era encontrarnos morteros bastardos de yeso y cal como preparación para las obras de pintura mural del siglo XVI en Álava, los cinco casos estudiados para esta investigación, que más adelante desarrollaremos, nos han dado otros resultados. Hemos encontrado morteros de cal en cuatro de ellos, las iglesias de Antezana, Artatza de Foronda y Artxua y las pinturas de la galería del palacio Lazarraga en Zaldondo y de yeso en la fachada del caserío de Etxebarri en Llodio, eso sí, en la capa final se encuentra yeso además de la cal, probablemente debido a la aplicación de una última lechada fina de yeso, sin árido, o al empleo de agua de yeso o yeso y cal para mezclar los pigmentos.

Hasta ahora sólo se había encontrado mortero únicamente de cal en las pinturas del ábside de la iglesia de San Martín en Bachicabo²⁹⁶; en el resto habíamos encontrado morteros bastardos de yeso y cal en diferentes proporciones, como es el caso de las pinturas de la capilla de Santiago en Agiñaga²⁹⁷, las de la iglesia de San Cristóbal en Heredia²⁹⁸, las del ábside de la iglesia de San Pedro, en Gardelegi²⁹⁹, o las del muro sur de la iglesia de Santa María de Delika³⁰⁰. Estas últimas tienen la particularidad de ser las únicas que hasta el momento hemos encontrado en la provincia realizadas al fresco, mediante la organización de jornadas, empleando sin embargo mortero de yeso y cal, no sólo de cal.

También, de momento, el caserío de Llodio es el primer caso encontrado en pinceladura con mortero únicamente de yeso.

²⁹⁶ PETRA, S. Coop., "Restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Bachicabo" en ARANSAY SAURA, C. (Coord.), *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013, p.129.

²⁹⁷ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Aguiñiga...*

²⁹⁸ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia...*

²⁹⁹ DIANA PARDO, S.L., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui...*

³⁰⁰ PARDO SAN GIL, D., *Tratamiento de Conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de Santa María de Délica...*; RUIZ DE ARCAUTE, E., GARCIA RAMOS, R., "Délica (Alava), Un caso singular de pintura mural en el País Vasco. Délica (Alava), A singular case of mural painting in the Basque Country", *Revista Internacional de los Estudios vascos*, nº. 17, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1998, p. 401.

No parece, por ahora, que pueda ser este un dato que nos permita relacionar a uno u otro autor, dándose el caso, por ejemplo, de las pinturas de Bachicabo, ejecutadas por Juan de Armona, que son las únicas que este artista ejecuta con mortero exclusivamente de cal, según las investigaciones realizadas hasta el momento. Quizás esté más relacionado con la facilidad de acceder en cada zona a ciertos materiales de construcción, pero esto no es más que una hipótesis.

Sí que, sin embargo, puede ayudarnos a diferenciar o relacionar fases constructivas, tema ampliamente desarrollado por Rojo en su tesis doctoral³⁰¹ y que nosotros reivindicamos en este trabajo como una de las potencialidades de las pinturas murales.

Hay que tener en cuenta que el yeso es bastante más fácil y económico de obtener que la cal, puesto que precisa menos temperatura para su obtención y por lo tanto mucha menor cantidad de leña. Para obtener 1000kg de cal viva necesitamos calentar 1.800-2.200 kg de caliza a 600-800°C, quemando para ello al menos 10.000 kg de madera de roble³⁰². Para obtener la variedad de yeso cocido, hemihidratada o “yeso de Paris”, que es el material usado históricamente en construcción y revestimiento de paredes³⁰³, únicamente necesitamos calentar la piedra de yeso con temperaturas de entre 120°C y 160°C³⁰⁴, por lo tanto el empleo de madera será mucho menor.

Esto explica que, a pesar de tener tantas caleras diseminadas por el territorio alavés, como así se nos describe en los Catálogos Monumentales de la Diócesis, fuera tan extendido el empleo del yeso, pues al necesitar menos combustible para su fabricación no era preciso transportarlo a zonas madereras para su elaboración³⁰⁵.

³⁰¹ ROJO ALVAREZ, A., *El análisis de los morteros históricos como herramienta de datación e interpretación de técnicas y fases constructivas*, Tesis doctoral, Directores: ALONSO RODRÍGUEZ, F.J., GROSSI SAMPEDRO, C.M., Departamento de Geología, Facultad de Geología, Universidad de Oviedo, 2015.

³⁰² MARTÍNEZ TORRES, L.M., *La ruta de la piedra*, Bilbao, UPV-EHU, 2009, p. 38.

³⁰³ Universidad de Granada - Morteros de Construcción y Ornamentación [Consulta: 20-01-2017], Disponible en <http://www.ugr.es/~agcasco/personal/restauracion/teoria/TEMA04.htm>

³⁰⁴ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos...*, p. 50.

³⁰⁵ En este área la madera con mayor poder calorífico es la encina, después el marojo y por último el haya.

Además hay que añadir que, a pesar de tener menor elasticidad que la cal y ser menos manejable con paleta, el yeso permite una inmediatez en el trabajo que no se consigue con la cal, teniendo en cuenta sobre todo que el alto porcentaje de humedad y las bajas temperaturas medias de la provincia de Álava, la precipitación media en un año es de 508 mm y la temperatura media anual de 9.6 °C³⁰⁶, hacen que el secado, la carbonatación de la cal, sea extremadamente lento.

Como vemos tanto el yeso como la cal tienen sus propiedades específicas con sus ventajas e inconvenientes, de ahí que hayan sido empleados tan a menudo a lo largo de los siglos los morteros bastardos de yeso y cal, al incorporar las ventajas de cada uno: la cal aporta dureza, durabilidad y más tiempo de trabajo debido a su lento secado, el yeso compensa la lenta carbonatación de la cal con su rápido fraguado³⁰⁷ aunque con el inconveniente de ser muy sensible a la humedad³⁰⁸.

Sobre esta capa de mortero basto y rugoso, jaharrado o enfoscado según los diferentes autores y épocas, se aplicaba otra capa de menor grosor, también de yeso y cal pero con áridos de la zona, normalmente de naturaleza silíceo carbónica, pero mucho más finos que los del enfoscado.

Como acabado antes de aplicar el color encontramos en la mayoría de las pinturas una fina lechada de yeso o yeso y cal, sin áridos, que se empleaba como fondo de la composición.

5.3. Capa pictórica

5.3.1. Aglutinantes

Como ya hemos descrito con anterioridad, en el primer capítulo de nuestro trabajo, se entiende por pintura mural al temple aquella que emplea el agua como vehículo más importante para disolver el aglutinante y diluirlo. Aunque el

³⁰⁶ Climate-data.org. [Consulta: 17-01-2017], Disponible en <https://es.climate-data.org/location/479898>

³⁰⁷ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos...*, p. 67.

³⁰⁸ *Universidad de Granada - Morteros de Construcción y Ornamentación* [Consulta: 20-01-2017] Disponible en <http://www.ugr.es/~agcasco/personal/restauracion/teoria/TEMA04.htm> "Es relativamente soluble en agua (=2000mg/l vs.= 80mg/l para la calcita a 20°C)".

aglutinante en sí no es más que el medio para diluir los pigmentos y poder extenderlos sobre el soporte seco, y la gama de aglutinantes puede ser muy amplia y variada, lo más extendido es que se considere pintura al temple aquella que emplea como aglutinante materiales orgánicos, como colas, animales o vegetales, gomas, caseína, huevo, cera e incluso jabón³⁰⁹. En realidad, tal como comenta Maltese, el término deriva de *temperare*, en el sentido de desleír los colores o también de mezclar en su justa medida³¹⁰, y esto puede llevar a cierta confusión, por ello el autor sugiere indicar el aglutinante y la naturaleza del soporte para ser más precisos a la hora de definir la técnica de ejecución de una pintura al temple.

Una característica general en los casos estudiados en nuestra provincia es que de modo general encontremos algunos de los pigmentos englobados dentro del mortero, de forma que se abren dos posibilidades: o bien han sido aglutinados con agua de yeso, yeso y cal o sólo cal, o algunos de ellos han sido aplicados cuando el mortero estaba aún carbonatando, pudiendo definirla como pintura mural al semifresco. Las trazas de material proteico encontrados en los análisis de laboratorio de las capas pictóricas suelen ser tan bajas que no permiten definir con seguridad si los pigmentos fueron aglutinados además con materiales orgánicos como colas, caseína, entre otros, si bien es cierto que suelen encontrarse oxalatos, y algunos materiales proteicos pueden convertirse con el tiempo en oxalatos³¹¹.

Después cada caso tiene su particularidad, como ya hemos comentado, siendo por el momento Delika el único caso de pintura al fresco organizada mediante jornadas.

Parece ser, a modo de hipótesis y basándonos en todos los estudios realizados, que cubrían en un primer momento muros y bóvedas con una

³⁰⁹ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p. 105; CALVO MANUEL, A., Op. cit., pp. 214-215; CEBALLOS JIMÉNEZ, I., *et. al.*, *Diccionario de Términos Artísticos*,..., p. 208; GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos*..., pp. 193, 294-298; ÁLVAREZ, G., BLANCO, A., GARCÍA, C., LOSTE, M. A., PRATS, J., SOCIAS, I., *Aprender a ver... Técnicas y Términos Artísticos*, Barcelona, PPU-Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp.64, 68; MAYER, R., Op. cit., pp. 309-310; MALTESE, C., (Coord.), *et.al.*, Op. cit., pp. 296-298; MONTAGNA, G., Op. cit., p.13; RONCHETTI, G., Op. cit., p.63; FORTI, G., Op. cit., pp. 174-212.

³¹⁰ MALTESE, C., (Coord.), Op. cit., p.298.

³¹¹ Pátinas de oxalatos de calcio (whewellita, weddellita): Pueden ser producidas por el metabolismo de microorganismos, por la alteración de materiales proteicos de pátinas aplicadas o por contaminación atmosférica

primera capa de mortero de grano grueso y una segunda capa de mortero de grano fino, para acabar dando a todo una lechada de yeso o yeso y cal, sin árido, a modo de preparación para la pintura y que servía a su vez de blanco³¹² para la composición pictórica.

Sobre esta capa, sin secar del todo, se iba organizando el espacio a pintar mediante marcados con lienza, espolvoreados, estarcidos con plantillas o trepas, e incisiones directas o indirectas. Suponemos que se comenzaba por las grandes masas de color de fondo, para seguir con la primera y más genérica regularización de la superficie mediante el despiece de sillares en paños o ladrillos en plementos de bóvedas, y los motivos geométricos de los lunetos, algo más complejos, a base de sillares de puntas de diamante, almohadillados, o con rosetas.

Después se pintarían los frisos, en el espacio de paso de paramento a bóveda, a la altura de ménsulas y arranque de los salmeres, y que solían estar compuestos de leyenda y cenefa; las cenefas, bordeando los plementos de las bóvedas; y las ruedas, rodeando las claves centrales de cada bóveda, siendo las principales las que rodeaban a la clave polar de la bóveda del ábside.

Estas decoraciones se desarrollaban mediante el empleo de trepas o plantillas, cartones o papelotes; que se colocaban en el espacio correspondiente para el que se había dejado espacio reservado en blanco o no, a gusto del maestro del taller³¹³. Una vez colocados se estarcían los troqueles generalmente en rojo, cuando se trataba de cenefas, o en azul, en las ruedas de los cielos o bóvedas, desarrollando en las reservas blancas de la impronta las “ordenanzas de grutescos” mediante el dibujo a pincel empapado generalmente en pigmento negro aglutinado con agua de yeso, cal, o yeso y cal, de motivos vegetales, delfines, aves o angelitos, en las cenefas, de letras capitales en las leyendas, y de figuras, máscaras, entre otros, en las ruedas de los cielos; con el empleo de pinceladas grises y blancas se acabaría dando volumen y luces a los dibujos

314

³¹² PETRA, S. Coop., “Restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Bachicabo”..., pp. 121-143.

³¹³ *Ibid.*, p.130.

³¹⁴ PETRA S. Coop., *Restauración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María en Orduña (Bizkaia)*, Bilbao, para Servicio de Arquitectura, Diputación Foral de Bizkaia, 2005, (inédito).

Como ya vimos en la organización de los talleres, estos últimos trabajos estaban reservados al maestro y aquellos oficiales del taller más dotados para el dibujo y la pintura, los cuales harían también el pintado de escenas y figuras en el presbiterio, creando retablos fingidos, o escenas o medallones en alguna de los muros del templo, más visibles. Estos trabajos también podían ser realizados por algún otro pincelador que no fuera propiamente del taller pero con el que se habían firmado convenios para temporadas u obras concretas.

En el caso de las pinturas en edificios civiles el procedimiento sería similar, adecuándose a los espacios mencionados anteriormente: cenefas, figuras sueltas, o escudos en piedra labrada, en fachadas de caseríos, y por lo que nos ha llegado de los palacios, solían abundar más las figuras y paisajes que las arquitecturas falsas.

En el caso del pintado de superficies pétreas labradas, como capiteles, ménsulas, arcos, nervios o claves, cuya única rugosidad eran las marcas de las herramientas de los cinceladores, estas se cubrían con una o dos capas de lechada como base a la policromía que iban a recibir como explica la empresa Petra S. Coop. en sus informes sobre Agiñaga³¹⁵ y Heredia³¹⁶, que incluyen un estudio de capilla y templo completos con todos sus elementos, o en el de Betoño³¹⁷, en el que las pinturas estaban realizadas sobre un fino mortero aplicado en el bajo coro de sillares.

A la hora de proceder quizás lo hicieran de la forma que nos indica Ronchetti, “una vez preparado el aparejo, marcar los fondos de cada espacio, empezando el trabajo por la derecha de la pared, o en caso de que sea una bóveda, por la zona más cercana a la luz, tiñendo con un pincel de cerdas duras y dando el color con resolución, a la primera, sin retroceder ni volver dos veces sobre la misma zona”³¹⁸.

³¹⁵ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Agiñaga...*

³¹⁶ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia...*

³¹⁷ PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención en la superficie policromada de la bóveda del bajo coro y antepecho del coro de la parroquia de San Esteban, de Betoño...*

³¹⁸ RONCHETTI, G., Op. cit..., p. 70.

5.3.2. Pigmentos

El abanico de colores que empleaban nuestros pintores no era muy amplio, por un lado, como hemos visto, cualquier color no servía para aplicarse sobre el muro³¹⁹, por otro, casi con toda seguridad, de los materiales que empleaba el pincelador estaría entre los más caros además de tener que acercarse al mercado de la ciudad para conseguirlos.

Los colores que encontramos, según los análisis de laboratorio, serían: la preparación de albayalde, carbonato cálcico o yeso, para el blanco; la tierra ocre amarilla para los amarillos; el bermellón, el minio o la tierra ocre roja, la ematita o tierra roja, para el rojo; una mezcla de bermellón y tierras, para el granate; la azurita, en ocasiones aplicada sobre negro carbón, como en Orduña, o el esmalte, para el azul; la tierra verde y el verde de cobre o cardenillo, aunque en ocasiones puede ser azurita alterado, para los verdes; mezcla de tierras u óxidos de hierro, para los marrones; el carbón vegetal, negro de humo o de vid para los negros; finalmente, una mezcla de negro con blanco o simplemente veladura negra muy fina y para el gris.

Es posible encontrar todos estos pigmentos en estado puro, pero, más habitualmente, los hallaremos mezclados entre sí para ampliar la paleta de color, y los hemos encontrado aglutinados con agua de yeso, de cal, o bastardos de yeso y cal. En los ensayos realizados en el laboratorio se encuentran únicamente pequeñísimas trazas de material proteico que no permiten asegurar que se empleara algún material orgánico, como la cola o la caseína, como aglutinante.

En las zonas de piedra labrada cambia la técnica de ejecución en función de que sea una zona más arquitectónica, como los nervios, o una zona con trabajos mucho más detallados como podían ser los escudos y sobre todo las claves, donde podemos encontrar lacas y láminas metálicas, como pan de oro y plata, pudiendo encontrarse trabajos de policromar tan delicados y laboriosos de ejecutar como el brocado aplicado.

³¹⁹ MONTAGNA, G., Op. cit..., pp. 12-13.





CAPITULO IV

**DESCRIPCIÓN DE
LOS EJEMPLOS
SELECCIONADOS**

IV. DESCRIPCIÓN DE LOS EJEMPLOS SELECCIONADOS

1. Introducción

Hemos elegido cinco ejemplos, cinco edificios que contienen pinturas murales del siglo XVI, con problemáticas muy diferentes, que nos ayudarán al desarrollo del trabajo de investigación que nos proponemos.

Iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/ Andetxa (Vitoria-Gasteiz).

Protección legal: Arquitectura: Sin protección (el Gobierno Vasco utiliza el término 'inventariable'). Arqueología: zona de presunción arqueológica. Se halla situado en el municipio de Vitoria-Gasteiz. BOPV nº 129 de 08/07/1997.

El interior del templo se encuentra pintado, en su práctica totalidad, por un artista actual, Xabier Egaña. En vista de ello, se solicitó procurar la recuperación de la pinceladura que todavía se encuentra en el interior de la iglesia. Hasta el momento no ha habido avances en la ejecución de dicha propuesta, pero se sigue trabajando en ella.

Iglesia de San Pedro de Artatza Foronda (Vitoria-Gasteiz).

Protección legal: Sin protección (el Gobierno Vasco utiliza el término 'inventariable').

La iglesia de San Pedro de Artatza Foronda se ubica en el concejo alavés de Artatza Foronda, municipio de Vitoria-Gasteiz. Desde hace unos años el edificio es propiedad de la Junta Administrativa de Artatza, Legarda y Mandojana, quien la adquirió para poder preservar y restaurar un templo que se encontraba sin culto y en un claro estado de abandono. Dicha Junta Administrativa dio el primer paso a su conservación el año 2011 con el cambio de cubierta del

templo, obra que fue efectuada gracias a la ayuda de la Diputación Foral de Álava³²¹.

Este edificio puede considerarse aún en estado virgen, con prácticamente todo por hacer. No parece exagerado afirmar que se trataría de una pieza clave para cualquier puesta en valor conjunta de la pinceladura mural alavesa.

La iglesia de San Pedro destaca por su interior pintado, ya que es el único ejemplo conocido que conserva la totalidad de su pincelado del siglo XVI en Álava. Las pinturas del templo están fechadas entre 1569 y 1571, en pleno Renacimiento alavés. Pedro Luís Echeverría Goñi considera que el autor de las mismas es Juan de Elejalde, del taller de Mondragón (Gipuzkoa). El retablo fingido quedaría excluido de estas fechas, ya que es de estilo barroco churrigueresco y data de principios del siglo XVIII³²².

Antigua iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango).

Protección legal: Declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento, el 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012), e incorporada al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, habiendo sido desafectada del culto y cedida su propiedad a la Junta Administrativa de Luna (Municipio de Kuartango) el 27 de enero de 2011.

Inicialmente podría considerarse un caso perdido. La antigua iglesia de San Sebastián en principio no tiene un gran valor artístico, a lo que hay que sumar la existencia no solo de un informe arqueológico favorable al picado interior de sus muros sino también de una partida económica dispuesta para abonar los gastos de dicho picado y de la posterior aplicación de revestimiento de mortero de cal. Lo que, como se ve, sería una intervención irreparable. A pesar de todo

³²¹ Iglesia de San Pedro de Artaza [Consulta: 17-09-2016], Disponible en <https://sanpedroArtatza.wordpress.com/>

³²² ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV. La Llanada Alavesa Occidental*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, pp.279-282.

ello, se ha conseguido paralizar dicha intervención y salvar los restos del antiguo revestimiento de sillares del siglo XVI aún presentes en el edificio.

En nuestra opinión, se trata del ejemplo a seguir a la hora de afrontar con garantías la restauración del patrimonio vinculado a la pinceladura mural alavesa.

Caserío Etxebarri, Llodio.

Protección legal: Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. (Boletín Oficial del País Vasco Número 68, del 7 de abril de 2011).

Etxebarri es un caserío singular, que todavía conserva parte de las pinturas originales del siglo XVI en su fachada.

Uno de los pocos ejemplos de edificio civil con revestimiento pictórico de la época en nuestro territorio, es a su vez el caso probablemente más sangrante hasta la actualidad, por las vicisitudes que ha soportado el edificio: incendio, posterior declaración de ruina del edificio, incoación de un nuevo expediente, derrumbe de prácticamente la totalidad de los elementos singulares... En 2016 se han llevado a cabo trabajos de urgencia, absolutamente necesarios para el mantenimiento de lo que no se ha perdido, gracias a una partida económica del Ayuntamiento de Llodio/Llodio.

Pinturas del interior del palacio Lazarraga, Zaldondo.

Protección legal: Edificio: El decreto 265/1984 del Gobierno Vasco³²³ (BOPV de 4 de agosto de 1984) declaró el palacio Lazarraga Monumento Histórico-Artístico de carácter Nacional. Posteriormente, el decreto 254/2002 adaptó la declaración de 1984 a las prescripciones de la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco, para pasar así a considerar el palacio Lazarraga como Bien Cultural Calificado con la categoría de Monumento. Cabe añadir que el palacio

³²³ Salvo especificación en contrario, todos los decretos a los que hacemos mención son decretos del Gobierno Vasco, y las órdenes forales corresponde a la Diputación Foral de Álava.

figura también en la relación de conjuntos monumentales e inmuebles afectos al Camino de Santiago a su paso por el País Vasco, en concreto al camino del túnel de San Adrián, Camino de Santiago que fue declarado Bien Cultural Calificado, con la categoría de Conjunto Monumental, por resolución del Gobierno Vasco de 29 de junio de 2010, publicada en el BOPV el 6 de septiembre de ese mismo año. Estamos, por tanto, ante el otro edificio civil emblemático para el estudio de la pinceladura mural alavesa.

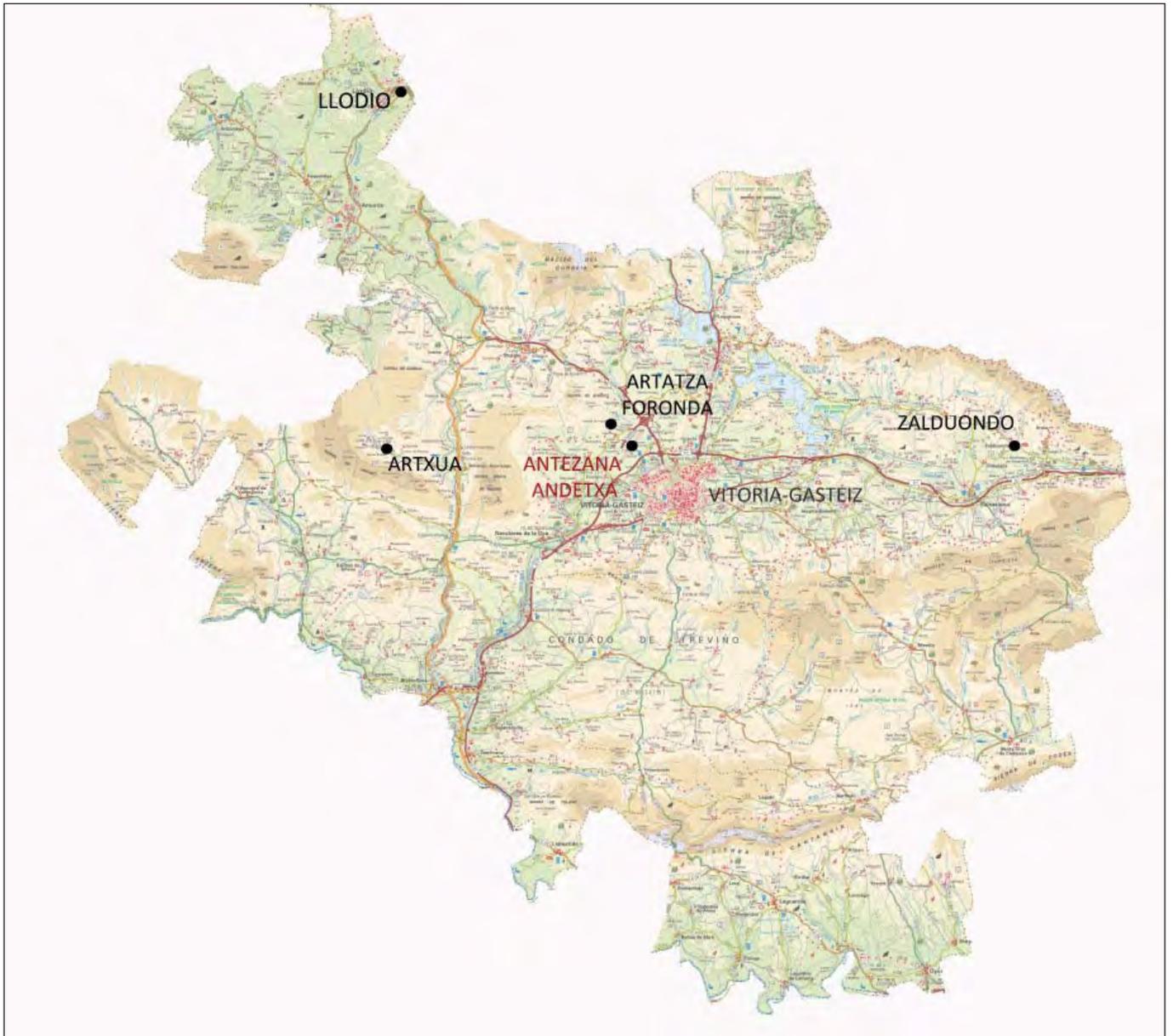
Este es un ejemplo de una intervención desafortunada de los años 80 del siglo pasado. En dicha intervención se procedió al vaciado interior del edificio, lo que necesariamente conllevó el arrancado de las pinturas murales que en él existían y su traslado a un nuevo soporte. Tanto el planteamiento como la ejecución técnica distan mucho de ser las adecuadas: los ejemplos pincelados quedan absolutamente descontextualizados, pasan a encontrarse en otro soporte, en un formato de cuadro/pinturas colgadas que no guardan relación ninguna con el muro y que presentan además materiales incompatibles. Es de obligado estudio, precisamente por tratarse de una forma de intervención a evitar.



2. Ejemplo1:

Pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa





2. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa

2.1 Ficha



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana de Foronda. 1940, enero, 1 a 1960, diciembre, 31 – Aproximada. ATHA-DAF-GUE-207.

Nomenclátor³²⁴:

Núcleo	Concejo	Municipio	Cuadrilla	Población	Altitud
ANTEZANA / ANDETXA	ANTEZANA / ANDETXA	VITORIA-GASTEIZ	VITORIA-GASTEIZ	96	509

Edificio: Iglesia de San Miguel Arcángel.

Pinturas murales: Atribuidas a Martín de Oñate, están documentados pagos al pintor en 1551. Taller de Vitoria.

Ubicación de las pinturas: En la actualidad las encontramos en el interior del templo, en la bóveda del presbiterio y tras el retablo mayor.

Protección legal del edificio:

Arquitectura: Sin protección. (El Gobierno Vasco utiliza el término 'inventariable').

Arqueología: Zona de Presunción Arqueológica³²⁵.

³²⁴ Diputación Foral de Álava, *Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta:28-09-2016], Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

³²⁵ BOPV nº 129 de 08/07/1997

2.2 La localidad

Antezana/Andetxa perteneció hasta principios del siglo XIX al Duque del Infantado, siendo la capital de la Hermandad de Badayoz. La parroquia, arciprestazgo de Armentia, diócesis de Vitoria y archidiócesis de Burgos, está dedicada a San Miguel Arcángel. En su templo parroquial, los jueces de Hermandad juraban sus cargos y en él se guardó el Archivo del Duque, hasta que en 1806 se realiza un cambio al solicitarse desde "el concejo de las Hermandades de Álava correspondientes al duque del Duque del Infantado, la construcción de un nuevo archivo inmediato al ayuntamiento de Foronda y traslado de los papeles depositados en el existente en la sacristía de la parroquia del lugar de Antezana"³²⁶.

El 30 de enero de 2011, la Asamblea Vecinal del Concejo de Antezana de Foronda aprobó en concejo abierto la denominación oficial del Concejo, que en lo sucesivo será Antezana/Andetxa³²⁷, de modo que esta será la denominación que a partir de ahora empleemos. Núcleo que pertenece a la cuadrilla de Vitoria-Gasteiz.

2.3 Ubicación geográfica y clima

Antezana/Andetxa se sitúa en la zona central o Llanada Alavesa y más concretamente en la Llanada Occidental, por la que discurre el curso medio del río Zadorra, pero también el río Zaya, afluente del dicho Zadorra, atraviesa la zona.

Este núcleo de población se encuentra situado a 8 km al noroeste de Vitoria-Gasteiz, y a 0° 57' 45" longitud este y 42° 53' 20" latitud norte, entre la cornisa Cantábrica, el valle del Ebro y las tierras altas de Burgos. Antezana/Andetxa cuenta con una altitud de 509 m. Limita al norte con Foronda, al sur con

³²⁶ *Antezana/Andetxa, pinturas para la vida*, [Consulta: 28-09-2016], Disponible en <http://www.antezana.es/el-pueblo/breve-historia/>; ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., "Antezana de Foronda-Organización Eclesiástica", *Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa*, 2002-2013, [Consulta: 28-09-2016], Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/475>

³²⁷ *Antezana/Andetxa, pinturas para la vida*, [Consulta: 28-09-2016], Disponible en <http://www.antezana.es/el-pueblo/breve-historia/>

Lopidana y en su momento limitaba también con Otaza, (aunque Otaza ya no existe pues desapareció cuando se construyó el aeropuerto de Vitoria-Gasteiz en el concejo de Foronda). Antezana/Andetxa limita a su vez al este con Arangiz y al oeste con Gereña y con Mandojana, núcleo este que no aparece en el nomenclátor de la Diputación. Todos estos núcleos de población forman parte del municipio de Vitoria-Gasteiz³²⁸.

El clima de Antezana/Andetxa, de acuerdo con la clasificación Köppen-Geiger podría ser considerado como un clima merecedor de la clasificación Cfb; es decir, se trata de un clima templado, sin una estación seca propiamente dicha, y con un verano también templado³²⁹. Se caracteriza por tener unos inviernos fríos y húmedos, nubosidad persistente, precipitaciones abundantes y veranos frescos.

La precipitación media aproximada es de 907 mm y varía 58 mm entre el mes más seco y el mes más húmedo. En el mes más seco, julio, hay 44 mm de precipitación, mientras que diciembre es el más húmedo con un promedio de 102 mm.

Durante el año, las temperaturas medias varían en 13,8°C. El promedio de temperatura anual es 11,7°C, siendo agosto es el mes más cálido del año, con un promedio de 19,1°C y por el contrario enero el más frío, con una media de 5,3°C³³⁰.

La principal riqueza de Antezana/Andetxa es la agricultura. En 1960 se llevó a cabo la concentración parcelaria sobre 212 Ha. de terreno y se redujo el número de parcelas de 898 a 95. En estas tierras se cultivan cereales, patatas y hortalizas³³¹.

³²⁸ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., "Antezana de Foronda", *Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa* 2002-2013, [Consulta: 2-10-2016], Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586>.

³²⁹ GARCÍA HERRERA, R.; *Atlas climático ibérico*, Madrid, Agencia Estatal de Meteorología. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2011, pp.15-18.

³³⁰ Climate Data.org, [Consulta: 3-10-2016], Disponible en <https://es.climate-data.org/location/885566/>

³³¹ GÁRATE GOÑI, A., Antezana de Foronda-Economía, *Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa*, 2002-2013, [Consulta: 2-10-2016], Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/472>

2.4 Población

En 1528 Navagero³³² describía la zona como una “infinidad de caseríos, aldeas y lugares que brindan un bellissimo panorama”³³³.

Todos estos lugares y aldeas, unos trescientos aproximadamente, existían ya a finales de la Alta Edad Media y es por ello que aparecen muchos de ellos citados en el documento de la Reja de San Millán de 1025, en el cual se encuentra la relación de los lugares y aldeas que debían proveer de hierro o de cabezas de ganado al monasterio emilianense.

Cuando el licenciado Martín Gil realiza en 1556 la visita a la localidad apunta que esta cuenta entonces con “quarenta y siete vezinos”³³⁴.

Es una zona de pueblos próximos entre sí que, al estar cercanos a la ciudad de Vitoria-Gasteiz, se han visto afectados por el avance urbano de esta, con la consiguiente despoblación. Concretamente Antezana/Andetxa perteneció al municipio de Foronda, del que era su capital, hasta que este fue absorbido por el de Vitoria-Gasteiz hacia 1970. Su población ha descendido en las últimas décadas: si en 1960 contaba aún con 113 habitantes en la actualidad cuenta con 96 habitantes censados, 17 habitantes menos.

³³² "Navagero, Navajero o Navagiero (Venecia, 1483-Blois, 1529), era un patricio veneciano, humanista e historiador, que fue embajador de su república ante Carlos I para gestionar un tratado de paz entre la Señoría veneciana y España. La estancia de Navagero en España nos la cuenta él mismo, por un lado en un magnífico relato de viaje y, de otra, a través de cinco cartas dirigidas desde España al geógrafo Giambattista Ramusio". "El relato de Navagero por España se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, según Farinelli, y fue publicado en Venecia en el año 1563. El relato de su viaje y la correspondencia fue traducido al castellano por Antonio María Fabié, de la Academia de la Historia, según Fouché-Delbosc en sus *Libros de Antaño*, vol. VIII (*Op. cit.*). El extracto del *Viaje por España de A. Navagero*, en Euskal-Erria, marzo de 1897". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, "Viajeros y exploradores por España y el nuevo Mundo, Viajeros: 1525-1528, Andrea Navagero (embajador)" [Consulta: 3-10-2016] Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivel.jsp?conten=viajeros&pagina=viajeros1_44.jsp&tit3=1525-1528.+Andrea+Navagero+\(embajador\)](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivel.jsp?conten=viajeros&pagina=viajeros1_44.jsp&tit3=1525-1528.+Andrea+Navagero+(embajador))

³³³ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 7.

³³⁴ DÍAZ BODEGAS, P., *Libro de visita del licenciado Martín Gil*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1998, p 322: "El dicho lugar es de quarenta y siete vezinos y del dicho duque. La yglesia se llama Sanct Miguel y es vendeçida. Tiene de primicia sesenta y siete hanegas de pan con la renta. La dicha yglesia es numera[da] de quatro beneficios y media; gozan: Pedro González de Castillo y Gabriel, abbad, cura, y Joan, abbad de Castillo, tres quartos escasos, y Joanes de Açteguieta, tres quartos escasos, y Joan Martínez de Gomecha, tres quartos escasos, residen, Joanes de Elexalde, quarto y medio, reside en Toledo, sirve por él el coro. Ay una hermita y una confradía sin renta."

2.5 El edificio

El edificio religioso de la localidad, la parroquia de San Miguel Arcángel, se construyó principalmente en el siglo XVI, aunque tiene una serie de edificaciones asociadas a ella de cronología posterior, especialmente la torre, del siglo XVIII, con un vano con arco de medio punto y el pórtico construido en los siglos XVIII y XIX.

El templo cuenta con una planta de cruz latina con cabecera ochavada, nave de dos grandes tramos, con vanos rectangulares en el costado sur y la cabecera, y cubierta de bóvedas estrelladas.

Como se describe en el Catálogo de la Diócesis³³⁵ la bóveda que cubre presbiterio y crucero es nervada, con terceletes y combados, resolviéndose las de los brazos en dos tramos con nervios cruzados en diagonal. En estas bóvedas se intuye la presencia de pinceladura bajo las capas de cal, debido a que con el paso del tiempo los pigmentos han “trepado” sobre esas capas; por ello serán punto de interés en nuestro estudio.

El resto de bóvedas —las del cuerpo de la nave con terceletes y nervaduras rectas—, debieron ser reconstruidas en el siglo XVIII. Hay datos de que en 1739 se contempla la necesidad de cubrir la iglesia con bóveda “en lo que corresponde del crucero abaxo” y en ese mismo año “se remata la obra con FRANCISCO DE GAMARRA, vecino de Asteguieta del que sale fiador el cantero PEDRO DEL CAMPO, vecino de Otaza y se comienza la obra con piedra y toba de Treviño y Urcabustaiz, construyéndose la “bóveda en dos capillas del “crucero abaxo” de la iglesia, obra por la que seguía pagándose al cantero PEDRO DEL CAMPO en 1744”. De modo que, según interpretamos de esta lectura, difícilmente podremos encontrar en ellas restos de antiguas pinceladuras del siglo XVI; dato este confirmado por las “catas de estudio” realizadas recientemente en dichas bóvedas, en las que no encontramos restos de pinceladura ni pintura mural con decoraciones de épocas anteriores, como ya hemos comentado. Dichas catas de estudio nos sirvieron para dar el visto bueno al nuevo pintado de las bóvedas, aunque con pintura adecuada para el

³³⁵ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, pp.192-198.

interior del templo, compatible con los materiales originales y que permitiera su transpiración.

En lo que respecta a las claves que rematan las bóvedas, al no estar los medallones de madera que deberían decorarlas no tenemos la suerte de poder contemplar cómo fueron en origen, pudiendo apreciar únicamente claves lisas en todas ellas.

Volviendo al siglo XVI, sabemos que es el cantero DOMINGO DE ORIA, vecino de Oñate, quien se encarga de la obra de la capilla mayor, pues es quien recibe el pago por esta obra en 1550³³⁶.

Hay algún dato importante, como los grandes acarreos de piedra y cal que hay entre 1580-1585 “y diversas partidas abonadas a los canteros PEDRO DE OCHANDIANO, PEDRO DE MATURANA, PEDRO DE URIGOITIA y ANDRÉS GARCÍA DE URIGOITIA, con quien se concertó la obra del resto de la iglesia”³³⁷ que pudieran hacer pensar en el empleo de estos materiales para el preparado con mortero de los muros para su posterior pincelado, aunque parece que a finales de siglo estaba aún sin finalizar, ya que en 1596 exigía el Visitador que los herederos de este “que tomó hacer la obra y edificio de la iglesia” cumplan el contrato y continúen la edificación”³³⁸.

Tal y como se aprecia nada más entrar en el templo, la marcada cornisa que lo recorre a la altura de los apeos de las bóvedas y la lisura de sus muros a partir de esta hacen pensar que están maestreados, y así nos lo confirma la lectura del libro mencionado: "El 'maestreo' del templo tuvo lugar a comienzos del siglo XIX. En 1803 enviaba 10.000 reales para la obra Don Francisco González de Sarralde, nacido en Antezana y, a la sazón cura en Oaxalotitán, en el obispado de Oxaca; enseguida comienza el acopio de material para la obra, de cuyo proyecto se encargaba D.JUSTO ANTONIO DE OLAGUIBEL.

El realizador de la reforma –cornisa y pilares- fue el maestro de obras, vecino de Vitoria, D. PANTALEÓN ORTIZ DE ZÁRATE, quien percibió por ello 31.298

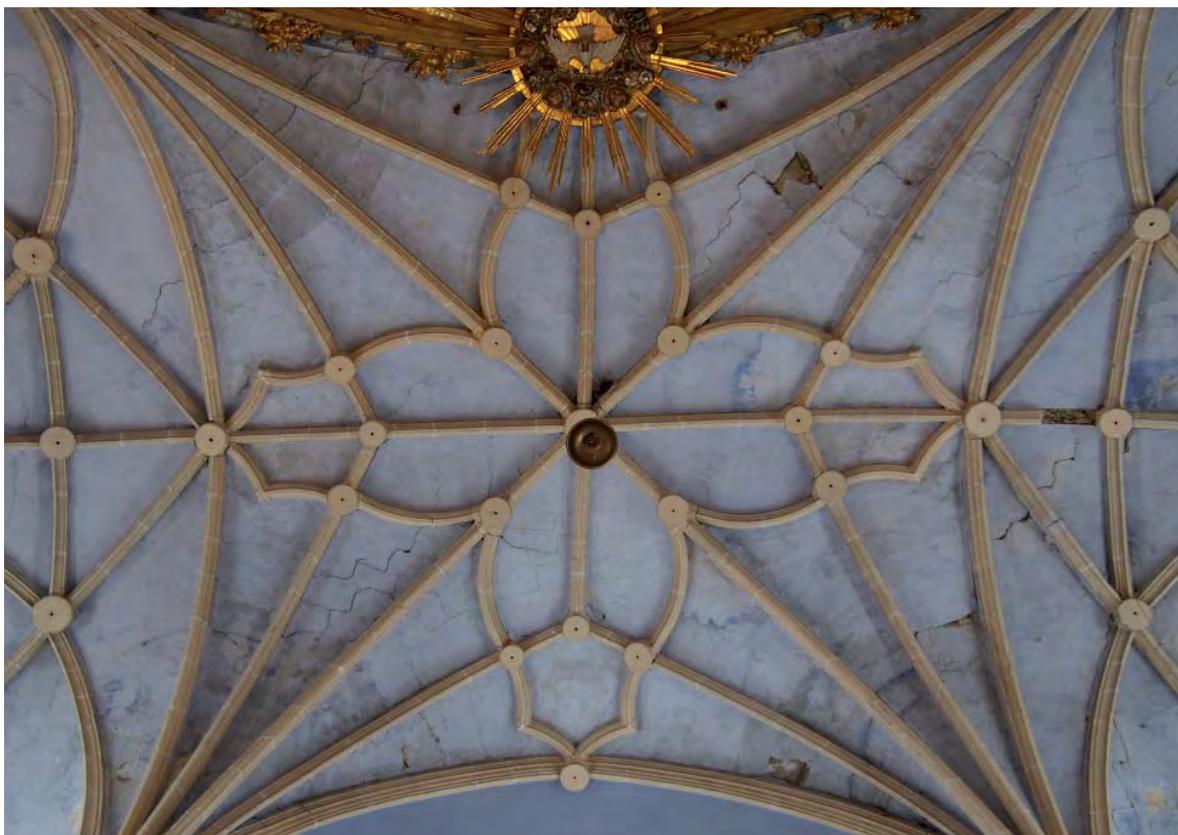
³³⁶ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p.193.

³³⁷ *Ibid.*, p.193.

³³⁸ *Ibid.*, p 193.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa, en la actualidad.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa, bóveda del presbiterio. La pintura mural se encuentra bajo la capa azul actualmente a la vista.

reales”³³⁹. Lo cual viene a corroborar nuestra teoría de que no hay ya pinceladura en los muros laterales del templo y, de existir, deberían estar bajo estos.

2.6 Las pinturas murales

2.6.1 Ubicación y descripción

Como hemos podido comprobar, en el texto anterior —estudio histórico-artístico sobre la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa, Catálogo de la Diócesis— no se nombran las pinceladuras de la bóveda del presbiterio, pero hay que tener en cuenta que en el momento de elaborar dicho catálogo, en 1975, las bóvedas estaban ya cubiertas por diversos pintados.

Ya hemos recogido cómo Echeverría Goñi sostiene que cuando se encargaba a un cantero o taller de cantería una obra de un templo, total o parcial, era para que la entregara completa, con acabados incluidos, de modo que estos realizaban la parte constructiva y subcontractaban a talleres de pintores —con los que en ocasiones tenían convenios— con sus “yelseros”, “pinceladores” y “pintores de escenas y figuras”, para que dieran el acabado final al interior del edificio, regularizando sus muros y modulando su arquitectura. Esa forma de contratación total de la obra al cantero ha hecho que sea muy difícil encontrar documentación referente a los pinceladores, según el citado historiador.

Es por ello que la documentación escrita no suele informarnos de forma directa de la presencia de pinturas murales.

Tampoco se ven a simple vista, de ahí que nuestros primeros pasos consisten siempre en hacer una revisión visual del interior del templo. Para ello solicitamos también el asesoramiento del historiador Echeverría Goñi.

Hay varias “acciones” que pueden darnos las pistas necesarias para comprobar si existen o no pinturas del siglo XVI:

³³⁹ Ibid., pp.192-194.

- 1) Comprobar los datos de construcción de la fábrica: El hecho de que parte de la construcción de la iglesia se realizara en el siglo XVI lo convertiría en un templo “presuntamente pincelado”.
- 2) Conocer la evolución constructiva del templo para delimitar las zonas de “presunción de pintura mural”. Como hemos visto, en este caso, el hecho de que se rehicieran las dos bóvedas de la parte posterior a mediados del siglo XVIII y que se maestrearan los muros a principios del siglo XIX ya nos está indicando que en esas zonas habrá más dificultad para encontrar pinceladuras.
- 3) Revisar las claves: si están con policromías que pudieran fecharse entre finales del siglo XV- siglo XVI. En este caso ya hemos comentado que no quedan restos de las claves; actualmente se ven lisas, sin pinturas. Como se describe en el Catálogo Monumental de la Diócesis, “faltan en todas los medallones de madera que debían decorarlas”³⁴⁰.
- 4) Revisión con detenimiento, de las bóvedas y muros, a pesar de que estén encalados. El paso del tiempo suele permitir que los diferentes pigmentos empleados para pincelar bóvedas y muros hayan persistido y hayan “trechado” sobre los posteriores recubrimientos. El conocimiento de este hecho nos ha ayudado a educar la vista para poder apreciar o intuir lo que la mayoría no puede ver. Este es el caso de la iglesia de Antezana/Andetxa, donde hemos podido apreciar pinceladura en toda la bóveda del presbiterio, con despiece de ladrillos en algunos plementos, decoración de roleos en los centrales y grecas con ordenanzas de grutescos bordeándolos.
- 5) La búsqueda detrás del retablo mayor también suele dar resultados positivos, como así ha sido en el caso de Antezana/Andetxa.

Aunque como ya hemos comentado es difícil encontrar documentación que informe directamente de las pinceladuras por ser en muchas ocasiones subcontratas de los trabajos de los canteros, hemos revisado los libros de fábrica de la iglesia en el siglo XVI.

³⁴⁰ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p. 193.

Encontramos pagos³⁴¹ al pintor Martín de Oñate en los años 1551 y 1552, por lo que muy probablemente fueron él y su taller los autores de la pinceladura que se transparenta bajo los encalados en la bóveda y que se entrevé tras el retablo.

Como ya desarrollamos en el tercer capítulo de este trabajo, cuando hablamos sobre los talleres, uno de ellos, el de los Oñate, asentado en Vitoria-Gasteiz, fue fundado por Martín de Oñate, al que se le atribuye la bóveda de la iglesia de Oteo. Murió en 1563, por lo que es factible que en 1552 hubieran pintado, él o su taller, la bóveda y el retablo fingido de Antezana/ Andetxa.

2.6.2 Técnica de ejecución

Los muros que sustentan las pinturas murales son de fábrica de mampostería, realizados con piedra de canteras de la zona y las bóvedas de travertino local.

Según los análisis de laboratorio que hemos encargado al laboratorio GEA asesoría geológica³⁴², el mortero de preparación para recibir a las pinturas sería de cal con árido de cuarzo y aluminosilicatos. La capa de recubrimiento, que está bien adherido, es de cal con trazas de yesos, y algunos restos de una capa de cal, yeso y albayalde que correspondería casi con toda probabilidad al estrato pictórico.

Esto supone que nos encontramos con una pintura en la que, sobre un mortero de cal y áridos de la zona, se ha empleado probablemente agua de cal y yeso para aglutinar los pigmentos. El hecho de que en superficie se encuentre algún pigmento englobado en el mortero hace pensar que este no estaba completamente seco cuando se pintó, sino en proceso de secado.

³⁴¹ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHDV), Sig 324-4, Antezana de Foronda. Libro de cuentas de fábrica de 15...a 1552. Folio 13-1. 6 de agosto de 1551. "trezientos mars y mas dieron a myn de oñate pintor". Folio 15. 1 de mayo de 1552. "otrosi dieron por cuenta aver dado a myn de onate pintor diez fanegas de trigo, diez de cebada según parescio en cuenta las quales (... cada fanega de trigo a diez reales y cada fanega de cebada a siete reales y monta siete mil y quinientos y veinte y ocho mrs".

³⁴² GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa*, Oviedo 2017, (inédito).

Sólo hemos podido tener acceso a las pinturas que están tras el retablo, ya que para la bóveda es preciso andamiaje y de momento no han prosperado los proyectos para su estudio.

Sí que conocemos, sin embargo, otros casos de pinceladura ya estudiados y analizados en laboratorio, aunque ninguno de este pintor, como son: las pinturas murales de la capilla de Santiago en la parroquia de la Purísima Concepción de Agiñaga³⁴³; las de la zona inferior del ábside de la iglesia de San Pedro en Gardelegi³⁴⁴; las de la iglesia de San Cristóbal, en Heredia³⁴⁵, o las de la iglesia de Santa María, en Orduña³⁴⁶, entre otras. Todas estas tienen morteros bastardos de yeso y cal, ninguna únicamente de cal como el caso que estudiamos.

Si bien en todas ellas hay pequeñas variaciones, como pueden ser la composición exacta del mortero o el tipo de pigmentos empleados, sí que podemos hablar de algunas características comunes a todas, como son la técnica al semifresco, el empleo del agua de yeso, cal o ambos como aglutinante y una paleta de color reducida en la que primaban el blanco de la preparación, el negro, el rojo y el azul y en ocasiones los ocres, verdes y granas.

Corroboramos la idea de la técnica de ejecución apuntada por Petra S. Coop. en varios de sus estudios sobre pinceladura anteriormente citados. Consistiría en aplicar por todo el templo una primera mano de mortero de granulometría gruesa, sobre él otro de granulometría más fina y sobre él —como preparación para pintar— una capa fina de blanco, que se emplearía para las zonas blancas de las pinturas. Los morteros que se han podido estudiar son en su mayoría morteros pobres y aplicados de forma rápida y sin apretar demasiado.

³⁴³ PETRA S. Coop. *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la Capilla De Santiago, En la iglesia de Agiñaga...* Análisis de laboratorio, (inédito)

³⁴⁴ DIANA PARDO, S.L., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui ...* Análisis de laboratorio, (inédito)

³⁴⁵ PETRA S. Coop. *Estudio, diagnosis y propuesta de Intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia...* Análisis de laboratorio, (inédito)

³⁴⁶ PARDO SAN GIL, D., PETRA S. Coop.; "Restauración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María en Orduña (Bizkaia)", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 78-80.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa. Pinceladura atribuida a Martín de Oñate Plemento. Se intuye la pinceladura bajo las capas de pintura posteriores.



Iglesia de San Mamés de Oteo. Pinceladura atribuida a Martín de Oñate. Plemento con decoración similar a la anterior.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa. Pinceladura atribuida a Martín de Oñate Cenefa. Se intuye la pinceladura bajo las capas de pintura posteriores.



Iglesia de San Mamés de Oteo. Pinceladura atribuida a Martín de Oñate. Cenefa con decoración similar a la anterior.

Este método de trabajo permitía una rápida ejecución, pero a la vez daba como resultado una obra con un soporte no muy consistente con una capa pictórica sensible a la humedad.

2.6.3 Estado de conservación

Hablaremos únicamente del estado de conservación de las pinturas que podemos apreciar a simple vista, es decir, las ubicadas en la bóveda del presbiterio, ya que, aunque sabemos que hay pinturas murales tras el retablo de madera, lo que vemos no es suficiente para dar testimonio del estado en que estas se conservan.

Desde el punto de vista material, a simple vista observamos suciedad y polvo generalizado, capas de pintura sobre las pinturas murales, grietas y fisuras en la plementería, desconchados en la plementería con caída de material en alguno de los plementos, ligero desprendimiento de alguno de los nervios con falta de una dovela en uno de ellos, humedades y colonización biológica en alguna zona.

Desde el punto de vista del conocimiento histórico-artístico o social, son prácticamente desconocidas. El hecho de que estén cubiertas por capas de pintura de épocas posteriores al siglo XVI ha impedido su conocimiento, estudio y difusión.

El edificio está sin calificar ni inventariar y, en consecuencia, tampoco las pinturas tienen protección legal. Esto implica que las pinturas queden a expensas de factores que no pueden controlarse ni regirse, como es la sensibilidad de quienes de uno u otro modo estén implicados en la conservación y mantenimiento de la iglesia.

De modo general podemos decir que la iglesia está bien cuidada y que los vecinos se preocupan especialmente por ella, de hecho son los impulsores de los trabajos de pintado que actualmente se están llevando a cabo tanto en la portada de la iglesia como en los muros de su interior.

2.6.4 Factores de degradación

Por un lado, estarían los deterioros relacionados con el edificio, que derivan de la evolución de este con el paso del tiempo y de las intervenciones en él realizadas, y, por otro, aquellos que tienen que ver con los materiales que la componen y cómo fueron aplicados. Ambos, edificio y pinturas, están íntimamente relacionados entre sí.

Con respecto al edificio, el hecho de que haya habido ciertos períodos en que la cubierta estuviera en malas condiciones ha facilitado la entrada del agua de lluvia, con lo que ello conlleva: exceso de humedad en la zona superior del edificio. Esto suele provocar la dilatación y contracción de los componentes por el efecto de los ciclos de hielo-deshielo, el desarrollo de colonización biológica, o la disolución y arrastre de elementos de su composición original, generando movimientos en el conjunto que producen grietas y fisuras, llegando en algunos casos a pérdida de parte de los materiales.

Las diferentes intervenciones llevadas a cabo para solucionar los problemas arquitectónicos del edificio han influido directamente en las pinturas murales. Por la documentación existente comentada anteriormente, tenemos conocimiento de que hubo al menos dos grandes obras de reparación en el templo: una a mediados del siglo XVIII en las dos bóvedas de la nave, y otra posterior, a comienzos del siglo XIX, cuando se realiza el maestreo de los muros. Con todo, es posible que haya habido más, al menos de reparación de la cubierta, la cual se reparó por última vez recientemente, en 2010.

Estos trabajos se culminaban habitualmente con labores de blanqueo o pintado. Además, por el deseo de mantener la iglesia en buen estado, es muy posible que dichas labores de blanqueo se hayan realizado en numerosas ocasiones. En alguno de esos momentos se cubrió la pinceladura con capas de pintura, ocultándola, muy probablemente porque estaba en mal estado, quizás también porque quien decidió hacerlo o lo realizó no le dio ningún valor artístico, o por cambios estilísticos ya que en el siglo XIX, por influencia del

neoclásico, no sólo se hacen maestros generalizados sino que también se aplican colores planos en las paredes y bóvedas³⁴⁷.

Hemos comprobado que hay pinceladura en la bóveda del presbiterio y tras el retablo mayor. Como ya hemos comentado se pincelaba toda la superficie interior del templo, y todo apunta a que así fuera, pero es difícil que podamos tener en este caso pruebas físicas de ello, salvo que se encontraran restos del siglo XVI tras el maestro del siglo XIX o en algún rincón que permanezca intacto tras las diferentes obras de reparación realizadas durante siglos.

El paso del tiempo ha jugado en contra de aquellas zonas pinceladas ubicadas en zonas arquitectónicas más inestables o susceptibles de tener exceso de humedad, como pueden ser aquellas bóvedas o muros que no se mantengan adecuadamente.

Creemos que el clima es un factor fundamental. Ya hemos apuntado anteriormente que Antezana/Andetxa tiene un clima mayormente húmedo y fresco. Al erigir los templos por esta zona lo tuvieron en cuenta y procuraron que estuvieran bien resguardados, levantando “construcciones macizas y cerradas”³⁴⁸ como bien se nos explica en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. En edificios así, y con un clima tan húmedo, es muy probable que los morteros tardasen mucho tiempo en secar, como hemos podido comprobar en más de una ocasión al emplear nuevos morteros durante los trabajos de restauración.

La Iglesia siempre ha trasladado la responsabilidad del mantenimiento de sus templos a los feligreses, quienes han tomado esta tarea como deber de la comunidad. Durante el siglo XVI este modo de cuidar los templos estaba perfectamente organizado, de lo cual el Licenciado Gil³⁴⁹ nos deja constancia en sus informes cuando realiza en 1556 la visita pastoral para el mantenimiento disciplinar en la Iglesia y la corrección de abusos en las parroquias. En aquel momento “Anteçana” es de cuarenta y siete vecinos y del duque, la Iglesia

³⁴⁷ RIVAS LÓPEZ, J., *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis Doctoral, Director: PRIETO PRIETO, M., Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 102-104.

³⁴⁸ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p. 3.

³⁴⁹ DÍAZ BODEGAS, P. Op. cit., p. 322.

tiene de primicia sesenta y siete fanegas de pan con la renta, y cuatro beneficiarios y medio.

A partir de entonces toda la zona ha ido sufriendo una despoblación y Antezana/Andetxa no ha sido una excepción. Tuvo su mayor bajada pasada la tercera década del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII³⁵⁰, en que parece que comienza a haber una cierta recuperación económica y aumento de la población.

Podríamos decir que el mantenimiento de las iglesias gracias al voluntariado de los feligreses sigue permaneciendo activo en la iglesia de esta localidad, pero la población rural ha ido descendiendo a pasos agigantados y la relación pueblo-Iglesia ya no es la misma.

Actualmente la localidad cuenta con 96 habitantes³⁵¹: La iglesia de San Miguel Arcángel mantiene el culto y aún hay feligreses, o mejor diríamos feligresas, dispuestas a mantener adecentada y limpia la iglesia.

Pero es preciso algo más, como es el mantenimiento de cubiertas y otras obras de reparación y pintado para lo que se pide la colaboración de la Diputación Foral en base a las Comisiones Mixtas creadas tras el Concordato entre el Estado español y la Santa Sede sobre enseñanza y asuntos culturales firmado el 3 de enero de 1979 por Marcelino Oreja Aguirre, entonces ministro de Asuntos Exteriores (posteriormente, en 1993/1994 fue diputado del PP por Álava) y el Cardenal Jean-Marie Villot, entonces Camarlengo y Secretario de Estado de la Santa Sede.

Dado que el patrimonio cultural de la Iglesia constituye una gran parte del patrimonio cultural de España, se ha desarrollado una normativa para protegerlo y, como contraprestación a estas ayudas que recibe del Estado, se le ha exigido a la Iglesia católica que el disfrute del mismo sea compartido

³⁵⁰ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p. 7, El paisaje humanizado. Población y poblamiento.

³⁵¹ Diputación Foral de Álava, *Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta: 28-09-2016], Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

también por parte de todos los ciudadanos, respetando en todo momento el fin religioso que tienen dichos bienes³⁵².

En el caso de nuestra provincia se firmó el 15 de Abril de 1986 el Acuerdo entre la Excelentísima Diputación Foral de Álava y el Obispado de Vitoria en materia de Patrimonio Histórico-Artístico Religioso, con el fin de ayudar económicamente en la restauración del patrimonio eclesiástico. Después, anualmente, se firman Convenios entre Diputación y Obispado para mantener, conservar y restaurar el patrimonio eclesiástico, siendo la Comisión Mixta entre Diputación y Obispado la que se encargará de desarrollar las distintas propuestas. Entre ellas destacamos proponer para su posible cesión bienes de titularidad eclesiástica para usos culturales, como forma de asegurar su conservación³⁵³.

Esta acción se ha extendido entre la Juntas Administrativas, que buscan una solución al estado de ruina en que se encuentran los templos de sus concejos, pero corren el peligro de no poder asumir los deberes que suponen la cesión de la titularidad de un templo.

En el caso de Antezana/Andetxa, el Obispado acaba de ceder la iglesia al pueblo por diez años, continúa abierta al culto, y es la comunidad de vecinos quien ha dado un verdadero giro al edificio, impulsando el pintado de sus muros por el pintor Xabier Egaña y proyectando el edificio más allá de una mera iglesia de pueblo.

Desde el punto de vista inmaterial queda patente, como ya hemos comentado anteriormente, el desconocimiento de la importancia de sus pinceladuras, tanto para la sociedad como para muchos de los expertos en historia del arte, con las excepciones ya mencionadas en este trabajo. Dado su desconocimiento y la falta de valoración como bien histórico-artístico, puede considerarse que se encuentran en peligro de deterioro.

³⁵² LABACA ZABALA M. L., I. "Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica en España". *RIIIPAC*, nº 3, 2013, pp. 53-100, [Consulta: 11-01-2017] Disponible en <http://www.eumed.net/rev/riipac>

³⁵³ LABACA ZABALA M. L., I. "Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica en las Comunidades autónomas: especial referencia el País Vasco y Andalucía", *RIIIPAC*, nº 4, 2014, pp. 52-93, p 71, [Consulta: 11-01-2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4817711>



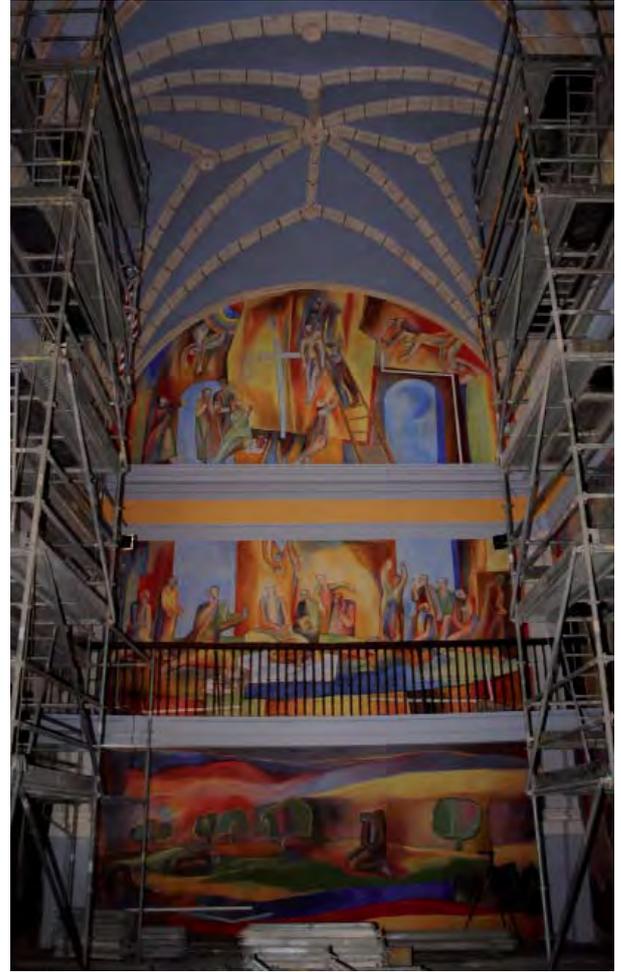
Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa. Pinceladura tras retablo.
Foto facilitada por José Luis Alonso.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa. Despiece de sillares
retablo. Foto facilitada por José Luis Alonso.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa.
Zona del coro antes del pintado.



Iglesia de San Miguel Arcángel en Antezana/Andetxa.
Zona del coro con las actuales pinturas de Xabier Egaña.

2.7 Marco legal

El edificio está sin protección legal, propuesto para inventariar.

Tal y como describe el artículo 16 de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco “tendrán la consideración de bienes inventariados aquellos que, sin gozar de la relevancia o poseer el valor contemplados en el artículo 10 de la presente ley, constituyen, sin embargo, elementos integrantes del patrimonio cultural vasco, y serán inscritos, a los efectos de la presente ley y de las disposiciones que la desarrollen, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco”³⁵⁴. Las pinturas murales de un templo que formara parte del Inventario General de Bienes Culturales del País Vasco supuestamente tendrían esta misma consideración.

Al no ser considerado el templo un edificio con valores arquitectónicos de especial relevancia, según dicha ley, si nos atenemos al decreto de desarrollo de esta³⁵⁵ no queda claro el tipo de actuación que correspondería en este caso y, a pesar de todo, las pautas de actuación están centradas en los trabajos de restauración arquitectónica.

2.8 Propuesta para su recuperación

Creemos que en primer lugar sería necesario un estudio exhaustivo de las pinturas murales, tanto de su técnica de ejecución como del estado de conservación material de las pinturas, para poder elaborar un proyecto de intervención bien delimitado, con valoración económica de los trabajos.

Además, sería deseable que se realizara al menos el desencalado de dos plementos que tengan diferentes motivos decorativos, uno que tenga despiece de ladrillos y esté bordeado por una cenefa y otro con roleos. De este modo podría comprenderse mejor qué es lo que puede encontrarse bajo las capas que actualmente lo cubren.

³⁵⁴ Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco.

³⁵⁵ Decreto 317/2002 de 30 de Diciembre sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado.

Todo esto permitiría realizar un estudio histórico-artístico de las pinturas que las pusiera en valor y facilitara su difusión a la sociedad.

2.9 Motivos para su elección

Consideramos excepcionales las circunstancias de este templo por varias cuestiones:

- Por un lado sabemos que, aunque ocultas bajo encalados y tras el retablo mayor, posee pinceladura y pinturas del siglo XVI. Todavía están por investigar, pero el hecho de que Echeverría Goñi cite las pinturas de Antezana/Andetxa en la publicación sobre la pinceladura en la iglesia de Bachicabo, al referirse a la gran cantidad de “retablos fingidos” del siglo XVI que quedan “sellados o protegidos por retablos posteriores barrocos” es ya un paso adelante para el conocimiento de su existencia³⁵⁶.
- El pueblo ha realizado un gran esfuerzo porque la iglesia recobre la vida que la pintura puede aportar, logrando que un pintor actual llene de imágenes y color sus muros.
- El pueblo desconocía absolutamente la existencia de pinturas murales del siglo XVI. Durante este período de nuevo pintado de los muros, en que ha habido gran implicación por parte de los habitantes de Antezana/Andetxa, se les ha explicado y ayudado a ver las pinturas que se entrevén en las bóvedas y tras el retablo con la ayuda de linternas y prismáticos.
- Creemos haber puesto ya nombre al autor de las pinturas. Al tener un ejemplo de su trabajo en la iglesia de Oteo tenemos ya un referente para imaginar cómo puede estar pintada, si no el retablo fingido, sí la bóveda del presbiterio.
- Creemos que es el momento adecuado para poner en valor las pinturas murales del siglo XVI de la iglesia.

³⁵⁶ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGO-SÁNCHEZ, A., “El retablo fingido...”, p.43



3. Ejemplo 2:

Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda





3 Pinturas murales del siglo XVI de la iglesia de San Pedro de Artatza-Foronda

3.1 Ficha



Iglesia de San Pedro de Artatza de Foronda.
Fecha aproximada: entre el 01-01-1940 al 31-12-1960. ATHA-DAF-GUE-12863.

Nomenclátor³⁵⁷:

Núcleo	Concejo	Municipio	Cuadrilla	Población	Altitud
ARTATZA FORONDA	LEGARDA	VITORIA-GASTEIZ	VITORIA-GASTEIZ	5	564

Edificio: Iglesia de San Pedro

Pinturas murales: Atribuidas a Juan de Elejalde, comienzan los pagos al pintor en 1569. Taller de Mondragón.

Ubicación de las pinturas: En todo el interior del templo, paramentos y bóvedas.

Protección legal del edificio:

Arquitectura: Sin protección. (El Gobierno Vasco utiliza el término 'inventariable').

Arqueología: Lugar de presunción arqueológica.

³⁵⁷ Diputación Foral de Álava, *Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta:28-09-2016] Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

3.2 La localidad

El núcleo de Artatza Foronda, dentro del concejo de Legarda, forma parte de la Zona Rural Noroeste de Vitoria-Gasteiz. Con esta denominación se agrupan los concejos rurales pertenecientes al municipio de Vitoria-Gasteiz, de la cuadrilla de Vitoria-Gasteiz, que está compuesto por un núcleo urbano —la propia capital provincial— y 63 entidades de población integradas en la zona rural, que contaban con 1.524 habitantes en 2008 y que se extienden aproximadamente por 102 km². Estas entidades se agrupan a su vez en 23 concejos y 2 barrios que no forman concejo; de estos dos últimos uno será el de Artatza Foronda, núcleo de población que antaño fuera un lugar de señorío, dentro de la hermandad de Badayoz, y que actualmente está integrado en la Junta Administrativa de conforman Mandojana, Artatza Foronda y Legarda, dentro del municipio de Vitoria-Gasteiz.

Entre los tres núcleos de población que conforma el concejo único suman un total de 63 habitantes, de los cuales solamente 5 se encuentran en Artatza Foronda, 39 de ellos en el núcleo más poblado, que es Legarda, y los 19 restantes en Mandojana³⁵⁸.

3.3 Ubicación geográfica y clima

Artatza Foronda está ubicada en las estribaciones de la sierra de Arrato, a 564 metros de altitud y a 9 km al noroeste de Vitoria-Gasteiz. Linda al norte con dicha sierra —y con ella, con los núcleos de población de Letona y Apodaka, pertenecientes al municipio de Zigoitia—, al sur con Mandojana y Legarda, al oeste con Legarda, y al este con Foronda, todos ellos núcleos de población pertenecientes al municipio de Vitoria-Gasteiz.

De acuerdo con la clasificación climática de Köppen-Geiger, la zona de Vitoria-Gasteiz y sus alrededores, donde Artatza Foronda se encuentra situada, tiene un clima oceánico de tipo Cfb. Las características de su clima están influenciadas por su configuración orográfica, de modo que las sierras que la

³⁵⁸Diputación Foral de Álava, *Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta:28-09-2016] Disponible en <https://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5004NomCoc.asp>

limitan por el norte la defienda de la influencia oceánica, mientras que por el sur también existe solución de continuidad con el clima continental característico de las regiones centrales de la península. En resumen, se establece un microclima de inviernos fríos y húmedos, y veranos frescos y, en general, precipitaciones persistentes, semejante al de los páramos de la orla marginal de la meseta, similar al microclima que encontraremos en la cercana Antezana/Andetxa, núcleo de población —perteneciente también a la capital— al que ya hemos hecho referencia.

3.4 Población

Cuenta en la actualidad con 5 vecinos censados³⁵⁹.

En 1975, la historiadora Micaela Portilla escribía: “(...) es una aldea que está desapareciendo. Ya no le queda más que un vecino y su iglesia está cerrada al culto”³⁶⁰.

En cualquier caso, nunca ha sido un núcleo de población numeroso, pero sí que es cierto que era algo más populosa en el siglo XVI, y tenía para cubrir las necesidades básicas de unos cuantos personajes, tal y como nos narra el Licenciado Gil en su visita pastoral para el mantenimiento disciplinar en la Iglesia y la corrección de abusos en las parroquias, en el que informa de “quatorze vezinos y del dicho duque”³⁶¹.

El Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria señala a Artatza Foronda como una de esas aldeas de la zona en las que empezaba a apreciarse a finales del siglo XIX un acusado descenso de habitantes hasta casi la

³⁵⁹ Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, [Consulta:30-09-2016] Disponible en <http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?idioma=es&aplicacion=j16-02&tabla=inicio#cal.6170>, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz: Población y viviendas según Entidades Menores del municipio

³⁶⁰ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 279.

³⁶¹ DÍAZ BODEGAS, P., Op. cit., p 320: “El dicho lugar es de quatorze vezinos y del dicho duque. La yglesia se llama Sanct Pedro. Tiene de primiçia treynta y seis hanegas de pan. La dicha yglesia es reçeptiba. Ay un benefiçio y un quarto; gozan: Martín González de Artaça, residente en Domayquía, sirve por él Pero Gonçalez, quarto benefiçiado y cura de la dicha yglesia. Vale la raçion entera sesenta hanegas de pan. Sancto Domingo lleba çinco hanegas de trigo y çinco de çebada; Pero, abbad de Monsurieta, lleba de un préstamo dos hanegas y media de trigo y dos y media de çebada. El arçipreste y arçidiano cada tres quartas de trigo. Ay una hermita y una cofradía sin renta”.

despoblación. Así por ejemplo, tenía 84 habitantes en 1786, 33 en 1887, 17 en 1950 y 6 en 1970³⁶², es decir, uno más de los que mantiene aún hoy en día.

Datos tomados de la enciclopedia Auñamendi³⁶³ sobre la población también certifican la curva descendente en los dos últimos siglos, existiendo 4 casas con 28 habitantes en 1800 y bajando algo más de siglo y medio después, en 1960, a 3 viviendas con 15 habitantes.

Algunos de los pueblos de esta zona rural, como Amarita, Krispiña/Crispijana, Gamarra Mayor/Gamarra Nagusia, Gamarra Gutxia/Gamarra Menor, Gobeo, Miñao/Miñano Mayor, Miñano Menor/Miñao Gutxia y Retana, pertenecen desde mediados del siglo XIV a la jurisdicción de Vitoria-Gasteiz, cuando el rey Alfonso XI se los cede.

El resto de pueblos de la zona formaron los municipios de Mendoza (formado por Mendoza y Estarraña); Los Huetos (formado por Hueto Abajo/Otobarren, Otogoiien/Hueto Arriba y Martioda) y Foronda (formado por Astegieta, Foronda, Antezana/Andetxa, Artatza Foronda, Arangiz, Mandojana, Mendiguren, Gereña, Lopidana, Lermanda, Ullivarri-Viña/Uribarri-Dibiña y Yurre/Ihurre) hasta que en la segunda mitad del siglo XX Vitoria-Gasteiz los absorbió.

3.5 El edificio

Además del importante camino de San Adrián, otras rutas de mercado cruzaban la Llanada Alavesa desde el Medioevo, como así lo atestiguan la multitud de ermitas, cofradías y conventos repartidos por la zona. Como consecuencia, la zona vivió un auge económico que impulsó un importante momento constructivo durante los siglos XIV y XV. A ello siguió un período de estabilidad en la llanada, propiciado por los Reyes Católicos, al proteger el comercio de la lana que motivó un segundo auge constructivo en toda la zona,

³⁶² ENCISO VIANA, E., et al., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. IV...*, p 6, "Panorámica geográfica histórica".

³⁶³ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I.; ERKIZIA MARTIKORENA, A., "Artaza de Foronda-Población, 2011", *Auñamendi Eusko Entziklopedia, Fondo Bernardo Estornés Lasa*, 2011, [Consulta:15-10-2016] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3751>,



Exterior de la iglesia de la iglesia de Artatza Foronda tras la restauración de la cubierta en 2011.



Interior de la iglesia, vista general de la cabecera.



Interior de la iglesia, vista general del pie.

a consecuencia del cual se ampliaron y se elevaron en sus bóvedas muchos templos románicos o protogóticos. Es el momento en que se desarrollaron nuevas cubiertas de crucería con sus claves, iconográficamente todavía góticas pero protorrenacentes por su técnica y labra³⁶⁴. Entre estas se puede fechar documentalmente la construcción de las bóvedas de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda, como veremos más adelante. Hay que subrayar el hecho de que dicha iglesia de San Pedro esté ubicada en la zona más alta del núcleo de población.

Portilla sitúa su fábrica en la primera mitad del siglo XVI³⁶⁵. Es un edificio de planta de salón con presbiterio y un tramo. Tiene arcos torales apuntados y está cubierta por dos bóvedas de crucería con terceletes. Apunta la historiadora que las claves pudieron tener medallones de madera, bien trabajados, algo por lo demás habitual en aquella época. Por lo que inferimos de su escrito, aún quedaban restos de dicha ornamentación cuando ella realizó la visita a la iglesia en 1975, pero en la actualidad se han perdido.

El arqueólogo Leandro Sánchez³⁶⁶ distingue tres fases constructivas en la iglesia. Durante la primera de dichas fases, la que se corresponde a la tarea de levantar la primitiva iglesia del siglo XVI, tendremos que hablar de periodos diferentes, toda vez que se erigió en tres momentos sucesivos, que estaban relacionados con un mismo proyecto constructivo: se inició con la mitad inferior del edificio para, a continuación, en un segundo periodo, enfrentar las obras de la mitad superior de la cabecera, y, finalmente, rematarlas construyendo la mitad superior de la nave.

Hay fuentes documentales que parecen atestiguar la existencia de un campanario exento en la zona occidental, actualmente inexistente y también en esta fase se abren los dos óculos del muro sur, uno de ellos decorado con tracería flamígera.

³⁶⁴ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 24.

³⁶⁵ *Ibid.*, p 279.

³⁶⁶ SÁNCHEZ ZUFIAURRE, Leandro; RENEDO VILLARROYA. B. "San Pedro eliza (Artatza Foronda) - Iglesia de San Pedro (Artatza de Foronda)", en GIL ABAD, Dona (coord.). *Arkeoikuska Arkeologi Ikerketa - Investigación arqueológica 2008*. Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009, pp. 202-204.

Portilla recoge que en 1540 se realizan pagos al cantero Martín de Aguirre, vecino de Villarreal de Urretxua, “heredero de maestre XPOBAL DE LEXARAÇU cantero q. hizo la hobra de la dha.y^a”³⁶⁷; en 1552 retoma la obra Martín de Aguirre y se sabe que seis años después, en 1558, seguía cobrando por dichas obras.

Es en esta primera fase constructiva en que la iglesia se pinta completamente, desde sus muros hasta sus bóvedas.

En la segunda fase constructiva de la iglesia se construye una sacristía en el extremo suroeste del templo, con la reubicación del granero existente y el consiguiente cegado de vanos, y se correspondería con las reformas de los siglos XVII y XVIII, obras puntuales que según Sánchez³⁶⁸ responden más a necesidades de mantenimiento del edificio que a un proyecto global. Entonces se pintó el retablo fingido churrigueresco y a finales de esta fase, en el siglo XVIII, se construyó la espadaña.

En la tercera fase, correspondiente a los siglos XIX y XX, siempre según el estudio realizado por Sánchez, se realizarán diversas reformas que no afectan a su estructura fundamental, como la construcción de la actual sacristía, un nuevo coro que sustituye al anterior, el pórtico en la parte sur de la iglesia, el cementerio, u otros de menor envergadura como el cegado del archivo y la colocación de cortafríos en la puerta de acceso al templo.

3.6 Las pinturas murales

3.6.1 Ubicación y descripción

La originalidad de la pinceladura mural de Artatza Foronda consiste en que es el único templo alavés que conserva todo su revestimiento pictórico original del siglo XVI, de modo que es una referencia para la descripción de esta especialidad artística. Se atribuyen a Juan de Elejalde, de hecho Portilla nos

³⁶⁷ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 280.

³⁶⁸ SÁNCHEZ ZUFIAURRE, L.; RENEDO VILLARROYA. B., "San Pedro eliza... pp. 202-204.

habla de documentación que atestigua que en 1569³⁶⁹ comienzan los pagos al pintor Juan de Elejalde³⁷⁰, vecino de Mondragón, y que en 1571 la obra se tasaría y se reconocería por otro pintor, “el maestre Elías”, esto es Elías Avena, vecino de Vitoria-Gasteiz³⁷¹.

El retablo fingido churrigueresco, de momento el único que conocemos de esta época y tipología en toda la provincia de Álava, se pinta entre los siglos XVII-XVIII, durante la segunda fase constructiva de la iglesia.

Encontramos diversos motivos decorativos recorriendo paramentos y bóvedas. En la zona inferior de los paños vemos en primer lugar un despiece de sillares en negro sobre fondo blanco en la mitad inferior de los muros, pero en algunas zonas, donde hay pequeñas lagunas de esta intervención, se intuye otro despiece de sillares, perfilado en blanco sobre fondo gris.

En la zona superior de los paños otro despiece de sillares levemente menor cubre los lunetos. No podemos dejar de mencionar la particularidad de que el fondo de este despiece es de diferente tono en la zona de la cabecera que en la zona de la nave: mientras que el despiece de sillares de lunetos de la nave del presbiterio es en blanco, sencillo, sin refuerzo, sobre fondo gris, el despiece de sillares de los lunetos de la nave es en blanco, perfilado en negro y sobre fondo rojo claro.

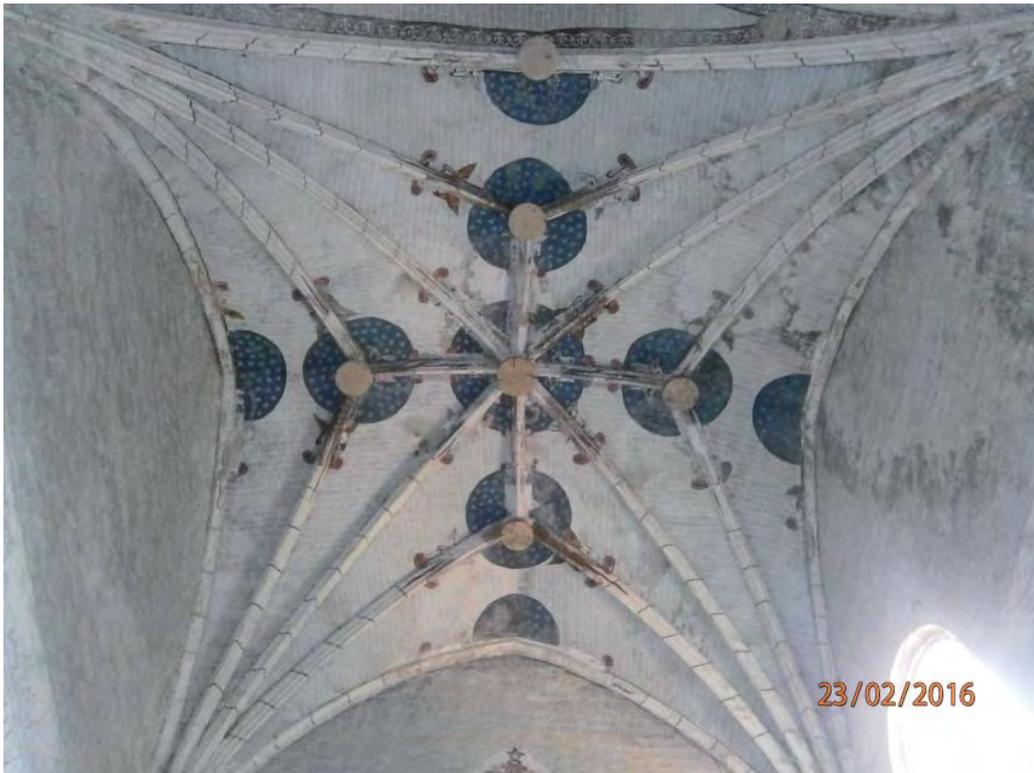
En el friso, recorre toda la nave una inscripción decorada por una greca con motivos vegetales y querubines, y una leyenda o proverbio escrito en letras capitales.

Cabe destacar el hecho de que ambas bóvedas también están pinceladas de diferente modo: las dos cuentan con un despiece de ladrillos en su plementería, pero mientras que en la bóveda de la cabecera dicho despiece de ladrillos es en blanco, simple, sin refuerzo de luces, sobre fondo gris, y tiene círculos estrellados rodeando las claves y los motivos vegetales con fieras lenguadas

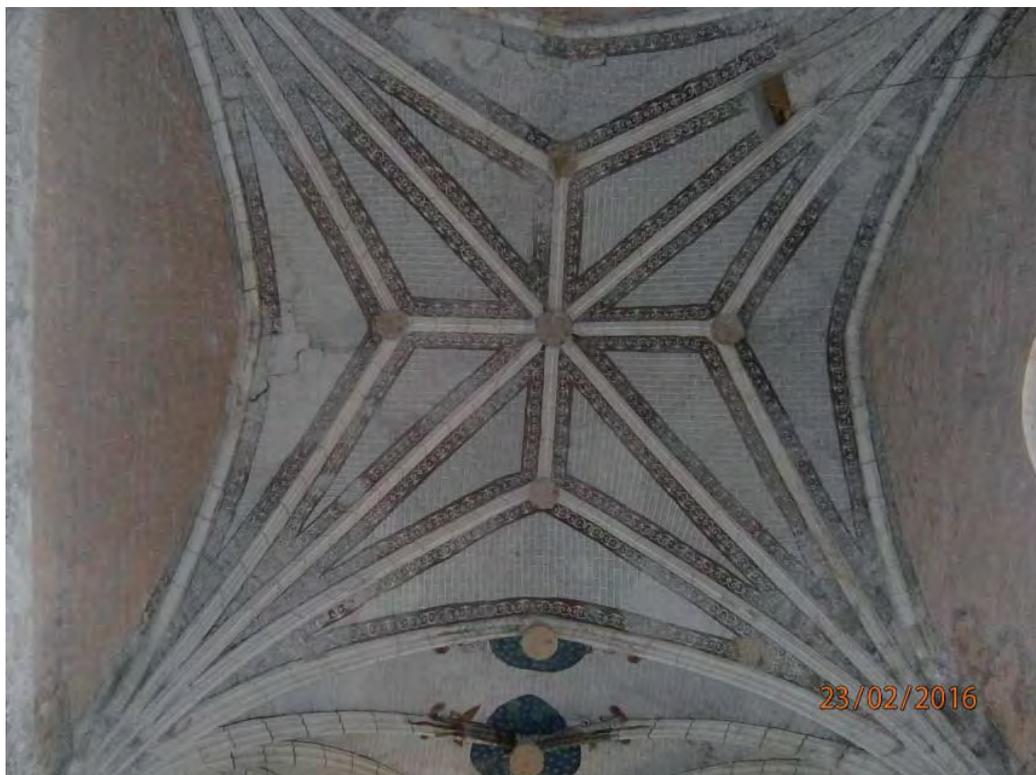
³⁶⁹ Ibid., p 280

³⁷⁰ Juan de Elejalde era miembro de una familia de pintores de amplia producción que actuó en Álava y Gipuzkoa, y puntualmente en Bizkaia y Navarra. Obras suyas son las pinceladuras de las iglesias de Añua, Urbina y Betolaza.

³⁷¹ Nos referimos a ambos en el capítulo 2 del presente trabajo.



Interior de la iglesia, vista general de la bóveda de la cabecera.



Interior de la iglesia, vista general de la bóveda del primer tramo.

en sus nervios, el despiece de ladrillos de la plementería de la bóveda del tramo de la nave, por su parte, es en blanco sobre gris, pero con sombreado en negro, mientras unas grecas con ordenanzas de grutescos sobre campo rojo perfilan el intradós de los nervios.

Según los documentos, esta primera fase ocuparía un abanico de tiempo de casi treinta años, un periodo lo suficientemente amplio como para que pudiera haber más de una fase de ejecución en su pinceladura³⁷². Los lobos que decoran los nervios de la nave nos transportan a los de los arcos formeros de la capilla del arco del evangelio de la iglesia de San Martín de Bachicabo en Valdegovía, como bien apunta Echeverría³⁷³. No podemos evitar que el dibujito casi imperceptible situado en el luneto del tramo de la cabecera, en el lado de la epístola, sobre el friso de leyenda, nos recuerde a los inconfundibles personajes que Juan de Armona nos dejó en algunos de los muros que pintó, como pueden ser la fachada del caserío de Ibarra en Izoria o en la fachada del de Etxebarri en Llodio³⁷⁴.

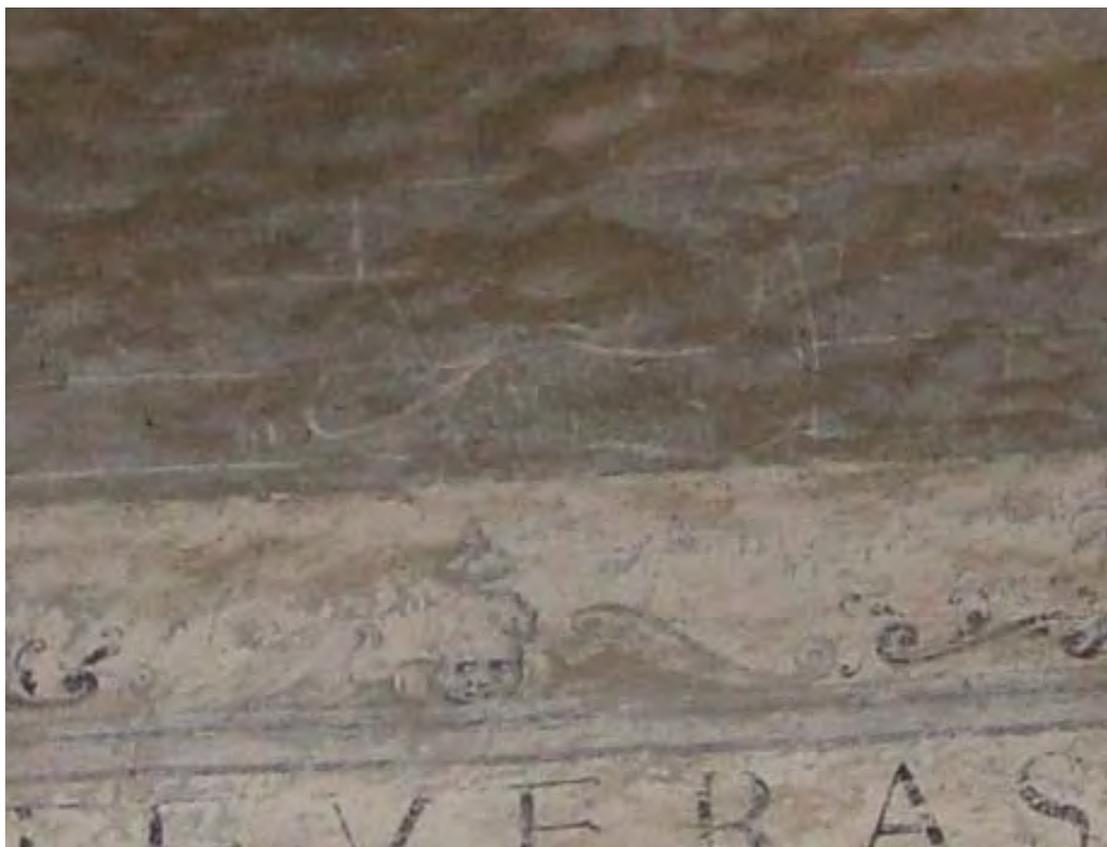
3.6.2 Técnica de ejecución

Al igual que en el caso anterior, el edificio se erigió con muros de mampostería y las bóvedas se realizaron con travertino, ambos procedentes de canteras de la zona.

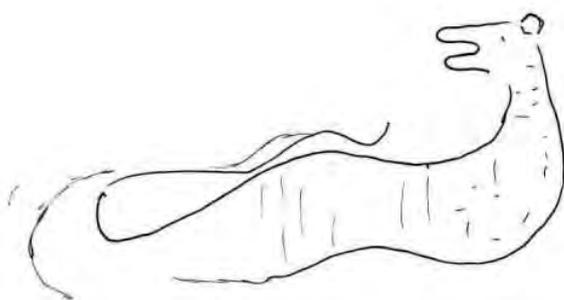
³⁷² Sabemos por los escritos de Pedro L. Echeverría Goñi, y de Amaia Gallego Sánchez que las obras no se daban por entregadas hasta que eran pintadas y normalmente el trabajo de los pintores o pinceladores iba asociado al de los canteros, o dicho de otro modo, estos “subcontrataban” los trabajos de aquellos. ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGO-SÁNCHEZ, A., “El retablo fingido...”, p.45, punto que recoge en su tesis doctoral la historiadora Virginia Urresti Sanz: *La Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*, Tesis doctoral, Director VÉLEZ CHAURRI, J.J., Departamento de Historia del Arte, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz, 2016. “Concluidas las obras de cantería, bóvedas y el encajonado de las sepulturas de la iglesia se procedió, siguiendo una práctica habitual en la arquitectura de nuestros templos, a la preparación de los muros con mortero, su enlucido de yeso y a la realización de la pinceladura general de imitación arquitectónica”

³⁷³ Ibid., p.68 “Las pinturas del ábside de Bachicabo, que incluyen un retablo fingido, son el único resto de la pinceladura del siglo XVI que cubría todas las paredes y bóvedas de este templo. Un pequeño fragmento de lo que fueron estas pinturas murales se conserva en uno de los arcos formeros de la capilla del lado del evangelio, reconociéndose dos cabezas de fieras, que bien parecen lobos, mostrando grandes colmillos y ondulantes lenguas rojas. Son semejantes a los que podemos ver en la bóveda del presbiterio de la iglesia de Artatza de Foronda o las de la capilla de San Saturnino del Cerco de Artajona, estas últimas en Navarra”.

³⁷⁴ Esto no sería más que una hipótesis a estudiar, pues no hay documentación que la avale.



Paramento de lado del evangelio, friso y dibujo de animal fantástico sobre él



Calco del dibujo que se aprecia en la imagen superior.

Para esta investigación hemos realizado un análisis de laboratorio del mortero de los muros que tenemos accesibles. Como resultado tenemos un mortero de cal con áridos de cuarzo y sobre él un recubrimiento bien adherido, con cal y yeso en superficie, sobre el cual, aún fresco, se ha aplicado el pigmento, negro carbón, aglutinado probablemente con agua de cal y yeso.

A simple vista se aprecia que, en esta zona, hay una pinceladura de despiece de sillares pintada directamente, sin capa de preparación, sobre otro despiece de sillares. Esto es ya una confirmación de que hay dos intervenciones, no muy lejanas en el tiempo, superpuestas. Sería preciso realizar análisis en las dos bóvedas para ver si hay diferencias entre ellos, y en algunos otros puntos clave para comprender cómo y cuándo fue pincelada. Pero para ello habrá que esperar a la colocación de andamios, que esperamos sea en un futuro próximo.

3.6.3 Estado de conservación

Como ya hemos afirmado anteriormente, la zona se había ido poco a poco despoblando, siendo muy bajo el número de habitantes de Artatza Foronda; tanto, que en la década de 1950 el Obispado, debido también al descenso de personal que pudiera celebrar los oficios religiosos, decidió retirar del culto la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda. Como consecuencia de esta falta de uso, y tal y como ocurrió con más templos en nuestra provincia, dejó de llevarse a cabo el habitual mantenimiento, lo que abocó al templo a un estado de abandono y semirruina.

La cubierta fue deteriorándose, hasta llegar a derrumbarse las de la sacristía y el pórtico. De modo que el interior del templo, y con ello las pinturas, estuvieron expuestas durante bastantes años al agua de lluvia que se filtraba por el tejado³⁷⁵.

En 2011, gracias a la implicación de la Junta Administrativa, se restauró la cubierta mediante una subvención concedida por el Servicio de Patrimonio

³⁷⁵ LÓPEZ DE IPIÑA, J.; Iglesia de San Pedro de Artaza, [Consulta: 07-12-2016] Disponible en <https://sanpedroartaza.wordpress.com>



Iglesia de San Martín de Bachicabo, lobos del arco formero de la capilla del lado del evangelio.



Iglesia de San Pedro de Artatza Foronda. Detalle de fiera o lobo en la bóveda de la cabecera.

Arquitectónico de la Diputación Foral de Álava. Este trabajo fue crucial para aminorar el rápido proceso de deterioro que afectaba a la iglesia de San Pedro.

A consecuencia de todo ello, encontramos la pinceladura con fisuras, desgastes, pulverulencia, alguna pérdida de la capa pictórica con algún desconchón y gran cantidad de polvo depositado en su superficie, pero por el hecho de que estén completas y a la vista, sin cubrir por capas de pintura o, lo que sería todavía mucho peor, sin destruir para siempre por picados de sus enlucidos, podemos considerar estas pinturas como algo muy excepcional y positivo; de hecho, es la única en Álava, junto con la ermita de Eskolunbe y la capilla de Santiago, que se conserva completa, sin picar y sin haber sido repintada por encima.

3.6.4 Factores de degradación

Tras la retirada del culto en la década de los años cincuenta del pasado siglo, a partir de los años 60 algunas obras de su patrimonio mueble se fueron trasladando a otras parroquias de nueva construcción de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, despojando así al templo del ajuar que le quedaba³⁷⁶.

A partir de entonces, con la falta de uso, llega el abandono y el consiguiente deterioro de un edificio en una población que a la sazón contaba con solamente cinco habitantes, sin capacidad alguna para mantenerlo en condiciones sin ayuda del Obispado, y que va viendo cómo cada vez los daños en el edificio son mayores y, evidentemente, los presupuestos para las posibles reparaciones más altos.

A pesar de que con la restauración del tejado se cambió algo la imagen del templo, puesto que se modificó el diseño del cubrimiento del pórtico, no es

³⁷⁶ La imagen de San Pedro, patrón de Artatza de Foronda, se trasladó a la parroquia de San Ignacio de Loiola del barrio de Adurtza, una campana del siglo XVIII se reaprovechó en la parroquia de Todos los Santos en el barrio de Arriaga-Lakua, y la pila bautismal con otra campana sirven en la parroquia de Santa María Josefa en el barrio de Lakua de la capital. ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I.; ERKIZIA MARTIKORENA, A., 2011; Artatza Foronda. Arte, *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 07-10-2016] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3753>

menos cierto que ha sido un paso crucial para la conservación del edificio y de las pinturas que alberga.

Si bien es verdad que el abandono llevó al edificio a un estado de avanzado deterioro, no cabe duda que esto pudo ayudar también a que se mantuvieran las pinturas hasta la actualidad. Probablemente —y paradójicamente también— el bajo número de habitantes con que cuenta Artatza Foronda y, por consiguiente, su falta de recursos para realizar obras de envergadura han sido decisivos a la hora de su conservación, toda vez que han impedido cualquier tarea de picado o blanqueado de muros.

Como sabemos, la moda del picado de las iglesias tratando de adecuarlas y actualizarlas despojándolas de todo ornato y tratando de mostrar la base de sus cimientos, su estructura original, acabó con gran parte de la pinceladura del siglo XVI y otras pinturas murales en nuestro territorio histórico, algunas de fechas posteriores, pero sobre todo pinturas murales anteriores a dicho siglo XVI.

3.7 Marco legal

Conociendo que era un edificio que ya no interesaba al Obispado, la Junta Administrativa de Legarda (de la que depende, como ya se ha dicho anteriormente, el núcleo de población de Artatza Foronda) optó por solicitar al Obispado la cesión del edificio, en una difícil votación en la que los que estaban a favor de la solicitud de cesión ganaron por un solo voto de diferencia. Hay que tener en cuenta que, si además de obtener la cesión el edificio este tuviera protección legal, se obligaría a la Junta a costear los trabajos de rehabilitación del edificio y a mantenerlo, pues según dice la ley “los propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para proteger su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro”³⁷⁷.

³⁷⁷ Artículo 20. Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco

Desde 2009 el edificio es propiedad de la Junta Administrativa de Artatza Foronda, Legarda y Mandojana, quien la adquirió para poder “preservar y restaurar un templo que se encontraba sin culto, en un claro estado de abandono que podía derivar en ruina, y con un futuro incierto” según palabras de López Ipiña³⁷⁸, miembro de la Junta.

Desde entonces, las sucesivas Juntas Administrativas han participado de manera muy activa, en aras a lograr la difusión tanto de los templos de su zona, como de la problemática que dichos templos enfrentan tanto en su presente como en su futuro³⁷⁹.

Como hemos apuntado, la iglesia no cuenta con ningún tipo de protección legal, pues eso es lo que significa el término ‘inventariable’ que recogíamos al inicio de este capítulo, al mencionar el nivel de protección legal del templo: que no hay incoado expediente alguno que busque la protección de este edificio. Pero, a pesar de todo, debido a su deseo de conservar el edificio, el primer paso que dio la Junta Administrativa fue la reparación de la cubierta en 2011, acogiéndose para ello a las subvenciones gestionadas por el Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico de la Diputación Foral de Álava.

3.8 Propuesta para su recuperación

Es preciso realizar el estudio de las pinturas murales de cual derivaría el proyecto de restauración de estas.

Sería necesario también que la Junta Administrativa presentara un proyecto de futuros usos del edificio, procediera a la petición de incoación para su protección legal y pudiera así acogerse a las ayudas institucionales que permitieran la restauración integral del edificio poniendo especial atención en sus pinturas murales.

Esto debería ir acompañado de un programa de visitas a las pinceladuras, que podría enlazarse con visita a otros lugares cercanos de interés.

³⁷⁸ LÓPEZ DE IPIÑA, J.; Iglesia de San Pedro de Artaza, [Consulta: 07-12-2016] Disponible en <https://sanpedroartaza.wordpress.com>

³⁷⁹ JUNTA ADMINISTRATIVA DE LEGARDA "SOS Patrimonio alavés. Las pinturas murales de Legarda y Artatza Foronda", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 55-57.

3.9 Motivos para su elección

Por un lado está, obviamente, su valor artístico e histórico, puesto que, como ya hemos apuntado con anterioridad, la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda es el único templo alavés que todavía está totalmente pincelado con las pinturas originales del siglo XVI, puesto que no ha sufrido obras de picado o blanqueado en sus paredes. En nuestra opinión este hecho es, en sí mismo, motivo suficiente para ser elegido como ejemplo en cualquier trabajo de investigación sobre la pinceladura alavesa.

Con todo, también es relevante que el edificio no cuente con ningún tipo de protección, porque, en esa situación legal, nadie podría impedir a los vecinos del lugar que picaran todo el revestimiento de las paredes para dejar, por ejemplo, la piedra vista. Es decir, si no lo hacen, si prefieren enfrentar las dificultades que la conservación de las pinturas murales de su iglesia les comporta, es simplemente porque han aprendido a valorar lo que tienen y están dispuestos a defenderlo. En todo este proceso de concienciación, la colaboración y el apoyo de las restauradoras de la empresa Petra S. Coop y de los historiadores del arte Pedro Echeverría Goñi y Amaia Gallego Sánchez han sido fundamentales. Concretamente, con motivo de la inauguración de la cubierta, Echeverría Goñi dio una conferencia en el propio templo sobre este y la importancia de sus pinceladuras³⁸⁰.

Son de resaltar las dificultades que está encontrando la Junta para sacar adelante el proyecto del edificio. Se ha hecho un importante esfuerzo para que se restaure la cubierta, pero ahora hay que seguir adelante con un planteamiento de nuevos usos para el edificio y la restauración de su interior, destacando las pinturas murales. Evidentemente, eso será imposible sin el concurso técnico y económico de las autoridades competentes en la materia de conservación del patrimonio, cuyo primer paso, en nuestra opinión, debería ser el de incoar el expediente que de protección legal a la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda y las excepcionales pinturas murales que alberga.

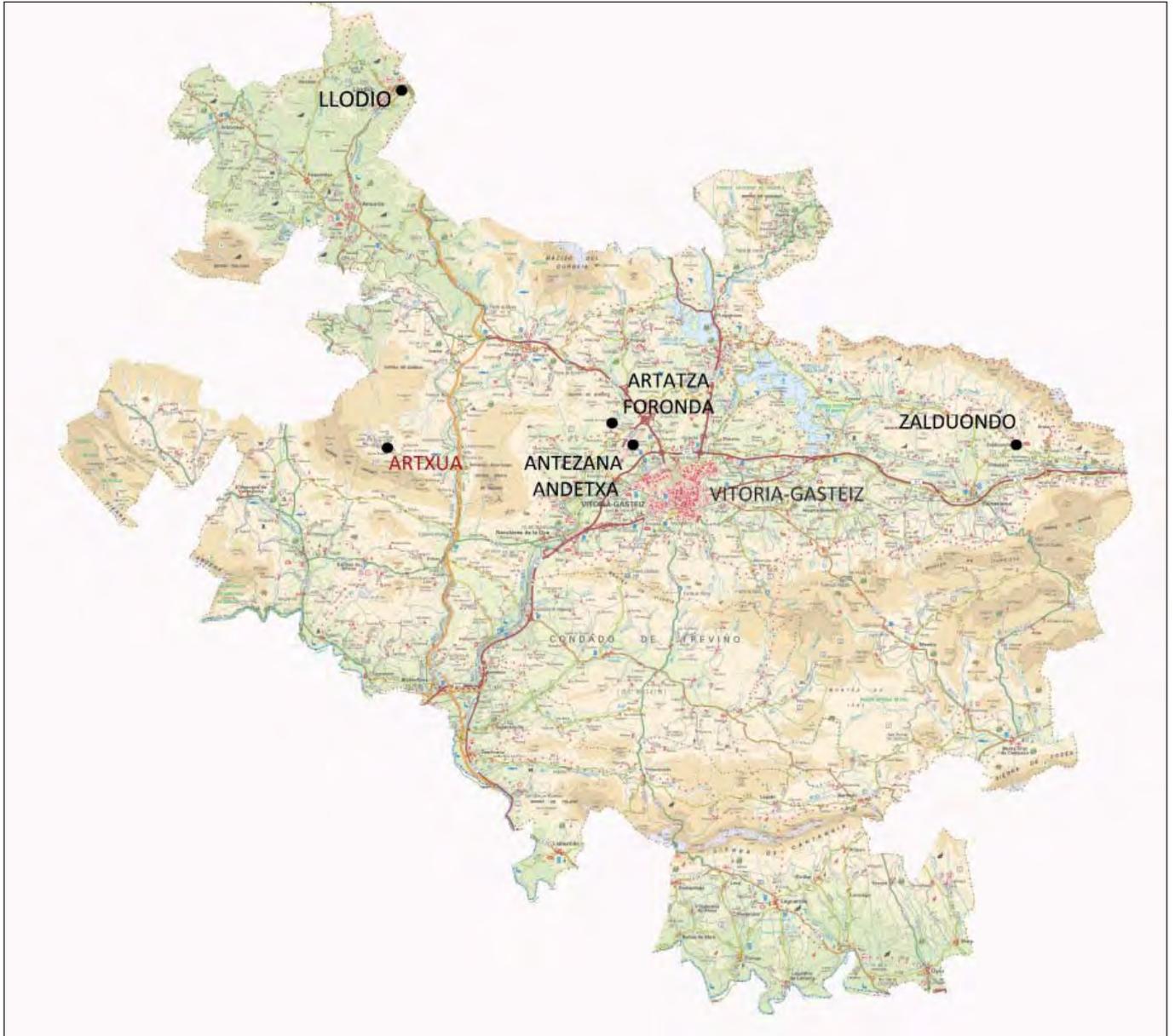
³⁸⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; *Piedra y color en Artatza Foronda, modélica iglesia del siglo XVI*, conferencia pronunciada el 29 de junio de 2013, iglesia de San Pedro, Artatza Foronda (Álava).



4. Ejemplo 3:

Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Artxua





4 Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Artxua.

4.1 Ficha



Iglesia de San Sebastián de Artxua. Fecha aproximada: 01-01-1940 a 31-12-1960. ATHA-DAF-GUE-389.

Nomenclátor³⁸¹:

Núcleo	Concejo	Municipio	Cuadrilla	Población	Altitud
ARTXUA	LUNA	KUARTANGO	AÑANA	8	720m

Edificio: Iglesia de San Sebastián.

Pinturas murales: Sin autoría ni datación documentada.

Ubicación de las pinturas: Aunque es muy probable que cubrieran prácticamente todo el interior de la nave, en la actualidad las vemos en la bóveda de la nave, la capilla de San Miguel y la hornacina.

Protección legal del edificio: Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento, Incorporado al Inventario General del Patrimonio General Vasco³⁸².

³⁸¹ Diputación Foral de Álava, *Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta: 28-09-2016] Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

³⁸² Iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango-Álava), 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012). Desafectada del culto y cedida su propiedad a la Junta Administrativa de Luna el 27 de enero de 2011.

4.2 La localidad

El núcleo de Artxua figura en 1257 como Arxua en la carta del obispo don Jerónimo Aznar³⁸³. Actualmente pertenece al concejo de Luna, incluido dentro del municipio de Kuartango que forma parte de la cuadrilla de Añana, partido judicial de Vitoria-Gasteiz en Álava.

4.3 Ubicación geográfica y clima

Está situado en la ladera de la sierra de Gibijo, sierra Salvada, entre la sierra de Gilarte y las peñas de Kuartango, casi al final del valle, actualmente atravesado por una carretera que siguiendo el curso del río Vadillo culmina en Luna.

Hasta hace no demasiado tiempo, era habitual que los vecinos de este concejo se comunicaran con Urkabustaiz, Orduña, Valdegovía y con el valle burgalés de Losa, a través de caminos muchos de ellos de cierta dureza, lo cual hizo que la zona estuviera salpicada de ermitas que daban cobijo al caminante, varias de ellas hoy en día desaparecidas.

El clima de Artxua se clasifica como Cfb por el sistema Köppen-Geiger. Se trata de un clima templado y húmedo, sin estación seca, con verano frescos³⁸⁴ e inviernos fríos y húmedos con nubosidad persistente y precipitaciones.

A pesar de que no hemos podido encontrar los datos exactos de temperatura y precipitaciones de Artxua, sí hemos tenido acceso, sin embargo, a los datos de pluviosidad de Jokano, núcleo de población muy próximo situado en el mismo valle y que, por lo tanto, consideramos como susceptibles de ser trasladados a Artxua.

Así, la media de precipitaciones sería de 873 mm, siendo julio el mes más seco del año, con 42 mm de lluvia, y el más húmedo diciembre, con un promedio de 99 mm. Por lo tanto habría una diferencia de 57 mm de precipitación entre los meses más secos y los más húmedos del año.

³⁸³ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 352

³⁸⁴ GARCÍA HERRERA, R.; Op. cit., pp.15-18.

La temperatura media es de 11.7 °C. Agosto es el mes más cálido del año, con una media de 18.9 ° C, y enero es el mes más frío, con una media de 5.3 °C. A lo largo del año, las temperaturas varían en 13.6 °C³⁸⁵.

4.4 Población

Entre los documentos históricos a los que hay que hacer referencia tenemos, una vez más, el Libro de Visita del licenciado Martín Gil³⁸⁶, quien nos da cuenta de la población de Artxua en el siglo XVI.

Como pertinentemente apunta el arqueólogo Ajamil en su estudio sobre la iglesia³⁸⁷, (estudio al que haremos referencia de manera más detallada en el siguiente apartado) nada dice el licenciado Gil sobre el edificio en sí, pero, por otro lado, sí nos da datos sobre la población y sus posibilidades económicas; así, el hecho de que haya tres beneficiados enteros en la iglesia de San Sebastián nos da una pista sobre su capacidad para acometer obras de envergadura, como las que se realizaron durante ese siglo.

Dentro de haber sido siempre una localidad pequeña con pocos habitantes ha ido sufriendo oscilaciones, y así como sabemos por la visita del licenciado Martín Gil que en 1556 cuenta con 18 feligreses y tres clérigos “de ración entera” al servicio de su iglesia, durante el mismo siglo la población fue descendiendo paulatinamente, hasta contar con tan sólo diez vecinos, un morador pobre y una viuda a finales de siglo³⁸⁸, continuando con dicho descenso de población durante el siguiente siglo hasta contar solamente con siete vecinos y un morador. Sin embargo la curva descendiente experimenta un cambio radical durante el siglo XVIII, llegando a contar con 50 vecinos a finales de este, su punto álgido. A principios del siglo XX se advierte un ligero

³⁸⁵ Climate-Data.org [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/721498/>

³⁸⁶ DÍAZ BODEGAS, P., Op. cit., p 135."Arçipestazgo de Quoartango, Harchua, p 135: "En el dicho lugar de Harchua ay dize ocho vecinos (...). Yten que en la dicha iglesia es rreçeptiba; ay en ella tres beneficiados enteros. Yten que la vocación de la yglesia del dicho lugar se llama Sant Sebastián; es iglesia vendezida.(.../). Yten que en el término del dicho lugar ay cinco hermitas, que se llaman: Sant Bartolomé, Sant Marçelo, Sant Christóbal, Santiago, Sant Ginés; no tienen rrenta; sustentase con aquello que las buenas gentes les dan por su deboçión".

³⁸⁷ AJAMIL BAÑOS, F.J., ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados de la iglesia de San Sebastián (Artxua, Kuartango)-Memoria resultados*, Vitoria-Gasteiz, 2012 (inédito).

³⁸⁸ Como curiosidad, se conoce que durante el s XVI dos de sus habitantes, Hernando de Archúa en 1539, y Juan de Luna en 1561, se enrolaron en sendos barcos hacia América. PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p 353.

descenso de población, con un censo de 36 habitantes, continuando la curva descendente hasta la actualidad, en que cuenta con ocho vecinos.

4.5 El edificio

Artxua es la única localidad del valle que cuenta con dos iglesias ya que, debido al mal estado en que se encontraba el edificio medieval, en la década de 1970 se decidió construir un templo nuevo. Esta nueva iglesia se hará con ladrillos de cemento, pintando de rosa el exterior para suavizar la dureza de dicho material. La gran mayoría del patrimonio mueble, al menos el que estaba en mejor estado, se trasladará del antiguo templo a la nueva parroquia.

El edificio medieval se desacralizó y abandonó, a consecuencia de lo cual empeoró su estado de manera muy acelerada. La falta de mantenimiento facilitó el hundimiento de parte de la cubierta y el expolio, llegando al estado de ruina en que la encontramos en 2010.

Por fin, el deseo de los vecinos de recuperar el templo medieval, y el esfuerzo que realizaron por hacerlo de forma adecuada, permitieron la consecución del actual espacio, un Centro Sociocultural para uso de los vecinos de la Junta Administrativa de Luna.

El edificio del que trataremos en este trabajo será, evidentemente, el edificio medieval que, como ya hemos señalado anteriormente, es la iglesia de San Sebastián, que cuenta con protección legal, puesto que en el año 2012, uno después de su desacralización y cesión a la Junta Administrativa de Luna, fue declarada Bien de Interés Cultural por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, con la categoría de Monumento, y como tal incorporada al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco³⁸⁹.

³⁸⁹ Iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango-Álava), 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012)



Imagen del exterior de la iglesia de San Sebastián de Artxua. Fecha aproximada: 01-01-1940 a 31-12-1960. ATHA-DAF-GUE-399.

Vista del interior de la iglesia cubierta con bóveda de cañón apuntado y apeada en contrafuertes interiores a modo de pilastras. Presenta una cornisa sin decorar que corre a lo largo del muro. Fecha aproximada: 01-01-1940 a 31-12-1960. ATHA-DAF-GUE-6307



Vista exterior de la iglesia antes de la última restauración. Foto: Ondare Babesa.



Interior de la iglesia antes de la última restauración. Foto: Ondare Babesa.

Nos referiremos en este apartado a los datos aportados tanto por la historiadora Micaela Portilla³⁹⁰, como al anteriormente citado estudio elaborado por el arqueólogo F. Javier Ajamil Baños, de la empresa ONDARE BABESA³⁹¹.

Tal y como la describe la historiadora Micaela Portilla la fábrica del templo es medieval, de los siglos XIII-XIV, con cabecera recta y dos tramos de bóveda de cañón apuntado separada por un arco fajón apeado en contrafuertes interiores a modo de pilastras y una cornisa lisa recorre los muros.

El estudio arqueológico considera que la bóveda que vemos actualmente ha sido realizada en dos de las seis grandes fases constructivas que se han localizado en el edificio³⁹².

A la derecha de la nave del presbiterio nos encontramos con la capilla de San Miguel, la cual, siempre según la documentación aportada por Portilla, parece que era la capilla del cementerio, que hacia finales del siglo XVI se anexa a la iglesia, cerrando el muro que daba al cementerio y abriéndose al interior del templo³⁹³.

Sobre el nicho situado a la izquierda de la iglesia la historiadora recoge que en él se encajaba una hornacina avenerada, de la cual quedan restos en muy mal estado de conservación, que serían lo único que nos ha llegado de un retablo del siglo XVI, con la Virgen del Rosario por titular, cuya imagen está custodiada en la nueva iglesia, pero sin concretar fecha de realización.

³⁹⁰ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, pp. 352-359.

³⁹¹ AJAMIL BAÑOS, F.Javier; ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados...*

³⁹² ONDARE BABESA establece en su informe seis fases constructivas en el edificio, siempre considerando que el arco cronológico no puede ser algo cerrado debido a la falta de documentación existente que concrete las fechas:

Fase I. Siglos XIII-XIV. Cronología propuesta por la investigadora Micaela Portilla como origen de la iglesia de San Sebastián.

Fase II. Siglos XV-XVI. Primera gran reforma de la iglesia con la construcción de una nueva cubierta sobre la nave de la iglesia.

Fase III. Siglos XVI-XVII. Ampliación de la iglesia añadiéndole la sacristía, la capilla de San Miguel y la hornacina para la imagen de Nuestra señora del Rosario. Construcción de la espadaña.

Fase IV. Siglo XVIII. Nuevas reformas con la construcción de los altares de Nuestra Señora del Rosario y el de San Miguel, habitación del archivo, construcción del coro, apertura de vanos en la capilla de San Miguel y en el lateral del coro, y reconstrucción de los muros sobre este y sobre la capilla de San Miguel.

Fase V. Siglos XIX y XX. Añadidos exteriores como el cementerio y el pórtico, cegado del ventanal del ábside y retejado de las cubiertas de la iglesia, sacristía, capilla de San Miguel y espadaña.

Fase VI. Actualidad. Construcción de la vivienda anexa. Fase de abandono de la iglesia con sucesivos derrumbes y destrozos intencionados.

³⁹³ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 357.

Ajamil sí que le pone fecha y sitúa su ejecución entre los siglos XVI y XVII, durante lo que consideran la III fase constructiva de las VI que han localizado en el templo, fase en la que también se realizan la sacristía, la capilla de San Miguel y la espadaña, coincidiendo en estas dos últimas con Micaela Portilla, ya que sobre la sacristía nada nos dice la historiadora.

4.6 Las pinturas murales

4.6.1 Ubicación y descripción

Apreciamos la incomodidad que los restos de enlucido del interior del templo producen al equipo de arqueólogos que ha realizado el, por otra parte, detallado estudio de las fases constructivas del templo, pues dichos restos le complican su lectura. De hecho, de las catorce ocasiones en que el estudio en cuestión habla del enlucido, siete lo hace para comentar las dificultades que le crea a la hora de realizar su estudio.

Sin embargo, consideramos que el estudio de los revestimientos de un edificio es tremendamente útil a la hora de comprender la evolución constructiva de dicho edificio, y sostenemos que cruzando los datos que el estudio de los revestimientos nos aporta —no sólo los morteros de construcción, sino los sucesivos enlucidos y pintados— con los obtenidos de la necesaria lectura estructural del edificio, obtendríamos resultados mucho más concretos. Máxime si tenemos en cuenta lo que más de un historiador nos viene asegurando durante estos últimos años: que en todas las épocas, los templos y las reformas que en ellos se hacían no se daban por acabados hasta su enlucido y pintado final, algo que, por otro lado, es absolutamente lógico.

En este templo en concreto, distinguimos cuatro momentos fundamentales de revestimiento:

- Enalado o fondo blanco con despiece de sillares en gris sombreado en negro: Borde acabado de arco escarzano y ventana románica.
- Fondo gris con despiece en blanco sombreado en negro: En ambas bóvedas, abocinamiento de ventanas, capilla de San Miguel, muro tras

hornacina (se aprecia en fondo de hornacina). Creemos que este pincelado de sillares corresponde a una misma época y se relacionaría con alguna importante fase constructiva, seguramente el momento en que la capilla del cementerio, de San Miguel, se abre al templo y se cierra parte del arco escarzano para construir la sacristía.

- Al menos dos encalados o pintados en blanco liso, enmarcando arquitecturas en amarillo ocre: cornisa de muros, pilastras, hornacina y arcos fajones, y zócalo en negro por toda la parte baja del templo.

El hecho de que participáramos de este proyecto solamente cuando el estudio arqueológico estaba ya finalizado y las obras estuvieran a punto de comenzar, con el proyecto del arquitecto visado y los presupuestos aprobados —presupuestos en los que se incluía “el picado de revocos ahuecados, enfoscado de piedra, lucido con perliescayola y acabados de pintura plástica”³⁹⁴, es decir, la eliminación de enlucidos antiguos— ha imposibilitado la realización de un análisis previo de los revestimientos, y hemos tenido que realizar su estudio y defensa para su conservación a medida que las obras se iban realizando.

Un punto no directamente relacionado con las pinturas murales del templo, y que todavía se encuentra sin resolver, sería el de la ubicación original de la pila bautismal. Una de las hipótesis que se barajan es que dicha pila estuviera situada bajo el arco escarzano, en el muro norte, teniendo como base la piedra redonda que se mantiene también en la actualidad. Podríamos ligar esta hipótesis con la teoría apuntada por historiadora y profesora universitaria Lucía Lahoz³⁹⁵, según la cual en época medieval la liturgia del bautismo se realizaba en la zona norte de los templos. En cualquier caso queda abierto como vía de estudio, ya que no se corresponde exactamente con el tema que tratamos en este trabajo.

³⁹⁴ Ayuntamiento de Kuartango, Informe Urbanístico, Obras Menores en iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango), Zuhatzu Kuartango, 2013, (inédito).

³⁹⁵ LAHOZ GUTIERREZ, María Lucía; “La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico”, *Norba-Arte*, nº 13, Cáceres, 1993, pp. 7-22



Exterior de la iglesia de San Sebastián, aspecto actual tras la restauración.



Interior de la iglesia de San Sebastián, aspecto actual tras la restauración. Capilla de San Miguel. Foto: Croma



Detalle de la ventana del coro.



Ventana románica tras retablo, con despiece

4.6.2 Técnica de ejecución

Para la descripción de la técnica de ejecución, además de en nuestro estudio, nos basaremos, para la descripción de los materiales y técnicas del soporte y revestimientos, en sendos informes elaborados el primero de ellos por la empresa de arqueología ONDARE BABESA³⁹⁶ y el segundo por la empresa de restauración Croma³⁹⁷, empresa que fue la encargada de realizar la restauración de los revestimientos.

Los muros son de mampostería y están levantados con piedra caliza gris del propio valle de Kuartango, recibidas con mortero, confirmando la teoría del geólogo Luis M. Martínez Torres³⁹⁸, de que en los muros de mampostería de los edificios religiosos de la provincia se encontraba todo tipo de litología, fundamentalmente de la zona, denominada “roca local”, prácticamente sin transporte. Como él comenta, bastaba con que el material cumpliera las características geotécnicas necesarias de resistencia y durabilidad, ya que posteriormente iban a ser raseados.

Las limitaciones presupuestarias no permitieron realizar en el momento de llevar a cabo su restauración un análisis de laboratorio de todos los materiales constitutivos de los revestimientos. Sin embargo hemos realizado, para este trabajo de investigación, un análisis del mortero sobre el que está aplicado el despiece de sillares del siglo XVI, el cual es un mortero de cal que presenta como áridos granos carbonatados y en menor proporción silíceos. Sobre este hay una fina capa de acabado, en yeso y sin áridos. El pigmento negro empleado sería el negro carbón, y aglutinado probablemente con agua de cal se aplicaría sobre la capa de recubrimiento aún fresca.

Croma distinguirá en su informe dos capas de revocos preparatorios, que define como interiores; el enfoscado medieval, y el enlucido que recibe la pinceladura de despiece de sillares sobre fondo gris³⁹⁹. Podríamos añadir a estos los enlucidos posteriores que tratan de regularizar los muros y que recibirán las pinturas en tonos lisos: blanco, amarillo y negro, que aún hoy

³⁹⁶ AJAMIL BAÑOS, F.J.; ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados...*

³⁹⁷ CROMA, Op. cit.

³⁹⁸ MARTÍNEZ TORRES, L.M., *La tierra de los pilares...*, pp. 46-47

³⁹⁹ CROMA, Op. cit., pp. 14-15.

podemos encontrar en gran parte de la superficie del templo, como por ejemplo en los paños verticales, los dos pilares y el arco fajón. Aunque actualmente veamos la bóveda del presbiterio revestida con un mortero liso, este es moderno, se ha aplicado en la intervención actual, pero antes de colocarlo pudimos percibir allí también restos de despiece.

El primer revoco, de un mortero muy grueso, con gran cantidad de árido de amplia granulometría, sería el que se aplica para cubrir la fábrica medieval original. Son muy pocos los restos que nos quedan del recubrimiento final de esta época, por lo que no podemos realizar hipótesis de cómo pudo ser el acabado.

Posteriormente, tras alguna de las grandes remodelaciones constructivas que se describen en el informe arqueológico, probablemente en la fase III, se pinta todo el interior del templo con un fondo gris sobre el que se pincela un despiece de sillares blanco con sombreado negro. Para ello aplicarían primero un mortero de mayor o menor grosor —para unificar el espacio y así poder pintar encima—, acoplándose a las irregularidades de la superficie. Después pintarían todo en gris para, posteriormente, dibujar en blanco el despiece de sillares finalizando con el sombreado en negro.

Tal y como hemos podido observar, aunque es cierto que el despiece de sillares es un motivo recurrente en todas las épocas, su tipología varía en cada una de ellas, pudiendo permitirnos su inclusión en uno u otro período en función de dicha tipología. Comparando este tipo de despiece con otros similares que encontramos en otros templos, podríamos incluirlo dentro del modelo de despiece de sillares que se realizaba en el siglo XVI y, aunque de factura pobre y escaso valor artístico, es una prueba más de cómo era el acabado final de los templos en esa época, por sencillos que estos fueran. Podríamos denominarla como pinceladura o pintura de acabado arquitectónico del siglo XVI.

Según las observaciones llevadas a cabo, este pintado afectaría a ambas bóvedas de la iglesia hasta la cornisa, el arco fajón, el muro oeste, la capilla de San Miguel y la parte del arco escarzano que se rellenó cuando se construyó la sacristía.

Por otro lado, aunque por su factura podría encajar en esta época, (como mucho poco antes o poco después), no tenemos datos suficientes para relacionar el blanqueado de la superficie con despiece gris y sombreado en negro que observamos en el remate del arco escarzano que quedó libre para dar acceso a la sacristía y sobre la ventana románica del muro este, que se encuentra tras los restos del retablo mayor, así como tampoco sabríamos con cuál de estas intervenciones relacionar los pocos restos de despiece pintado encontrados en el exterior de la portada, en las arquivoltas.

Sobre todo esto apreciamos otras dos intervenciones posteriores, muy similares entre sí, con una intención más bien de dar una lisura a los muros, antes que de modular el espacio arquitectónico. Lo lograron por el procedimiento de cubrir todo el espacio con una fina capa de mortero, probablemente de yeso, que luego pintaron en blanco, permitiéndose como única decoración el enmarcado o resaltado de ciertos elementos arquitectónicos como son el arco fajón, las pilastras, la cornisa que circunda los muros o la hornacina. Para terminar, y seguramente con la intención de que el trabajo se mantuviera con buen aspecto durante el mayor tiempo posible, pintaron un zócalo en negro por toda la parte baja de los muros.

4.6.3 Estado de conservación

Este apartado lo desarrollaremos en base a la primera inspección que realizamos al templo, plasmado en el informe que se realizó⁴⁰⁰ y los datos tomados por la empresa de restauración Croma, que fue quien realizó la restauración de los revestimientos y pudo observarlos detalladamente, además de describir a la perfección, en el informe⁴⁰¹ sobre dicho trabajo, el estado en que dichas pinturas y revestimientos se encontraban.

Concretamente, los dos revestimientos de época más reciente se desprendieron, dejando en muchas zonas el despiece sobre fondo gris y el despiece sobre fondo blanco a la vista. En otras, como es el caso de la bóveda

⁴⁰⁰ PARDO SAN GIL, D., Servicio de Restauración, DFA, *Informe de estado de conservación de los revestimientos del interior de la iglesia de San Sebastián, en Artxua, Kuartango*, Vitoria-Gasteiz, 2013 (inédito).

⁴⁰¹ CROMA, Op. cit.,

de la nave, los revestimientos no habían soportado las duras condiciones de tantos años de abandono y se había perdido irremisiblemente, dejando a la vista la piedra de mampostería.

Como suele ocurrir en tantas ocasiones, la descomposición y pérdida de las guarniciones más recientes sacaron a la luz las de épocas anteriores, totalmente desconocidas hasta ese momento.

En general estaban muy deterioradas y con falta de cohesión, con peligro de pérdida inminente en algunas zonas debido fundamentalmente a los grandes abolsamientos producidos al separarse los revestimientos del soporte de mampuesto tras las filtraciones de agua ocurridas y el efecto del hielo-deshielo, pero también a consecuencia de la colonización biológica que con el tiempo habían sufrido.

El agua de lluvia que ha discurrido por las pinturas ha provocado también la disolución de los materiales de la capa pictórica, dejando zonas lavadas sin color⁴⁰².

Este exceso de humedad ha facilitado el movimiento de sales solubles inducidas tanto por la humedad de capilaridad como por las filtraciones de humedad que penetran por la cubierta, que han acabado formando eflorescencias salinas y sobre todo un velo blanquecino evidente en toda la superficie de los revestimientos.

Por otro lado, se dieron las condiciones óptimas para que proliferara todo tipo de vegetación, introduciendo sus raíces por todos los huecos de los muros y los poros y fisuras de los revestimientos, de modo que la pátina verde que los cubría completamente no era superficial, sino que se había introducido hasta el último rincón. Se encontraron desde plantas superiores y arbustos, hasta las microalgas que formaban la pátina verde⁴⁰³.

A toda esta situación acompañaba una gruesa capa de polvo y suciedad que habían ido depositándose a lo largo de todo este tiempo de abandono sufrido por el templo.

⁴⁰² Ibid., p. 31.

⁴⁰³ Ibid., pp. 32-33.

4.6.4 Factores de degradación

Como se ha comentado anteriormente, la iglesia venía arrastrando problemas en sus muros desde el siglo XVIII, hasta el punto de contar con importantes grietas en el muro absidal⁴⁰⁴. Parece ser que continuaron los problemas durante el siglo XX, hasta que en 1970 se decidió abandonar el templo y construir otra iglesia, de nueva planta. Este hecho nos hace suponer que, para que se llegara a tomar esa decisión, el edificio tenía que estar verdaderamente en muy mal estado. Parece que el problema inicial fue el mal asentamiento de la construcción, que hizo que se abrieran grietas de tamaño importante en uno de sus muros. Al no poder solucionarse dicho problema estructural es cuando se tomó la decisión de abandonar el templo para el culto, desmantelarlo completamente y trasladar a la nueva iglesia del núcleo de población todos aquellos enseres que todavía pudieran prestar servicio.

Como ya sabemos, a partir del día en que dejó de tener un uso religioso, su deterioro fue progresivamente en aumento, y concretamente los revestimientos que cubrían el interior de sus muros sufrieron especialmente las consecuencias, al no estar preparados para recibir la gran cantidad de humedad procedente de las lluvias y el efecto de las heladas.

De modo que podríamos decir que una serie de hechos escalonados provocaron uno a uno el estado casi de ruina en el que la iglesia de San Sebastián se encontraba en 2012.

Acompañado a la falta de uso para la población viene la falta de mantenimiento, que era llevado a cabo por aquellos que utilizaban el templo. De la falta de mantenimiento vinieron los derrumbes parciales, como el del tejado, pórtico y espadaña. A partir de ahí la única atracción para la población serían sus materiales de construcción, útiles para el arreglo o fábrica de otros edificios como así parece que ocurrió, sobre todo con los muros del cementerio⁴⁰⁵.

El resto del trabajo de destrucción tanto del edificio como de las pinturas murales que en él se encontraban, queda en manos de los agentes

⁴⁰⁴ AJAMIL BAÑOS, F.J.; ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados...*, p. 71.

⁴⁰⁵ AJAMIL BAÑOS, F.J.; ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados...*, p. 71.

atmosféricos y la naturaleza, como ya hemos comentado, sin encontrar nada que les oponga resistencia.

De ahí el estado de ruina en que la iglesia, ya sin culto pero todavía sin desacralizar, se encontraba a principios de la década de 2010. En ese momento había dos opciones, dejarlo morir definitivamente o sacarlo del olvido y darle un nuevo sentido, como así lo decidió la Junta Administrativa de Luna que, con intención de crear un centro sociocultural de la zona, pidió su cesión al Obispado, el cual dejó de tener su tutela y lo desacralizó el 27 de enero de 2011. Posteriormente, se pedirá también la incoación de la iglesia de San Sebastián, para lograr su protección legal, como así sucedió, al declararse Bien Cultural con categoría de Monumento y ser incorporado al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

Todas estas acciones las realiza la Junta Administrativa del concejo, sabiendo que a partir de entonces toda la responsabilidad de mantener el edificio y de repararlo ateniéndose a las condiciones que marca la legislación recae sobre ella.

4.7 Marco legal

Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento. El año 2012, uno después de su desacralización y cesión a la Junta Administrativa de Luna, es declarada Bien de Interés Cultural por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, con la categoría de Monumento, y como tal incorporada al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco⁴⁰⁶.

4.8 Motivos para su elección

Son varias las razones que nos han llevado a elegir la iglesia de San Sebastián de Artxua como uno de los ejemplos a tratar con mayor detalle en este trabajo de investigación.

⁴⁰⁶ Iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango, Álava), 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012)

Primeramente habría que citar el estado en que se encontraba el templo en cuestión hasta que los responsables de la Junta Administrativa, por el impulso de los vecinos de Artxua (lugar que, no lo olvidemos, tiene censadas únicamente ocho personas), decidieron intentar recuperar el edificio para su uso social, aunque ya no religioso. Es en ese momento, cuando la iglesia no es más que un edificio en ruinas, sin uso eclesiástico alguno, abandonado por todos, cuando la Junta Administrativa decide recuperarla como centro sociocultural. Para ello necesita que sea desacralizada, a lo que el Obispado accede, y que el edificio pase a ser de su propiedad, algo que también ocurre.

Una vez que la propiedad pasa de la Iglesia al municipio, la iglesia de San Sebastián de Artxua es declarada monumento por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, e incorporada al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. Paradójicamente, en el decreto por el cual el Gobierno Vasco certifica el valor cultural que la iglesia de San Sebastián tiene para el patrimonio vasco no se citan los ejemplos de pinceladura mural en él existentes, solamente se hace esta referencia: “El aparejo de las bóvedas está revocado y enlucido, aunque en gran parte de la superficie el deterioro del revoco lo deja a la vista. Se dispone, corrida a lo largo de los muros, una cornisa sin decorar”⁴⁰⁷.

Más sorprendente, y mucho más preocupante, es el hecho de que las obras de reforma del templo para su conservación y su uso como centro sociocultural, a pesar de contar con un estudio arqueológico y un proyecto arquitectónico, no fueran a tener en cuenta dicha pinceladura del siglo XVI, a pesar de tratarse, como ya se ha dicho y reiterado, de un edificio con categoría de monumento e inscrito en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. Más aún: las obras proyectadas en este monumento no solo no tenían como objetivo restaurar y recuperar la pinceladura del templo, sino que tenían proyectado el picado del enlucido antiguo para posteriormente volver a enlucir las paredes y pintarlas de nuevo.

Solo se pudo plantear hacer desaparecer los restos de la pinceladura alavesa con los que contaba la iglesia porque en la orden del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco por la cual se protegía la iglesia de San Sebastián no se

⁴⁰⁷ Boletín Oficial del País Vasco, número 94, de 15 de mayo de 2012.

hacía mención de la pinceladura y, por supuesto, no se establecía la obligatoriedad de tenerla en cuenta y de estudiarla antes de llevar a cabo cualquier tipo de reforma en el templo en cuestión. Dicho olvido solo es achacable a la ignorancia del valor que la pinceladura alavesa tiene como fenómeno pictórico en el arte vasco.

Todo ello no puede llevarnos sino a una preocupante conclusión: si ni siquiera los ejemplos de pinceladura que se encuentran en edificios protegidos están a salvo de ser picados y hechos desaparecer, ¿qué posibilidad de supervivencia tienen el resto de muros pincelados, aquellos que se encuentran en las iglesias alavesas que no cuentan con ningún tipo de protección legal, y que, desgraciadamente, siguen siendo la mayoría?

En el caso de los muros pincelados de la iglesia de San Sebastián de Artxua, podemos decir que el final fue feliz: la sensibilidad del presidente de la Junta Administrativa comportó que los muros de la iglesia finalmente no fueran picados, y que algunos de los antiguos revestimientos hayan sido conservados. En nuestra opinión es una buena noticia que el conocimiento de la existencia de la pinceladura haya conllevado su protección, puesto que eso nos afirma en la idea de que hay que hacer una mayor tarea de divulgación de la pinceladura mural alavesa, porque su puesta en valor facilitará también su protección.

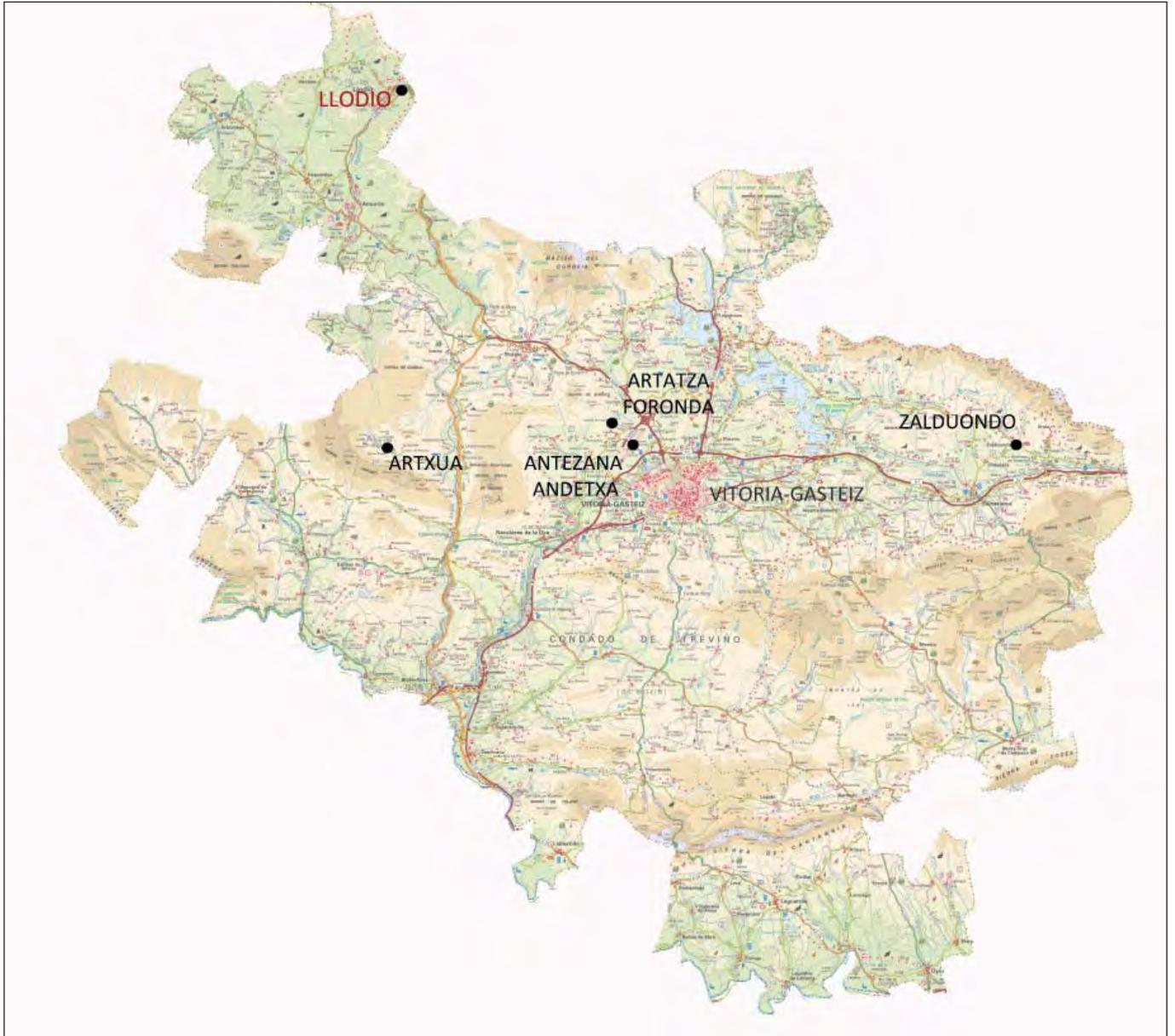
Pero, evidentemente, el futuro de los muros pincelados de las iglesias alavesas no se puede fiar a la mayor o menor sensibilidad de los responsables de cada momento y lugar. El Gobierno Vasco tiene el deber de proteger la pinceladura mural alavesa del siglo XVI como tal, como hecho artístico relevante que en sí misma es, y debería, además, dejar reflejada explícitamente la existencia de muros pincelados, allá donde los haya, en los decretos de protección de patrimonio que publique en el futuro. Porque no hacerlo significa poner en riesgo un valor intrínseco de los edificios que busca proteger.



5. Ejemplo 4:

Pinturas murales del caserío Etxebarri en Llodio





5. Pinturas murales del caserío Etxebarri, en Llodio

5.1 Ficha



Arquitectura Rural Alavesa, Cantábrica
Alavesa, Tomo III, Vitoria-Gasteiz, Diputación
Foral de Álava, 1991

Nomenclátor⁴⁰⁸:

Núcleo	Concejo	Municipio	Cuadrilla	Población	Altitud
LLODIO		LLODIO	AYALA / AIARA	18212	126

Edificio: Caserío Etxebarri, Goikoplaza 16, Llodio (Álava)

Pinturas murales: Siglo XVI, último tercio, atribuidas a Juna de Armona. Taller de Orduña.

Ubicación de las pinturas: En la fachada principal, a partir de la primera planta. Bajo los aleros y voladizos se encuentran las cenefas decoradas y en las tornapuntas los dibujos. En el resto de la superficie, revestimiento de ladrillo fingido.

Protección legal: Dentro de la declaración del edificio como Bien Cultural Inventariado con la categoría de Monumento⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ *Diputación Foral de Álava, Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta: 28-09-2016]
Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp?mnuNomen=1>

⁴⁰⁹ BOPV 07-04-2011

5.2 La localidad

Llodio es el segundo municipio de la provincia de Álava por número de habitantes, y es también el más poblado del valle de Ayala, donde se encuentra situado.

Limita con la provincia de Bizkaia, de cuya capital dista escasos 20 kilómetros y con la cual está muy bien comunicada, tanto por carretera como por transporte público.

Se trata de un municipio eminentemente industrial, muy afectado por la crisis de los años 80 del siglo pasado, década en la que sufrió también unas graves inundaciones, pero que ha sabido adaptarse a los nuevos modelos industriales.

Los orígenes históricos de Llodio no están muy claros. Los vestigios más antiguos de la localidad son el puente medieval de Vitorica sobre el río Nervión, del que queda un arco. Este puente habría sido parte de la calzada que unía la Llanada Alavesa con el puerto romano de Flaviobriga. Fue reconstruido en la Edad Media y casi cambiado en su totalidad. Parte de su estructura fue dañada durante las terribles inundaciones de 1983.

5.3 Ubicación geográfica y clima

Extensión: 37,7 km².

Situación geográfica: 43°09'4" latitud norte y 2°57'22" longitud oeste.

Como ya se ha citado anteriormente, el municipio está situado al norte de la provincia de Álava, en la frontera con la provincia de Bizkaia y enmarcado en el valle de Ayala.

Las cimas de Idubaltza, con 694 metros, Ganekogorta con 998, Karamaka con 782 y Gallarraga con 862, entre otras, rodean el municipio y lo separan tanto de Okendo como de Orozko, esta última en Bizkaia. La altitud en el centro del municipio ronda los 130 metros

Como recoge la historiadora Micaela Portilla en la introducción del tomo del Catálogo Monumental dedicado a estos valles, el municipio “tiene una extensión de 37,675 kilómetros cuadrados y se encuentra dividido en siete barrios: Ugarte, Gardea, Areta, Latorro, Larrazabal-Landaluze, Larraño y la zona centro. El Nervión es el eje fundamental de la actividad del municipio, ya que es el río principal de la localidad. El Nervión realiza un recorrido de siete kilómetros para atravesar el municipio y en su transcurrir recibe la aportación de agua de los numerosos arroyos con que cuenta Llodio: San Juan, Aldaikorreka, Oleta, Larra, Zabale y Olarte, entre otros”⁴¹⁰.

La situación geográfica de Llodio, en la frontera con Bizkaia, contribuye a la buena comunicación del municipio con ambas capitales: Bilbao dista 20 kilómetros y Vitoria-Gasteiz se encuentra a 47. Llodio limita al norte con Okondo y Arrankudiaga; al este con Arrankudiaga y Orozko; y al sur y al oeste con Okondo y Ayala”⁴¹¹.

El clima del municipio se clasifica como Cfb por el sistema Köppen-Geiger, y es un clima cálido y templado, que cuenta con abundantes precipitaciones durante todo el año, también en verano. En un año, la precipitación media es 1078 mm, siendo julio el mes más seco, con 43 mm de lluvia, y diciembre el más lluvioso con un promedio de 138 mm. En lo que respecta a la temperatura, la media anual asciende a 13.8° C. Agosto es el mes más cálido del año, con un promedio de 19.9° C, y las temperaturas medias más bajas del año se producen en enero, con una media de 8.2° C”⁴¹².

Al encontrarse situado en un valle del interior, las temperaturas de Llodio no coinciden plenamente con aquellas que se dan en la costa, a pesar de la proximidad de esta. Así, los inviernos son más fríos, pudiendo darse incluso precipitaciones en forma de nieve, y los veranos, por el contrario, son más cálidos que los de la costa.

⁴¹⁰ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo VI...*

⁴¹¹ *Laudio Udala-Ayuntamiento de Llodio* [Consulta: 27-08-2016] Disponible en <http://www.laudio.eus/es/laudio-llodio/nuestro-valle>

⁴¹² *Climate-Data.org*, [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/37382/>

5.4 Población

Llodio cuenta con una población inferior a los 20.000 habitantes (cifra que sobrepasó a principios de la década de los 80 del siglo XX). Concretamente tiene 18.212 habitantes según el censo de 2016, con 9.216 mujeres y 8.996 hombres⁴¹³, lo cual le convierte en la segunda localidad en importancia de Álava en número de habitantes, por detrás de Vitoria-Gasteiz, la capital. Es la población principal de la comarca, tanto en habitantes como en nivel de actividad industrial y comercial.

Siguiendo a Portilla, podemos afirmar que “los núcleos más poblados ocupan las zonas bajas de los valles y los cruces de sus comunicaciones naturales. Llodio se encuentra en las márgenes del Nervión y su población llega, a ambos lados del río, hasta el punto en que este recibe al Altube en Areta”⁴¹⁴.

Como ocurre con otros municipios alaveses, el primer dato sobre su población nos lo da el licenciado Gil, que la cifra en 250 vecinos, por detrás de Orduña, que contaba con 350⁴¹⁵.

En el censo de Floridablanca, de 1748, se nos da la cifra de habitantes del municipio, que ascendería a 2.000, número que subirá a 2.234 en 1861 cuando la Diputación General de Álava cuenta el número de feligreses de cada parroquia.

En 1910 apenas habrá variado, ya que se contarán 2.495 habitantes, que pasarán a ser 2.837 en 1930, y 3.894 en 1950.

A partir de ahí, con la industrialización, pasará a tener 7.239 en 1960, 15.587 en 1970 para subir hasta 21.023 en 1982. Desde ese año, ha ido en descenso hasta los 18.212 de la actualidad⁴¹⁶.

⁴¹³ *Instituto Nacional de Estadística* [Consulta: 11-10-2016] Disponible en www.ine.es.

⁴¹⁴ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo VI...*, p. 15.

⁴¹⁵ DÍAZ BODEGAS, P., Op. cit., pp. 401-402, Arçipestazgo de Ayala, Llodio, “El dicho pueblo es de dozentos y çinquenta vezinos; es del dicho conde. La yglesia se llama Sant Pedro; es consecrada; no tiene renta ni primicia syno la limosna que le dan. Es patronazgo; es patrón don Françisco de Mendoça, señor de Verberana. Las primicias lleban los beneficiados y más tienen cada tres casas dezmeras que les da el patrón y más cada mill y çient maravidís. Ay nueve hermitas syn renta. [fol. 217] Ay un hospital syn renta. La yglesia es numerada; presenta el patrón y cola su señoría. No ay otra cosa”.

⁴¹⁶ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo VI...*, pp. 16-18.

5.5 El edificio

En este apartado vamos a tratar del caserío Etxebarri, porque en él aparecen las pinturas murales que analizaremos. No es casualidad que se trate de este tipo de edificación, puesto que, como recoge Portilla⁴¹⁷, “el caserío, muchas veces blasonado, es la vivienda típica de esta zona, además las torres, casas fuertes medievales o palacios nobles de los siglos XVI, XVII, XVIII”.

Los caseríos son edificios que amalgaman en su construcción piedra y en ocasiones, el ladrillo con entramado de madera. Son característicos sus porches adintelados con pies derechos y viguería descubierta, o arqueados en su entrada; son típicos también los grandes aleros que proyectan ante las fachadas la doble vertiente de sus tejados, y suelen contar asimismo con amplias balconadas o galerías de madera.

Facetas económicas y sociales de la vida en ellos: el caserío responde en su estructura a la explotación agropecuaria propia de un territorio de clima oceánico, con su principal riqueza en la ganadería, en los montes, en los prados naturales y de guadaña, en cultivos como el maíz y en ciertos tipos de agricultura intensiva. Aparte de la vivienda unifamiliar, hay lugar para todo este sistema de producción rural: cuadras, almacenes de forraje, graneros, etc. Con todo, en la zona también fueron importantes los caseríos que se reformaron para dar servicio a los viajeros que transitaban —y transportaban diversas mercancías— por el Camino Real, desde Castilla hasta el puerto de Bilbao.

Esta explotación de tipo familiar explica algunas costumbres religiosas y ciertos aspectos relacionados con el arte de las parroquias y ermitas de la zona: el caserío, con medios para mantener a una familia, ha conservado sus propiedades sin divisiones a lo largo del tiempo, porque a la muerte de los padres pasaban enteras, con el caserío, a uno de los hijos. Este heredero, no necesariamente el primogénito, contraía la obligación del cuidado de la sepultura familiar situada en la iglesia⁴¹⁸.

Como veremos en la diferente documentación y legislación que afecta a dicho edificio, el nombre del caserío está escrito de diversas maneras: Etxebarri,

⁴¹⁷ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo VI...*, p. 20.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

Etxebarri, Etxabarri, etc. Hemos optado por denominarlo Etxebarri, tal y como aparece en la Orden de 15 de marzo de 2011, en la que se inscribe a dicho caserío como Bien Cultural, con la categoría de Monumento en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco⁴¹⁹. Con todo, es probable que el nombre original del caserío en el siglo XVI fuera Etxabarri, toda vez que ‘etxa’ es una raíz muy común en euskera para ‘casa’ y, en el dialecto vizcaíno, (que es el que se hablaba en Llodio) era ‘barri’ el término utilizado para lo que actualmente, en euskera estándar, se utiliza ‘berri’. De ahí, etxabarri o casa nueva⁴²⁰.

El caserío Etxebarri está situado en el barrio de Goikoplaza, N° 16-18, de Llodio y en la orden por la que se le otorga a dicho caserío la categoría de monumento, el Departamento de Cultura emplea, si bien una sola vez, en el apartado b del anexo primero, el término de “caserío Etxebarri o Goikoplaza”.

Este caserío tiene su fachada pincelada en el siglo XVI, lo cual no es único pero sí excepcional, y es un valor añadido a su arquitectura que no pasa desapercibido. Hasta la fecha únicamente conocemos otros dos casos de arquitectura civil de la zona con fachadas pinceladas en el siglo XVI, el caserío de Ibarrola⁴²¹ en el barrio de Ibarra en Izoria, y el caserío de Izaga en Okondo. Tenemos otro caso de arquitectura civil con pinceladura, el palacio Lazarraga en Zalduondo, pero estas no estaban en la fachada, sino en la galería orientada al sur o “solana”. Ninguno de los dos caseríos citados cuentan con protección legal alguna, a pesar de que precisamente la aparición de las pinturas murales en el caserío Etxebarri debiera haber servido para la puesta en valor no solo del caserío en cuestión, (de hecho, la existencia de las pinturas murales fue determinante a la hora de tomar la decisión sobre la conservación o no del propio caserío), sino también de la modalidad de pintura mural que le ha dado una relevancia especial, que supera a la que ya tenía por su valor arquitectónico. Cabe destacar, además, que tanto Izaga como Okondo se encuentran situadas en el mismo valle del que forma parte Llodio.

⁴¹⁹ Orden de 15 de marzo de 2011, BOPV, jueves 7 de abril de 2011, N°68, pp.1-6.

⁴²⁰ GALE, P., GORROTXATEGI, M., MUGURUTZA, F.: *Aiarako toponimia nagusia/Toponimia mayor de Ayala*. Bilbao, Euskaltzaindia, 2013. Pag. 126. El libro estudia la toponimia del municipio de Ayala, no la del valle. Se documenta en él Etxabarri, no solo como nombre de caserío, sino también de un antiguo barrio, ya desaparecido.

⁴²¹ PALACIOS MENDOZA, V., *Arquitectura Rural Alavesa, Cantábrica Alavesa, Tomo III*, Vitoria-Gasteiz,: Diputación Foral de Álava, 1991, p. 667.



El caserío tras el incendio de 2009.



Evolución del caserío desde el incendio en 2009 hasta 2016.



El caserío con la nueva protección en la fachada, tras la intervención de urgencia realizada en 2016.



Caserío de Luiando.



Caserío de Luiando. Detalle de decoración de triángulos negros y blancos en borde de viga.



Palacio de Montehermoso en Vitoria-Gasteiz. Sala Ortuño. Detalle de restos de friso pincelado y decoración de triángulos negros y blancos en artesanado.



Caserío de Izoria con pinceladura del siglo XVI, atribuida a Juan de Armona.



Detalle de las pinturas en el ático de la fachada, que aún se conservan en buen estado.



Caserío de Izaga, en Okondo.



Caserío de Izaga. Detalle de pinceladura en fachada.

La fachada principal del caserío Etxebarri tiene en su parte baja un portalón adintelado de dos vanos separado por una columna de piedra, y sobre él se asientan tres crujías, siendo la central más alta y amplia que las laterales y teniendo los voladizos la suficiente altura como para poder ser aprovechados. La parte baja está levantada en mampostería, mientras que la parte superior en entramado de madera y ladrillo. Tiene escudo en el voladizo central, la U marca del marquesado de Urquijo, y pinturas bajo el amplio alero de la cubierta, los voladizos de las crujías y los rellenos de las tornapuntas.

Describiéndolo desde un punto de vista histórico y etnográfico, más que desde una perspectiva monumental y artística, según afirma Echeverría Goñi⁴²², Alfred Baeschlin dedica una de las páginas de su libro⁴²³ a este caserío, del que, a pesar de encontrarse dentro del tipo básico de caserío, destaca *“los voladizos de la fachada. El de la crujía del centro más alto que los dos de las laterales”*. Si bien no llaman su atención ni el escudo ni las decoraciones que hay bajo todos ellos, sí que el escudo se ve claramente y las pinturas podemos intuirlos en la fotografía de su libro.

Baeschlin opina que las diferentes alturas del techo que se aprecian en la zona central y laterales son debidas a la distribución de las estancias, en el centro el salón con techos altos y en los laterales las alcobas que no precisan tanta altura. Esta distribución también permite un mayor aprovechamiento de los desvanes, al contar con la altura suficiente toda la zona que se encuentra bajo el alero.

Victorino Palacios lo nombra en el Inventario de Arquitectura Rural Alavesa⁴²⁴, para hablar de su tipología, destacando también el buen aprovechamiento del espacio así como el equilibrio de sus proporciones y los trabajos ornamentales que lo hacen singular, llamando la atención sobre los “detalles de esgrafiado y escudo”, y aunque no sea esa la técnica de ejecución de las decoraciones, sí que se hace ya una referencia a ellas.

El caserío ha estado habitado hasta hace algo más de tres décadas, acogiendo bajo su techo hasta siete familias en sus últimos tiempos, algunas de las cuales

⁴²² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; *Informe sobre la pinceladura de la Casa Etxebarri...*

⁴²³ BAESCHLIN, A.; *La arquitectura del caserío vasco*, Barcelona, Canosa, 1930, p. 58

⁴²⁴ PALACIOS, V., *Arquitectura...*, pp. 1250-1251.

ejercían su oficio en el propio caserío, como era el caso de un herrador o un taller de modistas, según se desprende de la información aportada por Javier Soto Madrazo⁴²⁵.

Mientras estamos realizando nuestra tesis se está llevando a cabo también una detallada investigación de este caserío por parte de Victorino Palacios y la empresa Quark, firma que está especializada en arqueología de la arquitectura, de modo que si, antes de cerrar nuestro estudio, hubieran salido a la luz nuevos datos sobre el caserío Etxebarri, procuraremos incorporarlos, en la medida que puedan aportar algún dato novedoso y relevante a nuestra investigación.

5.6 Las pinturas murales

5.6.1 Ubicación y descripción

Con respecto a la ubicación concreta de la pinceladura mural en el caserío Etxebarri, encontramos dos revestimientos de épocas diferentes, uno sobre otro, con decoración en la fachada sur del caserío, a partir de la primera planta hasta el alero de la cubierta, y en todos los rellenos de las tornapuntas o ménsulas.

En lo referente a la primera intervención pictórica, la más antigua, encontramos, un revestimiento de ladrillo fingido para regularizar la superficie, que se adapta a ella marcando la hendidura horizontal del ladrillo con un acabado pictórico a pincel de ladrillos en rojo. Ocupa la superficie citada excepto bajo los aleros del tejado, voladizos y rellenos de ménsulas, al llegar a esas zonas más protegidas el mortero será una capa más gruesa y lisa, donde se desarrollarán las cenefas decoradas y dibujos. Nos podrían recordar, por su descripción, a algunos de los casos que Rallo estudia en su tesis doctoral⁴²⁶, aunque nuestro mortero es de yeso y no de cal, o a algunos de los

⁴²⁵ SOTO MADRAZO, J.; *El caserío Etxebarri de Goikoplaza. Acercamiento al estado de la cuestión*, Llodio, 2010, (inédito)

⁴²⁶ RALLO GRUSS, C.; *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Directora: PIQUERO LÓPEZ, M.A., Departamento de Historia del Arte Medieval, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp.272-274.

revestimientos de ladrillo fingido del arte mudéjar aragonés, como por ejemplo el del castillo de Mozota (Zaragoza)⁴²⁷, también de yeso, aunque éste último más variado y aparentemente más elaborado. Es una línea de investigación que queda abierta y esperamos poder desarrollar cuando comiencen los siguientes trabajos de restauración.

En las cenefas pintadas de la parte superior, bajo los aleros, apreciamos cabezas de ángeles, animales y roleos vegetales en blanco perfilados en negro sobre fondo rojo, rematados, por encima y por debajo, con un sogueado y además, por debajo, con cuentas de rosario y bolas. Casi todas están seriadas del mismo modo: cinco o tres bolas, tres palitos verticales y una cuenta de rosario.

En la crujía central podemos apreciar un friso de lacería en blanco sobre fondo negro rematado por debajo con cuentas de rosario y bolas, que nos recuerda mucho a los frisos de lacería de la capilla de San Pedro de la iglesia de San Andrés, en Tabliega de Losa (Burgos)⁴²⁸. No podemos ver las decoraciones bajo los voladizos de las crujías laterales por tener encima otra decoración posterior.

En las ménsulas, o relleno de las tornapuntas de la fachada, encontramos pintados una serie de seres fantásticos que nos recuerdan a los que encontramos en la fachada del caserío de Izoria, tal y como los define Echeverría “seres agrutescados con rostros, serpientes y rameados”. En origen debían de ser diez las tornapuntas y, puesto que ambas caras de los que se han conservado están pintados, suponemos que habría veinte dibujos en estas zonas. En 2010 nos llegaron once dibujos, siendo seis los que conservamos en la actualidad, cinco en su ubicación original y el sexto hubo que trasladarlo y almacenarlo pues había peligro de que se desprendiera.

Según Echeverría Goñi “por su procedimiento, motivos ingenuistas inconfundibles y paleta elemental” la autoría de estas pinturas podría ser adjudicada a Juan de Armona, pintor alavés vecino de Orduña y uno de los

⁴²⁷ OLMO GRACIA, A.; RALLO GRUSS, C.; "Arquitectura y color: Un revestimiento mudéjar inédito en el castillo de Mozota (Zaragoza)", proyecto I+D, GÓMEZ URDÁÑEZ, C., (Dtra.) *El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas*, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

⁴²⁸ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L., GALLEGOS-SÁNCHEZ, A., “El retablo fingido...”, p.61.



Detalle de cenefa de la 1ª intervención, bajo el alero izquierdo del tejado, con los rostros habituales del pintor Juan de Armona.



Detalle de la cenefa de la 2ª intervención, bajo el voladizo izquierdo, imitando la anterior.



Detalle de cenefa con lacería de la 1ª intervención, bajo el voladizo central



Detalle de la cenefa de la 2ª intervención, losange, imitando la anterior y sobre ella, aunque actualmente bastante perdida.

especialistas en “pincelar iglesias” en el segundo tercio del siglo XVI. Armona fue el autor de la pinceladura presente en otros varios lugares de la geografía alavesa, como son la capilla de Santiago en la iglesia de Agiñaga (Ayala), el santuario de Eskolunbe en Katadiano (firmado por él), la ermita de San Antón de Armuru, en Amurrio, las pinturas del ábside de la iglesia de Bachicabo, y las del caserío Ibarra en Izoria, en la que pudo ser su casa, según Echeverría Goñi.

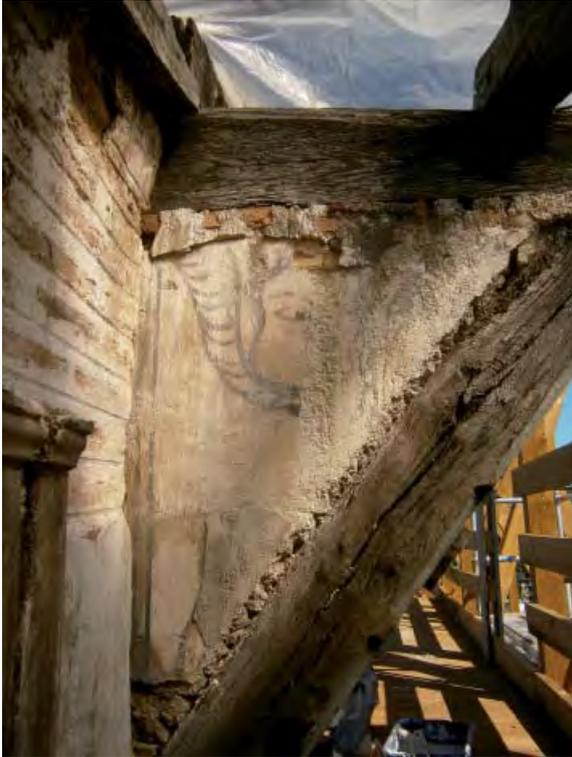
En el centro del voladizo superior estaba, en piedra caliza y policromado, el que podría ser escudo de la familia Anuncibay y Olaeta. El escudo esta ahora fragmentado, después de haberse desprendido de la fachada y caído al suelo en enero de 2016.

Pedro Echeverría Goñi en su breve informe de 2010⁴²⁹ pretende llamar la atención sobre las pinturas murales, ya que considera que estas revalorizan el inmueble. Extraemos un párrafo de dicho informe: “A los valores objetivos del léxico de este edificio, tanto monumentales (ventana de arco conopial, columna de orden toscano, ventanas con frontones y escudo de los Anuncibay y Olaeta) como etnográficos (uso de piedra, ladrillo y madera, los voladizos y aleros con tornapuntas de talla), se deben añadir estos frisos y fragmentos de pintura del siglo XVI y algunos ramilletes posteriores que pueden ser obra ya del siglo XIX. Los colores que predominan son rojos, ocre y negros”.

Quizás Armona realizó estas pinturas por encargo de Martín de Olaeta, cuando este junto a su segunda mujer fundaron, en 1575, el Vínculo o Mayorazgo de la Plaza o Goikoplaza.

El segundo revestimiento pictórico se encuentra sobre el anterior, pero esta vez será liso, sin adaptarse al relieve de las fábricas de ladrillo. Las decoraciones, por su parte, se encontrarán bajo el alero y voladizos, tratando de imitar en su mayoría los motivos anteriores del siglo XVI, aunque de forma más tosca y simple, según se desprende de lo que hemos podido comprobar durante los trabajos de intervención de urgencia que fueron realizados durante el otoño de 2016. Cabe destacar que esta segunda intervención que mencionamos respeta

⁴²⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; *Informe sobre la pinceladura de la Casa Etxebarri...*



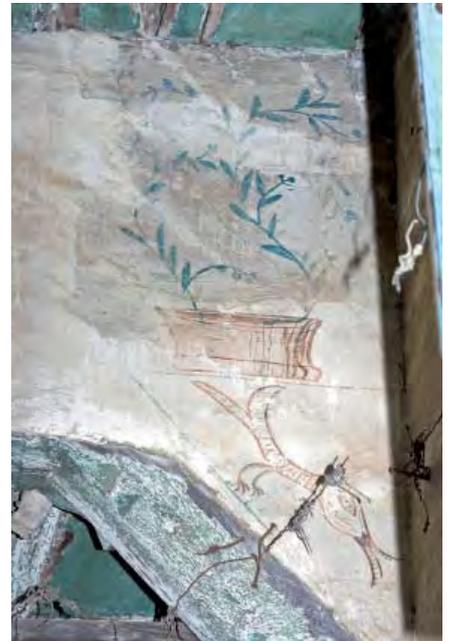
Bajo alero izquierdo del tejado, decoración del relleno de tornapunta en su zona exterior. la anterior y sobre ella, aunque actualmente bastante perdida.



Bajo alero izquierdo del tejado, decoración del relleno del tornapunta en su zona interior.



Bajo voladizo izquierdo del tejado, decoración del relleno del tornapunta en su zona exterior.



Bajo voladizo izquierdo del tejado, decoración del relleno del tornapunta en su zona exterior.

y no pinta por encima de la mayoría de los dibujos que se encontraban en las tornapuntas.

La cenefa que está bajo el alero es una decoración vegetal en tonos ocres, realizada con plantillas o trepas y rematada en su parte inferior con una tira de bolas y cuentas de rosario y sogueado, en un color pardo oscuro, dibujada a punta de pincel.

La decoración bajo los voladizos laterales consiste en una cenefa en rojo oscuro realizada con trepas y, en las zonas de reserva, unas cabecitas realizadas a punta de pincel.

Bajo el voladizo de la crujía central hay un entrelazado realizado en rojo a base de trepas y cerrado con bandas lisas.

En el centro de la crujía central está la U, marca del marquesado de Urquijo que adquirió el caserío a finales del siglo XIX.

5.6.2 Técnica de ejecución

En 2010 se estudiaron dos muestras, que fueron elegidas de entre los fragmentos que habían sido guardados por Mariasun Laresgoiti, vecina del caserío contiguo.

Los resultados de los análisis⁴³⁰ realizados concluyeron que la primera intervención pictórica está realizada con una base de mortero de yeso aplicado en dos capas, la primera de mayor espesor y con alto contenido en áridos gruesos, y la segunda más sutil y de molienda más fina. La capa pictórica parece estar compuesta de tierras aglutinadas con yeso, concretamente se detectan la tierra roja y el carbón vegetal. Se aprecia, también, la existencia de una capa de sulfatos y oxalatos en superficie, debido probablemente a su ubicación bajo la cubierta y a la filtración constante del agua de lluvia.

Hemos encontrado marca de incisiones tanto en los dibujos de las tornapuntas como en las bandas de las cenefas, lo cual quiere decir que se empleó esta

⁴³⁰ ARTELAB, S.L., *Estudio de dos micro muestras procedentes de la fachada del caserío de Etxebarri, en Llodio (Álava)*, Madrid, 2010, (inédito)



Detalle de incisión para realizar el dibujo preparatorio.



Regularización de la fábrica de ladrillo mediante ladrillo fingido.



Detalle en el que se aprecia el llagueado siguiendo la línea del ladrillo y simulándolo con pintado en rojo.

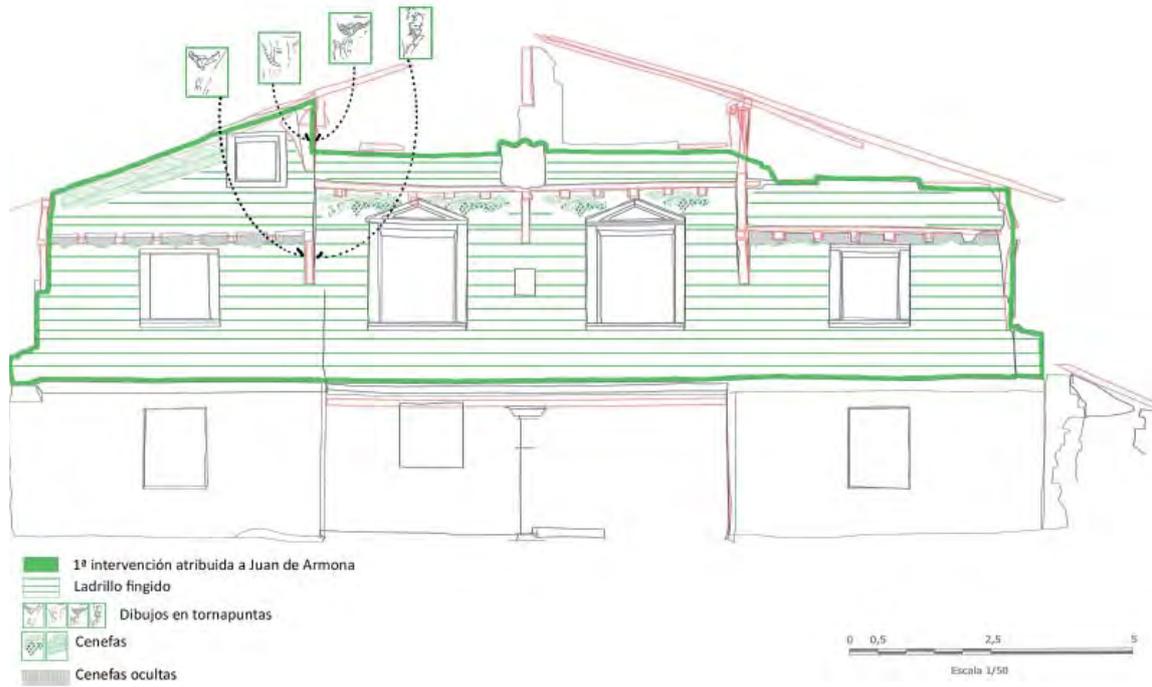
técnica para organizar el espacio y como primer boceto de lo que luego serían las pinturas. La huella de las incisiones indica que el mortero no estaba totalmente seco cuando se realizaron.

Además, para realizar el revestimiento de ladrillo fingido y marcar las líneas horizontales de la fábrica de ladrillo, se rehundieron sobre el mortero aún fresco, marcando una huella de 1 cm de grosor aproximadamente.

Las grecas se pintaron ayudándose de trepas o plantillas, pintando los troqueles en rojo o negro, que servirían como fondo o campo de la composición, y utilizando las zonas de reserva del enlucido que quedaban sin pintar, como los blancos de las decoraciones, que luego acabarían de dibujar y perfilar a punta de pincel en negro.

El segundo fragmento se eligió por resultar susceptible de que se tratara de una intervención posterior, como así confirman los análisis de laboratorio. En este caso el mortero es de yeso, pero con una molienda más fina y aplicado en una sola capa. Sobre él, los pigmentos encontrados son de época moderna lo que nos lleva a pensar que se trataría de una intervención realizada a partir del siglo XIX. Por otra parte, esto quiere decir que, a pesar de haberse realizado reformas con posterioridad, siempre se habría tratado de mantener la fachada decorada.

Si bien la primera intervención pictórica, atribuida a Juan de Armona y ejecutada probablemente en el último tercio del siglo XVI, quedaba claramente identificada, hemos tenido mayores dificultades para situar la segunda y última intervención pictórica. Ya hemos comentado que esta tiene la particularidad de no responder a los gustos estilísticos de un periodo, sino que imita los dibujos del pincelador del siglo XVI Juan de Armona, sobre todo los rostros, lo cual dio pie a confusión en un primer momento, cuando aún no se pudo tener contacto directo con la obra al no haber andamios colocados.



Ubicación de la primera intervención polícroma, que actualmente se conserva, en la fachada principal.



Ubicación de la segunda intervención polícroma, que actualmente se conserva, en la fachada principal.

Se ha realizado para este trabajo de investigación un nuevo análisis⁴³¹ del mortero que corresponde a la última intervención, buscando nuevos datos que nos ayudaran a acercarnos a la época en que se pintaron.

Este mortero es de yeso, muy homogéneo y realizado en una sola capa, de menor espesor que el anterior y molienda más fina. Se encuentra tierra roja en la capa pictórica y tiene pequeñísimas gotas o salpicaduras de blanco de bario y titanio, material que se comercializa a partir del S XVIII, pero parecen más bien procedentes de alguna intervención en materiales circundantes, como por ejemplo el pintado de la estructura de madera, que componentes de la capa pictórica.

Puesto que los datos materiales no han sido suficientes para datar la intervención, hemos necesitado contrastar estos con los históricos para tratar de relacionarlos con grandes obras de remodelación del caserío, en las que pudo darse que se pintaran de nuevo las decoraciones de la fachada.

Apoyándonos en el informe facilitado por el historiador Victorino Palacios⁴³² hemos constatado que, además de múltiples trabajos de reparación, hay dos grandes intervenciones en dicho edificio: la realizada hacia 1793 por Manuel de Landa Legorburu⁴³³ cuando tras tomar posesión del Vínculo y Mayorazgo denuncia el mal estado de la casa y exige se le entregue en condiciones; entre otras cosas, habla del “deplorable estado del emparrado delante de la casa mayor y su pared arruinada en parte”⁴³⁴. Creemos que este puede ser el momento en que se realice la segunda intervención pictórica. Exige el nuevo dueño que se le entregue en condiciones y lanzamos la hipótesis de que se intenta dejar tal y como era en origen incluidas decoraciones, de ahí que se trate de imitar lo anterior. Esta intervención atiende a la respuesta a una

⁴³¹ GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales del caserío de Etxebarri de Llodio*, Oviedo, 2017, (inédito).

⁴³² PALACIOS, V., *Caserío Etxebarri. Llodio*, Vitoria-Gasteiz, abril, 2017 (inédito).

⁴³³ “En 1790 muere D^a Catalina de Zabala y Madariaga sin descendencia, última heredera del vínculo fundado en su día por D. Martín de Olaeta y Mari Pérez de Gatasca. Tras un largo pleito por la posesión del Vínculo y Mayorazgo, lo logra en febrero de 1791. En julio del mismo año denuncia el deplorable estado en que se encuentra el caserío, de hecho, Cuando en otoño de 1791 llega el tasador para tomar nota del estado de la casa, comienza su relato diciendo que “primeramente reconocí en el paso desde la portalada de la dha casa para el cortijo de Ila demolido como u estado de pared de cal y canto”. En agosto de 1793 logrará el pago de 6.150 maravedís en concepto de “obras y reparos de dho Vincuo y Mayorazgo”. Extraído del informe de PALACIOS MENDOZA, V., *Caserío...*

⁴³⁴ Ibid, p. 14

sentencia judicial que obliga a dejarla en buenas condiciones y no a una actualización del caserío con deseos de modernizarlo

La segunda reforma importante creemos que pudo ser realizada hacia 1910, cuando lo compra el segundo Marqués de Urquijo, Juan Manuel de Urquijo y Urrutia. En este momento se colocaría la U en su fachada principal, que aún continúa allí. Esta importante reforma se hizo para albergar primero a cuatro familias, que llegaron a ser siete en la década de los ochenta del pasado siglo.

5.6.3 Estado de conservación

Como podemos apreciar en la documentación fotográfica antigua, la fachada se encontraba en buen estado de conservación, sin daños aparentes cuando dichas fotografías fueron tomadas.

Sin embargo, la pérdida de gran parte de la cubierta del edificio a consecuencia del incendio de septiembre de 2009 y las intensas lluvias de la primavera de 2010 no hicieron sino acelerar la degradación del caserío en general y, con ella, también de la pinceladura de su fachada. A pesar de que fueron varios los fragmentos que cayeron al suelo, se consideró entonces que todavía se conservaba una proporción suficiente de pintura mural como para ser representativa. Como ya hemos comentado con anterioridad, los fragmentos pintados se encuentran guardados en el caserío de al lado gracias a la intervención de los vecinos.

Si bien, como ya hemos comentado, el 15 de marzo de 2011 se lograse la inscripción del caserío Etxebarri como Bien Cultural con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco⁴³⁵ hasta 2016 no se realizó ninguna intervención en el caserío, de modo que el proceso de deterioro ha sido acelerado. El hecho de que la fachada haya estado desde entonces sin cubierta, con la importante entrada de agua en un material que no está preparado para ello, ha provocado la caída del frontón con la pérdida completa de las pinturas murales que lo decoraban, concretamente aquellas

⁴³⁵ Orden de 15 de marzo de 2011, BOPV, jueves 7 de abril de 2011, N°68, pp.1-6

que fueron las detonantes de su conservación, y de elementos como el escudo, labrado en piedra y policromado.

En marzo de 2015 el Ayuntamiento de Laudio/Llodio había sacado a concurso la redacción del Proyecto de rehabilitación del caserío, adjudicándolo en julio de ese mismo año a un equipo multidisciplinar que contaba, entre otros tipos de profesionales, con arquitectos, arqueólogos, historiadores, ingenieros, aparejadores, topógrafos y especialistas en marketing, todos ellos especializados en el tema.

Dado el abandono del entorno se plantea como primera necesidad el desbroce y desescombro, tarea que se realiza durante ese mismo mes de julio, pero, dado el mal estado del edificio, han de paralizarse las obras de desescombro por peligrosas, lo que provocará la paralización del expediente hasta nuevo aviso. En ese momento parece claro que es necesaria la búsqueda de una nueva vía de trabajo.

Como consecuencia del derrumbe del escudo y la constante caída de fragmentos, y dada la gravedad de la situación, el equipo adjudicatario propone centrar los esfuerzos de consolidación en la fachada principal, por ser la zona que contiene la mayor cantidad de elementos singulares, mediante la colocación de una cubierta que la proteja y un andamio que la sustente. Asimismo solicitan asesoría al Servicio de Restauración de la Diputación, e informe técnico de urgencia para conservar los fragmentos que se mantienen en la fachada, como efectivamente se hará. Finalmente, en marzo de 2016 se celebra una reunión de la Comisión Informativa de Urbanismo, donde se trata el tema de la actuación de emergencia, que será aprobada en las semanas posteriores.

Se aprovecha la convocatoria pública de subvenciones para fomentar las intervenciones de conservación y/o restauración de bienes artísticos promovidas por las Entidades Locales del Territorio Histórico de Álava y del Condado de Treviño⁴³⁶ para conseguir fondos que posibiliten realizar la intervención de urgencia de las pinturas murales de la fachada principal del caserío.

⁴³⁶ Orden Foral 106/2016 de 17 de abril, BOTA, nº56, 18 de mayo de 2016.

Con dicha intervención se han logrado consolidar los revestimientos murales que aún se mantenían en la fachada. Esta intervención, dado el tipo de material tan higroscópico, precisa a su vez de una protección que se ha conseguido mediante la cubierta colocada al andamio de madera.

5.6.4 Factores de degradación

No sabemos con precisión cuál fue la fecha exacta en la que sus moradores decidieron salir del caserío Etxebarri, pero cabe suponer que fue precisamente dicho abandono, ocurrido hace una treintena o cuarentena de años, el evento que marcó la aceleración del proceso de degradación. A partir de ese momento, la falta de uso del inmueble derivó, evidentemente, en una falta de mantenimiento que tuvo como consecuencia clara el deterioro del edificio, que pasó a ser utilizado como lugar de juego por los jóvenes de los alrededores, hasta que fue arrasado por el incendio.

Tampoco tenemos constancia exacta de cuándo fue cedido por sus dueños al Ayuntamiento, ni cuál fue la causa exacta que motivó tal cesión. Pero a consecuencia de ella, el Ayuntamiento se convertiría en garante de esta herencia al pueblo de Llodio y al resto de la sociedad vasca.

Mientras tanto en Llodio ocurre un profundo e irreversible proceso de transformación. La zona en que se encuentra el caserío, parcela AR-6 de la zona V.34 Sexta (Goikoplaza) queda inserta en el marco del PGOU del municipio⁴³⁷. En su plan actualizado quedará prevista para uso municipal. En definitiva el caserío, tras su periplo vital durante siglos y su posterior abandono, pasa a ser un edificio arquitectónico de especial interés, depositario de unos valores patrimoniales para la localidad y la comunidad vasca, y en febrero de 2009⁴³⁸ queda incluido en el Catálogo de elementos a conservar por razón de su valor arquitectónico y es propuesto para declaración como monumento, añadiendo que las obras que en él se realicen deberán seguir los criterios de restauración científica y restauración conservadora del Anexo I del Decreto

⁴³⁷ Plan General de Ordenación Urbana de Llodio, elaborado a principios de 1980.

⁴³⁸ BOTHA, Nº 18, Llodio, 11 de febrero de 2009.

317/2002 sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del Patrimonio Urbanizado Edificado⁴³⁹.

Es decir, de todo lo anterior se desprende que las instituciones competentes trabajan para poner en marcha todas las medidas legales necesarias, con el fin último de evitar que el desarrollo urbanístico de la localidad haga desaparecer el caserío Etxebarri.

Sin embargo, durante el tiempo que dura todo el proceso seguido para llegar a conseguir una adecuada protección legal del edificio, este queda desprotegido y fácilmente accesible; de hecho, el incendio ocurrido en 2009 fue probablemente un accidente fortuito producido por unos jóvenes que fueron allí a pasar el rato. No era la primera vez que esto ocurría, sino que al parecer era una práctica habitual, y lo que ese día ocurrió era “algo que se veía venir” en palabras de los vecinos.

El incendio lo deja en tal estado que pone en peligro incluso la propia conservación del edificio. Sin embargo, curiosamente, la caída de parte del alero derecho a consecuencia de dicho accidente dejará a la vista restos de unas pinturas murales, que serán el detonante para decidir la recuperación del caserío. Mariasun Laresgoiti, vecina del caserío contiguo, contactó con la Diputación Foral de Álava para llamar la atención sobre unas pinturas visibles en el caserío Etxebarri a partir de dicho incendio, facilitando documentación fotográfica y de archivos, además de recogiendo periódicamente y guardando los fragmentos de pintura mural que iban cayéndose.

Cabe decir que a partir de entonces se aceleran los acontecimientos, y se realizan varias visitas al lugar. Ya en el año 2010 se llevaron a cabo diferentes actuaciones y se elaboraron diferentes informes para evitar que el caserío se declarara en ruina (extremo que en absoluto estaba descartado en ese momento) y conseguir su conservación. Entre dichos informes cabe destacar el realizado por Javier Soto Madrazo, historiador del arte y miembro de la Fundación Amalur, pues se trata de un informe perfectamente argumentado, en el que describe de manera pormenorizada y bien documentada la situación del caserío en ese momento, tanto desde el punto de vista legal como de su valor

⁴³⁹ Art. 2.2.36.3-6, BOTA, Nº 18, Llodio, 11 de febrero de 2009.

patrimonial, recalcando la importancia del edificio no sólo para los vecinos de Llodio, sino para toda la Comunidad Autónoma del País Vasco, recordando las competencias que las diferentes administraciones públicas, (esto es Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava y Ayuntamiento de Llodio/Llodio) tendrían para con el edificio y facilitando además fotos realizadas a la fachada del caserío tras el incendio; el informe histórico-artístico realizado por Pedro Echeverría; o el informe del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, dirigido a M^a José Arostegi, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Tras la elaboración de dichos informes llegó, el 15 de marzo de 2011, la orden para la inscripción del caserío Etxebarri como Bien Cultural con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, firmada por la entonces Consejera de Cultura Blanca Urgell, orden que, como ya se ha referido anteriormente, se publicaría en el Boletín Oficial del País Vasco del siete de abril de ese mismo año.

Pero posteriormente, fue la falta de actuaciones materiales más rápidas lo que llevo al caserío al estado en que se encontraba a principios del 2016.

Hay que agradecer, sin embargo, que finalmente se haya activado la maquinaria y hayan comenzado las obras de consolidación de urgencia de este singular caserío.

5.7 Marco Legal

En la actualidad Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

Para de finir el tipo de actuación habría que remitirse a la legislación vigente⁴⁴⁰, pero está más enfocada a la intervención arquitectónica que a los elementos singulares vinculados a ella para los que habla de conservación.

Considerando que las pinturas han potenciado su recuperación son merecedoras de una protección específica, además de que precisarían de unas pautas concretas de intervención en ellas.

⁴⁴⁰ Decreto 317/2002 de 30 de diciembre sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado, ANEXO I, III. Intervenciones Constructivas (...) Intervenciones constructivas sin ampliación.

5.8 Propuesta para su recuperación

Tras la intervención de urgencia de consolidación de las pinturas que se ha realizado, toca esperar a la consolidación estructural del edificio, imprescindible para poder seguir adelante con la ejecución de los siguientes procesos de restauración pertinentes, entre ellos la finalización de la investigación de las pinturas murales, que precisan una revisión y reordenación. Habrá que valorar cuántos de los fragmentos caídos podrían volver al lugar que ocupaban y plantearse la reconstrucción del escudo uniendo las piezas rotas, consolidándolo y dándole entidad suficiente para volver a encaramarlo.

Para todo esto es preciso, obviamente, una consolidación estructural del edificio, de paños y cubierta, que garanticen ser el soporte que precisan los elementos artísticos desprendidos.

Aunque el deterioro general de las pinturas es importante, el hecho de que aún se conserve una parte suficiente de ellas como para transmitir cómo pudo estar decorado nos hace pensar que la rehabilitación del caserío con su fachada policromada en el siglo XVI por Juan de Armona, casi con toda seguridad, posibilitaría tener un ejemplo excepcional de arquitectura civil del siglo XVI con pinceladura y aportaría una nueva vía para el estudio y conocimiento de esta expresión pictórica que poco a poco va teniendo mayor difusión en nuestra provincia.

5.9 Motivos para su elección

En nuestra opinión, el caserío Etxebarri de Llodio es un claro ejemplo, tanto de lo que hay que hacer, como de lo que no hay que hacer. Es un ejemplo positivo, que nos da esperanza, pero, al mismo tiempo, negativo, que nos habla de las oportunidades perdidas.

Ya en febrero de 2009, en el Plan General de Ordenación Urbana del municipio de Llodio, se recoge que “el caserío Etxebarri, sito en Goikoplaza 16, quedará incluido en el Catálogo de elementos a conservar por razón de su valor arquitectónico y de estar propuesta su declaración como monumento”. En ese

momento, el valor del caserío venía dado únicamente por sus características arquitectónicas, toda vez que las pinturas murales con las que contaban se encontraban todavía ocultas. Al mismo tiempo, en esa época el caserío se encontraba ya deshabitado y era de propiedad municipal. Sin embargo, el mismo ayuntamiento que tan claro tenía el “valor arquitectónico” del edificio fue incapaz de tomar la más mínima medida para protegerlo. Probablemente habría bastado con cerrar el acceso al caserío pero no se hizo.

Y como no se cerraron los accesos al caserío para impedir el acceso, siete meses más tarde, en septiembre de 2009, el caserío se incendia, dejando a la vista unas pinturas murales del siglo XVI. Dichas pinturas murales no hacen sino acrecentar el valor del caserío Etxebarri como parte del patrimonio cultural del pueblo vasco. A pesar de ello, tampoco en ese momento se toman medidas concretas para proteger las pinturas murales que han quedado a la intemperie, ni se llevan a cabo tareas urgentes tendentes a asegurar la permanencia del edificio. Y si bien es cierto que sigue adelante el proceso para declarar el caserío Etxebarri como monumento y dotarle así de la protección legal que se merece, habrá que esperar todavía 18 meses más, hasta marzo de 2011, para que dicha declaración sea firmada, y un mes más para que sea publicada en el Boletín Oficial del País Vasco.

Hasta ahora hemos descrito un periodo anterior a la efectiva consecución de protección legal para el caserío, periodo en el que se debieron haber tomado medidas tendentes a su protección (toda vez que ya se era consciente de su valor), pero no se tomaron. Una clara muestra de dejadez, que, por desgracia, no terminó cuando Etxebarri fue declarado monumento, sino que siguió e incluso se agravó. A partir de marzo de 2011, cuando el caserío ya era un monumento declarado, hubo que esperar cinco años y medio hasta que se llevaron a cabo las primeras obras de protección del patrimonio. Fue en otoño de 2016, y se consideró que se trataba de obras urgentes.

En efecto lo eran. Era una intervención de urgencia, porque durante esos cinco años y medio el caserío había seguido deteriorándose, cada vez a mayor velocidad. Principalmente, fueron las pinturas murales las que mayor deterioro sufrieron, puesto que, tras el incendio, habían quedado desprotegidas y

estaban hechas sobre un material que no estaba pensado para soportar las inclemencias meteorológicas. Así, la lluvia fue desprendiendo las pinturas murales de la fachada del caserío y tirándolas al suelo. Aunque no solo las pinturas. En enero de 2016, prácticamente cinco años después de la inscripción del caserío en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, el escudo de armas de la familia que construyó el caserío cayó también. Es decir, durante cinco años las autoridades competentes dejaron que un monumento del País Vasco se fuera deteriorando, sin tomar medidas urgentes y expeditivas que frenaran dicho deterioro. Abandonando a su suerte sobre todo las pinturas murales, a pesar de que creemos que dichas pinturas murales del siglo XVI han sido fundamentales a la hora de recuperar el caserío, por su singularidad y a la vez semejanza con otras pinturas de la época.

Y sin embargo, aunque pueda parecer paradójico, hablamos del caserío Etxebarri también como un ejemplo positivo. Ello se debe a la actuación de los vecinos, fundamentales en la recuperación no solo de los restos de pinceladura que iban cayendo al suelo, sino también del propio caserío, parte de su memoria e idiosincrasia, por lo cual creemos fundamental preservar el papel del ciudadano de a pie en la protección de nuestro patrimonio cultural. En ese sentido, es cuando menos sorprendente que la actual Ley del Patrimonio Cultural Vasco, que tiene ya más de veinticinco años y necesita ser actualizada, sí reserve un papel activo a la ciudadanía vasca a la hora de ser agente, sujeto activo para la protección de nuestro patrimonio, pero el Proyecto de nueva Ley de Patrimonio Cultural Vasco que el anterior Gobierno Vasco propuso remitir al Parlamento Vasco para su discusión y eventual aprobación no otorgue ningún papel activo a la ciudadanía, al menos en la versión en castellano de dicho anteproyecto.

Otro de los motivos que nos han llevado a incluir el caserío Etxebarri entre los ejemplos a desarrollar en esta investigación es, precisamente, el carácter civil del edificio, algo inusual en los ejemplos de pinceladura mural del siglo XVI en nuestra provincia. Aunque tal vez debiéramos decir algo inusual entre los ejemplos de pinceladura mural del siglo XVI que en nuestra provincia han perdurado hasta nuestros días, porque ¿quién puede afirmar que no son más los caseríos alaveses que tras sus fachadas revocadas no esconden ejemplos

de pintura mural? Hay que recordar que fue un incendio fortuito el que sacó a la luz las pinturas murales en el caserío Etxebarri, y, por otro lado, que solo en el valle de Ayala son tres los caseríos en los que tenemos constancia que efectivamente están pincelados.

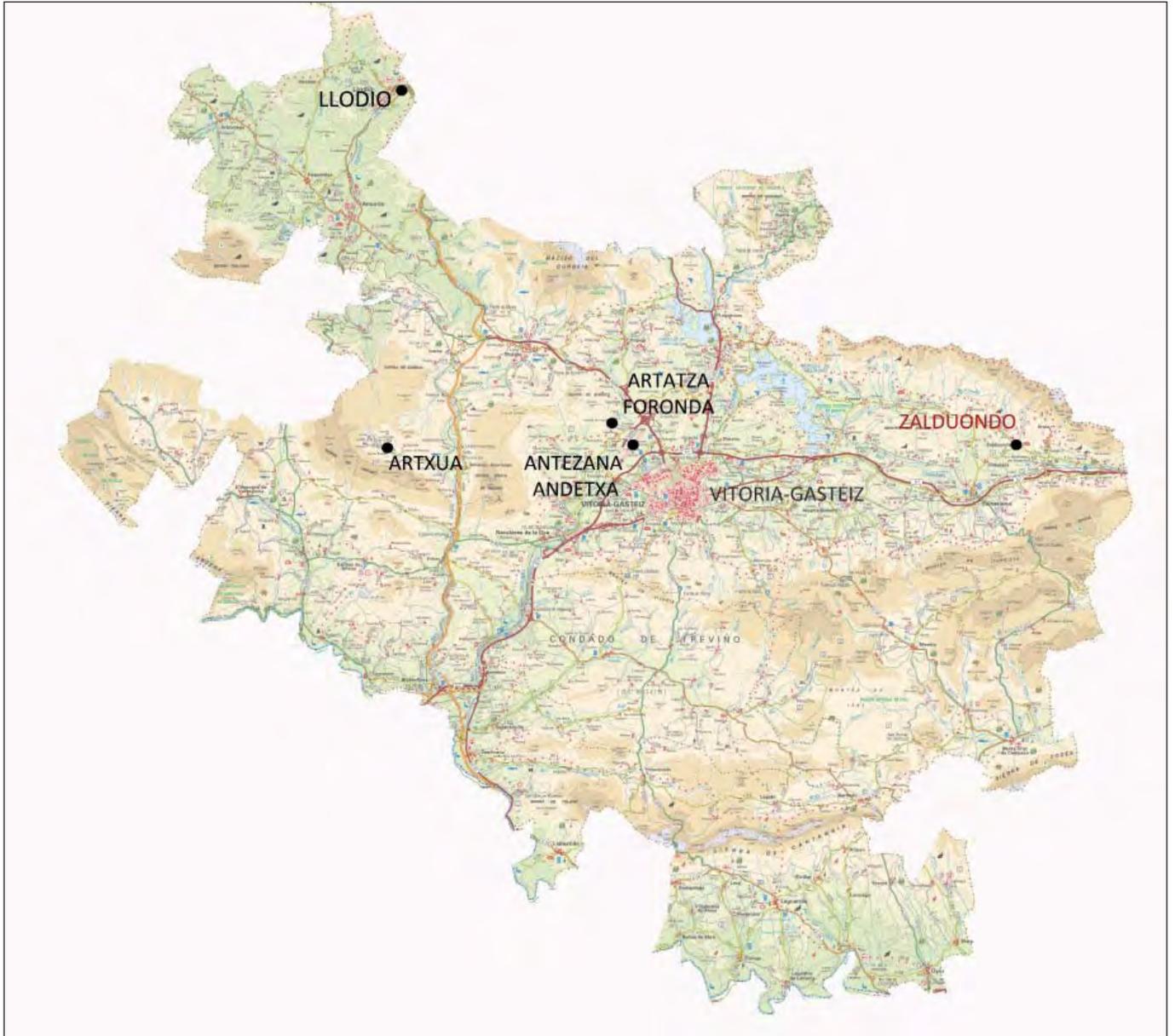
Es decir: si hasta ahora se había considerado que la pinceladura mural alavesa del siglo XVI era un fenómeno pictórico ligado casi exclusivamente a la decoración de las iglesias, tal vez tendríamos que abrir el foco y considerar que los muros pintados fueron comunes tanto a los edificios religiosos como civiles de la época, que han ayudado a su recuperación, fechado y puesta en valor, siendo importantes a la hora de su protección legal. También nos han facilitado conocer otros aspectos de este tipo de vivienda. Creemos que su estudio complementa el resto de investigaciones. Ya hemos comentado ampliamente en Artxua que consideramos que el estudio de los revestimientos se complementa con el arqueológico a la hora de realizar la lectura de las fases constructivas de un edificio.



6. Ejemplo 5:

Pinturas murales del palacio Lazarraga en Zaldduondo





6. Pinturas murales del Palacio Lazarraga en Zaldondo.

6.1 Ficha



Palacio de Lazarraga, Zaldondo (Álava-Araba). Foto: Marqués Santa María del Villar

Nomenclátor⁴⁴¹:

Núcleo	Concejo	Municipio	Cuadrilla	Población	Altitud
ZALDUONDO		ZALDUONDO	ARABAKO LAUTADA / LLANADA ALAVESA	198	613 m

Edificio: Palacio Lazarraga. Zaldondo

Pinturas murales: Siglo XVI, atribuidas a Diego de Cegama. Taller de Munain.

Ubicación de las pinturas: Originariamente, y hasta las obras de remodelación del edificio llevadas a cabo a finales del siglo XX, en la galería o solana de la fachada sur, y en la escalera de acceso a dicha galería. Actualmente arrancadas y colgadas dentro del palacio-museo.

Protección legal: Dentro de la declaración del edificio calificado con categoría de monumento BOPV 14-11-2002.

⁴⁴¹ *Diputación Foral de Álava, Entidades Locales de Álava, Nomenclátor*, [Consulta: 28-09-2016] Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator>



Vista frontal de unas pinturas murales en el frente de una escalera, del Palacio de los Lazarraga. Fecha aproximada de 01-01-1940 a 31-12-1960.ATHA-DAF-GUE-4636



Pintura mural en la escalera antes del arranque. Creación de Eva.



Pintura mural en la escalera antes del arranque. Expulsión del Paraíso.



Galería con las pinturas aún sin arrancar. Foto facilitada por Asociación Cultural Zaldondo.



Noticia de las obras de restauración del palacio en el periódico DEIA, 30-08-1980.



Estas pinturas, que se aprecian bastante deterioradas en la fotografía, han sido levantadas para su restauración por los servicios de la Diputación Foral. Las pinturas del siglo XVI son de carácter popular y ocupaban una extensión de unos 100 metros cuadrados

La galería aún con las pinturas murales, noticia de su arranque en periódico DEIA, 30-08-1980.

6.2 La localidad

La denominación anterior del municipio era Zalduendo de Álava, hasta que adopta su denominación actual, Zaluondo, tanto en euskera como en castellano, por resolución del 28-09-1984, publicada en el Boletín Oficial del País Vasco del 18-10-1984 y en el Boletín Oficial del Estado del 22-04-1989⁴⁴². Es Villa y Municipio del Territorio Histórico de Álava, perteneciente a la cuadrilla de Llanada Alavesa/Arabako Lautada.

Aparece citado ya en el documento de la Reja de San Millán (1025) con el nombre de *Zalduhondo*, catálogo que la sitúa en la merindad de Eguílaz, entre Haiztara y Mizkina. (Ref. "G. G. P. V. N.", t. Alava, p. 539).

6.3 Ubicación geográfica y clima

Situado al este de la provincia, en la falda de la sierra de Urkilla, el término municipal de Zaluondo limita al norte con la Parzonería General de Gipuzkoa y Álava, sita en la provincia de Gipuzkoa; al sur y al oeste de Zaluondo se encuentra el municipio de San Millán, y al este el de Asparrena. Riega el término municipal el arroyo de Amezaga con su afluente el Guano o Berokia, tributario del río Araia. El terreno es montañoso, con alturas que oscilan entre los 613 y los 1.204 m, encontrándose la villa de Zaluondo al sur, a los 42° 53' 10" y 1° 20' 28", en una cota de 613 m de altitud, en la orilla izquierda del Amezaga.

El municipio cuenta con una extensión de 1.213 hectáreas⁴⁴³ y se encuentra situado en el valle de Barrundia, rodeado por numerosas cimas con alturas comprendidas entre los setecientos y los mil doscientos metros, montes que actúan a modo de pantalla climatológica entre la Cornisa Cantábrica y la Llanada Alavesa. Recorre el valle el río del mismo nombre hasta abrirse a la llanada a partir de Aspuru y Narbaiza⁴⁴⁴. Como hecho curioso, cabe destacar

⁴⁴² AROZAMENA AYALA, A., *Auñamendi Eusko Enziklopedia*, [Consulta: 29-09-2026] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/145570>

⁴⁴³ AROZAMENA AYALA, A., Op. cit.

⁴⁴⁴ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo V...*, p 4.

que Zalduondo es el único municipio de toda la Llanada Alavesa que cuenta con un solo núcleo de población.

Cerca de Zalduondo había un importante camino bajomedieval incluido en los itinerarios del siglo XVI, similar al que descendía del túnel de San Adrián por Araia, Galarreta o Zalduondo, ambos muy frecuentados desde el siglo XIII a raíz de la intensificación de las relaciones entre Castilla y Gascuña a partir de la unión de Alfonso VIII con Leonor de Inglaterra, y de la política de matrimonios y acuerdos entre Castilla y Francia. El camino de San Adrián evitaba el paso por Navarra (reino independiente en la época) para llegar a Francia. Este camino, muy transitado, ha sido a menudo motivo de estudio. Personajes importantes lo atravesaron, tales como Felipe el Hermoso y su esposa Doña Juana, en 1502, el embajador veneciano Andrea Navagiero, en 1508, o el príncipe Federico II en 1538, y en 1567 el cartógrafo George Braun.

Huellas del paso de viajeros y peregrinos por este camino son la gran cantidad de ermitas y también de hospitales; estos últimos se encontraban desde finales del siglo XV, en Zalduondo o Heredia, estando en Salvatierra los más importantes⁴⁴⁵.

El clima en la zona, dentro de la clasificación de Köppen-Geiger⁴⁴⁶, es Cfb, clima oceánico caracterizado por temperaturas suaves y abundantes precipitaciones a causa de la proximidad al océano. En todo el valle los inviernos son fríos y los veranos frescos con una oscilación térmica anual pequeña (10° de media). Las abundantes precipitaciones están bien distribuidas aunque con un máximo invernal. La temperatura media anual es de 9'6°C y la precipitación media anual de 508 mm.

⁴⁴⁵ Ibid., pp. 9-10.

⁴⁴⁶ *Atlas Climático Ibérico, Temperatura del Aire y precipitación 1971-2000*, AEMET Agencia Estatal de meteorología [Consulta: 11-11-2016] Disponible en <http://www.aemet.es/documentos/es/conocerlas/publicaciones/Atlas-climatologico/Atlas.pdf>

"Para delimitar los distintos tipos de clima de la Península Ibérica se ha utilizado la clasificación climática de Köppen. A pesar de que esta clasificación se definió hace unos 100 años, sigue siendo una de las clasificaciones más utilizadas en estudios climatológicos de todo el mundo. La clasificación de Köppen define distintos tipos de clima a partir de los valores medios mensuales de precipitación y temperatura. Para delimitar los distintos climas se establecen intervalos de temperatura y precipitación basados principalmente en su influencia sobre la distribución de la vegetación y de la actividad humana (Essenwanger, 2001). Originariamente formulada por Wladimir Köppen, científico ruso de origen alemán en 1900, la clasificación de Köppen pasó por sucesivas modificaciones del propio Köppen y de otros climatólogos. La revisión de 1936, es la más empleada, conocida también como clasificación de Köppen-Geiger. Consiste en una clasificación climática mundial que identifica cada tipo de clima con una serie de letras que indican el comportamiento de las temperaturas y precipitaciones que caracterizan dicho tipo de clima".

Según la clasificación de territorios climáticos de la Comunidad Autónoma del País Vasco, Zaldondo estaría en la zona de Euskal Herria media, que es una zona de transición entre el clima oceánico y el clima mediterráneo, predominando las características de la climatología atlántica, ya que no existe un auténtico verano seco.

6.4 Población

La población de esta zona se agrupa en aldeas de poco vecindario, muy próximas entre sí. Se puede considerar que algunas de ellas están en verdadero trance de desaparición, dado el progresivo envejecimiento de la población con la que cuentan.

En 1556 el núcleo más poblado de la zona, después de Salvatierra, era la villa de San Vicente de Arana, con cien vecinos; le seguían Contrasta, Heredia, Zaldondo y Galarreta con setenta, Apellániz/Apinaiz, Narbaiza y Larrea con sesenta y Ullívarri Arana/Uribarri Harana con cincuenta.

Después de la crisis demográfica del siglo XVII se van remontando los índices de población, y a finales del s XIX Zaldondo contaba ya con 319 habitantes censados⁴⁴⁷.

Con todo, en el censo de 1960 la población rural de la provincia continuaba su carrera de descenso, quedándose Zaldondo en los 242 habitantes, para ir bajando a 195 en 1970 y 111 en 1980. Por fortuna, parece ser que la tendencia decreciente no solo ha sido frenada, sino que se podría pensar que se ha invertido, toda vez que en el censo del año 2011 publicado por el INE⁴⁴⁸ la población de Zaldondo era de 185 personas (solamente Añana y Lagrán tenían menos habitantes en toda la provincia) y para el año 2017 el municipio cuenta con 188 habitantes, tres más que el año anterior.

⁴⁴⁷ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo V...*, p 15, 16

⁴⁴⁸ *Instituto Nacional de Estadística*, [Consulta: 11-10-2016] Disponible en <http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e244/avance/p02/I0/&file=1mun01.px>

6.5 El edificio

El palacio Lazarraga, edificado en la segunda mitad del siglo XVI, se reconvirtió tras las obras de rehabilitación de la década de los años 80 del siglo pasado, en museo municipal.

En 1984 es declarado Monumento Histórico Artístico⁴⁴⁹. Posteriormente, a raíz de las competencias que en materia de Patrimonio Cultural se transfieren al Gobierno Vasco⁴⁵⁰, y en base a la Ley de Patrimonio Cultural Vasco, de 1990, que establece que los bienes declarados de interés cultural conforme a la normativa anterior pasarán a considerarse Bienes Culturales Calificados, en el año 2002 el palacio es declarado Bien Cultural Calificado con la categoría de Monumento⁴⁵¹.

La descripción del bien está claramente definida en dicho decreto, así como su ámbito de delimitación y los elementos protegidos, a pesar de que, como veremos con posterioridad, todo ello no fuera suficiente salvaguarda para las pinturas murales.

Como ya hemos comentado anteriormente, encontramos en el decreto la siguiente descripción detallada del edificio que por su interés para nuestro trabajo reproducimos íntegramente: “Es de planta aproximadamente cuadrada, erigido con sillería arenisca en la orientación principal, y en mampostería las demás. Consta de un piso noble y una planta baja. El tejado, de gran tamaño, es a cuatro aguas, cubierto por teja cerámica. La cornisa, muy sencilla, se encuentra construida por doble línea de teja invertida, volando una sobre otra.

Dispone, al este, de una portada de grandes dimensiones que supera la altura del alero. Esta portada se encuentra dividida en dos pisos, el inferior rodea el portón de acceso por dobles columnas jónicas con el fuste acanalado. El superior es un enorme escudo enmarcado en elementos clásicos y escoltado por dos guerreros gigantes.

⁴⁴⁹ Decreto 265/1984, de 17 de julio (B.O.P.V. n.º 132, de 4 de agosto).

⁴⁵⁰ La Comunidad Autónoma del País Vasco, al amparo del artículo 148.1.16 de la Constitución y a tenor del artículo 10.19 del Estatuto de Autonomía, asumió la competencia exclusiva en materia de Patrimonio Cultural. En ejercicio de dicha competencia, se aprueba la Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco.

⁴⁵¹ Decreto 254/2002, de 29 de octubre, por el que se adapta a las prescripciones de la Ley 7/1990, del Patrimonio Cultural Vasco, el expediente de Bien Cultural Calificado, con la categoría de Monumento, a favor del Palacio Lazarraga, sito en Zaldondo (Álava).

A ambos lados de la puerta principal se encuentran dos balcones sobre grandes ménsulas de piedra. La barandilla es de forja bien trabajada. La fachada sur consta de una galería, a la altura de la planta noble, compuesta por columnas renacentistas rematadas por capiteles corintios.

El esquema de funcionamiento interior del edificio establece dos ejes, trazados perpendicularmente a la portada y a la galería. Estos dos ejes se sitúan en distintas plantas, por lo que se dejó un hueco en doble altura que permite establecer una relación entre ambos. Este hueco construye su estructura con columnas renacentistas en planta baja, de tal manera que se revaloriza el espacio resultante.

La entrada de luz de la galería superior a las dos plantas establece un centro jerárquico en el edificio, donde existe un distribuidor principal, alrededor del cual se distribuyen las distintas estancias.

La escalera se encuentra en una posición importante respecto a los dos ejes principales del inmueble, por lo que gana importancia, pese a sus discretas proporciones. Esta escalera mantiene sus peldaños originales de piedra labrada.

La casa disponía de pinturas de la época de su construcción, que se situaban en la escalera y en la galería, pero que debido al mal estado fueron traspasadas a paneles que se encuentran ubicados en el propio inmueble. Uno de los motivos de las citadas pinturas son los blasones de los Lazarraga y Santa Cruz, señores de la desaparecida torre de Zalduendo. El resto de pinturas son personajes en distintas actitudes, algunos de carácter religioso⁴⁵².

Tal y como hemos podido leer en la detallada descripción, la portada y la galería se consideran dos elementos de máximo interés, justificando así la delimitación del espacio: por un lado, la fachada de la portada, orientada al sudeste, estaría situada dentro de un entorno relacionado con la iglesia, en la que la familia poseedora del palacio era titular de una capilla; por otro, aun teniendo la fachada suroeste un carácter más doméstico, ya que se encontraba orientada al jardín del propio palacio, la galería le aporta al edificio un carácter

⁴⁵² Decreto 254/2002, de 29 de octubre, ANEXO II, Descripción.

emblemático. Se puede afirmar, por tanto, que son estas dos fachadas las consideradas de especial relevancia. Concretamente en la galería —además de en la escalera, como veremos más adelante— es donde se ubicaban, en origen, las pinturas murales objeto de nuestro estudio.

Más adelante, en el artículo 3 del Capítulo I: Disposiciones generales del régimen de protección del Anexo III, se determinarán fehacientemente los elementos objeto de especial protección entre los que, entre otros, se incluirán las pinturas murales.

Esta delimitación y descripción del bien determinarán el ámbito de aplicación del régimen de protección.

6.6 Las pinturas murales

6.6.1 Ubicación y descripción

Como se nos describe en el Decreto 254/2002, la escalera y la galería estaban completamente pintadas con grisallas del siglo XVI y, al parecer, eran lugares muy singulares, o al menos eso nos transmite la historiadora Micaela Portilla cuando se refiere a ellos en el informe⁴⁵³ que redacta para apoyar la calificación del edificio. Así lo atestigua también la documentación fotográfica histórica que nos han facilitado desde el Archivo del Territorio Histórico de Álava y la que corresponde al momento en que se arrancan las pinturas, facilitada por la Asociación Cultural Zaldondo.

La lectura de dicho informe hace que lamentemos su pérdida, ya que describe el espacio como “una hermosa galería renaciente con solana abierta en uno de sus lados mayores hacia el flanco sur del edificio. (...) Todo es sosiego y equilibrio constructivo en esta dependencia, la más bella del Palacio, decorada también con pinturas murales semejantes a las de la escalera”. A pesar de parecerle dichas pinturas “rudadas en técnica y estilo, y posiblemente obra de un

⁴⁵³ ATHA, PORTILLA, M., *Informe histórico-artístico sobre el Palacio de los Lazarraga en Zaldondo y sus pinturas murales*, Archivo, Caja: 16904, nº 4-1, Vitoria, 1975.

artista local de limitada calidad” no deja de señalar que “constituyen un interesante conjunto pictórico de la segunda mitad del siglo XVI”.

Aparte de la documentación gráfica que de ellas se ha conservado no tenemos referencias anteriores de las pinturas. Pedro Echeverría Goñi se refiere a ellas en varias de sus publicaciones⁴⁵⁴ y las atribuye al pintor Diego de Cegama.

Dicho pintor era natural de la localidad guipuzcoana de Zegama, aunque estableció como lugar de residencia en su edad madura el pueblo de Munain, (actualmente concejo perteneciente al municipio de San Millán), localidad en la que organizó un taller de pintores, que Echeverría denominará como el taller de Munain.

El período de mayor actividad profesional de Diego de Cegama se documenta entre los años 1566 y 1582, periodo en el que, junto a su hermano Martín, desplegó sus habilidades pictóricas por multitud de pueblos de toda la Llanada alavesa. Sirvan como ejemplo el pincelado del templo de su localidad de residencia, la iglesia de la Asunción de Munain; las pinturas del templo de Heredia; las del zócalo de la iglesia de Gazeo, o, en la vecina provincia de Navarra, las pinturas de Santa María de Tafalla y Alzórriz⁴⁵⁵, o los templos de Mendilibarri y Arellano. Esta última iglesia es merecedora de ser especialmente nombrada, pues nos encontraríamos ante un ejemplo representativo de lo que pudo ser una iglesia pincelada, ya que se ha podido recuperar y restaurar el revestimiento del interior del templo.

Parece ser que el taller de Diego de Cegama lo componían unos cinco o seis aprendices y oficiales, entre los que, como ya hemos comentado anteriormente, estaba su hermano Martín, y también Gabriel de Gainza y Juan Pérez de San Román⁴⁵⁶.

El conjunto pictórico del palacio Lazarraga en Zalduondo tiene como particularidad, para comenzar, el ser el único conjunto de escenas y figuras en pintura mural del siglo XVI conservado en un palacio en toda la provincia de

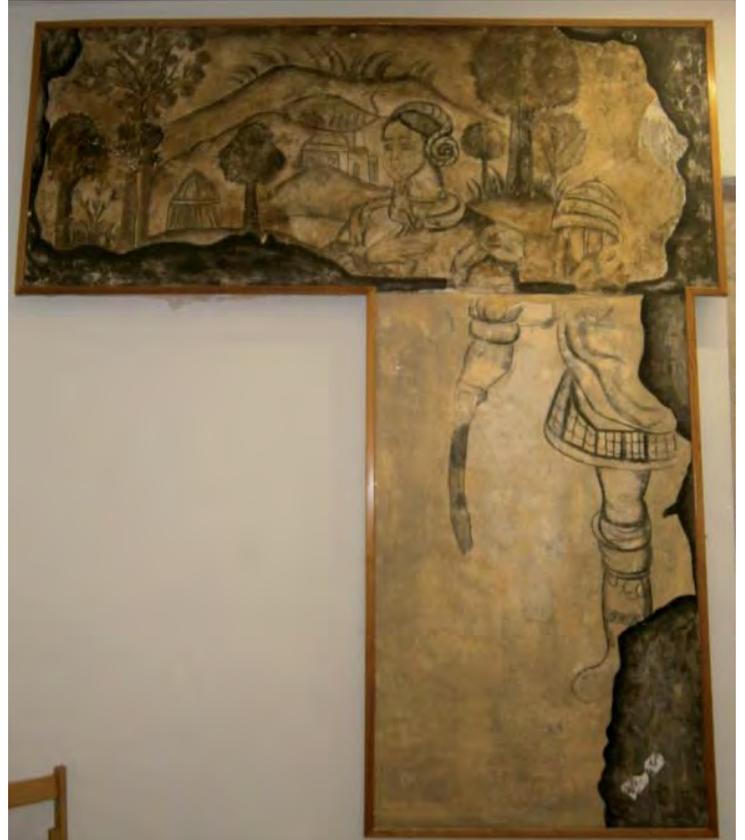
⁴⁵⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas...", pp. 93-110.; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...".

⁴⁵⁵ Ya desaparecidas a causa del picado de los revestimientos de sus muros en la década de los 70 del pasado siglo. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p 298.

⁴⁵⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p 299.



Pintura en la actualidad. Rey vestido con armadura militar, corona y cetro, identificado por la inscripción PHARAON. Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. La mujer del faraón, con bello tocado y lujosos ropajes propios del siglo XVI. Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. Cristo con una mujer arrodillada a sus pies ante dos discípulos, quizás refiriéndose a la parábola de la Hemorroisa (Marcos 5, 21-43). Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. Dos hombres.
Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. Paisaje. Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. Figura femenina recostada, meditando y con un libro abierto, que conserva los restos de una inscripción en la que únicamente podemos descifrar "NO DESESP.....SOLEIS". Magdalena Penitente Antiguamente en la galería.



Pintura en la actualidad. Adán y Eva con Caín y Abel.
Antiguamente en escalera.



Pintura en la actualidad. Escudo. Antiguamente en
escalera.



Pintura en la actualidad. La creación de Eva.
Antiguamente en escalera.



Pintura en la actualidad. Adán y Eva en el Paraíso. Antiguamente en
escalera

Álava. Existe otro palacio con pinceladura, el palacio de Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, en su sala Ortuño, pero de momento sólo se ha encontrado un friso con leyenda recorriendo la estancia y los dibujos de triángulos en blanco y negro rematando el artesanado, típicos de la época. Y como ya hemos apuntado, hay otros tres casos de pinceladura en caseríos en dicha provincia, el de Etxebarri en Llodio, el de Izoria en el municipio de Ayala, y el de Izaga en Okondo; en los tres casos se trata de pinturas murales sitas en las fachadas de los caseríos, que, por otro lado, tienen un carácter mucho más ornamental, sin la intención narrativa con la que sin duda cuentan las pinturas murales del palacio de la familia de los Lazarraga.

No es casualidad que sea precisamente esta dicha familia la que hizo un encargo tan particular a los pintores locales, mucho más acostumbrados en esa época a trabajar en iglesias y no en edificios particulares. No hay que perder de vista el hecho de que a la familia de los Lazarraga se le puede atribuir una gran vocación cultural. Sirva de ejemplo Juan Pérez Lazarraga, escritor en sus dos idiomas propios, el euskera y el castellano. Suyo es el conocido como Manuscrito de Lazarraga, texto escrito entre los años 1564 y 1567, en el dialecto occidental del euskera del siglo XVI, que era el que se hablaba en la Llanada alavesa en aquella época, y que conecta dicho idioma con la cultura del Renacimiento. Este texto, propiedad de la Diputación Foral de Gipuzkoa, es el primer texto escrito en euskara del País Vasco peninsular.

Cabe destacar que Juan Pérez de Lazarraga residió desde abril de 1576 hasta su muerte en la torre de Larrea, también vinculada a la familia de los Lazarraga. No solamente residió en la torre de Larrea quien llevara el sobrenombre de 'El poeta', sino que también la reconstruyó⁴⁵⁷, coincidiendo en el tiempo con la obra del palacio Lazarraga en Zaldondo, ambas llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XVI. Es una pena que la torre de Larrea no haya llegado hasta nuestra época; quién sabe con qué decoración contarían sus paredes reformadas por Juan Pérez de Lazarraga.

Por su parte, las pinturas murales que decorarían el palacio Lazarraga en Zaldondo fueron encargadas por otro miembro de la familia de los Lazarraga,

⁴⁵⁷ DI CESARE, GERVASIO: *Historia y genealogía de los Lazarraga*, Autoedición, 2012, p. 92.



Pintura en la actualidad. Eva y la manzana. Antiguamente en escalera.



Pintura en la actualidad. Expulsión del Paraíso. Antiguamente en escalera.

Juan López de Lazarraga, (mayorazgo del palacio de Zalduondo, que heredó de su padre, del mismo nombre a la muerte de este en el año de 1572) y su mujer Juliana Díaz de Santa Cruz, también de familia noble y conocida por su inclinación por la cultura.

Es de suponer que Juan López de Lazarraga mantendría contactos con los artistas que trabajaban en la decoración de las iglesias de la zona. Sabemos que al menos la sacristía de la iglesia de Zalduondo sí está pincelada y podría ser que de ahí procediese el encargo del pintado de la escalera y la galería del palacio al pintor Diego de Cegama, vecino de la cercana Munain.

Todo ello, obras de reforma en la torre de Larrea, pinturas en el palacio Lazarraga en Zalduondo y manuscrito mayoritariamente en euskera con temática al gusto renacentista, deja bien a las claras que estamos ante un espacio cultural puntero en su época, abierto a las influencias europeas y, al mismo tiempo, creador de cultura propia.

Así, el noble eligió para la decoración muraria la galería⁴⁵⁸, zona doméstica de reposo y, los días en que el clima lo permitía, también propicia para la recepción de visitas. Dicha galería se encontraba orientada al sur y al jardín del palacio. También fueron pintadas las escaleras de acceso a dicha galería. Un lugar para el reposo, la lectura, la reflexión y el intercambio de conocimientos. Para ello se decantaron por escenas del Génesis, narración por excelencia del Humanismo cristiano.

Las pinturas ocupaban una extensión aproximada de cien metros cuadrados y, según la documentación fotográfica histórica de la que hemos podido disponer, varias escenas del Génesis se extendían por la caja de escalera, como la Creación de Eva, la Prohibición divina de comer el fruto, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso, o Adán labrando la tierra, Eva amamantando a Abel, o Caín y Abel, sobre esta escena el escudo que representa el escudo de armas de los Lazarraga, Lecea-Amezaga y Santa Cruz, visible de frente al bajar las escaleras. Las escenas están rodeadas de vegetación y animales de muy variadas especies, como elefantes, liebres, aves, ciervos, gatos, y hasta se

⁴⁵⁸ El promotor o comitente de las pinturas era el noble, el artista se atenía a sus órdenes o peticiones tanto en la elección del tema como en la ubicación.

llevaron a sus paredes animales fantásticos, como un unicornio⁴⁵⁹. Del simbolismo de todos ellos ofrece el profesor Echeverría Goñi una descripción, haciendo referencia a “la interpretación de Panofsky como expresión de pérdida del equilibrio de los humores tras el pecado capital”⁴⁶⁰ y en el que queda patente la influencia que el descubrimiento de los *Hieroglyphica*⁴⁶¹ a finales del siglo XV tuvo entre los humanistas.

Por su parte, en la galería del palacio se narraban escenas bíblicas, tanto del Nuevo como del Antiguo Testamento; entre estas últimas, decoraba las paredes una parte de la historia de Moisés en Egipto, tal y como se describe en el Éxodo, y probablemente inspiradas en los tapices flamencos del palacio del marqués del Fresno, procedentes de los talleres de Bruselas del círculo de Van Orley en torno al año 1540, como apuntan las autorizadas voces de Micaela Portilla y Pedro Echeverría Goñi⁴⁶².

Al fondo de la galería se apreciaba una escena que parecía representar a Cristo con una mujer arrodillada a sus pies ante dos discípulos, quizás refiriéndose a la parábola de la Hemorroisa (Marcos 5, 21-43)⁴⁶³. Por otro lado, en el muro de mayor extensión, el que da al sur dividido por varios vanos, dos puertas con una doble ventana en medio y, en el extremo derecho, el vano de llegada de la escalera, se veían en el extremo izquierdo de la ventana una imponente figura masculina, un rey vestido con armadura militar, corona y cetro, identificado por la inscripción PHARAON, y a su derecha la mujer del faraón, quien lucía un bello tocado y lujosos ropajes propios del siglo XVI. A su derecha se podían apreciar los restos de la mitad de una imagen masculina; al fondo, sobre la ventana, un paisaje con algunas edificaciones y una muralla. Entre la puerta derecha y el vano de la escalera se apreciaban dos figuras

⁴⁵⁹ El unicornio es un animal mitológico que aparece multitud de veces en representaciones del paraíso y también está relacionado con el simbolismo de la virginidad.

⁴⁶⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p 323.

⁴⁶¹ El manuscrito de los *Hieroglyphica* de Horapolo es el único tratado conservado de la antigüedad clásica. Fue hallado en la isla griega de Andros hacia 1419 por el monje Christoforo Buondelmonti, que lo llevó consigo a Florencia hacia 1422. LOPEZ POZA, S., Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas, en *Edad de Oro XXVII, Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D) Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Biblioteca Digital Siglo de Oro*, 2008, pp. 167-200, p.171 (en línea) [Consulta:14-10-2016] Disponible en <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/sabiduria-cifrada-en-el-siglo-de-oro-las-enciclopedias-de-hieroglyphica-y-figuraciones-alegoricas.pdf>

⁴⁶² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", p 321.

⁴⁶³ Ibid., p 321.

masculinas, sobre ellos los restos de un paisaje y sobre el vano de acceso a la escalera una figura femenina recostada, meditando y con un libro abierto, que conserva los restos de una inscripción en la que únicamente podemos descifrar “NO DESESP.....SOLEIS”. Se trataría, probablemente, de una Magdalena Penitente a la que le faltan el tarro de perfumes y la calavera de la parte inferior, y que cuenta con una iconografía muy semejante a la santa penitente pintada en la sacristía de la ermita de Arquijas en Zúñiga⁴⁶⁴.

Todas las pinturas murales a las que estamos haciendo referencia en este apartado son pinturas de grisalla, bastante lineales en su ejecución, y en las que predominan el negro y la escala de grises, con el objetivo último de dar volumen y profundidad. Esta utilización de negro y la escala de grises cuenta con la sola excepción de unos pequeños toques en color rojo visibles en elementos muy simbólicos, tales como las manzanas del árbol del Paraíso, los labios de Eva en el momento de ofrecer la manzana, o el fondo de los cielos abriéndose cuando Adán y Eva son finalmente expulsados del Paraíso. El pintor emplea fundamentalmente el dibujo con pincel en negro, dando volumen con difuminados en tonos grises.

Dentro de la pintura mural del siglo XVI que encontramos en la provincia de Álava, las pinturas del palacio Lazarraga en Zaldondo son diferentes al resto, ya que se trata de un conjunto de pinturas de escenas y figuras, en el que no se encuentran restos de pinceladura simulando decoraciones de arquitectura “a la antigua” o al menos no han llegado hasta nuestros días.

6.6.2 Técnica de ejecución

El hecho de haber sido arrancadas las pinturas de su soporte original durante las obras de reforma del palacio Lazarraga que se llevaron a cabo a finales del siglo pasado dificulta mucho, como es lógico, la identificación de la técnica de ejecución con la que se realizaron dichas pinturas, ya que, por un lado, hemos perdido no sólo las referencias originales de posibles jornadas, incisiones u otro

⁴⁶⁴ Ibid., p 321.

tipo de marcas de trabajo, sino también la gran mayoría del soporte sobre el que fueron pintadas.

Hay que tener en cuenta que la cantidad de materiales diversos empleados para el arranque de las pinturas de los muros en los que se encontraban, su traslado a un nuevo soporte y su posterior reintegración cromática, se mezclan con los materiales originales, dificultando sobremanera la interpretación correcta de los análisis de laboratorio⁴⁶⁵.

En los análisis realizados recientemente volvemos a encontrarnos con la misma dificultad, unas pinturas muy intervenidas que han perdido ya su carácter inicial⁴⁶⁶.

La documentación fotográfica que tenemos no permite apreciar si las pinturas fueron realizadas en jornadas, ya que esto es algo excesivamente sutil como para identificarlo con la simple observación de una fotografía. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que la propia organización arquitectónica del espacio en el que se ejecutaron las pinturas murales permite una división en paneles similar a los que sería una jornada de trabajo, lo cual podría generar cierta confusión.

Los análisis de laboratorio sí que nos dan como resultado, en este caso, el empleo único de la cal en el mortero, algo que no era lo más habitual entre los pintores alaveses de la época, pues, por lo que hemos conocido en anteriores estudios sobre la técnica de ejecución de la pintura mural del siglo XVI en Álava, la mayoría de dichos pintores mezclaban yeso y cal, siendo normalmente mayor protagonista el yeso que la cal. Como ya hemos explicado el yeso se empleaba por varias razones, y no sólo por ser más económico, sino también para ayudar al proceso de secado del mortero. Sí que hemos encontrado yeso sin árido en las capas de acabado, probablemente por el

⁴⁶⁵ ARTELAB, S.L.; *Análisis de cuatro micromuestras de las pinturas murales del Palacio de los Lazarraga en Zaldondo (Álava)*, Madrid, 2009, (inédito). "En estas micromuestras se ha encontrado poca proporción de pintura original, y sí una abundante cantidad de materiales añadidos, tanto adhesivos de fijación de la pintura añadidos en diferentes intervenciones (resina alquid o poliéster, poliacetato de vinilo y abundante proporción de cola de origen animal). La distribución de estos materiales es irregular en los distintos estratos, ya que han sido añadidos, al parecer, en concentraciones muy diferentes".

⁴⁶⁶ ARTELAB, S.L., *Estudio de los materiales presentes en cuatro micromuestras tomadas de la pintura mural titulada Magdalena Penitente (Grisalla que forma parte del conjunto que decoraba la galería del Palacio de los Lazarraga, Zaldondo. Álava*, Madrid, 2017, (inédito)

procedimiento pictórico de aglutinar los pigmentos con mezclas variadas de agua de yeso y cal.

Parece que los pigmentos pudieran estar englobados en el carbonato cálcico del mortero, pero no nos permite saber si fue empleada la técnica al fresco o al semifresco como en la mayoría de la pinceladura alavesa. Actualmente las propiedades de la pintura no están determinadas por la técnica pictórica empleada en origen, sino, como ya hemos apuntado, por la gran proporción de los diferentes materiales añadidos en la intervención anterior.

De todos modos, si revisamos el estudio realizado sobre las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal, en Heredia, atribuidas al mismo autor, Diego de Cegama, veremos que el mortero es de dos capas, de yeso y cal en proporción 2:1, la última más fina y sobre ésta se encuentra la capa pictórica realizada a base de pigmentos aglutinados con yeso y cal, en proporción 2:1 y algunos pigmentos están englobados en la última capa de mortero, no todos. La relación de todos los datos hace pensar que se trata de una pintura mural ejecutada a semifresco, como la mayoría de los casos.

La composición de los morteros en el caso de Heredia y en el de Zaldondo no son los mismos, pero ya hemos visto en casos anteriores que este dato no es definitivo para identificar a uno u otro autor pues un mismo taller de pinceladores no realiza siempre la misma formulación de la masa. Sin embargo, si relacionamos ambas técnicas de ejecución, por tener la misma autoría, podríamos hipotetizar que las pinturas de Zaldondo han sido realizadas al semifresco.

Además, las colas orgánicas se han utilizado tradicionalmente en el arranque de frescos y no han planteado problemas en principio, al estar los pigmentos englobados o fijados por la carbonatación. Si en este caso hay problemas y al eliminar la cola se va el color es porque no lo están o porque su estado de conservación era muy malo y la capa de color estaba pulverulenta.

Según otros análisis de laboratorio realizados a muestras tomadas de varias de las obras⁴⁶⁷, el carbón vegetal y el negro de huesos se emplearían para los negros y las veladuras grises, y parece que esté aglutinado en o con carbonato cálcico y silicatos en muy baja proporción. El blanco de la cal se aprovechaba como fondo y blanco de las pinturas.

Por el momento no hemos tenido la posibilidad de analizar el pigmento rojo que, aunque en muy poca cantidad, también fue utilizado en la elaboración de estas pinturas, siempre con una carga simbólica importante. Qué duda cabe, que si se decidiera continuar con la restauración de estas pinturas murales —algo que nos parece absolutamente pertinente y necesario— sería preciso analizar dicho pigmento rojo antes de llevar a cabo cualquier actuación de restauración.

Se han detectado también gran cantidad de oxalatos de calcio, pero este hecho puede ser debido a la ubicación de las pinturas en un entorno abierto que, aunque estuviera a cubierto de las lluvias, también estaba en contacto con el ambiente exterior.

6.6.3 Estado de conservación

Una inspección a simple vista permite observar polvo depositado en la superficie, craquelados y levantamientos en la capa pictórica, y pequeñas caídas de material en el suelo. Incluso se percibe olor a descomposición cerca de alguna de las pinturas.

Podemos apreciar también que muchas de las reintegraciones pictóricas que fueron llevadas a cabo durante la intervención anterior fueron resueltas con criterios que pueden ser calificados como variables y “aleatorios”, y que no cumplen con las pautas actuales de discernibilidad⁴⁶⁸. Estas son, por ejemplo,

⁴⁶⁷ ARTELAB, S.L.; *Estudio de los materiales presentes en tres micromuestras tomadas de una pintura mural que representa a la Magdalena penitente (pintura mural del siglo XVI, grisalla)*; Madrid, 2015, (inédito).

⁴⁶⁸ LABORDE MARQUEZE, A., et al., *Proyecto Coremans: Criterios de intervención en materiales pétreos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p.97. "Las reintegraciones (...) deben ser discernibles pero quedar a su vez integradas, evitándose las adiciones miméticas y las reintegraciones formales ideales".

reintegraciones con tintas planas, de diferentes colores y texturas, que destacan sobre las grisallas originales; reintegraciones que continúan, de forma bastante burda, el trazo del dibujo original o reintegraciones que completan, reinventándolo, el dibujo original.

Por otro lado, no es posible, en la actualidad, realizar una lectura de las pinturas que permita comprender el sentido iconográfico de las escenas.

6.6.4 Factores de degradación

Algunos daños que apreciamos, como la acumulación de polvo, son consecuencia del paso del tiempo y de la falta de labores específicas de mantenimiento, y aunque estas son imprescindibles para la correcta conservación de la obra, no son los causantes del deterioro actual de las pinturas.

La intervención realizada entre julio y agosto de 1980 fue muy agresiva con las pinturas murales y, en consecuencia, podemos decir que en la actualidad peligra la integridad del conjunto. La elección de la técnica de arranque de las pinturas del muro, con cola animal, fue un error que ha condicionado todas las intervenciones siguientes y al no poderse eliminar completamente, porque se destruiría la mayor parte de la pintura, en la actualidad se están produciendo continuamente pequeños arranques (strappo) y levantamientos de la superficie pictórica. Esta arriesgada intervención no solo puso en riesgo el material original que compone las pinturas, sino que, además, cambió sus cualidades y las descontextualizó.

En los años siguientes y hasta 1983, las pinturas se trasladaron a un nuevo soporte y se restauraron inadecuadamente, lo cual no hizo sino añadir materiales extraños a una pinturas que se encontraban ya muy dañadas por el proceso de arranque.

La comparación de la documentación fotográfica antigua con la actual nos hace suponer que parte de las pinturas se perdió durante el proceso de arranque y traslado a nuevos soportes. Por otro lado, los numerosos y variados adhesivos que fueron empleados durante la intervención, desde colas orgánicas como

cola de conejo, hasta colas sintéticas como el acetato de polivinilo, *alkil*, o *paraloid* se comportan de modo diferente a los materiales inorgánicos que componen la obra original, cuentan con una porosidad e higroscopicidad diferente, creando tensiones en la superficie que han provocado, apenas tres décadas después de la intervención, craquelado de la pintura mural y en algunos casos caída y pérdida del material.

Por último, una desafortunada decisión a la hora de elegir la ubicación de las pinturas, incorrecta, tanto por conllevar a su descontextualización como por haberlas colocado en zonas donde pelagra la salvaguarda del material al estar cerca de corrientes de aire, expuestas al sol o demasiado cerca del público y del mobiliario que allí se apila, no ha hecho sino empeorar el estado de conservación y la comprensión de este conjunto mural, abocándolo no solo al desconocimiento por parte de la población, sino también a un futuro cuando menos incierto.

6.7 Marco legal

Entre los elementos objeto de especial protección⁴⁶⁹, o elementos fundamentales de especial protección que confieren su valor al edificio, encontraremos las pinturas murales y, entre las actuaciones prohibidas, definidas en el artículo 9 del régimen de protección⁴⁷⁰, están todas aquellas que puedan alterar las características de estos elementos fundamentales. Con todo, al explicitar más adelante las actuaciones no autorizadas, en lo referente a las pinturas murales, en el punto 6 se limitará únicamente a prohibir el traslado de dichas pinturas fuera del inmueble. Nos encontramos, sin duda, ante una incongruencia del decreto de protección, probablemente porque se redactó pensando más en las obras de restauración que ya se habían acometido, que en las propias pinturas murales⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Decreto 254/2002, de 29 de octubre, ANEXO III, Régimen de Protección. Capítulo I: Disposiciones Generales del Régimen de Protección.

⁴⁷⁰ Decreto 254/2002, de 29 de octubre, ANEXO III, Régimen de Protección. Capítulo III: Régimen de Intervención. Sección 1ª. Criterios Generales de Intervención. Artículo 9.- Actuaciones prohibidas.

⁴⁷¹ En la descripción del palacio que se hace en el Anexo II del citado decreto, se llega a decir lo siguiente: "La casa disponía de pinturas de la época de su construcción, que se situaban en la escalera y en la galería, pero que debido al mal estado fueron traspasadas a paneles que se encuentran ubicados en



Proceso de arranque. Foto facilitada por Asociación Cultural Zaldondo.



Una de las pinturas ya arrancadas del muro. Foto facilitada por Asociación Cultural Zaldondo.



Galería sin las pinturas. Foto facilitada por Asociación Cultural Zaldondo.

Con todo, más adelante podemos leer que sobre aquellos elementos considerados de especial protección sólo podrá realizarse una restauración científica⁴⁷² establecida en el Decreto 308/2000, que regula las actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado⁴⁷³, actualmente Decreto 317/ 2002, de 30 de diciembre.

Se supone que todos los elementos descritos dentro de la declaración de bien tendrían que ceñirse a este tipo de actuación. Si leemos detenidamente el apartado del Anexo I del decreto al que hacemos mención, en que se desarrolla y describe en qué consiste la restauración científica, observaremos que está fundamentalmente pensado y redactado para los supuestos de una actuación arquitectónica, no para la intervención sobre unas pinturas murales que, aunque estén ciertamente incluidas dentro de la declaración de Bien Cultural Calificado con categoría de Monumento, quedan a expensas de los responsables de la intervención arquitectónica, que no tienen por qué ser expresamente restauradores y que, aun siéndolo, no están obligados a seguir ningún tipo de pautas, aunque lo que se espera de ellos, por su formación, es que se sigan las recomendaciones establecidas en las diferentes cartas y

el propio inmueble" Parece más una justificación *a posteriori* de una actuación que no hizo sino degradar aún más las pinturas murales.

⁴⁷² El Decreto 317/2002, de 30 de diciembre, en su Anexo I dice lo siguiente sobre la Restauración Científica:

1. Restauración científica es un tipo de intervención constructiva sobre una edificación o instalación y, en su caso, sobre sus terrenos no edificados, que posee una relevante importancia en el tejido urbano por efecto de sus específicos valores arquitectónicos, dirigida a la conservación y a la puesta en valor de sus cualidades, de forma que se posibilite en su interior un uso o usos adecuados a los valores citados.

2. La restauración científica, respetando los elementos tipológicos, formales y estructurales de la construcción podrá prever la realización de las siguientes obras:

a) La restauración del aspecto arquitectónico y el restablecimiento en su estado original de las partes alteradas a través de:

La restauración de fachadas internas o externas.

La restauración de los espacios internos.

La reconstrucción filológica de la parte o partes del edificio derrumbado o demolido.

La conservación o el restablecimiento de la distribución y organización espacial original.

La conservación o el restablecimiento del estado original de los terrenos edificados que constituyen parte de la unidad edificatoria, tales como patios, claustros, plazas, huertas o jardines.

b) La consolidación con sustitución de las partes no recuperables sin modificar la posición o cota de los siguientes elementos estructurales:

Muros portantes externos e internos.

Forjados y bóvedas.

Escaleras.

Cubierta con el restablecimiento del material de la cobertura original.

c) La eliminación de añadidos degradantes y cualquier género de obra de época reciente que no revistan interés o contrasten negativamente con las características arquitectónicas originales de la construcción, de su unidad edificatoria o de su entorno.

d) La introducción de instalaciones tecnológicas e higiénico-sanitarias fundamentales, siempre que se respete lo indicado anteriormente.

⁴⁷³ Decreto 254/2002, de 29 de octubre, ANEXO III, Régimen de Protección. Capítulo III: Régimen de Intervención. Sección 2ª. Criterios específicos de intervención.

publicaciones sobre restauración de bienes culturales y en este caso más concreto las correspondientes a la conservación y restauración de pintura mural⁴⁷⁴. Pero, como decimos, la restauración ya había sido acometida con anterioridad, haciendo que todo lo establecido en el decreto no tuviera ya relevancia alguna para las pinturas que en sus muros albergó el palacio.

Una vez más, la demora en la toma de decisiones, la deficiente redacción del decreto de 1984 que establecía la protección del palacio y una todavía peor ejecución de las obras tienen como consecuencia que parte del patrimonio histórico alavés salga perjudicado, precisamente como consecuencia de unas actuaciones públicas que pretendían salvaguardarlo.

Así, en el momento de la intervención arquitectónica a la que fue sometido el palacio Lazarraga, las pinturas originales del siglo XVI fueron arrancadas de sus muros y trasladadas a otros soportes, con medios y materiales más o menos discutibles hoy en día. Como ya hemos citado, el decreto recoge que “la casa disponía de pinturas de la época de su construcción, que se situaban en la escalera y en la galería, pero que debido al mal estado fueron traspasadas a paneles que se encuentran ubicados en el propio inmueble. Uno de los motivos de las citadas pinturas son los blasones de los Lazarraga y Santa Cruz, señores de la desaparecida torre de Zalduendo. El resto de pinturas son personajes en distintas actitudes, algunos de carácter religioso”⁴⁷⁵.

Por un lado se arrancaron de su lugar original sin ser una necesidad absoluta ni perentoria. Haciéndolo así, necesariamente se puso en riesgo la integridad de las pinturas. Por otro lado, el tiempo (no llega a cuatro décadas desde las tareas de restauración) nos ha demostrado que los materiales empleados no eran, a la larga, compatibles con el original, lo cual está generando nuevos problemas en las pinturas.

Es cierto que durante las obras de restauración el palacio se vació completamente, manteniéndose únicamente su estructura y la escalera, desapareciendo la galería, de modo que esto sí que hacía imprescindible el arrancado de las pinturas murales. En la actualidad hubiéramos apostado por

⁴⁷⁴ Carta de Zimbabue.

⁴⁷⁵ Decreto 254/2002, de 29 de octubre, ANEXO II, Descripción.

la conservación íntegra del espacio de la galería, de hecho es uno de los elementos que le da ese carácter especial al palacio, tal y como podemos leer en la propia declaración de Bien Cultural⁴⁷⁶.

Si se hubiera procedido así, las pinturas continuarían en los muros donde fueron pintadas, formando parte de ese espacio singular que en su día conformó la galería del palacio, conservando su cualidad de pintura mural y manteniendo su lectura iconográfica, actualmente perdidas.

Es decir, contar con la protección legal no ha sido suficiente para la salvaguarda de las pinturas murales del palacio Lazarraga, no ha sido suficiente para que estas pinturas llegaran hasta nuestros días en las condiciones óptimas de conservación que sin duda merecían. Para ello hubiera hecho falta, por un lado, no dejar pasar tantos años desde que un bien es legalmente protegido hasta que se establece qué es lo que dicha protección implica; por otro lado, una redacción más adecuada, que no diera lugar a interpretaciones por parte de los responsables de las actuaciones de restauración y, por último, la implicación temprana y efectiva de restauradores cualificados, en pie de igualdad con el resto de técnicos, con la capacidad no solo de frenar aquellas intervenciones que consideraran perjudiciales para los bienes a proteger, sino también de proponer alternativas.

6.8 Propuesta para su recuperación

En la actualidad se está trabajando, desde el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, en la eliminación de las causas fundamentales de deterioro, que en este caso son todos los materiales incompatibles introducidos en las pinturas murales durante la restauración del siglo XX. Se estudió en un principio realizar únicamente trabajos de mantenimiento, pero se ha comprobado que es imposible, y que es necesario eliminar las colas y los repintes que crean tensiones en la pintura original hasta el punto de que podrían ocasionar su pérdida. Se está trabajando en realizar una propuesta de intervención y un plan de mantenimiento de todo el conjunto.

⁴⁷⁶ Decreto 254/2002, de 29 de octubre.



El palacio de los Lazarraga en la actualidad, Museo Etnográfico de Zaldondo.



Escalera actual de acceso a primera planta.



La galería en la actualidad y vista parcial del museo con algunas pinturas colgadas.

Posteriormente, una vez hubiera finalizado la intervención restauradora que el conjunto pictórico sin duda necesita, sería preciso estudiar un nuevo planteamiento expositivo, tanto desde el punto de vista iconográfico, que sitúe las pinturas murales con un recorrido de lectura acorde con la intención que tuvieron en su origen, como desde el punto de vista material, devolviéndoles, en la medida de lo posible, su condición original de pinturas murales.

Creemos que un elemento tan singular —y aparentemente tan destacado— hubiera debido conservarse íntegro, pero hoy en día únicamente podemos hacer una propuesta de recuperación que haga comprender cómo fue y qué sentido tenía el espacio en origen. Además, por supuesto, de aprender de una intervención inapropiada, para no volver a cometer los mismos errores en el futuro.

Creemos que además de ampliar y enriquecer la visita al Museo etnográfico comarcal—Palacio Lazarraga, podría unirse a las visitas que se realizan a otros lugares de interés de la zona, además de relacionarlo con el relevante escrito de Juan Pérez Lazarraga, que en la actualidad pertenece a la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Se añadiría a esto la información necesaria para su conocimiento como folleto o publicación explicativa, exposición específica, charlas, rueda prensa, conferencia de expertos, y todo aquello que se considere oportuno para divulgar el conjunto de pintura mural.

6.9 Motivos para su elección

Creemos que el conjunto es de gran interés, tanto por su singularidad como por su valor histórico-artístico, al ser uno de los pocos ejemplos de pintura mural del siglo XVI en un edificio civil y, por el momento el único palacio con escenas y figuras con el que contamos en todo nuestro territorio histórico.

A pesar de que disponían de una importante protección legal derivada de la calificación del edificio como bien cultural con categoría de monumento, y a pesar de estar descritas las pinturas murales como uno de los elementos singulares a proteger, la actuación que se llevó a cabo no fue acorde a las

pretensiones de conservación y recuperación del bien cultural, y generó no solamente una pérdida de patrimonio cultural en el momento mismo en que se realizó, sino que supuso también una degradación de aquellas pinturas murales que, una vez arrancadas, están sufriendo las consecuencias de la intervención a la que fueron sometidas. Podemos afirmar, por tanto, que nos encontramos ante un claro ejemplo de cómo la protección legal, si bien absolutamente necesaria, no siempre es suficiente.

Creemos que pudo ser debido a que el Decreto 265/1984 se limitaba a declarar el palacio "Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional", sin entrar al detalle de las medidas de conservación a tomar ni de las actuaciones de restauración permitidas y las prohibidas. Cuando más adelante, mediante el Decreto 254/2002 se delimitó cuáles eran las actuaciones que se podían llevar a cabo, ya era tarde, pues las intervenciones habían sido ejecutadas veinte años antes. Por otro lado, cabe destacar que la restauración científica descrita en el Decreto 317/ 2002, sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado, tampoco habría asegurado que las pinturas murales presentes en el Palacio Lazarraga desde el siglo XVI habrían recibido una atención correcta, pues dicha restauración científica está muy centrada en la intervención arquitectónica propiamente dicha, y no en el tratamiento de los bienes culturales vinculados al edificio y que precisaban también de trabajos de restauración específicos. También a que en aquel período no existía aún un Servicio de Restauración en la Diputación Foral.

En la restauración de las pinturas murales no ha habido un criterio que se considere científico según la formación en restauración de bienes culturales y los documentos especializados en el tema, aunque no vinculantes en nuestro país, como son la *carta de Cracovia*⁴⁷⁷, la *carta de Zimbabue*⁴⁷⁸ y el *Proyecto COREMANS: "Criterios de Intervención en materiales pétreos"*⁴⁷⁹.

En la medida de las posibilidades existentes, creemos que es un deber poner en valor un conjunto de pintura mural único en nuestra provincia.

⁴⁷⁷ Carta de Cracovia...

⁴⁷⁸ Carta de Zimbabue...

⁴⁷⁹ LABORDE MARQUEZE, A., et al., *Proyecto Coremans*: ...





CAPITULO V

ANÁLISIS DE LOS FACTORES DE DEGRADACIÓN

V. ANÁLISIS DE LOS FACTORES DE DEGRADACIÓN

Como ya hemos establecido en los capítulos anteriores, la degradación de un bien cultural no suele ser debida a una única causa, sino a la conjunción de varias de ellas. En el desarrollo de este apartado señalaremos aquellos factores que pueden hacer peligrar la conservación de nuestro patrimonio cultural.

Los hemos dividido en dos grandes bloques. Por un lado están los factores de degradación intrínsecos⁴⁸⁰ al bien cultural, aquellos que tienen que ver con sus características materiales, por otro lado están los factores extrínsecos⁴⁸¹ a la propia obra, aquellos que, aun siendo ajenos a ella, influyen en su conservación.

Dentro de los factores de degradación intrínsecos incluiremos aquellos propios del material que compone la obra, cómo está trabajado y aplicado. A continuación, trataremos las intervenciones llevadas a cabo tanto en el edificio —soporte que las sustenta y contiene— como en las propias pinturas.

En el segundo bloque, el de los factores de degradación extrínsecos, consideraremos el entorno en que se encuentran las pinturas y el edificio que las alberga, cuántos pobladores tiene la localidad, qué uso se le da al edificio, quien lo mantiene, quién tiene la tutela, si las pinturas están o no a la vista, si se conocen y están valoradas por una especialistas del arte, y qué protección legal tienen, en el caso de que contaran con alguna.

1. Factores intrínsecos

1.1. Los materiales

Como soporte de las pinturas, en Antezana/Andetxa, Artatza Foronda o Artxua encontramos muros de mampostería, de piedra de la zona y bóvedas

⁴⁸⁰ Weyer, A., *EwaGlos*, Op. cit., p 144. "Deterioro debido a las propiedades internas de un material, como la composición química y/o las propiedades físicas. Pueden ser de origen natural o bien ocasionadas por un problema introducido durante la realización del objeto o edificio".

⁴⁸¹ *Ibid.*, p 146. "Factores externos, que pueden ser naturales o antropogénicos, causantes de deterioro".

realizadas con travertino, también de la zona; en los casos de Llodio y Zaldondo, los muros son de entramado de madera y ladrillo; aunque, debido a su destrucción y falta de documentación, no sabemos cómo eran los muros que conformaban la caja de escalera, donde estaban las pinturas de Zaldondo.

Sobre estos paramentos y bóvedas se aplicaron morteros de cal en el caso de Antezana/Andetxa, Artatza Foronda, Artxua y Zaldondo, y morteros de yeso en el caso de Llodio; tema este que desarrollaremos más ampliamente al estudiar cada caso, con su analítica específica.

En los casos de las tres iglesias parece que sobre el mortero de cal aplicaron una fina lechada de yeso sin árido, y sobre esta aún fresca el pigmento aglutinado con agua de cal o de yeso, siendo en Artxua el pigmento negro para darle esa tonalidad gris a toda la superficie; posteriormente realizaron los despieces a punta de pincel con pigmento blanco para el dibujo del despiece de sillares, y negro para el refuerzo o sombreado aglutinado con agua de cal. En Zaldondo, sobre los morteros de cal y arena emplearon el agua de cal como aglutinante de los pigmentos, mientras que en el caserío Etxebarri se empleó únicamente el yeso, tanto para hacer el mortero base, como para la lechada de acabado o para aglutinar los pigmentos.

En lo referente a la capa de color ya hemos visto, en el segundo capítulo, que empleaban una corta gama de colores, dominando los negros más o menos intensos o velados sobre la preparación blanca —y de ahí el nombre de grisallas—; en segundo lugar los rojos, después los azules en los cielos y, ocasionalmente, los ocre y verdes. Como pigmentos encontramos el negro carbón o vegetal en todos los casos, el blanco albayalde y además la tierra roja en el caserío de Llodio.

1.2. La técnica de ejecución

La forma de aplicación era sencilla, no era una técnica muy elaborada ni depurada. Según los estudios realizados ya citados, en el caso de los edificios religiosos recién construidos, como es el caso de los templos de Antezana/Andetxa y Artatza Foronda, templos del siglo XVI, probablemente los canteros nada más finalizar los edificios, o quizás los propios pinceladores,

cerraban los muros de mampostería y las bóvedas de travertino, superficies ambas muy rugosas, irregulares y llenas de oquedades, con una basta capa de mortero de áridos gruesos.

Posteriormente, que no siempre inmediatamente, esta vez sí, los pinceladores aplicaban la capa de mortero, algo más fina que la anterior, sobre la cual a su vez aplicaban una fina lechada de yeso, cal o cal y yeso, como en el resto de los morteros, sobre la que desarrollarían su labor pictórica.

Aunque en los casos de estudio de esta investigación hayamos encontrado cuatro con mortero de cal y no con mortero de yeso, se empleaba tanto la cal como el yeso, tal y como hemos comprobado en otras pinceladuras estudiadas. Aunque la cal era un material apreciado y se tenía muy en cuenta la calidad (tal y como leemos en los contratos de cal de la época, para la iglesia de San Vicente y el Convento de Santa Clara⁴⁸²) el yeso era más económico y también le daba ciertas propiedades al mortero, como la aceleración del fraguado, que lo hacía mucho más manejable. Es además una práctica muy habitual por toda la península⁴⁸³.

En esta investigación hemos encontrado morteros de dos capas, una primera, de aproximadamente entre 1'5-1cm de espesor, de yeso en el caso de Llodio, y de cal en el resto, con arena gruesa, y una segunda capa del mismo aglutinante, de unos 3 mm de espesor, con árido más fino. En ocasiones encontramos una última aplicación de blanqueo, a base de cal y yeso sin árido.

Si revisamos la técnica de ejecución de algunas pinturas de la zona holohúmeda de la península observaremos que el número de capas es similar en morteros estudiados en Cantabria⁴⁸⁴, como es el caso de las pinturas murales de la iglesia de Santullano, en las que se encuentra únicamente una primera gruesa capa de enfoscado y una segunda más fina:

“(…) El número de capas de enlucido empleadas por el taller de Alfonso II, y los posteriores talleres altomedievales asturianos, se han reducido en número y espesor. Esta variación es coincidente con la disminución progresiva que se

⁴⁸² AHPÁ, Protocolos, Esteban de Ysunça, sig. 6660, Contratos octubre-1548; IDEM, sig. 6655, Contratos febrero 1549, fol. 45-r, fol.45-v, Iglesia de San Vicente, fol.59-r, fol.59-v, Convento de Santa Clara;

⁴⁸³ Gárate Rojas lo documenta exhaustivamente en los libros ya citados sobre el arte de la cal y el arte de los yesos.

⁴⁸⁴ ARIAS PÁRAMO, L., Op. cit., pp. 57,58.

experimenta ya en el arte paleocristiano, siendo las capas menores en número que en la pintura romana. Asimismo, en Bizancio la capa preparatoria o *trullisatio* tiene mayor espesor, pero también el número de las mismas es menor. En la pintura mural asturiana no se ha registrado en ningún momento el tipo de revestimiento descrito y recomendado por Vitruvio y cuya composición estaría integrada por tres capas de arenado encima de la *trullisatio* y otras tres de estuco, siendo la última capa muy fina sometida a un tratamiento de pulido”.

Posteriormente vendría la organización del espacio a pintar, que se realizaría mediante incisiones directas o indirectas, como hemos podido apreciar en el caserío Etxebarri, plumadas, marcados con lienza o cuerda batida⁴⁸⁵, del mismo modo que se sigue haciendo actualmente, y se pintarían las primeras masas de color de fondo, las rectas divisorias de las cenefas, las trepas, etc. Por lo que concluimos de los análisis de laboratorio, algunos granos de color aparecen englobados en el mortero. Es en estas primeras capas de color cuando es más probable que esto ocurriera, cuando al aplicar la pintura, pigmentos aglutinados con agua de yeso o cal, el mortero estaba en proceso de secado.

Gran parte de la ejecución, sobre todo los detalles más elaborados y las luces y las sombras, se haría con el mortero en prácticamente seco, de modo que la resistencia y durabilidad de las pinturas objeto de nuestro estudio no tiene nada que ver con la de las pinturas al fresco, famosas por su larga duración en buen estado y sobre las que ya hemos escrito al inicio.

En el caso de renovación interior de templos románicos o góticos que, casi con toda seguridad, estarían ya pintados, se aplicaba una capa de mortero muy fina o una lechada sobre las pinturas anteriores, como ocurre con Artxua. Si era necesario apiconaban las antiguas pinturas para recibir las nuevas.

En el caserío Etxebarri la fachada estaba levantada mediante un entramado ligero de madera con fábrica de ladrillo. Para unificar y regularizar la fachada, se revistió con ladrillo fingido, aplicando una lechada de yeso que iba adaptándose a la huella del ladrillo y, donde no había ladrillo sino estructura de

⁴⁸⁵ Definido en la terminología específica.

madera, se reproducía la llaga del ladrillo sobre el mortero de yeso fresco. Como acabado final se pintaban a pincel en rojo los ladrillos.

Bajo los aleros, en la zona de las ménsulas o relleno de las tornapuntas, iría una segunda capa de mortero de yeso, algo más gruesa y lisa, y sobre esta, una última lechada de yeso para recibir las pinturas de cenefas y dibujos.

En Zaldondo, gracias a la documentación fotográfica obtenida del momento en el que se procedió al arranque de las pinturas murales, vemos que todo el muro de ladrillo se había rellenado hasta alisarlo con mortero de cal para poder pintarse.

Por lo tanto la pinceladura alavesa puede incluirse dentro del tipo de pintura a semifresco, un combinado entre momentos de trabajo con el mortero fresco, otros en proceso de secado y finalmente con el mortero ya seco. No hay que olvidar que todas estas pinturas están realizadas en zonas muy húmedas, donde el proceso de secado es muy lento, lo que ha permitido realizar esta técnica con comodidad.

De forma genérica, tendríamos una pinceladura de técnica de ejecución no muy elaborada, y por lo tanto fácil de deteriorarse, ubicada en edificios con diferente nivel de conservación, como hemos visto.

En la actualidad podemos decir que estamos preparados tanto profesionalmente como técnicamente para enfrentarnos a la consolidación y restauración de las pinturas murales de Álava. Ya hemos comentado que se han realizado ya numerosos estudios en las pinturas murales de diversos templos de la provincia, que están a la espera para su intervención como son la capilla de Santiago, en la iglesia de la Purísima Concepción de Agiñaga⁴⁸⁶, la iglesia de San Cristóbal de Heredia⁴⁸⁷, la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo⁴⁸⁸, la parroquia de San Esteban de Betoño⁴⁸⁹, el santuario de Nuestra

⁴⁸⁶ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Agiñaga...*; ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis, GALLEGRO SÁNCHEZ, Amaia, "Estudio Histórico y del dibujo subyacente"...

⁴⁸⁷ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia...*; ECHEVERRIA GOÑI, P.L., GALLEGRO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico y del dibujo subyacente"...

⁴⁸⁸ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo...*; ECHEVERRIA GOÑI, P.L., GALLEGRO SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico de la figura de Juan de Armona"...

Señora de Oro en Bitoriano⁴⁹⁰, o San Martín de Tours, en Gazeo⁴⁹¹ con pinturas de época gótica y renacentista, todos ellos acompañados del correspondiente estudio histórico-artístico realizado por los historiadores del arte Pedro Echeverría Goñi y Amaia Gallego.

A esto hay que añadir que hacia el año 2005, la importante degradación interna que se había ido observando en los cimientos de la catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz y la necesidad imperante de buscar soluciones para su consolidación, propició la formación de la Comisión de Cal, integrada por un equipo de diferentes especialistas —geólogos, químicos, físicos, arquitectos, aparejadores, topógrafos, restauradores y arqueólogos— como ya venía siendo el sistema de trabajo habitual en dicha Fundación y a la que se incorporó también la Universidad del País Vasco, por existir un convenio-marco estable con la Fundación. A dicha Comisión se sumó igualmente la Diputación Foral con el Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, el Servicio Restauración y el Laboratorio General, este último de forma muy activa y decisiva.

Las experiencias negativas que en restauración de monumentos se había tenido con el cemento hizo que la investigación se centrara en la cal, tanto hidráulica como aérea, material empleado tradicionalmente en construcción y del que se conocía su buena evolución en el tiempo.

Los frutos logrados tras esta investigación fueron tan importantes que lo que nació como una búsqueda de consolidación de estructuras arquitectónicas se empezó a utilizar para solucionar problemas encontrados en otros materiales artísticos vinculados al edificio, tales como piedras labradas o pinturas y revestimientos murales.

Todo ello se plasmó en una publicación que vio la luz en 2012 con el título *La inyección de cales en la consolidación de fábricas* y tuvo un capítulo dedicado

⁴⁸⁹ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención en la superficie policromada de la bóveda del bajo coro y antepecho del coro de la parroquia de San Esteban, de Betoño...*

⁴⁹⁰ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de pinceladura de las bóvedas del santuario de Nuestra Señora de Oro, Bitoriano (Álava), Vitoria-Gasteiz, para Arabarri, 2006, (inédito).*

⁴⁹¹ "PETRA S. Coop.", *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de San Martín...*

exclusivamente al empleo de la cal en los materiales artísticos vinculados a la arquitectura.⁴⁹²

A pesar de todo, sí que es cierto que los encalados y los pintados sucesivos sobre las pinturas murales son difíciles de eliminar y por lo tanto complican bastante la intervención, ralentizándola y encareciéndola, ya que normalmente estamos hablando de grandes extensiones de pintura mural.

1.3. Intervenciones posteriores en las pinturas y el edificio.

Los edificios en que se ubican las pinturas que estudiamos se adaptan obviamente a las características del clima. Esto, junto con la estructura geológica del territorio, rico en canteras de piedra caliza, explica las construcciones macizas y cerradas de los edificios que estudiamos, como bien se apunta en el Catálogo Monumental sobre la construcción de los templos alaveses⁴⁹³. La orientación de sus accesos principales, los amplios aleros en sus cubiertas y los gruesos muros están contruidos para soportar la dura climatología de la zona

Las vicisitudes del edificio influyen directamente en la conservación de las pinturas, las cuales no están realizadas para soportar la exposición al exterior. Como bien se expresa en el documento Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales⁴⁹⁴, “las pinturas murales son una parte integrante de los monumentos y lugares de valor patrimonial y deben ser preservadas *in situ*. Muchos de los problemas que afectan a las pinturas murales están relacionados con las deleznable condiciones que presentan los edificios o las estructuras, su uso impropio, la falta de mantenimiento y las frecuentes alteraciones y reparaciones”.

En este apartado tendremos en cuenta los trabajos que han podido afectar a la conservación de las pinturas, tanto desde el punto positivo como desde el negativo, ya sean reparaciones, remodelaciones, ampliaciones, repintados, la

⁴⁹² PARDO SAN GIL, D., "La cal aplicada a la restauración de la obra artística vinculada a la arquitectura" Capítulo 7, pp.235-252, en AA.VV., *La inyección de cales en la consolidación de fábricas. Investigación aplicada. Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. 2 Apuntes del Conocimiento*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Catedral Santa María Katedrala Fundazioa, 2012.

⁴⁹³ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 3 El paisaje bioclimático.

⁴⁹⁴ Carta de Zimbabue.

colocación de nuevas obras de arte que se le antepongan (como retablos), encalados, picados de revestimientos o, más recientemente, restauraciones.

En el caso de Antezana/Andetxa apreciamos a simple vista un encalado en tono azul que oculta las pinturas de la bóveda de la cabecera y el retablo mayor, colocado delante de las pinturas del presbiterio, casi con toda probabilidad un retablo fingido. No sabemos la fecha exacta en que se pintó la bóveda, pero suele coincidir con importantes obras en el edificio. Sabemos por la historiadora Micaela Portilla que, tras su construcción en el siglo XVI, hay tres grandes intervenciones en el edificio: la primera en 1739, cuando se ve la necesidad de cubrir la iglesia con bóveda "en lo que corresponde del crucero abaxo"; la segunda cuando se colocan el retablo mayor y los dos laterales, entre 1763 y 1764; y la tercera cuando se maestrea los muros a comienzos del siglo XIX. En cualquiera de esos momentos pudo darse un blanqueo a la iglesia que 'mejorase' el conjunto o resaltase las nuevas obras o adquisiciones. Como ya hemos comentado, cuando se pincelaba un templo se hacía al completo, de arriba abajo. Eso quiere decir que, aunque hayamos encontrado restos, el edificio estaría totalmente pincelado y en cualquiera de las intervenciones citadas, sobre todo cuando se levantaron las nuevas bóvedas o se maestrearón los muros, pudieron destruirse u ocultarse. El edificio está bien cuidado y, aunque se perciben las consecuencias de las filtraciones de humedad por la cubierta, esta fue reparada en 2010 quedando solucionado de momento ese problema.

Artatza Foronda no ha tenido intervenciones de picado que oculten las pinturas, sí encontramos en los muros, desde el friso hacia abajo, un despiece de sillares pintado sobre otro anterior, un retablo churrigueresco pintado en el ábside, probablemente sobre otro anterior aunque no podemos verlo con claridad, y la posterior colocación del retablo de madera. La iglesia de San Pedro de Artatza Foronda se abandonó al culto hace aproximadamente 30 años según nos informa Pablo Corres, sacerdote encargado de la zona. No llegó al estado de ruina de la iglesia de Artxua, pero el deterioro de su cubierta ponía en peligro la conservación del templo, hasta que en 2008 se cedió al pueblo para uso cultural y, al mismo tiempo, para poder también acogerse a las

subvenciones concedidas por la Administración y conseguir reparar su cubierta, cosa que se logró en 2011.

En el caso de Artxua, la empresa Croma describe hasta cuatro revestimientos, unos sobre otros, que con toda seguridad se habrán ido aplicando sucesivamente en las fases constructivas de mayor envergadura, recogidas en el capítulo IV, en el apartado sobre Artxua del presente estudio. Nosotros creemos que el 1º revestimiento se aplicaría al construir la primera iglesia, durante la fase I, siglos XIII-XIV; posteriormente, el 2º revestimiento, despiece de sillares sobre fondo gris, pudo realizarse durante el siglo XVI, durante una de las dos fases de cambios que hubo en la iglesia, con diversas ampliaciones. Finalmente, tras las reformas del siglo XVIII (fase IV) y las realizadas entre los siglos XIX y XX (fase V) se aplicarían el 3º y el 4º revestimiento, de los que actualmente quedan bastantes restos. El abandono y posterior ruina provocaron que se desprendieran estos dos últimos, y quedara a la vista el despiece del siglo XVI y el encalado blanco con despiece gris tras el retablo y acceso a la sacristía. Con la gran última intervención del siglo XXI, entre los años 2012 y 2015, se ha recuperado el edificio de manera integral y, entre otras cosas, se han consolidado y restaurado los restos de revestimientos de diferentes épocas que todavía se conservaban.

El caserío Etxebarri de Llodio tiene una intervención de revestimiento decorativo completo en su fachada principal, imitando los dibujos y decoraciones de Armona que, exceptuando los dibujos en las tornapuntas, ocultaba las pinturas del siglo XVI. Tras las investigaciones realizadas en dicho caserío por el historiador Victorino Palacios⁴⁹⁵ hemos constatado que posteriormente, además de múltiples trabajos de reparación, hay dos grandes reformas en dicho edificio.

La primera reforma realizada hacia 1793 por Manuel de Landa Legorburu⁴⁹⁶ cuando tras tomar posesión del Vínculo y Mayorazgo denuncia el mal estado

⁴⁹⁵ PALACIOS MENDOZA, V., *Caserío Etxebarri...*

⁴⁹⁶“En 1790 muere D^a Catalina de Zabala y Madariaga sin descendencia, última heredera del vínculo fundado en su día por D. Martín de Olaeta y Mari Pérez de Gatasca. Tras un largo pleito por la posesión del Vínculo y Mayorazgo, lo logra en febrero de 1791. En julio del mismo año denuncia el deplorable estado en que se encuentra el caserío, de hecho, Cuando en otoño de 1791 llega el tasador para tomar nota del estado de la casa, comienza su relato diciendo que “primeramente reconocí en el paso desde la portalada de la dha casa para el cortijo de lla demolido como u estado de pared de cal y canto”. En agosto

de la casa y exige se le entregue en condiciones; entre otras, cosas habla del “deplorable estado del emparrado delante de la casa mayor y su pared arruinada en parte”⁴⁹⁷, a la cual creemos que pertenece la segunda intervención pictórica que tapa las pinturas del siglo XVI, como ya hemos apuntado en el apartado correspondiente.

La segunda reforma importante creemos que pudo ser realizada hacia 1910, cuando lo compra el segundo Marqués de Urquijo, Juan Manuel de Urquijo y Urrutia. Esta se hizo para albergar primero a cuatro familias, que llegaron a ser siete en la década de los ochenta del pasado siglo y probablemente a este momento correspondería la reparación realizada en la parte baja de la fachada con cemento “pobre”, de un metro o metro y medio de altura, que podría haberse realizado en cualquier momento del siglo XX, mientras tuvo inquilinos.

Según nos informa Palacios, el caserío estuvo habitado hasta la década de los ochenta del pasado siglo, y sus últimos ocupantes muy poco tenían que ver con el mundo rural, puesto que la mayoría trabajaba en la pujante industria que se había desarrollado en la zona.

A partir de entonces se abandonó el caserío, hasta que en 2009 sufrió el grave incendio que dañó gravemente su cubierta. A pesar de su inscripción como Bien Cultural con la categoría de Monumento en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco en 2011, no se actuó en él y la lluvia y el viento tuvieron su efecto hasta dejarlo en estado de ruina, quedando apenas un 5% de la cubierta, según se nos indica en el informe arquitectónico⁴⁹⁸ que hizo que, en 2016, se realizara una intervención de urgencia en la zona de la fachada principal. Dicho proyecto tenía como objeto la consolidación provisional de los restos de la fachada principal del inmueble, ya que tras la caída constante de fragmentos decorativos de ésta en marzo de 2016 “se constata la necesidad urgente de sujetarla e impedir el avance de la pérdida de valor del Bien. Se prioriza la fachada principal por atesorar el mayor valor patrimonial del edificio (sistema estructural y pinceladuras)”⁴⁹⁹. En dicho informe arquitectónico se

de 1793 logrará el pago de 6.150 maravedís en concepto de “obras y reparos de dho Vinculo y Mayorazgo”. Extraído del informe de PALACIOS MENDOZA, V., *Caserío...*

⁴⁹⁷ Ibid, p. 14

⁴⁹⁸ GARCÍA ARMENTIA, A., DÍAZ MORLÁN, J., *Proyecto básico y de ejecución. Actuación de emergencia en el caserío Etxebarri.C/ Goikoplaza, nº 16, Llodio, Álava, 2016, (inédito).*

⁴⁹⁹ Ibid, p. 9.

recoge explícitamente que “el incendio de 2009 y la acción de los agentes climatológicos han hecho que de aquel majestuoso edificio apenas quede cubierta, ni la mitad de los forjados de las plantas superiores y la casi totalidad de los alzados”⁵⁰⁰.

Desconocemos las intervenciones que pudieran haberse llevado a cabo en el palacio Lazarraga en Zaldondo antes de la realizada en la década de los ochenta del pasado siglo. Como ya hemos visto, en dicha fecha el palacio se encontraba muy deteriorado y se empleaba como cuadra por algún vecino del pueblo. Es entonces cuando se crea la Asociación Cultural de Amigos de Zaldondo, para impulsar la rehabilitación del palacio, con la intención de poderlo usar más tarde como Museo Etnográfico de la zona y Sede de la Asociación, entre otras cosas, lo que se logra, como anteriormente se ha descrito. La Diputación Foral de Álava realizará la rehabilitación del palacio siguiendo los criterios de la época y adaptando la distribución del interior a las nuevas necesidades que se preveían para el edificio. La galería que contenía las pinturas no debía, por un lado, estar en muy buen estado y, por otro lado, a las pinturas no se les dio demasiado valor, puesto que se consideraron populares. Por todo ello, finalmente se ofreció la posibilidad de arrancar las pinturas y trasladarlas a nuevos soportes para facilitar las obras de rehabilitación del edificio, lo cual permitió además dar luz al interior del edificio.

Como ya apuntamos en el apartado correspondiente a dicho palacio, esta intervención ha desvirtuado las pinturas a nivel matérico, tipológico e iconográfico.

Como vemos en todos los casos, es fundamental que la cubierta esté en buen estado para el correcto mantenimiento de las pinturas que alojan los edificios en cuestión. Es de destacar el caso de Artxua y sobre todo el de Llodio, en donde hubo de realizarse una intervención de urgencia centrada en cubrir la zona del edificio con los elementos de mayor interés. Sin embargo, en el caso de Zaldondo la intervención de rehabilitación del palacio no mejoró en absoluto la conservación de las pinturas murales, debido a las cuestiones anteriormente expresadas.

⁵⁰⁰ Ibid, p. 11.

Vemos que en épocas anteriores las intervenciones pretendían, además de “reparar”, también “renovar” si ello era posible, sin preocuparse normalmente por la pervivencia de lo anterior, sobre todo en el caso de las decoraciones en muros y bóvedas, salvo que estas destacaran especialmente. Ya hemos comentado que las pinturas con escenas o figuras tenían más posibilidades de supervivencia que las geométricas o de simulación arquitectónica. Sin embargo, en la mayoría de los casos se superponían nuevas capas por encima o quedaban ocultas tras nuevas obras, sin destruirlas, hasta que en el siglo XX llegó la moda de la “piedra vista”, moda que arrasó con un importante porcentaje de los ejemplos de pinceladura alavesa, ejemplos que, por desgracia, han desaparecido para siempre.

Las intervenciones que a lo largo de la historia se realizan sobre un bien lo transforman y dejan en él una huella, a veces imborrable. Pero consideramos que actualmente no se puede mirar a otro lado, menos aún tras la evolución del concepto de conservación y restauración a partir de la publicación en 1931 de la carta de Atenas (que define por primera vez los principios fundamentales de la conservación y la restauración de monumentos, y que impulsó un amplio movimiento internacional alrededor de este tema) y, sobre todo, a partir de la Carta de Venecia, que surge en 1964 como revisión de la anterior y está aún vigente a pesar de sus 53 años. Desde entonces son muchas las cartas y normas internacionales que han ido actualizando las anteriores, que se han redactado con la intención de controlar y proteger las intervenciones en el patrimonio artístico y que han servido de guía en su regulación.

Es evidente que hay un antes y un después tras este importante movimiento, desarrollado, que no surgido, en el siglo XX para proteger el patrimonio artístico. Las personas que trabajamos en este campo tenemos el compromiso de transmitir dicho patrimonio a las generaciones futuras, tanto como obras de arte como testimonio o documento histórico de las sociedad que lo ha creado.

Por ello, para empezar, consideramos absolutamente necesario que en las actuaciones sobre pinturas murales sea imprescindible la redacción de un proyecto previo basado en las recomendaciones internacionales en vigor. Tanto la realización del proyecto como la intervención deberán ser llevados a cabo por restauradores profesionales y cualificados en la materia.

En el caso de que se intervenga sobre todo el edificio, en el proyecto arquitectónico se debe incluir desde el inicio al equipo de restauradores cualificados que investiguen la existencia o no de pinturas murales y, en caso afirmativo, realicen su estudio y elaboraren el proyecto de conservación o restauración pertinente, algo que ya viene específicamente recogido en la carta de Cracovia⁵⁰¹, que fue redactada en el año 2000. Posteriormente, en 2003, en el desarrollo de los Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales, en el artículo 2º sobre investigación, se detalla cómo ha de realizarse dicho proyecto⁵⁰².

2 Factores extrínsecos

2.1 Entorno: ubicación geográfica y clima

Hemos recogido en una tabla los datos ya apuntados al hablar de las características climáticas de cada una de las localidades alavesas en las que se ubican las pinturas murales objeto de este estudio, datos que, como ya se había citado, se han obtenido de la página web de CLIMATE-DATA.ORG.

Se puede afirmar que nos hallamos ante climas muy similares, con un alto nivel de precipitaciones y con temperaturas suaves tendiendo a frescas, destacando Llodio como el municipio más húmedo y templado. Por otro lado, las temperaturas medias más bajas las encontramos en Zalduondo, donde será

⁵⁰¹ "La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general. Esto supone que el restaurador tiene el conocimiento y la formación adecuados además de la capacidad cultural, técnica y práctica para interpretar los diferentes análisis de los campos artísticos específicos. El proyecto de restauración debe garantizar un acercamiento correcto a la conservación del conjunto del entorno y del ambiente, de la decoración y de la escultura, respetando los oficios y artesanía tradicionales del edificio y su necesaria integración como una parte sustancial del patrimonio construido." *Carta de Cracovia...Punto 7.*

⁵⁰² "Todos los proyectos de conservación han de realizarse mediante una investigación científica sólida y rigurosa. El objeto de tales investigaciones es encontrar la máxima información posible, tanto de carácter histórico como estético y técnico, sobre el soporte material de la estructura y las capas superpuestas. Deben extenderse, además, a todos los valores materiales e incorpóreos de la pintura, así como a las alteraciones históricas, las adiciones y las restauraciones. Ello requiere una aproximación interdisciplinaria. En la medida de lo posible, los métodos de investigación deben ser de naturaleza no destructiva. Las pinturas que puedan hallarse ocultas bajo blanqueos de cal, capas de pintura, yeso, etc., deberán ser objeto de una atención especial. La investigación científica sobre los mecanismos de degradación a macro y micro escala, el análisis de los materiales y el diagnóstico del estado de conservación, son requisitos previos en cualquier proyecto de restauración." *Carta de Zimbabue... Art. 5.*

probable que los efectos del hielo-deshielo tengan consecuencias sobre los edificios.

Si bien es cierto que si se compara con el del resto del mundo se puede hablar de un clima templado y húmedo, no es menos cierto que la sensación de inviernos crudos, con lluvia, nieve, viento y frío, con fuertes heladas en algunos períodos del año, está dentro de la cabeza de los habitantes de la mayor parte del territorio alavés. Es por ello que las edificaciones de esta zona se hacían para soportar y defenderse de las adversidades climatológicas locales, y las pinturas murales las encontramos situadas al resguardo de la lluvia, bien en el interior del edificio, bien bajo los aleros del tejado o bien resguardadas en una galería.

En el caso de los edificios religiosos de Antezana/Andetxa, Artxua o Artatza Foronda, las pinturas murales están situadas en el interior de cada uno de los templos citados. Por su parte, la pinceladura del caserío Etxebarri de Llodio está en el exterior del edificio, en la fachada principal, pero se encuentra protegida por el alero del tejado. Por último, en Zaldondo, a pesar de que las pinturas están actualmente en el interior del palacio Lazarraga, en su origen parte de ellas se encontraban ubicadas en una galería cubierta pero abierta al sur, además de en la escalera de acceso a esta.

Es de suponer que en el momento en que el edificio falla, fundamentalmente cuando es la cubierta la que tiene problemas, entra en acción el agua en primer lugar y, posteriormente, el hielo y el viento, dando paso al desarrollo de la vegetación, de modo que acaba destruyéndose un material que no estaba preparado para hacer frente a dichos factores. Es por ello fundamental procurar el buen desagüe de las cubiertas y drenaje del edificio que contiene las pinturas.

Sin embargo, el caso del palacio Lazarraga es algo diferente, ya que las pinturas han pasado de ser parte de los muros que conformaban el edificio al ser pinturas exentas, que actualmente están musealizadas, y como presentan graves problemas de conservación es fundamental tener en cuenta la incidencia de la luz y el control climático para evitar que haya grandes variaciones de temperatura y humedad.

		Precipitaciones mm	Temperatura °C
Antezana/ Andetxa ⁵⁰³ Altitud 509 m	Promedio	895mm	12'1 ° C
	Oscilación	58 mm	13'5 ° C
	Mínimo/ media	Julio 43mm	Enero 5'7° C
	Máximo/ media	Diciembre 101mm	Agosto 19'2° C
Artxua ⁵⁰⁴ Altitud 720m	Promedio	873mm	11'7 ° C
	Oscilación	57mm	13'6 ° C
	Mínimo/ media	Julio 42mm	Enero 5'3° C
	Máximo/ media	Diciembre 99mm	Agosto 18'9° C
Artatza Foronda ⁵⁰⁵ Altitud 564m	Promedio	907mm	11'7 ° C
	Oscilación	58 mm	13'8 ° C
	Mínimo/ media	Julio 44mm	Enero 5'3° C
	Máximo/ media	Diciembre 102mm	Agosto 19'1° C
Llodio ⁵⁰⁶ Altitud 126m	Promedio	1078mm	13'8 ° C
	Oscilación	95 mm	11'7 ° C
	Mínimo/ media	Julio 43mm	Enero 8'2° C
	Máximo/ media	Diciembre 138mm	Agosto 19'9° C
Zalduondo ⁵⁰⁷ Altitud 613m	Promedio	942mm	11'6 ° C
	Oscilación	55mm	14'2 ° C
	Mínimo/ media	Julio 48 m	Enero 5'0° C
	Máximo/ media	Diciembre 103mm	Agosto 19'2° C

⁵⁰³ *Climate-Data.org* [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/885567/>

⁵⁰⁴ *Climate-Data.org* [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/721498/>

⁵⁰⁵ *Climate-Data.org* [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/885566/>

⁵⁰⁶ *Climate-Data.org* [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/37382/>

⁵⁰⁷ *Climate-Data.org* [Consulta: 17-01-2017] Disponible en <https://es.climate-data.org/location/412181/>

2.2 Población

Para elaborar la siguiente tabla nos hemos valido de los datos aportados por el Licenciado Gil⁵⁰⁸, los tomos pertinentes del Catálogo de la Diócesis⁵⁰⁹, con las referencias a los diferentes documentos de estadísticas de población consultados, de la revisión de dichas fuentes en internet, como el censo de Pascual Madoz⁵¹⁰ y de la página web del Instituto Nacional de Estadística⁵¹¹.

Según apunta Ibáñez Rodríguez, es muy probable que los datos recogidos por el Licenciado Gil se refieran a un trabajo realizado en un amplio espacio de tiempo, seguramente durante la década de 1540, confeccionado por "diversas plumas" y que vio la luz en 1556.⁵¹² Fue un encargo del obispo don Antonio Haro, que ocupó la silla de Calahorra entre 1541-1543.

Hay que tener en cuenta que cuando el licenciado habla de vecinos está hablando de familias o casas, formadas por varias almas o habitantes. Los moradores serían gente de paso. Las viudas se registraban como tales ya que "pechaban" por la mitad⁵¹³. Los beneficiados eran personas al servicio de la Iglesia que obtenían a cambio su manutención. Cuando se especifica diciendo vecinos feligreses es que hay algún caso que no es así y no lo incluye dentro del inventario, ya que como sabemos este censo se realizó por encargo de la Iglesia, para conocer los individuos que tiene a su cargo y por los bienes materiales de los que dispone para el culto. En cualquier caso son términos que servirán para el resto de los censos.

El Censo de Floridablanca fue mandado elaborar en 1786 por José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca, y se ejecutó en 1787. Este censo se caracterizó por facilitar información acerca de la estructura de población por sexo, edad y estado civil, junto con una clasificación económica para la totalidad de las localidades españolas. La obtención de datos se encomendó a las autoridades civiles, ayudadas por el clero. La población contabilizada fue de

⁵⁰⁸ DÍAZ BODEGAS, P., Op. cit.

⁵⁰⁹ *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Tomo IV*, pp. 5-7, 25-26, 192, 279; IDEM, T V, pp. 14-20, 753-754; IDEM, T VI, 14-20; IDEM, T VII, pp. 5-7, 352-353.

⁵¹⁰ *Diccionario Madoz.org* [Consulta: 08-02-2017] Disponible en <http://www.diccionariomadoz.org/historia>

⁵¹¹ *INE Instituto Nacional de Estadística* [Consulta: 11-10-2016] Disponible en <http://www.ine.es>

⁵¹² IBÁÑEZ RODRIGUEZ, S., "La Diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de Visita del Licenciado Martín Gil", pp., 136, 183. [Consulta: 22-05-2016] Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/1746/1641>

⁵¹³ *Historia de los censos*, p. 5, [Consulta: 12-03-2016] Disponible en http://www.ine.es/explica/docs/historia_censos.pdf

10.268.110. Como novedad, previo a la elaboración del censo en sí, se confeccionó un inventario de todos los pueblos de España (Nomenclátor de Floridablanca) que serviría como guía y control en los trabajos de recopilación de los datos censales.⁵¹⁴

En cuanto a los diccionarios geográficos, el más extenso y prestigioso es el elaborado por Pascual Madoz, el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Compuesta por 16 volúmenes (Madrid, 1845-1850), que describe todas las poblaciones de España así como términos de la historia de España.

Desde 1900 ha habido censos de población cada diez años sin excepción alguna, y es a partir de 1950 cuando se realizan conjuntamente los censos de población y los de viviendas. Siguiendo acuerdos internacionales se pasa a realizar los censos en los años acabados en 1, por lo que el censo de 1980 tuvo lugar en 1981, y desde entonces se ha mantenido así. En el censo de 1991 se hizo previamente un estudio piloto del 10% de la población que facilitó un avance de datos y en 2001 se realiza el primer censo de población de siglo XXI.⁵¹⁵ Actualmente se pueden consultar los últimos censos de población realizados en la página web del Instituto Nacional de Estadística⁵¹⁶.

Como se verá en el cuadro que hemos diseñado para facilitar la lectura comparativa del número de habitantes en las localidades seleccionadas, no todas las fechas tienen información, al no haber conseguido los datos de todas las localidades en todos los censos. De cualquier modo, lo que más nos interesa es la evolución aproximada de la población desde el siglo XVI, período en que se realizan las pinturas murales elegidas, hasta la actualidad, para conocer si el número de habitantes ha podido ser un factor determinante en la conservación o abandono de los edificios que ubican nuestras pinturas.

Encontramos grandes variaciones de población actual entre los cinco casos escogidos, desde dos núcleos de 8 y 5 habitantes en Artxua (lugar del concejo

⁵¹⁴ Op. cit., p. 12

⁵¹⁵ Op. cit., p. 18

⁵¹⁶ INE-Instituto Nacional de Estadística [Consulta: 12-03-2016] Disponible en http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=Page&cid=1254735905566&p=1254735905566&pagename=INE%2FINELayout

de Luna, municipio de Kuartango y cuadrilla de Añana, partido judicial de Vitoria-Gasteiz, Álava)⁵¹⁷ y Artatza Foronda (lugar de señorío, hermandad de Badayoz)⁵¹⁸. pasando por localidades de 96 habitantes Antezana/Andetxa (lugar de señorío, hermandad de Badayoz)⁵¹⁹ y de 198 vecinos, Zalduondo (Villa de Señorío en la hermandad de Asparrena, con ayuntamiento propio, que en la actualidad pertenece a la cuadrilla de Salvatierra/Agurain).⁵²⁰ En estos dos últimos núcleos encontraremos una línea ascendente en lo referente al número de habitantes en las últimas décadas. Por último, mención aparte merece el gran núcleo urbano de Llodio que prácticamente centuplica la proporción de la localidad con mayor número de habitantes de los cuatro anteriores, Zalduondo, y que es el segundo municipio más poblado de la provincia.

Tras el período de industrialización de Álava en los años 60 del siglo pasado, se advierte un descenso de la población en las zonas rurales, como consecuencia del éxodo a la capital en busca de mejores perspectivas de futuro. Esta fue la mutación más profunda que ha conocido la provincia, como asegura Antonio Rivera, catedrático de Historia de la EHU-UPV, "el momento más importante de toda la historia de la provincia (...) multiplicó y alteró el origen de su población; trastocó el tradicional carácter rural de esta para hacerlo básicamente urbano; pasó del agro a la industria como ocupación y fuente de riqueza producida, alteró su quietud sempiterna y la trocó en agitación; cerró su tiempo de sociedad conservadora y hasta reaccionaria y la transformó en plural y diversa"⁵²¹.

En el caso de los edificios religiosos de nuestro estudio, aunque creemos que este movimiento de población de las zonas rurales a la ciudad tuvo que ver en el abandono de ciertos templos religiosos, no creemos que fuera el factor

⁵¹⁷ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., GARATE GOÑI, A., "Archúa", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/3076>

⁵¹⁸ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., ERKIZIA MARTIKORENA, A., "Artaza de Foronda", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3752>

⁵¹⁹ GARATE GOÑI, A., "Antezana de Foronda. Organización foral", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/471>

⁵²⁰ AROZAMENA AYALA, A., "Zalduondo. Organización Foral", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/145570/128667>

⁵²¹ RIVERA BLANCO, A., (director), *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 14, [Consulta: 29-02-2017] Disponible en https://www.researchgate.net/publication/294580229_Dictadura_y_desarrollismo_El_franquismo_en_Alava_Antonio_Rivera_director

definitivo. Pensamos que el importante cambio social que entonces se produjo fue el verdadero causante de esta situación, puesto que no se puede obviar que la industrialización y la pérdida de vida rural coincidieron en el tiempo con un importante cambio político en el país: la transición de una dictadura fuertemente ligada a la Iglesia a una democracia. Ello conllevó una importante secularización de la sociedad tras cuatro décadas de una imposición religiosa “única, dominante y coherente” en palabras de Julián Casanova⁵²², y ello creó también una nueva situación en el seno de la Iglesia. Como bien nos explica Casanova⁵²³, en los últimos años de la dictadura, la institución religiosa, consciente de la crisis social que se le avecinaba, tuvo que prepararse para la nueva reforma política y social.

Comenta Tabar en el prólogo del XI tomo del Catálogo Monumental de la Diócesis el triste panorama de iglesias abandonadas que se aprecia en la zona de estudio, debido al “despoblamiento sufrido desde mediados del siglo pasado, considerándolo como “la amenaza principal para la conservación del patrimonio artístico de nuestros templos rurales y el punto de partida para remediarlo sería la concienciación de su posible pérdida y el empobrecimiento cultural que se seguiría”.

El despoblamiento de las zonas rurales es un importante factor de degradación pues dificulta el mantenimiento de los edificios de uso público, tal es así que se ha escrito una interesante tesis doctoral⁵²⁴ sobre este tema, en el que destaca el papel de la población en el mantenimiento de las infraestructuras públicas en general y del patrimonio inmueble eclesiástico en particular, concretamente el de la provincia de Ávila. Ha desarrollado un método para calcular y prever la capacidad de cada población a la hora de enfrentarse al mantenimiento de los edificios religiosos.

⁵²² Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Zaragoza.

⁵²³ CASANOVA, J.; "La Iglesia católica, Estado y Conflictos sociales y culturales en la historia de España del siglo XX", 2014, en blog *Julián Casanova. La iglesia y sus sentidos*. [Consulta: 05-03-2017] Disponible en <http://www.juliancasanova.es/iglesia-catolica-estado-y-conflictos-sociales-y-culturales-en-la-historia-de-espana-del-siglo-xx/>

⁵²⁴ GARCÍA PALOMO, L.C., *El impacto de la despoblación en el sostenimiento de las infraestructuras de uso público en el medio rural. Propuesta de una metodología de cálculo. Caso de estudio: el patrimonio cultural eclesial de Ávila*. DIRECTORES: ENCISO DE YZAGUIRRE, V.L. y SÁNCHEZ REYES, B., Universidad Católica de Ávila, 2015, [Consulta: 16-03-2017] Disponible en <https://ucav.odilotk.es/opac?id=00045858>

Algo que nosotros corroboramos, aunque ya apuntamos que no es sólo el despoblamiento, sino también la falta de sacerdotes y el giro de la sociedad hacia el laicismo, lo que ha obligado a la Iglesia a reorganizarse.

También comenta que “la falta de feligreses y recursos en tiempos más recientes” ha permitido la conservación de cierto patrimonio desaparecido en otras zonas, algo que ya señalamos en Artatza Foronda.

FECHA	CENSO	MOMENTO HISTÓRICO	NÚMERO DE HABITANTES	ANTEZANA /ANDETXA 525	ARTXUA 526	ARTATZA FORONDA 527	LLODIO	ZALDUONDO
1556	Licenciado Gil ⁵²⁸			47 vecinos 5 beneficiados	18 vecinos feligreses 3 clérigos	14 vecinos 2 beneficiados	250 vecinos	30 vecinos 7 beneficiados
1570	Pueblos de las Hermandades			30 vecinos		15 vecinos		
1590	Matrícula de fogueras ⁵²⁹				10 vecinos 1 viuda 1 morador ⁵³⁰			
1682	Matrícula de fogueras	3ª década s XVII hasta finales s XVIII: Crisis demográfica. Regresión económica palpable en la pobreza constructiva de los pueblos			7 vecinos 1 morador			
1786	Conde de Floridablanca	Recuperación económica			50 hb	84 hb	2.000 hb	322 habitantes, de ellos 5 clérigos y 42 familias labradoras
Finales s XVIII	Hermandades ⁵³¹			120 habitantes 2 beneficiados		4 vecinos 1 beneficiado		73 vecinos, casi todos hidalgos
1802 Principio s XIX	Diccionario de la Real Academia de la Historia	Descenso de casi ¼ de la población desde el s XVI			11 vecinos	28 hb		80 vecinos y 4 clérigos servidores de su parroquia

⁵²⁵ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, pp. 5-8, 192.

⁵²⁶ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 353.

⁵²⁷ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, pp. 5-8, 279.

⁵²⁸ Libro de Visita del Licenciado Martín Gil en tiempos del Obispo D. Antonio de Haro. 1556.

⁵²⁹ Realizada por disposición de la Junta General de Provincia. PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 21.

⁵³⁰ Entre 1599-1600, peste en Kuartango. PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII...*, p. 21.

⁵³¹ Ayala, Francisco. Descripción de las Hermandades del Duque del Infantado.

FECHA	CENSO	MOMENTO HISTÓRICO	NÚMERO DE HABITANTES				
			ANTEZANA /ANDETXA 525	ARTXUA 526	ARTATZA FORONDA 527	LLODIO	ZALDUONDO
1847-1887	Pascual Madoz ⁵³² :	Aumento de la población: auge económico en Vitoria-Gasteiz que al acrecentar el consumo repercutió en la economía agrícola. Mayor alza en las zonas llanas de la cuenca y próximas a la capital		9 vecinos 45 habitantes	33 hb	341 vecinos, 1931 almas	319 hb censados: 307 en la villa y 12 en el caserío de Perrétano
1861 (en medio del período anterior) - Fin s XIX	Estadística realizada por la DFA sobre dotación de culto y clero de las parroquias	Cifras más concretas. Fin s XIX comienzo del descenso de la población rural.		34 habitantes		2.234 hb	231 hb
1910				36 hb		2.495 hb	
1930				35 hb		2.837 hb	
1950				24 hb	17 h	3.894 hb	225 h
1960		Industrialización: Expansión de Vitoria-Gasteiz, incorporando las aldeas circundantes. Éxodo rural hacia la capital y sus barrios. Despoblamiento rural ⁵³³	113		3 viviendas con 15 habitantes	7.239 hb	242 hb
1970			84		6 hb	15.587 hb	202 (43 familias)
1975					1 vecino		
1979				16 hb			111 hb
1982				21 hb		21.023 hb	42 hb
1988				11 hb			
1993				10 hb			
2016	INE- Instituto Nacional de Estadística		96	8 hb	5 hb	18.212 hb	198 hb

⁵³² Diccionario Geográfico Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar.

⁵³³ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo V...*, pp.14-15.

Entre otros asuntos, la falta de relevo generacional y la pérdida de gran cantidad de sacerdotes, que obligó a dejar sin servicio a muchas de las iglesias de los núcleos de población más pequeños y, junto con ello, la disminución de fieles que asistieran a los oficios religiosos, le obligó a ir decidiendo en qué templos continuaría celebrando regularmente y en cuáles no, marcando para ello unos parámetros como el estado del edificio o el número de fieles.

La iglesia de San Pedro de Artatza Foronda, concretamente, no tuvo suerte. El núcleo de población pasó de tener tres familias en la década de los años 60 del siglo XX a contar con una única familia en el año de 1975. Si bien es cierto que una sola familia es poco para mantener un templo, no es menos cierto que los 17 habitantes de 1950, que podrían equivaler a tres familias, tampoco eran muchos, y entonces sí que se celebraba misa de forma regular.

Si pensamos en el número de habitantes, no parecen tantas las 14 familias que lo habitaban en el siglo XVI, cuando se construye la iglesia actual, eso sí, con dos beneficiados; o los 18 vecinos de Artxua, que contaba con 3 beneficiados. Eran otros tiempos, y entonces cada localidad debía tener su templo y su cura, y a pesar de los importantes altibajos de población desde el siglo XVI hasta la actualidad (recordemos la importante crisis demográfica que sufrió la provincia desde la tercera década del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII) los templos se mantuvieron activos.

Algo se apunta en el 5º tomo del Catálogo de la Diócesis de 1985 sobre las pequeñas localidades alavesas, “41 de ellas entre los 67 núcleos de población comprendidos en este estudio, no pasan hoy de 10 vecinos, aunque al erigir sus templos fueron más populosas, si bien nunca alcanzaron alto vecindario. Lo que sucede aquí, como en otras zonas rurales, es que la población labradora disminuye ostensiblemente”.⁵³⁴

Antezana/Andetxa a pesar de estar cercana a la capital —o tal vez precisamente por ello—, logra mantener un núcleo de población suficiente, que incluso ha ido en alza en los últimos años, lo cual le ha permitido conservar su iglesia abierta al culto.

⁵³⁴ PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo V...*, pp 14-15

Por otro lado Artxua, a pesar de su poca población, ya hizo su propia travesía del desierto durante los años 50, época en la que se abandonó a su suerte el antiguo edificio y se pasó a construir otro nuevo, a pesar de contar entonces únicamente con 24 habitantes.

En el caso del caserío Etxebarri, en Llodio, la evolución de la población es totalmente diferente a los casos anteriores, pero, al tratarse de un edificio civil de uso privado, el número de habitantes no guarda relación con el mantenimiento del edificio. Sin ser una localidad pequeña, pues ya en el siglo XVI contaba con 250 vecinos o familias, Llodio ve cómo su población se duplica hacia finales del siglo XVIII con 2.000 habitantes, llegando a 7.234 en 1960, en plena industrialización, que afectará directamente a la localidad al duplicarse en 10 años su población llegando a contar con 15.587 habitantes en 1970 y seguir aumentando hasta el año 1982, con 21.023 personas. En la actualidad, aunque ha descendido el número de vecinos, el censo nos da la cifra de 18.212 personas, con las que Llodio es la segunda localidad más poblada de la provincia alavesa, con una sociedad más estable en la que la actividad cultural tiene un papel cada vez más importante.

La historia del caserío Etxebarri es el de un constante paso de arrendatario en arrendatario, y probablemente ello sí afectó a la óptima conservación del edificio. Ya desde finales del siglo XVII se conoce que el caserío está en alquiler, siguiendo este régimen en el siglo XX hasta principios del siglo XXI cuando el Ayuntamiento de la localidad pasa a ser su titular tras el incendio ocurrido en 2009. En este caso va a ser determinante el paso de la localidad de una economía rural a una importante industrialización. Las edificaciones como el caserío, que fue molino además de vivienda, fueron perdiendo su función original que pasó de acoger a familias que se sustentaban con lo que allí se producía a albergar a trabajadores de Altos Hornos, perdiendo así sentido parte de sus dependencias que, o bien se fueron abandonando, o bien modificando para servir más de morada que de medio de vida.

El palacio Lazarraga también tuvo una importante evolución aunque con matices muy diferentes al caserío Etxebarri, si bien lo apuntado sobre el caserío tiene también validez al tratar del palacio: al ser ambos edificios civiles

de propiedad privada, su mantenimiento no guardaba relación con el número de vecinos que habitaran estos núcleos de población.

La población de Zaldondo no tiene variaciones muy llamativas que afecten a la vida de sus habitantes. Desde los 30 vecinos y 7 beneficiados que la habitaban en 1556 hasta su momento álgido en 1786 (con 322 habitantes, según el censo de Floridablanca, como consecuencia de la recuperación económica de la zona), mantuvo más o menos su número de habitantes hasta finales del siglo XIX, cuando se realizó el censo de Pascual Madoz. A partir de entonces, su población ha ido descendiendo, con ciertos altibajos, llegando a cifras tan bajas como los 42 habitantes con que contaba en 1982, como consecuencia de la mayor y mejor oferta laboral en la capital. Sin embargo, hoy en día cuenta con 188 personas censadas, mantiene, como lo ha hecho siempre, su ayuntamiento propio, y cuenta con una asociación cultural muy activa, la Asociación Cultural de Amigos de Zaldondo, que fue creada en 1976⁵³⁵ para promover, como ya se ha apuntado anteriormente, la restauración del palacio Lazarraga, que actualmente es su sede.

Los tres edificios religiosos que han sido elegidos para este estudio tienen un punto en común que es obligado resaltar: su mantenimiento y las labores de restauración o consolidación durante estos años del siglo XXI solo han sido posibles gracias a la tarea y el empeño de las respectivas Juntas Administrativas. Han sido ellas las que han asumido como propio el deber de salvaguardar el patrimonio de sus núcleos de población. En el caso de Artxua, la Junta Administrativa ha asumido la responsabilidad de la recuperación y el posterior mantenimiento de un edificio que las autoridades eclesiásticas prefirieron abandonar. Así, la recuperación integral de una iglesia que es patrimonio de todos los alaveses se ha conseguido gracias al tesón de la Junta Administrativa de un minúsculo núcleo de población. En el caso de Artatza Foronda, las mejoras han venido también de la mano de los escasísimos vecinos, quienes se han movilizado, tanto para conseguir las ayudas y subvenciones de las autoridades civiles de la provincia (que desembocaron en

⁵³⁵ APAOLAZA, J.M., "Zaldondo. Proceso de formación de una identidad", *KOBIE (Serie antropología cultural)* n° 2, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1987, [Consulta: 05-03-2017], Disponible en: http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_2_Antrpologia_cultural_%C2%ABZALDOUNDO_%20PROCESO%20DE%20FORMACION%20DE%20UNA%20IDENTIDAD%C2%BB.pdf

la rehabilitación de la cubierta de una preciosa iglesia pincelada que tampoco tiene culto desde hace ya muchas décadas), como para techar en vereda la entrada de su iglesia que, con todo, sigue siendo propiedad del Obispado. Por último, en el caso de Antezana/Andetxa, que sí tiene culto, se está trabajando por darle a la iglesia un uso más allá del religioso, también de la mano de los vecinos y su Junta Administrativa.

2.3 Usos y mantenimiento

Como ocurre con tantos otros edificios de nuestro patrimonio inmueble, muchas veces la tarea de restauración y/o consolidación del bien es la parte sencilla de resolver (aunque sobren ejemplos de falta de diligencia a la hora de ejecutar dicha tarea, como nos demuestra todo lo ocurrido con el caserío Etxebarri, por ejemplo). Aun así: basta con una inyección puntual de medios, tanto económicos como humanos, para que las administraciones competentes puedan intervenir para asegurar la conservación del edificio en cuestión y su pervivencia. Esa intervención, además, tiene fecha de inicio y fecha final, y un presupuesto más o menos cerrado. Sin embargo, el mantenimiento de los inmuebles comienza precisamente tras el final de la intervención conservadora o restauradora, y no tiene fecha final: si los inmuebles intervenidos no se mantienen adecuadamente a lo largo del tiempo, tarde o temprano volverán a tener problemas de conservación. Huelga decir que el mantenimiento de un bien está íntimamente relacionado con su uso. Si un edificio, cualquiera, cumple una función, dicho edificio se valora. Y si se valora, se cuida.

De los cinco edificios elegidos como modelo para el presente estudio, el único que mantiene su función inicial es el de Antezana/Andetxa, edificio religioso que hoy en día se mantiene abierto al culto. Con todo, ya no se trata de un edificio cuyo uso sea exclusivamente religioso: tras habersele incorporado las actuales pinturas murales contemporáneas, obra todavía inconclusa en el momento de redactar este trabajo, en la que el pintor Xabier Egaña lleva ocupado todos los veranos desde hace ya cuatro años, se han ido sumando nuevas actividades culturales, tales como conciertos de música clásica o visitas

guiadas a dichas pinturas murales contemporáneas. Tiene una página web⁵³⁶ muy activa, mantenida sobre todo por el presidente de la Junta Administrativa José Luis Alonso, y por Diego Bermejo, profesor de Filosofía de la Universidad de Deusto, ambos con domicilio en la localidad. Así pues, la iglesia de San Miguel Arcángel tiene en este momento tres grandes líneas de actividad: por un lado la principal: su uso como edificio religioso con culto. Junto a ella, los conciertos y las visitas guiadas.

Por desgracia, el modelo colaborativo con actividades que se complementan que está funcionando bien en Antezana/Andetxa no es automáticamente exportable al resto de pequeños núcleos de población diseminados por toda la provincia. Por ejemplo el caso de Artatza Foronda, un núcleo de población tan próximo a Antezana/Andetxa, es muy diferente. Para empezar, la iglesia de San Pedro, que sigue siendo propiedad del Obispado, no tiene culto más que una vez al año, precisamente para celebrar la festividad de San Pedro. Por otro lado, a pesar de ser uno de los más completos ejemplos de templo pincelado con el que contamos en el territorio, el edificio no cuenta con ningún tipo de protección legal, no es parte del patrimonio cultural vasco inventariado o calificado, por lo que la necesaria rehabilitación completa del edificio y la restauración y puesta en valor de las pinturas murales depende enteramente de la voluntad de su propietario, que no puede ser legalmente obligado. A ello hay que sumar que Artatza Foronda cuenta con muy pocos habitantes, que ni pueden asumir la rehabilitación y restauración a las que hemos hecho mención, ni son en principio suficientes como para asegurar un uso sostenido del edificio tras su hipotética restauración. Para complicar aún más la cuestión, su Junta Administrativa está formada por tres pequeños núcleos de población, Legarda, Mandojana y Artatza Foronda, con muchas cuestiones que atender.

Por todo ello, entendemos que para la restauración y la puesta en valor de este edificio el primer paso necesario es declararlo monumento. Tras ello vendría la obligada restauración y puesta en valor, con el concurso de todas las partes implicadas: los propietarios legales del edificio, la administración competente en materia de conservación de patrimonio, y los vecinos como garantes de su

⁵³⁶ Antezana/Andetxa, Pinturas para la Vida [Consultado:02-03-2017] Disponible en <http://www.antezana.es/>

mantenimiento, para el cual será casi imprescindible conformar un itinerario de turismo cultural del que forme parte la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda junto con la de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa: las pinturas murales contemporáneas de este último templo, junto con pinturas murales del siglo XVI y el retablo fingido barroco de la iglesia de Artatza Foronda. Sin descartar, por supuesto, la ampliación de su uso religioso ni otro tipo de actividades culturales o sociales.

Como ya hemos comentado anteriormente, la iglesia medieval de San Sebastián de Artxua es un edificio que estaba condenado a desaparecer a partir de su abandono por parte de las autoridades eclesiásticas en los años cincuenta del pasado siglo y la construcción de uno nuevo templo que lo reemplazara. Sin embargo, el deseo de la Junta Administrativa de recuperar su edificio medieval y la opción de darle un nuevo uso, una vez que fuera desafectada al culto y su propiedad fuera cedida a las autoridades civiles, ha hecho que, como ya hemos apuntado anteriormente, en la actualidad, tras la restauración integral llevada a cabo entre 2012 y 2015, sea un centro sociocultural para uso de los vecinos de la Junta Administrativa de Luna.

Con todo, entendemos que se podría y debería abrir a nuevos usos, vinculados necesariamente a la puesta en valor de las pinturas murales que alberga en sus muros.

El caserío Etxebarri ya no existe prácticamente como tal actualmente; como hemos apuntado, únicamente quedan unos pocos restos de él, restos que esperamos puedan ser conservados y puestos en valor. Pero, evidentemente, para que todo este esfuerzo tenga sentido, ha de tener un uso futuro. Tal y como marca la ley y apuntaba ya Javier Soto⁵³⁷ en su informe, la parcela en que se encuentra el caserío es la AR-6 o SLEC por acuerdo en la sesión del Pleno del Ayuntamiento de Llodio/Llodio del 26 de enero de 2009, y esto significa que es una parcela del sistema local de equipamiento comunitario y sus terrenos serán de dominio y servicio público⁵³⁸. Por el momento, en lo que respecta al mantenimiento, la cubierta colocada durante la intervención de urgencia permitirá proteger lo que queda de las pinturas murales. Pero

⁵³⁷ SOTO MADRAZO, J.; Op. cit., pp.7-8

⁵³⁸ Art. 2.2.36.3-5, BOTHA, N° 18, Llodio, 11 de febrero de 2009

evidentemente a esta intervención han de seguirle aquellas que lleven a buen puerto la restauración y puesta en marcha de todo el edificio. Sabemos que no es fácil, toda vez que son multitud los edificios con carácter de monumento que son propiedad de los distintos municipios y que no terminan de encontrar una función social acorde a las necesidades de la ciudadanía del siglo XXI. En nuestra opinión, en el diseño de los usos y utilidades futuros del caserío Etxebarri no se debería obviar el valor añadido que le confieren las pinturas murales presentes en su fachada.

El palacio Lazarraga, en Zaldondo⁵³⁹ lleva años funcionando como museo local. La Asociación Cultural Zaldondo, que se creó para impulsar la restauración del palacio Lazarraga, y el Ayuntamiento hicieron en su día un gran esfuerzo para conseguir que el palacio se rehabilitara, conscientes de que "tal restauración exigía un destino posterior y adecuado del inmueble, ya que su no uso produciría a mayor o menor plazo su destrucción y pérdida"⁵⁴⁰. En aquel momento hubo un intercambio de correo entre el Ayuntamiento, la asociación y la Diputación, en el que se proponían varios usos para el futuro edificio, entre ellos la ubicación de las oficinas municipales, el salón de actos del Ayuntamiento, la biblioteca municipal, las oficinas del Juzgado y de la Cámara Local Agraria, el museo arqueológico, etnográfico y de la cerámica, o el archivo municipal y local⁵⁴¹.

La asociación cultural organizó entonces, antes de que finalizara la rehabilitación del palacio, varias comisiones de trabajo, concretamente de cerámica, de historia, de etnografía de la ermita de San Julián y del carnaval de Zaldondo para involucrar al mayor número posible de vecinos en organizar adecuadamente el futuro del edificio.

Finalmente se concedió el permiso únicamente para los usos propuestos por la asociación, ya que la conservación y restauración de dicho palacio se había realizado a tenor de un planteamiento general de creación de centros de

⁵³⁹ ATHA, Caja 16904, N° 3, Exped.57/75

⁵⁴⁰ ATHA, Caja 16904, N° 3, Exped.57/75, carta del presidente de la Asociación a Diputado Gral. DFA, 3 de abril de 1981.

⁵⁴¹ ATHA, Caja 16904, N° 3, Exped.57/75, 10 de abril de 1981.

cultura de nivel comarcal, aprovechando edificios de gran valor arquitectónico.⁵⁴²

Anteriormente, para asegurar la pervivencia del palacio tras la rehabilitación, el Ayuntamiento de Zaldondo y la Asociación Cultural Zaldondo, en sendos documentos, se habían comprometido a hacer frente, en la parte que a cada uno correspondiera, a "los gastos de mantenimiento que sean precisos para la conservación del palacio una vez que se halle restaurado".⁵⁴³

Esta participación por parte del pueblo y el compromiso para mantenerlo adecuadamente fueron determinantes para conseguir su rehabilitación.

En lo que respecta a las pinturas, son ellos también quienes, ante su avanzado deterioro, se han preocupado de solicitar ayuda a la Diputación.

2.4 Conocimiento y valoración histórico-artística.

Nos referiremos en este apartado al conocimiento de la existencia de las pinturas por parte del pueblo en que están ubicadas y la población en general. Qué duda cabe de que ese es el primer paso, obligado, para que las pinturas murales sean consideradas como algo propio, especial, valioso y que merece ser conservado y enseñado

El conocimiento de las pinturas va directamente relacionado con que estas hayan sido puestas en valor y aparezcan en alguna publicación o catálogo. Por eso ha sido tan importante para la pinceladura alavesa el trabajo del historiador Pedro Echeverría Goñi y, posteriormente, el de los estudios técnicos realizados. Estos estudios son "requisitos previos en cualquier proyecto de conservación" como así lo expone la carta de Zimbabue⁵⁴⁴.

Aunque ya Micaela Portilla, comienza a tenerlas en cuenta de forma tímida, la aportación del citado antiguo profesor de la UPV/EHU en la que colabora también la historiadora Amaia Gallego es fundamental. Como bien dice la historiadora Urresti Sanz⁵⁴⁵ "la puesta en valor de este arte se la debemos al

⁵⁴² ATHA, Caja 16904, Nº 3, Exped.57/75, Servicio de Arquitectura, DFA., 22 de junio de 1981.

⁵⁴³ ATHA, Caja 16904, Nº 3, Exped.57/75, Carta Ayto. Y carta de A.C.Z. , 25 de febrero de 1979.

⁵⁴⁴ Carta de Zimbabue...

⁵⁴⁵ URRESTI SANZ, V., Op. cit.

profesor Echeverría Goñi, quien ha reivindicado su importancia como una disciplina en sí misma y como complemento transformador de la arquitectura del siglo XVI y ha llevado a cabo los primeros estudios de pinceladura del Renacimiento en el País Vasco y Navarra", a los que también puede añadirse Burgos⁵⁴⁶.

Ya hemos comentado que no ha sido un estilo pictórico que haya gozado de gran popularidad en nuestros tiempos, por los motivos que hemos ido desgranando a lo largo de este estudio.

No hay que olvidar que la pinceladura afectaba, en el caso de los templos, a su interior por completo, elementos pétreos, muros y bóvedas, centrándose generalmente —aunque no siempre— en el presbiterio y en los cielos o bóvedas las pinturas de escenas y figuras, más elaboradas, y por decirlo de alguna manera, también las más atractivas para la mayoría de los feligreses, por ser realistas y aquellas que transmitían mensaje.

Se ha comentado en ocasiones que los retablos fingidos que se ejecutaban en el presbiterio se realizaban por ser más económicos que los de madera y que tenían una función temporal, efímera, pues se contrataban cuando una parroquia estaba falta de medios, por haber hecho un gran desembolso para actualizarse o, en algunos casos, para construir su nuevo edificio. De modo que se quedaban a la espera de recuperarse económicamente para poder asumir otro de madera policromada, bastante más costoso.

Si bien esto puede ser cierto, sí es verdad que durante los siglos posteriores, y atendiendo a otro gusto estético, son multitud los retablos de madera que se ubican en el lugar principal del templo, en la cabecera. Se colocaban delante del anterior retablo fingido, ya pasado de moda, sin tener que pintarlo, atendiendo como es lógico a la economía de trabajos para conseguir el fin. Sin embargo sí que se tapaba con una capa de pintura aquella decoración que sobresalía tras el nuevo retablo. Es lógico pensar que, en función de en qué estado estuviera el resto de la pinceladura del siglo XVI y de los medios que

⁵⁴⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., PETRA S. Coop., *Proyecto de conservación de la pinceladura norteña: el foco burgalés*, T I y T II, Valladolid, para la Dirección General del Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2013, (inédito).

tuviera la parroquia para adecuarse a los nuevos aires estéticos, se continuaría pintando y tapando, o no.

A las bóvedas, al estar más inaccesibles, no les llegaba tan fácilmente el momento de renovación. Esto tenía más que ver con el estado de las cubiertas y si había habido filtraciones de agua. En este caso es cuando podían verse cubiertas por una mano de cal o pintura, siendo más probable que los dibujos y pinturas más elaboradas que solía haber en sus ruedas centrales o claves, se salvaran, al ser escenas representativas de paisajes o figuras. No ocurría lo mismo con las pinturas de regularización arquitectónica, que imitaban diferentes elementos arquitectónicos, como un trampantojo en muchas ocasiones. Estas han sido mucho menos valoradas y por lo tanto menos respetadas, considerándose las pinturas populares la mejor de las veces y no entendiendo su sentido en su mayoría.

Eso sí, tras una obra importante en el edificio, la renovación estética solía ser total y raramente faltaba la mano completa de pintura incluyendo decoraciones al gusto del momento, siempre en función de los posibles de cada parroquia.

Una vez tapado el dibujo más antiguo, la memoria es corta y basta con una o dos generaciones para olvidar aquello que había debajo.

En cualquier caso, a pesar de estar ocultas, las pinturas continuaban existiendo tras esas capas de encalados y pintados lisos.

Algo similar ocurre con la escultura monumental en piedra, que siempre estuvo policromada, pero esta concepción fue perdiéndose y "cediendo terreno a la piedra acabada al natural"⁵⁴⁷ como bien desarrolla José Rivas en su tesis sobre las policromías sobre piedra y que atribuye a un "olvido histórico" debido a un conjunto de factores como su ubicación a la intemperie o la expansión del gusto neoclásico que nace de los primeros estudios arqueológicos, por una errónea concepción de la decoración en la antigüedad clásica que extendieron muchos arqueólogos e historiadores famosos. Estos gustos académicos neoclásicos trajeron maestros, cornisas, encalados, decoraciones monocromas o marmoreados a las iglesias.

⁵⁴⁷ RIVAS LÓPEZ, J., Op. cit., pp.18-25.

Pero lo peor estaba por llegar con la moda por los edificios desnudos y la piedra vista en sus muros y bóvedas, una moda relacionada con el un erróneo purismo del románico o del gótico. El picado sistemático de los revestimientos conllevó la mayor pérdida no sólo de la pinceladura, sino de cualquier resto de pintura mural de cualquier época que hubiera permanecido oculta sobre muros y bóvedas desde siglos anteriores. Son muchas las teorías sobre el comienzo y desarrollo de esta moda que se propaga por toda Europa.

Pedro Echeverría hará un comentario a este hecho en todas sus publicaciones sobre la pinceladura renacentista, hablando del gusto por la "piedra vista" y la pureza de los materiales originales que ya había arrasado una parte importante de los revestimientos pictóricos de los muros y bóvedas de nuestros templos, pero de forma especial incidió y profundizó en el tema en la conferencia⁵⁴⁸ que dio recientemente en Pamplona sobre el tema, empleando ya la palabra "petrofilia" o amor por la piedra. Lo cierto es que se perdió para siempre gran parte de nuestro patrimonio en pintura mural que, aunque en ocasiones a duras penas o maltrecho, había conseguido llegar hasta el siglo XX. Y si no se remedia, podemos seguir perdiendo ejemplos de pinceladura también durante este presente siglo, puesto que la moda por la piedra vista sigue entre nosotros.

Con todo, creemos que no sólo fue una cuestión de moda, sino que también se dieron otros factores para que esto ocurriera: por un lado, el mal estado en que podían estar los revestimientos, la llegada del cemento, y sobre todo el desconocimiento, puesto que las paredes pinceladas no se consideraron como documentos, sino como simples decoraciones.

Los revestimientos, salvo que estén recién colocados o bien cuidados, no tienen un fácil envejecimiento, como ya hemos comentado, al estar a expensas de la buena o mala conservación del edificio. En el momento en que hay escorrentías, humedades de capilaridad, una reparación que hacer o zonas de paso con roce de la superficie, aparecen los desconchones, los arañazos y las manchas, difíciles de igualar con el resto. Así que siempre acaban pareciendo viejos, sucios, molestos y "feos".

⁵⁴⁸ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "El impacto de la petrofilia ..."

Al picarlos y hacerlos desaparecer se eliminan de raíz estos problemas. No hay más que echar una ojeada a proyectos de rehabilitación de arquitectura monumental o leer unas cuantas memorias arqueológicas de un edificio para evidenciar esto.

Por otra parte los trabajos de pintado, al no tocar la estructura del edificio, son obras menores y no precisan licencia municipal. La revisión de estas labores sólo se realiza cuando la administración pública se entera de forma tangencial y no es fácil intentar enderezar unos trabajos que contemplaban el picado de muros. Y mucho menos cuando la gran mayoría de templos alaveses susceptibles de contener ejemplos de pinceladura mural siguen sin tener protección legal alguna que obligue a la supervisión de cualquier obra por parte de las autoridades competentes.

Con todo, tras muchos esfuerzos por parte de la administración pública para evitarla, se va consiguiendo, poco a poco, que la moda por dejar la piedra vista vaya perdiendo fuerza. Pero la opción actual tampoco es mucho mejor, pues se contempla el “saneado y adecentamiento” de los muros, picando si no todo, casi todo lo que esté en mal estado, para enlucirlo luego de nuevo (a veces se consigue que este nuevo enlucido se lleve a cabo con morteros de cal y no de cemento). Qué duda cabe de que estos trabajos son mucho más fáciles y baratos de llevar a cabo.

Con todo esto queremos decir que hay una inercia de dar la espalda a los revestimientos antiguos difícil de cambiar y aún queda mucho trabajo por hacer. El conocimiento de las pinturas y la puesta en valor por parte de un historiador del arte ayuda mucho a cambiar la sensibilidad de la gente como se ha dicho.

La situación que nos encontramos en los ejemplos elegidos es la siguiente:

2.4.1 Pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa:

Se desconocía su existencia por parte del pueblo al estar encaladas por encima. Tras la petición de asesoramiento al Servicio de Restauración antes de que el pintor Xabier Egaña comenzara su trabajo, se realizó una observación

detallada y se percibió su existencia bajo las pinturas lisas que están a la vista en los plementos de la bóveda y tras el retablo mayor.

Se han realizado informes por parte del Servicio de Restauración en 2013 y 2015 y Echeverría las cita en una publicación sobre el retablo fingido de la iglesia de San Martín de Bachicabo en 2013⁵⁴⁹. A raíz de la investigación que estamos llevando a cabo para esta tesis, hemos encontrado en los libros de fábrica el dato a los pagos al pintor Martín de Oñate en 1551⁵⁵⁰, fecha en la que perfectamente el maestro pintor podría haber pincelado la iglesia con la habilidad que le caracteriza si nos atenemos a los restos que en esta iglesia aún pueden apreciarse y los otros ejemplos que de él tenemos, como la bóveda de la iglesia de Oteo.

2.4.2 Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Artatza

Foronda:

Citadas por Micaela Portilla en el Tomo IV del Catálogo de la Diócesis, en 1975⁵⁵¹ y también por el arqueólogo Leandro Sánchez en 2009⁵⁵², pero aún no han podido ser estudiadas en profundidad.

Pedro Echeverría, a partir de su colaboración en el inventario de iglesias⁵⁵³ escribe sobre ellas y con motivo de la colocación de la nueva cubierta dará una conferencia en la misma iglesia para su difusión⁵⁵⁴. Hay además por parte del pueblo interés por el edificio y las pinturas y construyeron un blog informando de las actividades que allí se realizaban⁵⁵⁵

Se sabe que al menos parte de ellas fueron pintadas por Juan de Elejalde, aunque hemos comprobado que fue pintada al menos en dos fases al haber un despiece de sillares pintado sobre otro. Puesto que la primitiva iglesia del siglo XVI se levantó en tres períodos diferentes⁵⁵⁶ pudo ser que también hubiera más de una pinceladura consecutiva. Como ya hemos dicho anteriormente no

⁵⁴⁹ ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L. y GALLEGO-SÁNCHEZ, A., "El retablo fingido...", p.41-79.

⁵⁵⁰ (AHDV), Sig 324-4,

⁵⁵¹ ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV...*, p 280.

⁵⁵² SÁNCHEZ ZUFIAURRE, L.; RENEDO VILLARROYA. B., "San Pedro eliza...", pp. 202-204.

⁵⁵³ LKS, *Plan Director para la conservación de las iglesias de Álava*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2009 (inédito).

⁵⁵⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; "Piedra y color...".

⁵⁵⁵ LÓPEZ DE IPIÑA, J.; [Consulta: 07-12-2016] Disponible en <https://sanpedroartatza.wordpress.com>

⁵⁵⁶ SÁNCHEZ ZUFIAURRE, L.; RENEDO VILLARROYA. B., "San Pedro eliza...." pp. 202-204.

podemos evitar que los lobos de sus bóvedas nos recuerden a los de la iglesia de Bachicabo y el dibujito en blanco casi imperceptible situado en el luneto del tramo de la cabecera, en el lado de la epístola, sobre el friso de leyenda, nos recuerde a los inconfundibles personajes que Juan de Armona nos dejó en algunos de los muros que pintó, aunque ya hemos dicho que no hay documentación que avale esta hipótesis.

2.4.3 Pinturas murales de la Iglesia de San Sebastián de Artxua:

Cuando la iglesia se abandonó tenía a la vista el último revestimiento completo, un tipo de acabado mucho más cercano al estilo del siglo XIX. Como consecuencia de ese abandono, se deteriora el edificio, comienzan a caer estos revestimientos y aparecen los del siglo XVI. No podemos decir que tengan un especial valor artístico, pero sí documental. Son la muestra de que todas las iglesias, tras las renovaciones u obras que se realizaran, daban un acabado final acorde al gusto de la época, atendiendo claro está a las posibilidades económicas de la parroquia. Estos revestimientos, además, son un material muy válido para ayudar a datar y concretar las diferentes fases constructivas del edificio.

2.4.4 Pinturas murales del caserío Etxebarri, en Llodio

En los casos del caserío y el palacio, al ser de uso privado no se tiene conocimiento público de las pinturas hasta que pasan a ser propiedad de la administración, y de uso público.

De hecho en el caserío Etxebarri de Llodio, según la investigación realizada por Victorino Palacios en 2017, se arrienda desde el siglo XVII y va pasando de mano en mano hasta la década de los años ochenta del pasado siglo, en que se abandona. Las pinturas de Armona saldrán a la luz tras el incendio de 2009, a consecuencia de la caída de los revestimientos que estaban sobre ella. Se harán entonces varios informes para impulsar su protección legal, entre ellos

uno de Pedro Echeverría Goñi⁵⁵⁷, resaltando su valor histórico-artístico, que son fundamentales para la datación del edificio.

2.4.5 Pinturas murales del Palacio Lazarraga, en Zaldondo

Las pinturas del palacio Lazarraga en Zaldondo sí son conocidas y valoradas por el pueblo aunque la intervención antigua precisa una revisión, que ya se está realizando. Si bien en un primer momento, cuando Portilla hace un informe sobre ellas, se consideraron singulares pero populares o con poco valor artístico, Pedro Echeverría Goñi las ha atribuido a Diego de Cegama, y ha elevado el nivel artístico de estas en dos publicaciones sobre ellas en 2011 y 2013⁵⁵⁸. A pesar de todo, su conocimiento es insuficiente y sería necesario dar una mayor difusión a las mismas, si bien es cierto que su estado actual y su colocación aleatoria, sin lectura iconográfica de las escenas, no ayudan a su disfrute.

Consideramos imprescindible un plan de puesta en valor y difusión que permitiera conocer y comprender en toda su dimensión este estilo pictórico. Los ejemplos que hemos elegido no son exponentes de la calidad a que se llegó en algunos casos de pinceladuras en los muros y bóvedas durante el siglo XVI, pero sí ponen en evidencia que era una prácticamente habitual y hasta la iglesia más sencilla, véase el caso de Artxua, se pincelaba bien finalizadas las obras de remodelación bien para actualizarlos al momento, aunque fuera con un sencillo despiece de sillares, sin figuras ni escenas, o cuando se quería destacar y marcar cierto estatus social a un edificio, como es el caso del caserío Etxebarri, empleaba para ello la pinceladura en su fachada principal.

2.5 Propiedad y/o tutela

La cuestión de la propiedad de los edificios es de suma importancia, ya que de ella dependen multitud de factores, entre otros el uso que se le pueda dar una vez restaurado, la responsabilidad de su mantenimiento e incluso quién ha de

⁵⁵⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; *Informe sobre la pinceladura de la Casa Etxebarri...*

⁵⁵⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; "Las artes figurativas...", pp. 93-110. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión...", pp. 296-326

pagar la factura de los trabajos de conservación y restauración que sean necesarios.

Como sabemos según el artículo 20.1 de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco los "propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro". Esta obligación tiene además su desarrollo en el artículo 35.2 de la misma ley, punto en el que se recoge lo siguiente: "Cuando los propietarios, poseedores o titulares de derechos reales sobre bienes calificados o inventariados no den cumplimiento a las obligaciones previstas en el artículo 20, la Diputación Foral correspondiente, de oficio o a instancia del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, podrá exigir su cumplimiento en un plazo adecuado y, en caso contrario, ordenar su ejecución subsidiaria por cuenta del propietario. Asimismo, la Diputación Foral podrá realizar de modo directo las obras necesarias que resulten inaplazables para asegurar la integridad del bien. La ejecución directa no obsta para que su costo deba ser abonado por el propietario si así resulta procedente".

Como vemos, la cuestión de la propiedad es muy relevante para la conservación del edificio, y lo es mucho más en aquellos casos en que se trate de un bien protegido.

En cuanto a los cinco edificios que nos ocupan, podemos hacer de ellos dos bloques. En el primero estarían los dos edificios civiles, el caserío Etxebarri y el palacio Lazarraga. La propiedad corresponde en el primer caso al ayuntamiento respectivo y en el segundo a la Diputación Foral de Álava, aunque cedida⁵⁵⁹ a título de precario a la Asociación Cultural Zaldueño para su uso. El palacio tiene un uso muy bien definido, ya que alberga un museo y la sede de la Asociación Cultural Zaldueño, pero el caserío todavía no tiene ningún uso definido.

⁵⁵⁹ ATHA, Caja 16094, N°3, Exped.50/80, Carta de cesión de DFA a Asociación Cultural Zaldueño, Vitoria-Gasteiz, 21 de junio de 1982.

En el otro bloque estarían los tres edificios religiosos, las iglesias de Antezana/Andetxa, Artxua y Artatza Foronda. De ellas, la única que no es propiedad del Obispado es también la que ha tenido una intervención de conservación y restauración integral, pagada con fondos de la administración pública. Se trata de la iglesia de San Sebastián de Artxua, edificio en desuso y sin culto desde la década de los años 50 del siglo pasado, cuya titularidad fue cedida por las autoridades eclesiásticas a las civiles de la Junta Administrativa de Luna el 27 de enero de 2011, un año antes de que el edificio fuera declarado monumento.

La iglesia de Antezana/Andetxa; aunque es propiedad del Obispado, se le ha cedido para su uso durante 10 años, y la iglesia de Artatza Foronda está cedida a la Junta Administrativa.

2.6 Marco legal

En Álava no son muchos los edificios con protección legal, y el ritmo con el que el Gobierno Vasco trabaja en este ámbito no deja mucho espacio para el optimismo. Valga un dato: según la página web oficial del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco⁵⁶⁰, desde que en abril de 2012 se protegiera la iglesia de San Sebastián de Artxua solo tres edificios más han merecido ser declarados monumento en Álava: la iglesia de San Juan Evangelista de Ziriano, en Arratzua-Ubarrundia, en noviembre de ese mismo 2012; la Casa Palacio de los Sodupe en Navaridas, en julio de 2013, y el caserío Urbina, en Urkabustaiz, en diciembre de 2016.

La situación legal de los edificios en que están ubicadas las pinturas objeto de nuestro estudio es el siguiente.

Antezana/Andetxa: No tiene protección legal alguna. Figura del siguiente modo: Arquitectura: Inventariable / Arqueología: Zona de Presunción Arqueológica. Inventariable es aquí un eufemismo, que en este caso vendría a significar 'sin protección alguna'.

⁵⁶⁰ Euskadi.eus [Consultado: 12-12-2016] Disponible en <http://www.euskadi.eus/ultimas-declaraciones-monumentos/web01-a2kulonz/es/>

Es decir que legalmente el Obispado no tiene ninguna obligación legal sobre el templo, salvo aquellas que ha de tener con un edificio que se usa respecto a terceros, de mantenimiento y salubridad, pero no con respecto al material artístico que alberga, salvo que este tuviera de modo independiente protección legal.

Artatza Foronda: Al igual que Antezana/Andetxa: Arquitectura: Inventariable/ Arqueología: Lugar de presunción arqueológica. Como ya se ha dicho anteriormente, 'inventariable' significa que no tiene protección legal.

Esto es: el pueblo no tiene obligaciones especiales para con el edificio. Las pinturas son las que lo hacen un edificio singular.

Artxua: Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento. Iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango, Álava), 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012). Cuando la Junta decide recuperar el edificio este está en ruina y decide incoarlo para posteriormente poder acceder a las ayudas para la rehabilitación por medio de subvenciones.

Llodio: Orden de 15 de marzo de 2011, en la que se inscribe a dicho caserío como Bien Cultural, con la categoría de Monumento en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. BOPV, jueves 7 de abril de 2011, Nº68, pp.1-6. Se logra la declaración del edificio a partir del incendio y ante la amenaza de ruina, impulsado por Asociación Amalur, vecinos, Ayuntamiento y DFA.

Zalduondo: Dentro de la declaración del edificio calificado con categoría de monumento BOPV 14-11-2002. Decreto 254/2002, de 29 de octubre, por el que se adapta a las prescripciones de la Ley 7/1990, del Patrimonio Cultural Vasco, el expediente de Bien Cultural Calificado, con la categoría de Monumento, a favor del Palacio Lazarraga, sito en Zalduondo (Álava). Entre los elementos singulares están las pinturas, por lo que aunque ellas sí tienen protección legal, no existe un decreto que contemple su régimen de protección específico en el que se contemple qué se puede hacer y qué no.

De los cinco que nos ocupan tres tienen protección legal: la iglesia de San Sebastián de Artxua, el caserío Etxebarri en Llodio y el palacio Lazarraga en Zalduondo.

En el caso de la iglesia de San Sebastián de Artxua, la Junta Administrativa de Luna cumplió diligentemente con todas sus obligaciones, en el caso del caserío Etxebarri de Llodio no podemos decir lo mismo pues el ayuntamiento tardó cinco años en tomar cartas en el asunto. El palacio Lazarraga, el más veterano de todos en lo que a protección legal se refiere tenía todos los boletos para haber sido modélico, y quizás lo fue para la época. Pero, como ya hemos comentado anteriormente, consideramos superficial el tratamiento legal que se les da a los elementos singulares de un edificio calificado, en lo que se refiere al tipo de intervención necesaria para su conservación.

Apreciamos que las pinturas están a expensas de que el edificio sea protegido legalmente, es decir, que tengan o no la suerte de estar ubicadas en un edificio que merezca ser calificado por sus características. Pero ¿y si no las tiene y sin embargo alberga en su interior pinturas murales dignas de protegerse y conservarse?

Sabemos que en muchas ocasiones en templos, sobrios y austeros, sin especial valor arquitectónico, se llevaban a cabo importantes reformas interiores para adecuarse a los gustos del momento.

Consideramos por ello fundamental que la pinceladura mural tenga protección legal propia y no esté a expensas del valor arquitectónico en que se ubican, pero de esto hablaremos más adelante.





CAPITULO VI

**PROTECCIÓN
LEGAL DE LA
PINTURA MURAL
ALAVESA**

VI. PROTECCIÓN LEGAL DE LA PINTURA MURAL ALAVESA.

En este apartado vamos a tratar de la protección legal que necesita la pinceladura mural alavesa para continuar formando parte del patrimonio cultural de nuestro territorio, y vamos a enfocar dicha protección legal desde dos vertientes diferentes pero complementarias. Por un lado, analizaremos la protección que las leyes de protección del patrimonio cultural otorgan a la pinceladura mural alavesa como tal, toda vez que está definido qué se entiende por patrimonio cultural y los ejemplos concretos que lo conforman tienen reconocida una especial protección.

La segunda vertiente que queremos tomar en cuenta se refiere a las intervenciones a acometer sobre cualquier bien constituyente del patrimonio cultural que tenga necesidad de ser restaurado o conservado. En nuestra opinión, debería establecerse legalmente la obligatoriedad de un proyecto de intervención antes de la ejecución de cualquier tarea de restauración o conservación de un bien cultural, y los puntos mínimos a recoger en dicho proyecto deberían estar regulados, ya sea en la propia ley o ya sea a través de un decreto.

Asimismo, las autoridades competentes deberían afrontar, de una vez por todas, la necesaria tarea de regular el acceso a la profesión de restaurador. Es necesaria una buena ley que aporte a la sociedad los instrumentos de que precisa para una efectiva protección de su patrimonio cultural; es necesaria también una estipulación clara de cómo se tienen que acometer las tareas de restauración o conservación de los elementos de dicho patrimonio, para su mejor adecuación, pero también es absolutamente necesario que se regule quién puede llevar a cabo dichas intervenciones con las debidas garantías de profesionalidad.

1. Legislación de aplicación en el ámbito de la protección de patrimonio cultural, y recomendaciones internacionales

En el primero de los ámbitos anteriormente mencionados, cuando se trata de la protección del patrimonio cultural y de cómo se recoge esta en la legislación vigente en el Reino de España, hay que diferenciar dos niveles. Por un lado, nos encontramos con disposiciones de rango legal y, por tanto, de obligado cumplimiento por los poderes públicos y por la sociedad en su conjunto, tanto la ciudadanía como las asociaciones. De otro lado tenemos también diferentes cartas o acuerdos tomados en los congresos internacionales que sobre esa cuestión se han celebrado a lo largo de la historia y que, pese a no ser vinculantes, sí son, en nuestra opinión, un referente que se debería tomar en cuenta precisamente a la hora de legislar en este ámbito de la protección del patrimonio, en cuanto que conforman un corpus de recomendaciones internacionales consensuadas por expertos en la materia⁵⁶¹. Por dichos motivos, en este apartado recogeremos los dos tipos de documentos, tanto los que son prescriptivos como los que son propositivos. Máxime cuando, como se verá a lo largo de este capítulo, es urgente renovar las leyes de protección del patrimonio para que se adecuen mejor a las necesidades actuales que dicha protección tiene.

Por otro lado, no se debe perder de vista que los ejemplos de pinceladura alavesa no solamente se encuentran en la provincia de Álava, sino que se extienden por diferentes territorios del norte de la península ibérica: aún hoy existen ejemplos de pinceladura alavesa distribuidos en templos sitios en, al menos, las provincias de Bizkaia, Burgos y Navarra, además de en Álava. Dado que en esta investigación hemos optado por circunscribir el estudio de la pintura mural alavesa a las expresiones de este estilo pictórico que se encuentran dentro del territorio del Obispado de Vitoria, las expresiones de pinceladura alavesa que podemos encontrar en los muros de los templos

⁵⁶¹ La legislación internacional sobre la protección del patrimonio no se menciona expresamente en la legislación española, a diferencia, por ejemplo, de la portuguesa, donde se tiene en cuenta no solo a la hora de legislar, sino también en el propio texto de la Lei 107/2001, de 8 de setembro, de Bases do Património Cultural: "Categorias de bens. 1 — Os bens imóveis podem pertencer às categorias de monumento, conjunto ou sítio, nos termos em que tais categorias se encontram definidas no direito internacional, (...)". Artículo 15 de la ley portuguesa 107/2001, que establece las bases de la política y del régimen de protección y puesta en valor del patrimonio cultural.

navarros quedan fuera de nuestro ámbito de estudio, y la situación se simplifica un poco más, ya que dicho obispado engloba territorios que se extienden por tres provincias (Álava, Bizkaia y Burgos) y dos comunidades autónomas: la Comunidad Autónoma Vasca y la Comunidad de Castilla y León. Los edificios adornados con pinturas de este estilo están sujetos, pues, a dos leyes de rango autonómico de protección y, a su vez, sometidos a las directrices de protección de tres administraciones diferentes: las respectivas diputaciones forales de Álava y Bizkaia, y la Junta de Castilla y León.

2. Situación legal en la Comunidad Autónoma Vasca

La Comunidad Autónoma del País Vasco tiene la competencia exclusiva en el ámbito del Patrimonio cultural, con la única salvedad de la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación, tal y como señala el artículo 149.1.28 de la Constitución española de 1978. Así viene recogido en el artículo 10.19 del Estatuto de Autonomía del País Vasco⁵⁶². Como consecuencia de ello, el Parlamento Vasco aprobó la Ley 7/1990, del Patrimonio Cultural Vasco⁵⁶³, que reafirma dicha competencia exclusiva a ser ejercida por la comunidad autónoma, que está no obstante matizada por una norma anterior, la Ley 27/1983, conocida como Ley de Territorios Históricos, tal y como se recoge la Ley de Patrimonio en la exposición de motivos, cuando afirma que corresponde a “las instituciones forales de dichos territorios [la] competencia de desarrollo legislativo y ejecución en materia de conservación, restauración, mejora y, en su caso, excavación del Patrimonio histórico-artístico monumental y arqueológico, y

⁵⁶² Artículo 10.

La Comunidad Autónoma del País Vasco tiene competencia exclusiva en las siguientes materias:
19. Patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, asumiendo la Comunidad Autónoma el cumplimiento de las normas y obligaciones que establezca el Estado para la defensa de dicho patrimonio contra la exportación y la expoliación”.

⁵⁶³ A pesar de que la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco es del año 1990, cabe recordar que no fue hasta el año 1991 cuando el Tribunal Constitucional definió, en su sentencia 17/1991, cómo debían interpretarse varios artículos de la Ley 16/85, del Patrimonio Histórico Español en respuesta a un recurso de inconstitucionalidad presentado, entre otros, por el propio Gobierno Vasco. Es, por tanto, a partir de ese año 1991 cuando se puede hablar propiamente del ejercicio de la competencia exclusiva por parte de las instituciones de la Comunidad Autónoma Vasca en materia de protección del patrimonio histórico.

competencia exclusiva sobre archivos, bibliotecas y museos de su titularidad”, haciendo referencia a la propia Ley de Territorios Históricos⁵⁶⁴.

La Ley de Patrimonio Cultural Vasco, en su exposición de motivos, señala también cuáles son sus objetivos prioritarios: “Los fines principales de esta ley son el diseño de una política tanto para la defensa y protección, difusión y fomento del patrimonio cultural del pueblo vasco, (...)”, concepto que será luego desarrollado en el Título I de la ley. Más adelante “se establece también el deber de los poderes públicos vascos de velar por la integridad del patrimonio cultural vasco y, al mismo tiempo, se reconoce la acción pública de los ciudadanos para actuar en defensa de dicho patrimonio”.

El Título II clasifica el patrimonio cultural a partir del régimen de protección que haya de otorgarse a cada bien o grupos de bienes; pueden ser bienes culturales calificados o inventariados, los primeros de ellos con un régimen de protección más estricto. Como medida complementaria, y para dar a los bienes culturales la publicidad que necesitan, “se crea el Registro de Bienes Culturales Calificados y el Inventario General de Bienes Culturales, como servicios abiertos al público e integrados en el Centro de Patrimonio Cultural Vasco creado por esta ley”. Para que un bien cultural tenga, pues, un nivel de protección, tiene que estar incluido en el citado Registro de Bienes Culturales o en el Inventario General de Bienes Culturales. La propia ley de 1990 establecía la necesidad de que se desarrollaran reglamentariamente las condiciones de organización y funcionamiento de dichos registro e inventario. Así, en su disposición transitoria primera se recoge el plazo de un año desde la entrada en vigor de la ley para dictar “los reglamentos de organización y funcionamiento de los Sistemas Nacionales de Bibliotecas, Archivos y Museos, así como el reglamento de organización y funcionamiento del Registro y del Inventario del Patrimonio Cultural del Pueblo Vasco”. A ese respecto, es verdad que la ley tuvo su correspondiente desarrollo, mediante el Decreto 342/1999 de 5 de Octubre, del Registro de Bienes Culturales Calificados y del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. Es decir, con más de nueve años de retraso sobre el plazo previsto en la ley, lo cual dice más bien poco de la diligencia de

⁵⁶⁴ Artículo 13, punto 5 de la Ley 27/1983, de Relaciones entre las Instituciones Comunes de la Comunidad Autónoma y los Órganos Forales de sus Territorios Históricos.

la administración general vasca para trabajar por una rápida protección del patrimonio cultural vasco⁵⁶⁵. Tanto es así, que cabría afirmar que lo dispuesto en el preámbulo del decreto no se cumplió durante el excesivo lapso de tiempo transcurrido entre la aprobación de la ley en el Parlamento Vasco y la publicación del decreto por el Gobierno Vasco: difícilmente puede sostenerse que se haya cumplido con que “el esencial cometido de protección exige que los asientos que se produzcan sean materializados con sencillez (huyendo de exigencias burocráticas estériles) pero con riguroso conocimiento de su realidad y fehaciencia [sic]”⁵⁶⁶.

Y, sin embargo, hay que considerar que para el buen cumplimiento de la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco tanto el Registro de Bienes Culturales Calificados como el Inventario General son dos pilares fundamentales, porque ellos son los que deciden dar protección a algunos de los elementos que conforman nuestro patrimonio cultural. Según el artículo 2.1 de la citada ley “integran el patrimonio cultural todos aquellos bienes de interés cultural por su valor histórico, artístico, urbanístico, etnográfico, científico, técnico y social, y que por tanto son merecedores de protección y defensa”. El punto dos del citado artículo hila aún más fino, cuando afirma que “los bienes que componen el patrimonio cultural del pueblo vasco, que pueden ser calificados e inventariados”, dando a entender que son únicamente los bienes calificados e inventariados los que, a efectos de esta ley, componen el patrimonio cultural del pueblo vasco. El significado de bien cultural calificado viene definido en el artículo diez punto primero de la ley: “Tendrán la consideración de bienes culturales calificados aquellos bienes del patrimonio cultural vasco cuya protección es de interés público por su relevancia o singular valor y así sea acordado específicamente”. Los bienes inventariados, por su parte, son aquellos que “sin gozar de la relevancia o poseer el valor contemplados en el

⁵⁶⁵ En este sentido, en el Decreto 265/1984, firmado por el lehendakari Garaikoetxea el 17 de julio de 1984, se nombraban por primera vez monumentos histórico-artísticos de carácter nacional en la Comunidad Autónoma Vasca, 42 de ellos alaveses. En 1997, trece años después de hacerse público el decreto mencionado, la investigadora Susana Aretxaga Alegría, en un artículo titulado *El patrimonio arquitectónico alavés. Aproximación a su protección, catalogación y difusión*, hace una relación de “los elementos calificados de Álava”: 44 en total. Según sus datos, desde 1984 hasta 1997 no se habría dado categoría de bien calificado a ningún bien en toda la provincia de Álava, toda vez que las entradas nuevas que aparecen en la relación de Aretxaga corresponden a decisiones anteriores a 1984.

⁵⁶⁶ Decreto 342/1999, de 5 octubre 1999. Normas reguladoras del Registro de Bienes Culturales Calificados y del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

artículo 10 de la presente ley, constituyen, sin embargo, elementos integrantes del patrimonio cultural vasco”, según reza el artículo 16 de la ley. Por todo ello, es cuando menos preocupante tanto la tardanza del Gobierno Vasco en regular por decreto el Registro de Bienes Culturales Calificados y el Inventario General del Patrimonio Vasco, como la falta de liderazgo de dicho registro a la hora de trabajar en común con las diputaciones forales para buscar una mayor diligencia y prontitud en sumar bienes culturales merecedores de protección legal.

Tanto los bienes calificados como los inventariados deben ser clasificados en una de las siguientes tres categorías: monumentos, conjuntos monumentales o espacios culturales. La pinceladura alavesa debería encontrar acomodo dentro de los conjuntos monumentales, aunque se puede considerar que el legislador, cuando definió dicho concepto, pensaba más en cascos históricos de pueblos y ciudades que conforman un continuo, que en un conjunto de pinturas murales desperdigadas por todo el norte peninsular. Sin embargo, teniendo en cuenta que para la ley conjunto monumental es “toda agrupación de bienes muebles o inmuebles que conforman una unidad cultural”, no cabe duda de que la pinceladura alavesa puede considerarse como tal. Otro camino para la protección legal de la pinceladura alavesa podría ser la recogida en el punto tres del artículo diez: “con carácter excepcional, podrá otorgarse genéricamente la categoría de bien cultural calificado a un tipo, género o clase de bienes, otorgamiento que en todo caso habrá de hacerse por ley”, si bien resultaría un procedimiento más largo, toda vez que, al tener rango de ley, tendría que pasar por el Parlamento Vasco.

Pero no acaba ahí la importancia del registro y del inventario, ya que el artículo tres de la ley de patrimonio establece que “los poderes públicos, en el ejercicio de sus funciones y competencias, velarán en todo caso por la integridad del patrimonio cultural vasco y fomentarán su protección y enriquecimiento y difusión, actuando con la eficacia necesaria para asegurar a las generaciones presentes y futuras la posibilidad de su conocimiento, comprensión y disfrute”. Si partimos de la base de que son los bienes calificados e inventariados los que conforman el patrimonio cultural vasco, entonces se entiende mejor la relevancia de dichos registro e inventario. Pero además, teniendo en cuenta

que según el artículo 14.3 de la Ley de Patrimonio el registro y el inventario tienen que ser públicos, sin un archivo completo y exhaustivo, difícilmente se puede aplicar el punto dos del artículo tres, cuando dice que “cualquier persona estará legitimada para actuar en defensa del patrimonio cultural ante las Administraciones públicas de la Comunidad Autónoma del País Vasco y/o tribunales competentes exigiendo el cumplimiento de lo dispuesto en esta ley”. Teniendo en cuenta, además, que el artículo 11.2 de la ley establece que “(...) cualquier persona física o jurídica podrá solicitar la apertura de un procedimiento de calificación, que deberá ser incoado por la Administración, salvo que medie denegación motivada, que será notificada a los interesados”⁵⁶⁷, queda claro que el registro debe ser público, de fácil acceso y coherente. Esto último no parece el caso, toda vez que en el registro que se puede consultar en la página web del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco⁵⁶⁸ es imposible acceder a las fichas de cada uno de los bienes en euskera, sencillamente porque no están cargadas en su base de datos.

Evidentemente, un bien que tiene consideración de bien cultural calificado y como tal está inscrito en el correspondiente registro tiene un gran nivel de protección, toda vez que, según el artículo doce de la ley, “la calificación de un bien cultural incluirá, en los términos que reglamentariamente se desarrollen, (...) d) El régimen de protección del bien calificado, con especificación de las actuaciones que podrán o deberán realizarse sobre el mismo y las que queden prohibidas” y, además, dicha protección tendrá carácter inmediato, ya que “el otorgamiento a un bien de la condición de calificado determinará la eficacia inmediata del régimen de protección que conlleva dicha calificación, y supondrá la elaboración, modificación o revisión del planeamiento urbanístico municipal o

⁵⁶⁷ Puede resultar un buen reflejo de la situación el hecho de que durante la primera semana del mes de marzo de 2010 un grupo de personas preocupadas por la situación de la iglesia de San Juan en Ziriano en particular, y de la situación del patrimonio cultural alavés en general decidiera fundar una asociación, SOS Ziriano, que entre sus objetivos fundacionales tiene “instar a quien, en su caso, corresponda: instituciones públicas o privadas, para que se adopten las medidas necesarias para garantizar la rehabilitación y conservación de la iglesia de San Juan y del resto del patrimonio de Ziriano”. Parece evidente que el contenido del artículo 11.2 de la Ley 7/1990 no ha sido suficientemente socializado. Por otro lado, cabe resaltar el hecho de que la asociación SOS Ziriano tenga entre sus objetivos “colaborar con otras asociaciones e instituciones en tareas de sensibilización sobre el patrimonio cultural alavés en peligro, con especial atención a la pinceladura alavesa del Renacimiento, entendida como un movimiento dentro de la Historia del Arte del norte peninsular cuya especial relevancia se ha de dar a conocer, y del cual son obras destacadas las pinceladuras de la iglesia de Ziriano”. Por fin, en una decisión de octubre de 2012, el Gobierno Vasco decidió incluir esta iglesia en el Registro de Bienes Culturales e Inventariados, con la categoría de Monumento.

⁵⁶⁸ Al menos, a día 13 de octubre de 2016 así es.

su desarrollo si así resulta preciso, a iniciativa del Gobierno Vasco, a los fines de coordinación y colaboración administrativa”. (Artículo 12.2). Por otro lado, también los propietarios de los bienes contraen una responsabilidad mayor si estos se encuentran dentro de los registrados como bienes calificados o inventariados, ya que, como recoge el artículo 20.1 de la ley, “los propietarios poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro” y, además, la protección de los bienes puede llegar hasta el extremo de que la administración decida expropiarlos si dicha medida fuera necesaria para su preservación (artículo 21.1). De todos modos, sin llegar hasta esos extremos, la administración puede obligar a los propietarios de un bien calificado o inventariado a llevar a cabo las obras que este necesite para su preservación, tal y como se recoge en el artículo 35.1 y 2:

“1. Cuando sean necesarias obras de reparación para la conservación de un bien cultural calificado o inventariado, o si existe peligro inminente sobre el mismo, el propietario o demás obligados deberán denunciar este peligro inmediatamente a la Diputación Foral correspondiente para que ésta adopte las medidas oportunas.

2. Cuando los propietarios, poseedores o titulares de derechos reales sobre bienes calificados o inventariados no den cumplimiento a las obligaciones previstas en el artículo 20, la Diputación Foral correspondiente, de oficio o a instancia del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, podrá exigir su cumplimiento en un plazo adecuado y, en caso contrario, ordenar su ejecución subsidiaria por cuenta del propietario”.

Por todo ello, cabe hacer una valoración crítica de la situación legal del ámbito de la conservación del patrimonio, y ello desde dos puntos de vista diferentes en lo que respecta a la pinceladura alavesa. Por un lado, la ley, aprobada hace ya más de dos décadas, en 1990, obligaría a hacer una interpretación de su articulado para encontrar una base legal en la que apoyar la petición de protección de la pinceladura alavesa, y, probablemente, el procedimiento fuera bastante largo, ya que no se circunscribiría únicamente al procedimiento

administrativo, sino que requeriría una protección con rango de ley. De otro lado, se puede asegurar que la diligencia con la que, al menos hasta el momento, los responsables de la administración general vasca han actuado en el ámbito de la protección de nuestro patrimonio cultural, mediante su inclusión tanto en el Registro de Bienes Calificados como en el Inventario General de Bienes, deja bastante que desear. Por dar datos concretos: entre enero y octubre de 2016, siempre según los datos disponibles en la página web del Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura, solo se han declarado cuatro monumentos en la Comunidad Autónoma Vasca; en todo el 2015 fueron seis (ninguno en la provincia de Álava), y en el año 2014 fueron tres: los funiculares de La Reineta (Valle de Trápaga-Trapagaran, Bizkaia), el funicular y el Parque de Igeldo (San Sebastián), y el Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo de la Rioja Alavesa.

A modo de conclusión se puede afirmar que la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco, aún en vigor, si bien no contempla directamente la protección de un estilo pictórico particular, como es el caso de la pinceladura alavesa, si ofrece la posibilidad de llevar a cabo una interpretación de la letra de dicha ley para proteger efectivamente la pinceladura alavesa en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca. Para ello, sin embargo, no es suficiente con que la ley ofrezca la posibilidad, sino que es necesario, a su vez, la voluntad política de tomar una decisión en dicho sentido, decisión que vendría a estar en consonancia con el espíritu de todas las declaraciones internacionales que en la materia se han escrito durante el pasado siglo y el inicio de este.

Si bien es verdad que la responsabilidad de dar un nivel de protección a la pinceladura alavesa en general, y a los edificios que albergan o se sospecha pueden albergar expresiones de dicho estilo pictórico, recae en el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco en lo que respecta a la Comunidad Autónoma Vasca, no es menos cierto que la Diputación Foral de Álava, como responsable directa de la conservación del patrimonio cultural alavés, podría impulsar la causa de la protección de la pinceladura alavesa, elevando los estudios académicos y profesionales pertinentes al Departamento de Cultura, para que este iniciara a la mayor brevedad posible el expediente de protección de la pinceladura mural alavesa, expediente que, no lo olvidemos,

conllevaría, automáticamente, la protección de los bienes comprendidos en él hasta su definitiva resolución.

A partir de ahí, qué duda cabe que el papel de la Diputación Foral de Álava volvería a ser fundamental para la protección de este patrimonio cultural, si bien tendría que conseguirse una correcta coordinación con el Obispado de Vitoria, en su calidad de propietario de la mayoría de los edificios que albergan o podrían albergar algún tipo de expresión de pintura mural alavesa, y también tendrían que implicarse, en su correspondiente medida, la Junta de Castilla y León, para la protección de las obras de pinceladura mural alavesa que se encuentran en el Condado de Treviño, y la Diputación Foral de Bizkaia, para aquellas que se encuentran en la ciudad de Orduña. El objetivo tendría que ser coordinar criterios de actuación para la conservación y puesta en valor de un estilo pictórico propio, como es la pinceladura mural alavesa.

3. Situación legal en la Comunidad de Castilla y León

En Castilla y León la ley que se ocupa del patrimonio no llegó hasta este siglo XXI. En concreto, el año 2002 se aprobó la Ley 12/2002, de 11 julio de dicho año. Es la Ley del Patrimonio Cultural de Castilla y León. Cabe recordar que, según el artículo 32.1.12^a de su Estatuto de Autonomía, la Comunidad de Castilla y León es titular, con carácter exclusivo de las competencias en materia de patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico, arquitectónico y científico, y le corresponden las potestades legislativa y reglamentaria, así como la función ejecutiva, incluida la inspección, en todo lo referente a dichas materias que sea de interés para la Comunidad y no se encuentre reservado al Estado. Huelga decir que la citada Ley 12/2002 afirma, en su exposición de motivos, que su objetivo es la protección, acrecentamiento y difusión del Patrimonio Cultural de Castilla y León.

Al igual que en la ley vasca, también en Castilla y León se contemplan dos niveles de protección de los bienes culturales, en función de su importancia: son los bienes de interés cultural, con un mayor nivel de protección, y los bienes inventariados, merecedores de un menor nivel de protección. También

concuerdan las dos leyes a la hora de hacer efectiva la protección de los bienes desde el momento en que se incoa expediente para su clasificación, independientemente del resultado de dicho expediente.

De la misma manera que en la ley vasca, también en la castellana se pueden incoar los expedientes de protección a petición de cualquier persona física o jurídica. Sin embargo, la posible protección de la pintura mural alavesa perteneciente al Obispado de Vitoria pero sita en territorio administrativamente burgalés, como es el caso de los municipios de Condado de Treviño y de La Puebla de Arganzón, no tiene un sustento directo en la Ley del Patrimonio Cultural de Castilla y León, toda vez que en el artículo 8 de dicha ley, que regula la definición y clasificación de los bienes culturales, no da lugar a una interpretación extensiva como la que, teóricamente al menos, se podría dar en la ley vasca. Por ello, los edificios susceptibles de albergar expresiones pictóricas de la pinceladura mural alavesa sitos en dichos municipios del Enclave de Treviño tendrían que ser protegidos a título individual.

En ese caso, serían inscritos o bien en el Registro de Bienes de Interés Cultural de Castilla y León, o bien, con un menor grado de protección, en el Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León, ambos abiertos al acceso público.

Por último, hay que reseñar que el artículo 24 de dicha ley regula el deber de conservación, estipulando que los dueños de los bienes culturales tienen la obligación de cuidarlos y conservarlos, la administración pública la obligación de asegurar que así se hace y, en caso de que no se hiciera, la obligación de intervenir, pudiéndose llegar incluso a la expropiación forzosa.

4. Recomendaciones internacionales⁵⁶⁹

Bajo dicho término englobamos la totalidad de las declaraciones que se han ido escribiendo en los diferentes congresos internacionales que se han celebrado

⁵⁶⁹ Para este apartado se han consultado los textos que aparecen en la página web del GE//C [Consulta: 15-02-2016] Disponible en http://ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=7&Itemid=49

sobre la cuestión, desde el de Atenas en 1931, hasta el de Ename de 2005, pasando por el de Cracovia en el 2000, que es probablemente el congreso internacional en el que se redactó la carta más completa, pero no la que va a ser el eje central de este apartado, toda vez que fue en Zimbabue, en el año 2003, donde se redactaron y ratificaron los “Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales”⁵⁷⁰. Es evidente que, por la naturaleza del tema tratado en este trabajo de investigación, la Carta de Zimbabue tiene un papel central en él.

En la introducción de la Carta de Zimbabue se hace mención a la importancia que las pinturas murales han tenido durante toda la historia de la humanidad, comenzando por la Prehistoria y hasta nuestros días. Al mismo tiempo, se circunscribe el alcance de los principios que a continuación se enumerarán, apostillando que se han redactado teniendo en mente las “pinturas realizadas sobre soportes inorgánicos, tales como yeso, ladrillo, arcilla y piedra y no a pinturas ejecutadas sobre soportes orgánicos como madera, papel o tela”. Por otro lado, los expertos reunidos en Zimbabue consideran que dichas “pinturas murales son una parte integrante de los monumentos y lugares de valor patrimonial y deben ser preservadas *in situ*”.

En esa misma introducción se apunta a una de las razones por la que la pinceladura mural alavesa debería tener un reconocimiento propio, global, no circunscrito a cada una de sus expresiones. Así, la Carta de Zimbabue afirma que “La riqueza de las pinturas murales se fundamenta en la variedad de expresiones culturales y logros estéticos, así como en la diversidad de los materiales y técnicas utilizadas desde la antigüedad hasta nuestros días”.

Con todo, es en el articulado en sí donde el contenido de la Carta de Zimbabue cobra especial relevancia. Ya su primer artículo es todo un toque de atención respecto a la política de conservación del patrimonio cultural que se lleva a cabo en muchos lugares, entre ellos la Comunidad Autónoma Vasca. Dicho artículo primero busca establecer las bases de la política de protección a seguir en el ámbito del patrimonio cultural, y dice así: “La realización de listados e inventarios de monumentos y lugares con valor patrimonial que posean

⁵⁷⁰ GEIIC [Consulta: 15-02-2016] Disponible en http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2003_principios_para_preservacion_pinturas_murales.pdf

pinturas murales, aún en los casos en que estas se encuentren ocultas en la actualidad, constituye por sí misma una medida necesaria para la protección de las pinturas murales de las distintas culturas y religiones. Las leyes y demás normas para la protección del patrimonio cultural deben prohibir la destrucción, degradación o alteración de las pinturas murales, así como la de su entorno. La legislación no sólo debería proveer medidas para la protección de las pinturas murales, sino incidir también en la disponibilidad de recursos destinados a la investigación, el tratamiento profesional y el control, y velar para que la sociedad pueda apreciar sus valores de carácter tangible e intangible”. En el caso que nos atañe habría que añadir que dichos listados e inventarios de monumentos y lugares con pinturas murales deberían, inmediatamente, adquirir un nivel de protección legal adecuado.

La Carta de Zimbabue pasa, a continuación, a definir cómo se deben ejecutar las tareas de restauración o conservación que las pinturas murales pudieran necesitar. En ese sentido, es una declaración muy a tener en cuenta a la hora de redactar la nueva Ley de Patrimonio que la Comunidad Autónoma Vasca con tanta urgencia necesita, no porque sea en la propia ley donde haya que definir y acotar el contenido y los métodos de restauración que han de aparecer en cualquier proyecto de restauración, sino porque la ley tendría que recoger la obligatoriedad de dicho proyecto de restauración —visado por las autoridades competentes— antes de poder dar comienzo a las tareas de restauración. Al mismo tiempo, la nueva Ley de Patrimonio debería prever un desarrollo normativo (vía decreto) en el que se establecieran tanto los contenidos de dichos proyectos de restauración preceptivos, como la formación y titulación exigible a los profesionales autorizados a firmar dichos proyectos de restauración.

Así, los artículos 2 y 3 de la Carta de Zimbabue tratan, respectivamente, sobre la investigación y la documentación que necesita cualquier proyecto de restauración. En lo que se refiere a la investigación, se estipula que “todos los proyectos de conservación deben iniciarse mediante una investigación científica sólida y rigurosa”. Respecto a la documentación, se afirma que “Conforme a lo dispuesto en la Carta de Venecia, la conservación y restauración de las pinturas murales deben ir acompañadas de un programa de

documentación, bien definido, consistente en un informe, a la vez analítico y crítico, ilustrado con dibujos, copias, fotografías, planos, etc.” Pero el apartado dedicado a la documentación va más allá, porque no solamente mira al pasado, sino que también tiene en cuenta que la pintura mural objeto de la intervención perdurará en el tiempo y, muy probablemente, sea objeto de posteriores intervenciones. Por ello, en la Carta de Zimbabue se asegura que “deben registrarse las condiciones que ofrezcan las pinturas, los datos técnicos y formales relativos a su proceso de creación, y la historia de cada objeto. E incluso deberán documentarse todos los estadios del proceso de conservación, la restauración, los materiales y la metodología empleados. El informe deberá depositarse en los archivos de una institución pública, quedando a disposición del público interesado. También deberán conservarse copias de dicha documentación *in situ*, o en poder de los responsables del monumento. Igualmente se recomienda la publicación de los resultados del trabajo. Esta documentación deberá ordenarse en unidades temáticas relativas al proceso de investigación, a la diagnosis y al tratamiento. Los métodos tradicionales de documentación escrita y gráfica pueden complementarse con métodos digitales. Con independencia de los medios técnicos empleados, la conservación de los archivos y la disponibilidad de la documentación en el futuro, es de la mayor importancia”. Esa preocupación por el futuro toma cuerpo en otro de los artículos de la declaración, toda vez que se tiene muy presente que “Todos los métodos y materiales utilizados en la conservación y restauración de las pinturas murales deberán tener en cuenta la posibilidad de que en el futuro se apliquen tratamientos distintos”.

Por último cabe citar que en la Carta de Zimbabue no solo se delimita cómo se debería restaurar la pintura mural, sino también para qué, cuál es el fin último de la restauración. Así, en su artículo cinco, que trata sobre los tratamientos de conservación y restauración, se estipula que “la restauración tiene por objeto mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre y cuando se respete la obra original y su historia. La reintegración estética contribuye a disminuir la percepción visual del deterioro y debe llevarse a cabo prioritariamente en materiales que no sean originales. Los retoques y las reconstrucciones deben realizarse de tal forma que sean discernibles del

original. Todas las adiciones deben ser fácilmente reversibles. No se debe repintar sobre el original”. Pautas que pudieran tal vez parecer básicas pero que, por desgracia, están muy lejos de ser sistemáticamente seguidas incluso en supuestas restauraciones de nuestro país.

Como se ha apuntado anteriormente, junto a la Carta de Zimbabue es la de Cracovia la que nos concita un especial interés. Bajo el título Principios para la restauración y conservación del patrimonio construido, los expertos reunidos en Cracovia fueron capaces de dar un enfoque global a las necesidades que tiene consigo la restauración, y lo hicieron definiendo de manera sucinta y, al mismo tiempo, completa, cuál es la responsabilidad que todos los ciudadanos tenemos respecto a nuestro patrimonio: “cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio”. Esa responsabilidad no se deja exclusivamente en manos de las administraciones competentes —en consonancia con lo recogido en el artículo 11.2 de la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco—, pero qué duda cabe que la responsabilidad de la administración es mayor también en este ámbito.

Pero para llegar hasta la Declaración de Cracovia hubo que hacer un largo viaje, que comenzó en la Declaración de Atenas, en 1931. De aquella Declaración de Atenas se deben subrayar dos aspectos, que ya se detectaban y reclamaban entonces, y que hoy en día siguen siendo objeto de preocupación entre los profesionales de la restauración. Ya en Atenas se reclamaba, por un lado, que no se interviniera en los monumentos más que lo estrictamente necesario, y que todas las intervenciones se hicieran después de un estudio detallado⁵⁷¹.

En 1964, la Declaración de Venecia, ya con un texto articulado, establecía en su artículo tres, como finalidad de la restauración, “salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico”. En su artículo nueve se vuelve a hablar

⁵⁷¹ “En los casos en los que la restauración aparezca indispensable después de degradaciones o destrucciones, recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época”. Carta de Atenas, p. 1.

“En cuanto a los otros monumentos, los expertos, reconociendo que cada caso se presenta con características especiales, se han encontrado de acuerdo en aconsejar que antes de cualquier obra de consolidación o de parcial restauración se haga una escrupulosa investigación acerca de la enfermedad a la cual se va a poner remedio”. Carta de Atenas, p. 2.

de la restauración como un proceso excepcional, asegurando que debe detenerse “allí donde comienzan las hipótesis”.

Como elemento nuevo de la Declaración de Venecia cabe subrayar su artículo 16, que proclama la necesidad de documentar todo el proceso de la restauración, así como la conveniencia de que dicha documentación esté al alcance de los investigadores e, incluso, que sea publicada⁵⁷².

La Carta del Restauo, de 1972, no es exactamente una carta de expertos internacionales con recomendaciones para toda la comunidad, sino un texto interno italiano, redactada por Cesare Brandi para el Ministerio de Instrucción Pública italiano. Con todo, y a pesar de haber sido sustituida en 1987 por la Carta de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura, es un texto a tomar en consideración, porque cuenta con un apartado específico sobre las "Precauciones que hay que tener presentes en la ejecución de la restauración de pinturas murales", en la que se recogen los métodos a utilizar en la restauración de las pinturas murales. Dicho capítulo se mantiene en el texto de 1987. Ambos capítulos hacen especial hincapié en la absoluta necesidad de un correcto diagnóstico tanto de la técnica empleada como de los problemas que se han creado, diagnóstico que ha de ser anterior a cualquier intervención de restauración.

La Convención de Granada, de 1985, para la salvaguardia del patrimonio arquitectónico de Europa, también hizo públicas sus conclusiones mediante la publicación de un texto articulado en el que, entre otros aspectos, se subrayaba en su artículo dos que “con el fin de identificar con precisión los monumentos, conjuntos arquitectónicos y sitios susceptibles de ser protegidos, cada País se compromete a realizar el inventario de los mismos y, en caso de amenazas graves sobre los bienes de que se trata, a establecer en el más corto plazo posible una documentación apropiada. En su artículo 4.2, la convención pide “evitar que los bienes protegidos sean desfigurados, degradados o demolidos”.

⁵⁷² Carta de Venecia, Art. 16

Los trabajos de conservación, de restauración y de excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa, constituida por informes analíticos y críticos ilustrados con dibujos y fotografías. Todas las fases de los trabajos de liberación, consolidación, recomposición e integración, así como los elementos técnicos y formales identificados a lo largo de los trabajos, deberán ser consignados. Esta documentación se depositará en los archivos de un organismo público y estará a disposición de los investigadores; se recomienda igualmente su publicación.

La convención podría haber entrado en vigor, ya que en sus disposiciones finales se establecen los mecanismos y los pasos a dar por los firmantes para que así lo haga.

En lo que respecta al documento de Pavía, de 1997, si bien es verdad que se refiere en exclusividad a la necesidad de regular los estudios de conservación y restauración en toda Europa, y convertirlos en disciplina universitaria, también contiene ideas que son pertinentes para el objeto que nos atañe. Por ejemplo, cuando se afirma la conveniencia del “desarrollo del perfil profesional del conservador-restaurador de Bienes Culturales en base a las normas definidas por ECCO (1993/1994), de su papel en la toma de decisiones desde el inicio del proyecto y de su responsabilidad en la comunicación con los profesionales del sector, el público y el mundo político;(…)”. Parecería que el artículo 29 de la Carta de Burra, actualizada en noviembre de 1999, viniera a desarrollar esta idea de la toma de decisiones y de la corresponsabilidad de los profesionales y los integrantes del sector público y del mundo político, cuando afirma que “los organismos e individuos responsables por las decisiones de gestión deberán ser identificados y ser específicamente responsables por cada una de esas decisiones”. Sólo cabe añadir que la responsabilidad también se debería asumir, tanto en el ámbito profesional de la conservación como en el ámbito político, por no tomar las decisiones necesarias (por ejemplo de catalogación y protección); es decir, no sólo la toma de decisiones que luego se demuestren erróneas deberían ser sometidas a escrutinio, sino también la dejadez a la hora de tomar decisiones pertinentes y necesarias.

En ese sentido, el preámbulo de la Declaración de Cracovia, del año 2000, no podría ser más contundente: “Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio”. Huelga decir que identificación y gestión del patrimonio van íntimamente unidas a la protección, conservación y puesta en valor del mismo.

La misma Declaración de Cracovia, en su punto 3 del apartado de “Objetivos y métodos”, define cómo ha de llevarse a cabo cualquier proceso de conservación y restauración del patrimonio edificado, incidiendo no solamente

en la intervención puntual que pudiera necesitar cualquier bien de nuestro patrimonio en un momento dado de su historia, sino haciendo hincapié en que la intervención debe contar también y necesariamente con una estrategia de mantenimiento a largo plazo, para que el bien en cuestión pueda seguir siendo disfrutado por la ciudadanía en perfectas condiciones durante muchos años. Es así, que la recomendación que los expertos internacionales quieren aportar a la legislación de los diferentes países trae consigo la necesidad de elaborar un proyecto de restauración, que la Declaración de Cracovia define así: “(...) una gama de opciones técnicas apropiadas y organizadas en un proceso cognitivo que integre la recogida de información y el conocimiento profundo del edificio y/o del emplazamiento. Este proceso incluye el estudio estructural, análisis gráficos y de magnitudes y la identificación del significado histórico, artístico y sociocultural. En el proyecto de restauración deben participar todas las disciplinas pertinentes y la coordinación deberá ser llevada a cabo por una persona cualificada y bien formada en la conservación y restauración”⁵⁷³.

Otro de los elementos fundamentales de la Declaración de Cracovia es el papel que se le da a la población, a los ciudadanos y ciudadanas del lugar donde se encuentra el bien a conservar tanto en la toma de decisiones como en el disfrute de dicho bien. Así, en su punto 12 del apartado de objetivos y métodos, se afirma que “la pluralidad de valores del patrimonio y la diversidad de intereses requiere una estructura de comunicación que permita, además de a los especialistas y administradores, una participación efectiva de los habitantes en el proceso. Es responsabilidad de las comunidades establecer los métodos y estructuras apropiados para asegurar la participación verdadera de individuos e instituciones en el proceso de decisión”. Si trasladáramos este punto de la Declaración de Cracovia a la pinceladura alavesa, parece claro que hay una fase anterior a la participación de individuos y, tal vez, de instituciones: la puesta en valor de dicha expresión artística. Los ciudadanos y las ciudadanas sólo van a participar si son conscientes del valor cultural que tienen los restos de pinceladura que haya en sus iglesias. Por otro lado, también la Unión

⁵⁷³ IPCE [Consulta: 15-02-2016] Disponible en http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf es la dirección de la página web que se ha utilizado para consultar la Declaración de Cracovia en español. Se trata de versión española del Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid), cuyos responsables son Javier Rivera Blanco y Salvador Pérez Arroyo. Miembros del Comité Científico de la Conferencia Internacional Cracovia 2000

Europea ha mostrado su preocupación al respecto y pedido a los poderes públicos de los estados que conforman dicha unión que tomen las medidas necesarias para que la implicación de la ciudadanía en la conservación del patrimonio cultural europeo sea una realidad. En concreto, en la Declaración de Namur, del 24 de abril de 2015, durante la sexta conferencia de los ministros responsables del patrimonio cultural de los diferentes estados miembros de la Unión Europea, se pidió explícitamente “involucrar a la sociedad civil” como elemento fundamental para una mejor gestión del patrimonio cultural⁵⁷⁴.

La última carta internacional que se ocupe de la evolución de la conservación y la restauración es, hasta el momento, la Carta ICOMOS de Ename, de 2005, introduce el término de interpretación, entendiendo esta como “la explicación o consideración pública, sólidamente concebida, que aborda el significado completo de un lugar con valor histórico patrimonial, así como sus múltiples sentidos y valores”, y en su punto primero asegura que “el propósito primordial de la interpretación debe ser dar a conocer los valores y el elenco de significados de los lugares pertenecientes al patrimonio cultural. Una interpretación efectiva debe mejorar la experiencia y aumentar el respeto y la comprensión social del significado del lugar y de la importancia de su conservación”. También es pertinente para nuestra materia de análisis su punto 1.6, que asegura que “la diversidad de lenguas de los visitantes y las comunidades implicadas a un lugar patrimonial debe reflejarse en la infraestructura de interpretación”. No se puede olvidar que en el siglo XVI la lengua de buena parte de la llanada alavesa (y, por supuesto, el norte de la provincia) era el euskera, como lo atestiguan, por ejemplo, los escritos de Joan Pérez de Lazarraga.

También se abordan en dicha carta los retos de las recreaciones. Hay que tener en cuenta que el avance de la técnica posibilita hacer interpretaciones de cómo pudo estar un bien cultural concreto sin dañar su estado y sin hipotecar las posibilidades futuras de restauración o reinterpretación. En ese sentido, la carta de 2005 afirma que “las reconstrucciones visuales, llevadas a cabo por artistas, expertos en conservación o simuladores informáticos, deben basarse

⁵⁷⁴ 6th Conference of Ministers responsible for Cultural Heritage. Cultural Heritage in the 21st Century for living better together. Towards a common strategy for Europe. Declaration of Namur. 2015.

en un análisis detallado y sistemático de la información medioambiental, arqueológica, arquitectónica e histórica que incluya estudios de los materiales de construcción, criterios de ingeniería de estructuras, fuentes orales, escritas e iconográficas y fuentes fotográficas. Sin embargo, dichas interpretaciones visuales serán meras hipótesis figurativas y deberán ser presentadas como tales”. Por supuesto, en la base de cualquier interpretación debe estar la autenticidad y la voluntad de transmitir el significado que tuvo el bien (apartados 4.1 y 4.2 de la Carta de Ename).

5. Una protección legal más efectiva

De lo analizado en los apartados anteriores cabe decir, por lo tanto, que el nivel de protección recogido por las dos leyes autonómicas, tanto la vasca como la castellano-leonesa, es el mismo, pero la experiencia nos demuestra que las paredes que albergan ejemplos de pinceladura alavesa están expuestas a todo tipo de obras, sin que la ley —ni las administraciones públicas competentes— hayan sido capaz de protegerlas. Así que la pregunta es prácticamente obligada: ¿cómo conseguir la protección legal y efectiva que la pinceladura alavesa necesita para al menos mantener lo que de ella queda hoy en día? Al mismo tiempo, el gran desconocimiento que existe alrededor de la pinceladura alavesa, tanto en Álava y Bizkaia, como en Burgos, subraya la necesidad de que dicha protección efectiva entre en vigor en el menor espacio de tiempo posible, para que no sigamos perdiendo ejemplos de pinceladura, tal y como viene ocurriendo durante las últimas décadas.

A nuestro juicio, a la protección legal del patrimonio en sí, habría que añadirle la regulación de la profesión de restaurador, porque ambos son ámbitos totalmente necesarios para la mejor y más completa conservación del patrimonio cultural.

5.1 Una nueva ley para el patrimonio cultural vasco

En la Comunidad Autónoma Vasca, la vía óptima para la consecución de una protección legal efectiva pasaría por aprovechar el debate que sobre la

necesidad de una nueva Ley de Patrimonio viene suscitándose entre las distintas instituciones durante los últimos diez años, —y del debate que a buen seguro se suscitará entre los miembros del Parlamento Vasco, órgano competente para la aprobación definitiva de dicha hipotética nueva Ley de Patrimonio Cultural— para que en su redacción venga expresamente recogida la posibilidad de otorgar la máxima protección no solo a bienes concretos de especial relevancia, sino también a tipologías artísticas relevantes para la cultura del pueblo vasco, que es un punto que se viene a echar en falta en la Ley de Patrimonio actualmente en vigor. Es más que previsible que durante esta legislatura, la undécima del Parlamento Vasco, el Gobierno Vasco remita a dicho parlamento el Proyecto de Ley que venga a regular el ámbito del patrimonio cultural en la Comunidad Autónoma Vasca. De hecho, el Gobierno Vasco anterior aprobó el anteproyecto de Ley de Patrimonio Cultural Vasco en Consejo de Gobierno, aunque es cierto que dicho anteproyecto no llegó a tramitarse en el Parlamento Vasco ni con las garantías ni con el tiempo suficientes para llegar siquiera a su debate en comisión parlamentaria —lo que nos da cuenta, a su vez, del escaso interés que genera la preservación de nuestro patrimonio—. Con ello, y tal y como ocurrió en la novena legislatura con el mismo ámbito legislativo de la protección del patrimonio cultural —pero con distinto gobierno—, por segunda vez un intento de cambiar la Ley de Patrimonio, un anteproyecto de ley aprobado en Consejo de Gobierno no ha llegado a debatirse, votarse y convertirse en ley, y la Comunidad Autónoma Vasca sigue con la Ley de Patrimonio aprobada hace ya más de un cuarto de siglo, y sigue también, por lo tanto, con todas las carencias que dicha ley de 1990 exhibe.

Con todo, tomando como base el anteproyecto de ley que en la anterior legislatura se expuso en la página web Irekia del Gobierno Vasco para el trámite de información pública⁵⁷⁵, y teniendo en cuenta que esta vez no ha cambiado el partido político que lidera el Gobierno Vasco —y por lo tanto parecería lógico pensar que en esta undécima legislatura sí se actuara con las debidas diligencia y premura para tramitar el cambio de ley ante el Parlamento

⁵⁷⁵ *Euskadi.eus* [Consulta: 20-02-2016] Disponible en https://euskadi.eus/y22-iragarki/es/contenidos/informacion_publica/inf_dncq_ley_52018_2015_06/es_def/index.shtml

Vasco cuanto antes— en nuestra opinión se debería al menos modificar la redacción de su artículo 9, para que pasara a decir lo siguiente:

Artículo 9.- Categorías de protección del patrimonio cultural inmueble.

1.- Los bienes inmuebles que por su interés para la Comunidad Autónoma Vasca sean objeto de declaración como bienes culturales de Protección Especial y Media deberán clasificarse en alguna de las siguientes categorías:
a) Monumento. b) Conjunto Monumental. (...) b) Conjunto Monumental: Conjunto de bienes inmuebles que, ubicados de forma continua o discontinua, conforman una unidad cultural por contar con algunos de los valores objeto de protección en esta Ley, sin que sea exigible la relevancia de esos valores a los elementos individuales que lo configuran.

Bastaría con recoger así la definición de conjunto monumental para que la pinceladura alavesa tuviera un enganche legal para su protección, puesto que nadie duda de que la pinceladura alavesa cuenta con “algunos de los valores objeto de protección en esta Ley”, toda vez que dichos valores vienen definidos así en el artículo segundo de dicho anteproyecto de ley:

“Artículo 2.- Ámbito de aplicación.

1.- Forman parte del Patrimonio Cultural Vasco los bienes culturales inmuebles, muebles e inmateriales, que ostentan un valor artístico, histórico, arqueológico, paleontológico, etnológico, lingüístico, científico, industrial, paisajístico o de cualquier otra naturaleza cultural, existentes en el País Vasco. (...)”.

Incluso la redacción actual del anteproyecto de ley podría ser suficiente, toda vez que en su artículo 17 se recoge lo siguiente:

“Artículo 17.- Declaración genérica.

1.- El Departamento competente en materia de patrimonio cultural del Gobierno Vasco podrá declarar como Bienes Culturales de Protección Especial o como Bienes Culturales de Protección Media toda una categoría, tipo o género de bienes, previo expediente en el que figurará una relación completa posible de los bienes afectados, con su localización, informes y documentación convenientes”.

Es evidente que un cambio legal que posibilite la protección de toda la pinceladura alavesa como estilo pictórico relevante para la cultura del País Vasco sería un paso adelante, pero no suficiente. El siguiente paso sería solicitar la clasificación como Bien Cultural de Protección Especial, tal y como se recoge en el artículo 8 de la citada ley, o hacerlo a través del expediente al que hace mención el artículo 17. En este último supuesto la tarea no sería complicada, puesto que la “relación completa posible de los bienes afectados, con su localización, informes y documentación convenientes” ya está realizada, nada menos que por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Álava. Hemos de tener en cuenta que el artículo 3 del anteproyecto de ley propuesto por el Gobierno Vasco dice así:

“7.- Corresponde a las Diputaciones Forales:

a) Gestionar e impulsar la conservación y restauración del patrimonio cultural vasco”.

En este orden de cosas, seguiría siendo competencia del Gobierno Vasco decidir qué bienes son merecedores de una especial protección, mas sería tarea de las diputaciones forales dotar a dichos bienes de la protección efectiva de la que son merecedores. Parece obvio que en esa tarea de impulso a la conservación del patrimonio cultural vasco la Diputación Foral de Álava es parte interesada en conseguir para la pinceladura alavesa la máxima protección legal y, como tal, debería promover ante el órgano competente la incoación del expediente para su clasificación como Bien Cultural de Protección Especial.

Podríamos ir aún más lejos, y proponer otro cambio en el texto del anteproyecto de ley para que la protección de la pinceladura alavesa no se alargue en el tiempo, toda vez que se hace evidente la perentoria necesidad que tienen nuestras obras pinceladas de un ámbito de protección efectivo a la mayor brevedad posible: habría que añadir una oración en el punto 2 del artículo 14 del anteproyecto de ley elaborado por el Gobierno Vasco, para que este quedara así:

Artículo 14.- Caducidad del expediente de declaración.

2.- El vencimiento del plazo máximo establecido sin que se haya dictado y notificado resolución expresa producirá la caducidad del procedimiento de declaración, excepto cuando el expediente de protección haya sido incoado a petición del servicio competente en patrimonio de la Diputación Foral del territorio en el que se halle el bien o conjunto de bienes, en cuyo caso la falta de resolución expresa al vencimiento del plazo máximo establecido se entenderá positiva. Corresponderá al órgano que inició el procedimiento dictar resolución de caducidad del procedimiento, ordenando el archivo de las actuaciones. No podrá volver a iniciarse el procedimiento caducado en los dos años siguientes al de su archivo, salvo que el Consejo de Patrimonio Cultural Vasco lo solicitase o así lo hiciera, en su caso, la persona propietaria del bien.

Este planteamiento es lógico desde el punto de vista de la colaboración institucional (máxime con un entramado institucional como el de la Comunidad Autónoma Vasca, donde Gobierno Vasco y diputaciones forales se reparten las tareas en el ámbito del patrimonio cultural), y así viene implícitamente recogido en el redactado del anteproyecto de ley que estamos analizando, más concretamente en el apartado tres de la Exposición de Motivos, cuando da cuenta de la creación de una nueva estructura, “el Órgano Interinstitucional del Patrimonio Cultural Vasco, cuyo principal objetivo es el de hacer valer el deber de comunicación, cooperación y asistencia mutua entre administraciones públicas”.

Por otro lado, no cabe duda de que el redactado que se propone es lógico también desde el punto de vista profesional, toda vez que difícilmente se puede poner en duda la profesionalidad e imparcialidad de los funcionarios que conforman los servicios de patrimonio forales. ¿Quién, y en base a qué criterios, podría desde el Gobierno Vasco denegar una solicitud de protección del patrimonio realizada por cualquiera de las diputaciones?

Pero para que todo ello pudiera llevarse a cabo, el redactado de la Ley de Patrimonio definitiva tendrá que ser mucho más claro que el del anteproyecto de ley, toda vez que en este último ni siquiera queda claro que la Diputación Foral de Álava (ni ninguna otra de las diputaciones forales) pueda pedirle al

Departamento de Cultura del Gobierno Vasco la incoación de un expediente de protección, no ya para la pinceladura alavesa, sino para cualquier otro bien de nuestro patrimonio cultural. Al contrario que en la Ley de 1990, según la cual cualquier particular podía solicitar la incoación de un expediente de protección para cualquier bien, en el anteproyecto no se cita siquiera quién puede solicitar dicha incoación, sino solamente a quién corresponde llevarla a efecto: como no podía ser de otra manera, al Gobierno Vasco⁵⁷⁶. Esto, como se verá posteriormente, va en dirección diametralmente opuesta a lo recogido no solo en algunas de las recomendaciones internacionales que a continuación trataremos (como la de Cracovia, del año 2000), sino también con lo que la propia Unión Europea propone para el ámbito de la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, entre otros documentos en la Declaración de Namur, en 2015, que fue redactada durante la 6ª Conferencia de Ministros de Patrimonio Cultural.

5.2 Definir la profesión de restaurador y evitar el intrusismo

Si bien es cierto que la protección legal del patrimonio cultural es una pieza clave, indispensable para que dicho patrimonio perdure en el tiempo en condiciones óptimas, no es menos cierto que no es suficiente por sí mismo. Incluso en una situación ideal, con todo nuestro patrimonio cultural relevante efectivamente protegido por la ley, hará falta intervenir sobre algunas de las expresiones de dicho patrimonio cultural, ya sea para evitar que se deteriore, ya sea para facilitar a la ciudadanía su disfrute. Es por tanto obvio que hace falta regular la profesión de restaurador, definir las titulaciones que dan derecho a intervenir sobre las obras de arte que constituyen nuestro patrimonio cultural, establecer qué contenidos debe tener dicha formación académica y práctica. Regular, en suma, el ejercicio de la profesión.

⁵⁷⁶ “Artículo 12. Incoación de los expedientes de declaración

1. El expediente administrativo para la protección de un bien o un conjunto de bienes culturales de Protección Especial y Media, se incoará de oficio por el órgano competente.

2. El órgano competente para incoar los expedientes de protección de los bienes culturales de Protección Especial y Media es la persona titular de la Viceconsejería del Gobierno Vasco competente en materia de Patrimonio Cultural”.

En el ámbito que nos ocupa en esta tesis doctoral, la pinceladura alavesa, hemos mencionado varias cartas internacionales. Entre ellas, nos hemos centrado sobre todo en la Carta de Zimbabue, de 2003, que versaba explícitamente sobre los Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales, y en la Declaración de Cracovia, de 2000, más general, que versa sobre los Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido. Esta última carta hace un aporte sumamente interesante en lo que respecta a que sean expertos en la materia quienes dirijan cualquier proyecto o proceso de restauración. En el punto 7, correspondiente al apartado de “Diferentes clases de patrimonio edificado”, los expertos reunidos en Cracovia quisieron dejar también por escrito la necesidad de contar con profesionales debidamente formados también para la restauración de los elementos pertenecientes al bien inmueble que se pretenda restaurar. “La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general. Esto supone que el restaurador tiene el conocimiento y la formación adecuados además de la capacidad cultural, técnica y práctica para interpretar los diferentes análisis de los campos artísticos específicos. El proyecto de restauración debe garantizar un acercamiento correcto a la conservación del conjunto del entorno y del ambiente, de la decoración y de la escultura, respetando los oficios y artesanía tradicionales del edificio y su necesaria integración como una parte sustancial del patrimonio construido”.

Por su parte, la Carta de Zimbabue establecía en su artículo cinco que “en todas las fases de un proyecto de conservación o restauración se debe contar con una dirección técnicamente solvente, así como con la autorización de las autoridades competentes”. Algo que va de suyo en prácticamente todos los ámbitos relacionados con el patrimonio tiene que ser recogido por una declaración internacional y, lo que es más grave, no se establece como requisito legal en la mayoría de la legislación sobre patrimonio cultural.

Qué duda cabe que solo los profesionales debidamente cualificados deberían poder asumir una tarea tan delicada y que exige tantos conocimientos teóricos y prácticos como la restauración y conservación de nuestro patrimonio cultural.

Sin embargo, no es así. La mencionada Carta de Zimbabue, en su artículo ocho, dedicado a la educación y a la formación profesional de los conservadores y restauradores, dice así: “La conservación y la restauración de la pintura mural constituyen una disciplina especializada en el campo de la preservación del patrimonio. Puesto que este trabajo requiere conocimientos especializados, capacitación, experiencia y responsabilidad, los conservadores y restauradores de este tipo de bienes culturales deben tener una educación y una formación profesional idóneas, como recomienda el Código de Ética del Comité de Conservación del ICOM (1984) y agrupaciones tales como la CEOC (Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores y Restauradores) y la REECR (Red Europea de Educación en Conservación y Restauración). Es decir, esta preocupación sobre la capacitación profesional de las personas que se dedican a la restauración y conservación del patrimonio cultural viene de lejos, y, evidentemente, no se circunscribe al ámbito de la restauración y conservación de la pintura mural, aunque la Carta de Zimbabue solo haga referencia a ella.

Esta necesidad de contar con profesionales debidamente formados para dirigir los proyectos de restauración de nuestro patrimonio cultural no se recoge en nuestra legislación, ni en la de ámbito estatal, ni en la autonómica, a pesar de que es una fuente de preocupación constante en el sector, y desde hace ya muchas décadas. Por poner un ejemplo, dicha preocupación ya se mostraba en 1984 por Raúl Amitrano Bruno y Santiago Valiente Cánovas, con motivo del artículo que escribieron para introducir una resolución adoptada por el ICOM en dicho año (pero que venía de una decisión tomada en 1978) sobre la definición de la profesión de conservador o restaurador. Ya en ese documento de 1984 el ICOM afirmaba lo siguiente: “Definir la profesión de conservador-restaurador es algo justificado y oportuno y debe permitir a la profesión el tener un estatuto legal al de otras disciplinas paralelas como las de conservador, arqueólogo o científico”⁵⁷⁷. Como se puede observar, ya entonces una de las referencias era la arqueología, toda vez que es muy evidente la diferencia de lo que ocurre entre una intervención de restauración de patrimonio con lo que ocurre, porque

⁵⁷⁷ "El Conservador-Restaurador. Una definición de la profesión". ICOM. *B Anabad*, nº 3, Copenhague, 1986.

así se ha legislado, con las intervenciones proyectadas en lugares de interés arqueológico.

Por lo tanto, la necesaria renovación de la legislación autonómica que la Comunidad Autónoma Vasca debería llevar a cabo en el ámbito de la restauración a la mayor brevedad posible tendría que incluir también la obligación de que sean profesionales debidamente formados y titulados en restauración de bienes culturales quienes se encarguen no solo de hacer un proyecto de restauración (que debería a su vez ser de obligado cumplimiento en la nueva ley) sino de controlar la ejecución material de dicha intervención restaurativa. Solamente así se podrá asegurar que nuestro patrimonio queda en buenas manos.

Hace ya tres lustros que la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores planteó la necesidad de consensuar unas directrices sobre la formación de los profesionales de la conservación y restauración del patrimonio cultural⁵⁷⁸. Como lo que está en juego no son los privilegios de unos profesionales, sino la propia conservación del patrimonio, esa fue la base del trabajo posterior: se trataba —y se sigue tratando— de garantizar que una óptima legislación protectora de dicho patrimonio no se va al garete por la actuación de personas que no tienen ni los conocimientos ni la formación exigible. Por ello, se delimita primero la responsabilidad del restaurador, cuando se asegura que el conservador o restaurador “tiene la responsabilidad no solo del propio patrimonio cultural, sino también ante su propietario o guardián legal, el autor o creador, el público y la posteridad”. Partiendo de esa base resulta obvio que no se puede confiar a cualquiera una tarea tan delicada como es la de conservación y restauración del patrimonio cultural y, por ello, la ECCO pedía que la formación académica de los restauradores y conservadores tuviera el nivel de grado universitario de master en conservación y restauración, o equivalente, que será precisamente lo que le distinga de otros profesionales de ámbitos relacionados.

Si asumimos como cierta la idea de que una cadena es tan fuerte como lo es el más débil de sus eslabones, entonces está claro que la conservación de

⁵⁷⁸ ECCO Professional Guidelines. ECCOs General Assembly. Brussels. 2002.

nuestro patrimonio cultural tiene una estructura muy frágil. No basta con proteger adecuadamente nuestro patrimonio, ni siquiera bastaría con dedicar a su conservación y restauración los medios económicos necesarios para protegerlo adecuadamente.

Solamente podremos hablar de una efectiva salvaguarda de nuestro patrimonio cultural si a esos dos supuestos se les unen, por un lado, la necesidad legal de elaborar proyectos de restauración y conservación anteriores a cualquier intervención, —proyectos que posteriormente deberían ser visados por las autoridades competentes— y, por otro lado, que ambos, tanto el proyecto como la intervención sean responsabilidad de profesionales debidamente formados y acreditados.





CAPITULO VII

PROPUESTA DE PROTECCIÓN

VII. PROPUESTA DE PROTECCIÓN

En este capítulo exponemos varios documentos que hoy en día consideramos como referentes para impulsar la protección legal de la pinceladura alavesa.

El primero de ellos es un gran proyecto que en 2005 se elaboró con la redacción de los Planes Directores para la Recuperación de seis iglesias con pinceladuras renacentistas en Álava y su entorno urbano y paisajístico⁵⁷⁹; aunque no llegó a buen puerto, sigue siendo un documento de trabajo muy interesante para futuros trabajos sobre pinceladura y hay en él ya seleccionadas y estudiadas seis iglesias representativas para el fenómeno de la pinceladura alavesa.

El segundo documento a analizar es el Decreto 273/2000, de 19 de diciembre de 2000⁵⁸⁰, por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, sesenta retablos y seis grupos de retablos de la Comunidad Autónoma Vasca. En dicho decreto se define y se describe cada uno de los retablos en cuestión, y también se determina el régimen de protección que ha de cumplirse para las intervenciones que se lleven a cabo sobre ellos. Dada la similitud entre los retablos calificados por dicho decreto y las obras de pinceladura alavesa presentes en tantos edificios de la provincia de Álava, (al haber sido en ambos casos obras concebidas para un espacio arquitectónico concreto y, por lo tanto, vinculadas a él), consideramos este decreto un referente a seguir en caso de que se decidiera dotar de protección legal a las citadas pinturas murales.

El tercer documento a tener en cuenta es el capítulo IV de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco⁵⁸¹, que se refiere al patrimonio arqueológico y tiene muchos puntos aplicables a una hipotética legislación sobre las pinturas murales, dado que muchas de ellas están ocultas y para estudiarlas se emplea un sistema de

⁵⁷⁹ AA.VV., *Los templos Pincelados del Renacimiento en Álava. Propuesta de Anteproyecto. 1- Presupuestos, 2-Anexo de fichas de la valoración histórico-artística de los elementos de patrimonio mueble e inmueble de las diferentes iglesias, 3- Anexo de fichas de la valoración del estado de conservación de los elementos de patrimonio mueble e inmueble de las diferentes iglesias*, Vitoria-Gasteiz, 2005, (inédito).

⁵⁸⁰ DECRETO 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, diversos retablos de la Comunidad Autónoma Vasca.

⁵⁸¹ Ley 7/1990, de Patrimonio Cultural Vasco. Capítulo 4. Del Patrimonio arqueológico.

análisis de la secuencia estratigráfica, análoga a la metodología utilizada en arqueología.

Finalmente, puesto que para llevar a cabo correctamente la planificación de su protección sería necesario contar con una catalogación previa de los casos de pinceladura alavesa, nos referiremos tanto al catálogo de retablos del País Vasco⁵⁸² como a un importante trabajo⁵⁸³ que se realizó en 2009, en el que se inventariaron 317 iglesias de forma completa, incluyendo los puntos de vista arqueológico, arquitectónico e histórico-artístico, con su estado de conservación, y otras 209 iglesias de forma parcial. Este trabajo se presentó en formato digital para como una herramienta poder trabajar en él, actualizándolo, pero finalmente no salió adelante. Aun así, dado el volumen del trabajo realizado, vemos fundamental su recuperación como punto de partida para la realización del inventario de la pintura mural que pudiera servir de base a un eventual decreto que diera protección legal a las obras de pinceladura alavesa⁵⁸⁴.

1. Una oportunidad perdida: Proyecto para la restauración de los templos pincelados del Renacimiento en Álava.

Julio de 2005.

En abril de 2005 se organizaron las “Jornadas en torno a la restauración del Pórtico de la Catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz”. En ellas, entre otros ponentes, se invitó a participar al historiador Pedro Echeverría Goñi, quien expuso la conferencia “*El fenómeno de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Un acabado arquitectónico de los templos*” y a Gabriel Morate Martín, entonces director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, quien participó con la ponencia “*Patrimonio y Mecenazgo*”. La exposición de Echeverría Goñi subyugó al señor Morate, quien solicitó una visita a los templos pincelados para el día siguiente.

⁵⁸² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Katalogoa-Catalogación...*

⁵⁸³ LKS, S. Coop., Op. cit..

⁵⁸⁴ Sin olvidar que, como ha quedado acreditado en este trabajo de investigación, la pinceladura alavesa no se circunscribe a los templos religiosos, sino que está presente también en otro tipo de edificios, que también tendrían que ser tenidos en cuenta a la hora de protegerlos.

Por aquel entonces la Fundación Caja Madrid participaba financiando importantes proyectos de restauración integral por diferentes comunidades autónomas de España. Entre otras premisas, aquellos proyectos de restauración tenían que ser originales, habían de tener como objetivo la recuperación de un patrimonio que hubiera estado menos atendido hasta entonces, y debían tener en cuenta no sólo la puesta en valor del patrimonio artístico, sino también la de su entorno urbano y paisajístico, además de establecer una relación entre los diferentes monumentos en que se fuera a intervenir⁵⁸⁵.

Se realizó la visita a diferentes templos pincelados diseminados por nuestra provincia, y el director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid solicitó a Juan Ignacio Lasagabaster Gómez, entonces Jefe del Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Álava, un anteproyecto que contemplara la restauración integral de una selección de templos pincelados alaveses y de su entorno, para presentarlo en la Fundación Caja Madrid. Dicho anteproyecto se materializó en el dossier *Los templos pincelados del Renacimiento en Álava. Propuesta de Anteproyecto. Julio de 2005*.

Se eligieron seis templos que fueran representativos del fenómeno de la pinceladura del Renacimiento en Álava: la iglesia de San Juan Evangelista en Ziriano (Arratzua-Ubarrundia), la iglesia de San Antolín en Urbina (Legutio), la iglesia de San Cristóbal en Heredia (Barrundia), la iglesia de San Mamés en Oteo (Campezo), la capilla de Santiago en la iglesia de la Purísima Concepción de Agiñaga (Ayala) y, por último, la iglesia de San Esteban en Ollívarre (Iruña de Oca).

Se elaboró un dossier cuyo objeto era "el proyecto de redacción de los Planes Directores para la Recuperación de las Iglesias con Pinceladuras Renacentistas en Álava y su entorno urbano y paisajístico, con arreglo a

⁵⁸⁵ Muy en línea con lo que se recoge en el estudio que Caja Madrid habían publicado ese mismo año, y que dice así: "La preservación del patrimonio histórico no solo implica los objetivos inmediatos de su protección y restauración, sino también el de su rentabilización". "Este último objetivo de 'puesta en valor' del patrimonio histórico se vincula indefectiblemente con el del desarrollo económico". "La mencionada vinculación debe establecerse respetando las pautas de sostenibilidad, en suma, con el desarrollo económico sostenible". ALONSO HIERRO, J., MARTÍN FERNÁNDEZ J., *Preservación del patrimonio histórico de España. Análisis desde una perspectiva económica*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2004, p. 44.

legislación vigente en materia de patrimonio histórico y ordenación del territorio, así como la determinación de los costes que el desarrollo de estos trabajos van a suponer"⁵⁸⁶. Además se apuntaba que los documentos elaborados constituirían "la documentación administrativa necesaria y suficiente para obtener de la administración competente la incoación de expedientes de Declaración de Conjunto Monumental y Área de Rehabilitación Integrada"⁵⁸⁷.

Estos Planes Directores deberían contener los estudios necesarios para el conocimiento tanto del objeto como de su entorno, y los documentos precisos para su valoración, descripción, delimitación y para el establecimiento de las medidas necesarias de puesta en valor.

Como gestores estarían el Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico de la Diputación, la Fundación Caja Madrid y, en algunas cuestiones, la Universidad del País Vasco. El equipo redactor, por su parte, sería multidisciplinar, compuesto por historiadores del Arte, arqueólogos, topógrafos, restauradores, arquitectos, urbanistas y antropólogos sociales.

Como metodología de trabajo se planteó un esquema dividido en cuatro fases, una primera fase de conocimiento, una segunda de formalización del Plan Director, una tercera de intervención y una cuarta fase para la conservación preventiva.

La fase de conocimiento tendría un pre-diagnóstico del objeto a conservar y un diagnóstico que incluiría un análisis geométrico formal y físico-constructivo del edificio; un análisis histórico-artístico del entorno, del edificio, de la pinceladura y del ajuar mueble, con la evolución histórica del entorno y la histórico-constructiva del edificio; para finalizar con un análisis sociológico, administrativo y jurídico del entorno inmediato y comarcal.

En la segunda fase se formalizaría el Plan Director, con una evaluación de los documentos surgidos de la primera fase, unas directrices y pautas de actuación, y una programación con orden de prioridades y calendario.

⁵⁸⁶ AA.VV., *Los templos Pincelados del Renacimiento en Álava...*, p.3.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.3

Posteriormente se llevaría a cabo la tercera fase, la de la intervención, en la que habría a su vez cuatro momentos fundamentales: la elaboración del proyecto basado en los estudios anteriores, la ejecución, el seguimiento o control técnico de esta y la participación activa de la colectividad destinataria. Esta fase debía marcar una metodología de intervención en los elementos arquitectónicos y otra en los elementos ornamentales.

La fase de conservación preventiva, la cuarta y última, contemplaba tres puntos fundamentales: la custodia y divulgación, para prolongar los efectos de las actuaciones y prevenir las causas que originaron la actuación; la verificación, con una revisión periódica y sistemática para evitar riesgos y daños, y el mantenimiento, con las actividades necesarias para garantizar la continuidad de uso y disfrute del objeto y evitar en lo posible la necesidad de una nueva intervención.

En el documento se desarrollarían los Planes Directores con una estimación económica detallada, desglosada y fechada de todos los trabajos precisos para conseguir el objetivo propuesto de recuperación de los seis ejemplos de pinceladura del siglo XVI antes mencionados, incluyendo el edificio que las cobija y el entorno que las acoge, y relacionando entre sí, como ya hemos apuntado, los seis monumentos objeto de la restauración.

Este sería un resumen muy somero de todo el trabajo realizado, que fue recogido en tres volúmenes⁵⁸⁸.

El proyecto era muy ambicioso y su coste total muy elevado. La Fundación Caja Madrid se comprometía a financiar el 50% de dicho coste, siempre que el otro 50% se asumiera por las instituciones competentes. La Diputación Foral de Álava desestimó la opción que se le presentaba, perdiéndose esta para siempre, a pesar del evidente carácter vertebrador del territorio que tiene el turismo cultural⁵⁸⁹.

Ya en el citado estudio de Alonso Hierro y Martín Fernández, de 2004, la Fundación Caja Madrid había sugerido la conclusión de que la inversión de

⁵⁸⁸ AA.VV., *Los templos Pincelados del Renacimiento en Álava...*

⁵⁸⁹ Idea que ya se apuntaba en el citado informe publicado por Caja Madrid en 2004. ALONSO HIERRO, J., MARTÍN FERNÁNDEZ J., Op. cit., p. 48

España en patrimonio histórico era inferior al retorno económico que conllevaba⁵⁹⁰, ya que la sociedad española habría invertido en patrimonio 1.864 millones de euros, mientras que el turismo cultural habría generado 2.500 millones.

De cualquier forma hay que tener en cuenta, aunque sólo sea como consuelo, que en el momento en que se planteó la restauración de esos seis ejemplos de pinceladura mural estábamos a las puertas de una crisis de la que aún hoy estamos saliendo. Sabiendo esto y la posterior evolución de Caja Madrid, quién sabe en qué punto se habría quedado todo el proyecto, si los trabajos hubieran llegado a comenzarse. En cualquier caso hay que mirar hacia delante y pensar en las opciones reales de futuro que se siguen teniendo.

2. Antecedentes: El Decreto de retablos

Anteriormente, durante al año 2000, se elaboró por parte del Gobierno Vasco el documento que daría lugar al Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, diversos retablos. Dicho decreto fue publicado en el Boletín Oficial del País Vasco, del 11 de enero de 2001⁵⁹¹. En él se recogieron y protegieron veintiún retablos alaveses, dieciocho retablos y cinco grupos de retablos en Bizkaia, y veintiún retablos y un grupo de retablos en la provincia de Gipuzkoa; es decir, un total de sesenta retablos y seis grupos de retablos distribuidos por toda la Comunidad Autónoma Vasca.⁵⁹²

En dicho Decreto, además de recogerse un listado detallado de los retablos que se califican como Bien Cultural en el Anexo I y de elaborarse una descripción de cada uno de ellos en el Anexo II, se determinó, en el Anexo III, el régimen de protección que habrá de cumplirse "para cuantas actuaciones pretendan llevarse a cabo sobre el bien mueble"⁵⁹³. Se articuló en tres

⁵⁹⁰ *Europapress* [Consulta: 03-03-2017] Disponible en <http://www.europapress.es/madrid/noticia-estudio-fundacion-caja-madrid-revela-inversion-espana-patrimonio-historico-insuficiente-20100413160302.html>

⁵⁹¹ Decreto 273/2000.

⁵⁹² Una década después, el decreto 343/2010 añadió a la lista de retablos protegidos cinco más, cuatro de ellos en la provincia de Gipuzkoa, y un quinto en la de Bizkaia.

⁵⁹³ Decreto 273/2000, Anexo III, Artículo 3.

capítulos, dedicando el primero a las disposiciones generales el segundo a las intervenciones y el tercero al traslado.

En el capítulo de las disposiciones generales se tratan los temas sobre el objeto del decreto, su ámbito de aplicación, su carácter vinculante para las acciones sobre los bienes muebles, y cómo han de regirse la información y acceso al bien mueble, su exposición pública, su venta, ubicación y usos.

El capítulo sobre intervenciones está dividido a su vez en tres secciones, atendiendo la primera a los criterios generales, la segunda a la conservación preventiva y la tercera a las intervenciones de conservación y restauración.

Con respecto a los criterios generales, en el citado decreto se detalla qué intervenciones están permitidas, dejando claro que su objeto ha de ser la preservación del bien y su transmisión íntegra al futuro, y qué tipos de intervención se permiten, siendo estas la conservación preventiva, la conservación y la restauración, definiéndolas y explicitando que será prioritaria la conservación preventiva sobre las acciones directas de conservación y restauración, y que estas han de ceñirse a lo estrictamente necesario para su conservación, comprensión y transmisión.

En lo referente a la conservación preventiva, el decreto desarrolla cómo y quién ha de elaborar los planes de mantenimiento de los retablos, y qué condiciones ha de tener el edificio en el que se ubica el retablo, en caso de que el inmueble no estuviera protegido, añadiendo que las obras necesarias para "el adecuado mantenimiento del retablo podrán considerarse como actuaciones inherentes a la conservación del bien calificado"⁵⁹⁴. También se establece cómo han de ser las limpiezas periódicas de los retablos y el tipo de condiciones ambientales que se tienen que conseguir.

Posteriormente, en siete artículos, desarrolla cómo han de ser las intervenciones de conservación y restauración, determinando cuáles son las normas básicas para las intervenciones directas, las cuales deberán estar sujetas a los principios de legibilidad, reconocimiento, reversibilidad, compatibilidad y estabilidad. Se establece también qué debe incluir el proyecto

⁵⁹⁴ Decreto 273/2000. Art.11, punto 2.

técnico de intervención, apuntando que es preceptiva la autorización previa de la Diputación Foral correspondiente para realizar cualquier intervención directa; cómo ha de ser la ejecución de los trabajos de conservación y restauración, los cuales han de tender al a mínima intervención y han de ser realizados por profesionales de la restauración, realizando siempre pruebas previas antes de aplicar cualquier tratamiento. Se regula que las muestras a analizar se limitarán a lo estrictamente necesario y que los materiales que se empleen han de haber sido previamente analizados por laboratorios especializados.

El decreto describe también los criterios a seguir en las intervenciones de conservación y restauración, siendo estos muy específicos de los retablos pues nos hablan de las policromías, imaginería y mazonería y armazón, y también de su desmontaje.

Finalmente se detalla qué debe incluir la memoria de actuación, desde la identidad de los responsables del trabajo, las fechas de la actuación, la descripción del estado inicial del bien, la justificación del tratamiento realizado y la valoración final del estado de la obra, con la inclusión de un plan de mantenimiento.

El último capítulo regula cuándo puede permitirse el traslado del bien y cómo debe hacerse este.

Debemos tener en cuenta que los retablos tienen muchas características comunes con las pinturas murales, en cuanto que en ambos casos se trata de bienes vinculados directamente a la arquitectura, y que han sido específicamente proyectados y realizados para una ubicación concreta del edificio; es decir, hechos a medida.

Como vemos, la estructura de este decreto sería perfectamente aplicable también a las pinturas murales. Sería preciso llevar a cabo una selección previa de las correspondientes pinturas murales a proteger, que como sabemos también se encuentran en las otras dos provincias de la comunidad autónoma, aunque Álava sea la zona donde la pinceladura adquiere una calidad superior al resto, según Echeverría Goñi.

Por último, únicamente habría que adecuar el futuro decreto que diera protección a la pintura mural, a las especificidades que dicha expresión artística tiene en nuestro caso recogiendo la importancia de la correcta conservación del inmueble soporte de las pinturas.

3. Zona de presunción de pintura mural

El Decreto anterior podría aplicarse a aquellas pinturas murales con especial relevancia y singular valor, según el artículo 10 de la Ley del Patrimonio Cultural Vasco⁵⁹⁵. Para poder tener esas características, evidentemente, tienen por fuerza que estar visibles, como ocurre con las pinturas murales de San Pedro de Artatza Foronda, por poner un ejemplo entre varios más. Pero, ¿qué sería de aquellos casos en lo que las pinturas murales no están a la vista, pero pueden tener especial relevancia y singular valor? Esto ocurre, por ejemplo, con las pinturas de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa, las cuales sabemos, tras esta investigación, que fueron realizadas por Martín de Oñate, pincelador de primera línea del cual tenemos otro ejemplo en la iglesia de Oteo, una de las seis iglesias seleccionadas para el proyecto a presentar a Caja Madrid. Lo mismo ocurriría con el caserío Etxebarri de Llodio antes del incendio, en que aún no se habían visto las pinturas del siglo XVI, ejecutadas por Juan de Armona, autor también de las pinturas de la capilla de Santiago en Agiñaga, otro de los ejemplos seleccionados para el proyecto de Caja Madrid, o del retablo fingido de Bachicabo, descubierto fortuitamente al intervenir en el retablo de madera que lo cubría.

Como ya hemos afirmado anteriormente, no es preciso ningún permiso para realizar cualquier intervención sobre los revestimientos de los edificios históricos, bien sea de repintado, bien de picado o rascado, si bien es cierto que en muchos casos se solicita asesoría a las respectivas Diputaciones, aunque ni es obligatorio pedir dicha asesoría, ni lo es después seguir las recomendaciones que los técnicos de las mismas hubieran podido dar en su trabajo de asesoramiento.

⁵⁹⁵ Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco, Art. 10.

Corroboramos por ello lo que afirma la carta de Zimbabue, esto es, que las "pinturas que puedan hallarse ocultas bajo blanqueos de cal, capas de pintura, yesos, etc. deberán ser objeto de una atención especial"⁵⁹⁶.

Creemos que en este caso debería aplicarse, con las especificidades que se pudieran precisar, la legislación que rige para las "zonas de presunción arqueológica".

El capítulo IV de la vigente Ley de Patrimonio Cultural Vasco⁵⁹⁷ que trata sobre el patrimonio arqueológico, desarrolla ocho artículos, del 43 al 50, que definen en los dos primeros qué bienes integran el patrimonio arqueológico del pueblo vasco, qué se entiende por zona arqueológica, y el tipo de protección que han de tener.

En el siguiente artículo apunta que son las correspondientes diputaciones forales quienes darán las autorizaciones pertinentes y a las que habrá que notificar la realización de actividades arqueológicas y paleontológicas, definiendo los diferentes tipos de actividades en prospección arqueológica, sondeo arqueológico, excavación arqueológica, control arqueológico y estudio de arte rupestre. Se regula también cuándo tienen carácter de urgencia estas actividades y que las diputaciones deben dar la autorización para realizarlas e informar al Gobierno Vasco. También que, en el caso de obras de cualquier tipo en zonas arqueológicas calificadas o inventariadas, el promotor ha de presentar a la Diputación un informe arqueológico previo a las obras. Se establece, además que las autorizaciones para realizar actividades arqueológicas o paleontológicas pueden ser denegadas cuando "no concurra la capacitación profesional adecuada o el proyecto arqueológico resulte inadecuado".

En el siguiente artículo, el 46, se define cuándo son ilícitas estas actuaciones, y en el artículo 47 se establece el tratamiento que han de tener aquellos bienes arqueológicos hallados de forma casual, definiendo en el artículo 48 cuáles serían estos bienes.

⁵⁹⁶ Carta de Zimbabue...Art.2. Investigación.

⁵⁹⁷ Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco, CAPÍTULO IV, artículos 43 a 50.

En el artículo 49 define cómo ha de actuarse en el caso de "zonas, solares o edificaciones en que se presuma la existencia de restos arqueológicos", estableciendo la obligatoriedad de un estudio arqueológico previo a la licencia de obras, que se refiera al "valor arqueológico del solar o edificación y la incidencia que pueda tener en el proyecto de obras", siendo después la Diputación Foral quien valorará el estudio y determinará la necesidad o no de un proyecto arqueológico, otorgando la autorización previa a la licencia de obras en función de todo ello.

Finalmente, en el artículo 50 establece que las Diputaciones tienen la potestad de ejecutar u ordenar la ejecución de intervenciones arqueológicas en el caso de que se conozca o presuma la existencia de restos de interés arqueológico o paleontológico.

Para trasladar este régimen de protección a la pinceladura mural objeto del presente estudio, sería preciso, en primer lugar, definir y delimitar previamente cuáles son aquellos edificios en cuyos revestimientos se presuma la presencia de pinturas murales, para después detallar que es preciso autorización y proyecto previos a cualquier intervención sobre ellos; quién debe dar la autorización; quién puede realizar el proyecto y la investigación de dichos revestimientos, y qué tipo de actividad puede realizarse en ellos, o a quién hay que avisar en caso de hallazgos fortuitos. Para que fuera efectivo, debería también ir acompañado de las correspondientes sanciones cuando no se haya cumplido lo marcado por la ley.

De forma genérica la carta de Zimbabue expone todos estos puntos en su primer artículo, que se titula Política de Protección, diciendo, entre otras cosas, que "las intervenciones que resulten necesarias deberán realizarse con pleno conocimiento y permiso de las autoridades competentes" y que "cualquier transgresión de esas reglas debe llevar aparejada una sanción en el orden jurídico", recomendando que "las previsiones legales tengan en cuenta los nuevos descubrimientos y su preservación, hasta que estos tengan protección formal"⁵⁹⁸.

⁵⁹⁸ Carta de Zimbabue....Art.1. Política de protección.

Teniendo en cuenta que la realización de catas y el estudio estratigráfico de las secuencia de capas, metodología de trabajo muy similar a la del estudio arqueológico, viene siendo el sistema habitual de estudio de los diferentes estratos policromos desde mediados de los años 50 del pasado siglo, y que estas capas de policromía no sólo tienen interés para la historia del arte, sino también para conocer otros datos del sistema constructivo del edificio, como ya hemos apuntado anteriormente, creemos que el mencionado capítulo IV de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco bien podría adaptarse para el estudio y defensa de las pinturas murales.

Aunque en este estudio hemos definido el espacio de tiempo correspondiente al Renacimiento alavés, ya hemos apuntado con anterioridad que no es una actividad artística específica de ese período, sino que, desde su misma construcción, en todas las épocas se han cubierto los espacios más importantes con pinturas murales, fueran estos cuevas, templos, palacios, caseríos, casas solariegas, etc.

4. Inventario

Volviendo a la ya citada carta de Zimbabue, ésta comienza su artículo primero, sobre Política de protección, apuntando que "la realización de listados e inventarios de monumentos y lugares con valor patrimonial que posean pinturas murales, aun en los casos en que estas se encuentren ocultas en la actualidad, constituye por sí misma una medida necesaria para la protección de las pinturas murales de las distintas culturas y religiones"⁵⁹⁹.

Puesto que el inventario de la pinceladura mural (tanto de la visible como de la oculta) ha de ser un punto de partida obligado para su protección, creemos que tenemos modelos a seguir y que de ningún modo se puede considerar que partamos de cero.

Existe, por un lado, toda la investigación realizada hasta el momento por Pedro Echeverría Goñi, parte de ella publicada, aunque no en su totalidad. Contamos, por otro lado, con la selección ya nombrada al inicio de este capítulo, que fue

⁵⁹⁹ Ibid., p 1.

confeccionada para el anteproyecto que se entregó a la Fundación Caja Madrid.

También, para esta investigación, se ha elaborado una base de datos con la intención de ir recogiendo toda la pinceladura de la que vayamos encontrando o descubriendo, de modo que podamos realizar un mapeo de la pinceladura mural existente en la provincia de Álava y en el Obispado de Vitoria.

Además, el catálogo de retablos y el inventario de iglesias, que a continuación describimos, son dos referentes fundamentales para la elaboración de un catálogo de la pinceladura.

Catálogo de retablos

Como modelo formal y de contenido, es innegable la validez del Catálogo de retablos que, en dos tomos, se publicó en 2001⁶⁰⁰, una vez que en el año 2000 el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco declarara monumentos culturales 68 retablos de la Comunidad Autónoma Vasca.

En el primero de los tomos, bajo la dirección y coordinación de Pedro Echeverría Goñi, se recogen varias investigaciones y aportaciones teóricas sobre los diferentes tipos de retablos que podemos encontrar en la geografía vasca (ya sean góticos, renacentistas, barrocos, neoclásicos), se dan precisiones conceptuales y de tipología, se aporta una visión sobre el patrimonio mueble de la Iglesia católica y se establecen los pertinentes criterios de valoración, todo ello con la colaboración de varios autores, entre los que cabe mencionar, además de al propio director y coordinador, a Susana Arechaga Alegría y José Javier Vélez Chauri, entre varios otros.

En el segundo tomo, el correspondiente a la catalogación de los retablos, se hace una descripción detallada de 78 retablos dispersos por las iglesias de las tres provincias que conforman la Comunidad Autónoma Vasca, descripción que se inicia con una ficha en la que se recogen tanto la identificación del retablo en cuestión (con su denominación, la localización, las fechas de ejecución y su

⁶⁰⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Ikerketak-Estudios...*
ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Katalogoa-Catalogación...*

estilo), como los datos pertinentes tanto a la arquitectura y la escultura, como a la pintura y la policromía.

Inventario de iglesias.

En 2009, Juan Ignacio Lasagabaster Gómez, en su calidad de Jefe del Servicio de Patrimonio de la Diputación Foral de Álava, encargó a la empresa LKS la elaboración de un *Plan Director para la conservación de las iglesias de Álava*⁶⁰¹. Dicho plan director se alimentó de trabajos de inventariado realizados anteriormente: concretamente entre 1999 y 2002 se había realizado el inventario arqueológico-arquitectónico de 321 iglesias, y algo después se inició el inventario artístico que, al haber empezado más tarde, consiguió realizarse únicamente en 112 iglesias. Entre 2007 y 2009 se acometió la segunda fase de trabajo de dicho inventario artístico, de forma más metódica, al elaborar y cumplimentar una única ficha genérica para cada templo, realizándose el inventario arqueológico-arquitectónico y artístico de 205 nuevas iglesias. De esa manera, quedó solamente pendiente el inventario artístico de las 209 iglesias de las que no se había llegado a realizar durante la 1ª fase.

La citada ficha genérica para cada iglesia consistía en una herramienta que permitiera trabajar, con datos constantemente actualizados, en la conservación de los templos alaveses, con un doble objetivo, “lograr la preservación de los valores culturales del patrimonio religioso alavés y obtener una rentabilización social, cultural y económica del mismo”⁶⁰².

Para ello se elaboró una base de datos con tres bloques fundamentales, el Inventario de iglesias, la zona de consultas y el Libro de Fábrica.

Cada ficha del Inventario General tendría un código ligado mediante el sistema GIS y datos del inmueble y de los bienes muebles que contiene, detallando su estado de conservación, su interés tanto desde el punto de vista arquitectónico, arqueológico o artístico, su accesibilidad, seguridad, uso, mantenimiento o relación en el catálogo del Gobierno Vasco.

⁶⁰¹ LKS, S. Coop., Op. cit.

⁶⁰² Ibid., p. 2.

Dentro del apartado del interés artístico se hacía referencia no solamente a los elementos muebles del templo, sino también a la existencia de pinturas o revestimientos destacados, dando una valoración del 1 al 5, desde interés muy alto pasando por alto, medio, bajo o muy bajo, acompañado de un cuadro de observaciones⁶⁰³.

Se añadía también información de las actuaciones que se acababan de realizar, ordenadas por fecha de actuación, y también se sugerían aquellas que convendría realizar en breve y por qué, todo ello acompañado de planos, gráficos, imágenes etc.

El programa permitía recabar datos de utilidad para la realización de planes de conservación y, aunque fundamentalmente estaba enfocado a la gestión de la conservación de las iglesias en Álava, buscando líneas de actuación eficaces, era también válido para gestionar la conservación de la pintura mural en dichos edificios, pudiéndose consultar, por ejemplo, qué iglesias tienen revestimientos, y de ellas cuáles estaban en peor estado de conservación y precisaban una intervención con mayor urgencia.

Todo ello se presentó en una aplicación informática instalada en un Tablet PC, con los requisitos necesarios para su funcionamiento. Pero para un correcto empleo era preciso, obviamente, que la información se alimentara continuamente para que estuviera actualizada, cosa que no ha sido posible por problemas de gestión del software en los que aquí no nos entretendremos.

Con todo, consideramos que este Inventario de iglesias conforma una herramienta interesantísima, que convendría recuperar y actualizar y, en cualquier caso, contiene una información de gran valor para futuros inventarios que, sobre los templos alaveses en general y la pinceladura mural del siglo XVI en particular, quieran realizarse. Creemos firmemente que hay ya mucho trabajo hecho y que ese trabajo puede servirnos como punto de partida para la confección del inventario necesario para conseguir la protección legal de la pintura mural.

⁶⁰³ Ibid., p. 15.

Base de datos realizada para esta investigación

Entre las herramientas válidas para la catalogación de las obras de pintura mural que hay en nuestra provincia en el Obispado de Vitoria quisiera considerar también la base de datos que ha sido realizada para nuestra investigación, en la que, además de incluir los edificios con pinturas murales a la vista, iremos añadiendo aquellos en los que se encuentran pequeños restos que se van detectando gracias al trabajo diario.

Puesto que no era el objetivo principal de este estudio, presentamos dicha base de datos solamente con los ejemplos aquí estudiados. Nos parece interesante presentarla como una herramienta de trabajo útil para ir recabando datos que nos permitan realizar a futuro un mapa de los edificios con pinceladura en Álava.

En esta base de datos se recoge la ubicación del edificio que contiene las pinturas murales, su tipología y el nombre del edificio que ubica las pinturas. Se apunta además su estado de conservación, o si las pinturas están o no a la vista, con las pertinentes observaciones. Se da la localización de las pinturas y un subformulario con los motivos decorativos, en el que se recogen tanto la descripción, como la fecha de datación, la ubicación del motivo, las medidas, una fotografía y un calco, aunque puede resultar complicado aportar algunos de estos datos, como las medidas y el calco, ya que está condicionado por que se pueda efectivamente acceder a las pinturas. Se prosigue con la protección legal del edificio, si cuenta o no con ella y, en caso afirmativo, de qué tipo de protección se trata y en qué boletín oficial se ha publicado la orden por la que se dota de especial protección al edificio en cuestión; quién tiene la propiedad o, si hay cesión de derechos por parte del propietario en favor de quién se ha llevado a cabo dicha cesión. Se recoge también la autoría de las pinturas murales, si existen informes técnicos, estudios histórico-artísticos, de laboratorio o de otro tipo que tengan como objeto las pinturas en cuestión, si están o no restauradas y, en caso afirmativo, cuándo y qué empresa lo ha realizado, quién lo ha financiado y, si es posible, también el importe total del trabajo de restauración.





CAPITULO VIII

CONCLUSIONES

VIII. CONCLUSIONES

Por todo lo expuesto en este trabajo de investigación, somos conscientes de que no es tarea fácil resolver la conservación y puesta en valor de estas pinturas murales, pero sí creemos que hay una serie de pasos que ayudarían a conseguirlo, tanto desde el punto de vista de la intervención directa como de la intervención indirecta.

En primer lugar, sería deseable realizar un inventario de todas las iglesias de nuestro territorio y de los municipios que conforman el Obispado de Vitoria que contengan o sean susceptibles de contener pinceladura. Esto nos daría la oportunidad de jerarquizar el orden de prioridades y de plantear intervenciones para incidir en la conservación de aquellas pinturas murales más interesantes artística o históricamente, o que tienen mayor urgencia de intervención, sea por el mal estado de conservación del edificio que las alberga, sea por el mal estado de conservación o desprotección de las pinturas murales mismas.

A continuación, resulta fundamental realizar un estudio de los diferentes casos de pinceladura previo a cualquier intervención, para documentarlos, conocer su estado actual y en qué proporción se conservan, así como para poder, posteriormente, valorar la actuación más adecuada en cada caso y, sobre todo, poder organizar las restauraciones y realizar un plan de actuación a largo plazo que nos permitiera hacer un uso más racional de los fondos públicos destinados a la conservación y restauración del patrimonio cultural.

Cuando la pinceladura está encalada u oculta tras un retablo consideramos interesante incluir en estos estudios previos el desencalado parcial de algunas zonas de especial interés, como plementos, lunetos o frisos, y documentar fotográficamente lo que hay tras retablos u otros elementos. La intención sería, en el caso de los encalados, no sólo conocer qué posibilidades hay de realizar este proceso y valorarlo económicamente, sino también difundir cómo son las pinturas que están debajo. En el caso de las pinturas tras retablos u otros elementos, una buena documentación fotográfica de las pinturas ayudaría a conocerlas. Esta documentación, que acompañaría al obligado estudio previo, sería de gran ayuda para poder realizar una futura restauración de las pinturas,

ya que permitiría que tanto la sociedad como las diferentes administraciones implicadas comprendieran y valoraran más adecuadamente la obra a proteger.

Hay que tener en cuenta que al concienciar de la necesidad de conservar lo que aún queda, al menos podremos evitar el picado de los muros, y quizás se reflexione sobre los repintados modernos sobre las antiguas pinturas, cuya intención es dejar un acabado estéticamente agradable al edificio. Tal vez podría ser que así consiguiéramos también la implicación de la sociedad en la conservación de nuestra pinceladura, hecho este último que hemos podido comprobar al lograr involucrar a los habitantes de los pueblos y usuarios de los edificios pincelados casi siempre que les hemos explicado con detalle la importancia y valor histórico-artístico de “sus” pinturas murales.

Uno de los mayores impedimentos que se pone a la ejecución de los proyectos de restauración de pinturas murales es considerar que el coste de estos trabajos es elevado, pero creemos que es necesario reflexionar sobre este aspecto. Por un lado es importante saber con respecto a qué se considera que el precio es alto, porque habitualmente se comparan con presupuestos de pintado liso. Por otro lado, cuando el trabajo consiste en la eliminación de las capas de encalado o pintado que cubren las obras murales, sí es costoso, por la dificultad y lentitud del trabajo y por las grandes superficies que ocupan muchas de ellas, pero estamos hablando de recuperación de nuestro patrimonio artístico, patrimonio que, como ya se ha citado anteriormente, puede conllevar un importante retorno económico y ayudar a la vertebración territorial de la provincia de Álava.

Consideramos que lo fundamental es conservar las pinturas murales, no dificultar su restauración futura, y buscar opciones realistas de conservación y difusión de las pinturas.

Por otro lado existe la alternativa de la reproducción. Se está desarrollando la reconstrucción gráfica de los motivos sobre gráficos o fotografías y, cuando es posible, su proyección mediante luz sobre el muro, intervención no invasiva que permite comprender cómo pudo haber sido un espacio totalmente pincelado. Esto último se está realizando desde hace ya algunos años en el pórtico de la

Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz con gran éxito, y creemos que puede ayudar a que se lleven a cabo trabajos similares en otros monumentos.

Qué duda cabe de que la técnica en materia de restauración avanza, y que en su avance nos ofrece cada vez más y mejores posibilidades; bastaría por tanto con no cerrarle las puertas a los avances que en el futuro pudieran producirse, respetando aquello que nuestro pasado nos ha legado, sin destruir lo que aún hoy nos parece irrecuperable, puesto que es posible que en un futuro se puedan llevar a cabo intervenciones que ahora mismo los profesionales de la conservación y restauración del patrimonio no podemos siquiera imaginar.

Consideramos también que una herramienta eficaz para lograr su conservación sería que las pinturas tuvieran protección legal específica, y la pinceladura del Renacimiento alavesa tiene la suficiente entidad como para merecerla. Hemos procurado en el capítulo III de esta investigación recalcar la importancia de esta especialidad artística, habida cuenta de todo lo escrito sobre el tema por los expertos en la materia. Consideramos que debido a su valor histórico y artístico es merecedora de protección y defensa⁶⁰⁴ y podría entrar a formar parte del patrimonio protegido dentro de la categoría de Conjunto monumental, por ser una agrupación de bienes que conforman una unidad cultural.

De momento, la única protección legal que pueden tener es la del edificio que las contiene, pero ya hemos visto cómo esto es insuficiente, teniendo como ejemplo el caso de las pinturas murales del palacio de Lazarraga, pues en el momento de la intervención sobre las pinturas ni siquiera existía el Decreto 317/2002⁶⁰⁵, específico para actuaciones en arquitectura, decreto que, por lo demás no contempla las particularidades de la pintura mural.

No hay que olvidar que, en muchas ocasiones, la pinceladura se realizaba como actualización estética de templos anteriores, de época románica o gótica, que no siempre tienen la calidad arquitectónica suficiente para considerarlos merecedores de protección legal. De hecho, durante la realización del anteproyecto sobre los templos pincelados del Renacimiento en Álava, en un

⁶⁰⁴ Art.2 Ley 7/1990, de 3 julio 1990, del Patrimonio Cultural Vasco.

⁶⁰⁵ Proyecto de Decreto [sic] 317/2002, de 30 de diciembre, sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado.

principio no convencía ni a arquitectos ni a arqueólogos la selección de edificios realizada, por no tratarse de los templos más singulares de dicha época en la provincia. Fue preciso incidir en que se estaba seleccionando la pinceladura, no la arquitectura.

El decreto de retablos sí tiene en cuenta esta cuestión, ya que los retablos también están vinculados al edificio que los alberga y su conservación también depende de la conservación del edificio. En el punto 1 de su artículo 11, se dice que "en el caso de que edificio en el que se ubica el retablo calificado no se halle protegido legalmente" (...) "se deberá mantener el mismo en las condiciones necesarias para garantizar una conservación adecuada del retablo", añade en el punto 2 que "las obras a realizar en la edificación para el adecuado mantenimiento del retablo podrán considerarse como actuaciones inherentes del bien calificado". Esto es perfectamente aplicable al caso de las pinturas murales; por un lado, porque en ocasiones se prioriza el retablo como bien a conservar por encima del valor que pudiera tener el edificio que lo alberga y, por otro, porque se considera indispensable el buen estado del edificio para su conservación, algo que apuntamos en el capítulo V sobre los factores de degradación.

Para la protección del bien es preciso hacer un listado, delimitarlo y definirlo. Si bien es cierto que precisa una revisión y nueva selección, creemos que gran parte del trabajo ya está realizado si tenemos en cuenta las investigaciones sobre el tema llevadas a cabo por Pedro Echeverría Goñi, la primera selección importante realizada para el anteproyecto sobre templos pincelados que se presentó a la Fundación Caja Madrid y el inventario de iglesias realizado entre 1999 y 2009.

Añadimos a este inventario la herramienta realizada para este trabajo de investigación, una base de datos con la que pretendemos tener detectadas aquellas pinturas murales que conocemos y las que vayan apareciendo para poder tener un mapeo rápido no sólo de la pinceladura del siglo XVI sino de toda pintura mural en Álava y en el Obispado de Vitoria.

Ya hemos hecho referencia a que el Decreto de retablos⁶⁰⁶ nos parece un modelo a seguir, sobre todo para aquella pinceladura que está a la vista, como es el caso de las pinturas de la iglesia de San Pedro en Artatza Foronda o del palacio Lazarraga en Zaldondo y, ahora, también el de las pinturas del caserío de Etxebarri o de la iglesia de San Sebastián en Artxua. Sería preciso acomodarlo a la técnica y especificidades de la pintura mural, pero por otro lado tanto los retablos como las pinturas murales tienen en común el haber sido ambas especialidades artísticas proyectadas y realizadas para un lugar específico de un edificio y están vinculados a él.

En el caso de aquella pintura mural de la que desconozcamos su existencia por estar oculta, creemos que gran parte del capítulo IV de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco podría adaptarse perfectamente para recoger las peculiaridades de estas. Cabría redactar en ese sentido los apartados correspondientes de la nueva ley de patrimonio que tanto se está haciendo esperar, que tras al menos dos anteproyectos sí han llegado al Parlamento Vasco pero nunca han terminado su recorrido legislativo hasta entrar en vigor.

Vemos la indudable importancia del control arqueológico consistente en la supervisión de las obras realizadas en un espacio de posible interés arqueológico, que establece las "medidas oportunas que permitan la conservación o documentación de las evidencias e elementos de interés arqueológico que aparezcan en el transcurso de las mismas", o el hecho de que, en caso de que la actuación arqueológica se considere necesaria por afectar las obras a zonas o bienes arqueológicos calificados y a los inventariados, el promotor tenga que presentar un proyecto arqueológico previo a la Diputación Foral; o, sin ir más lejos, que las actividades arqueológicas o paleontológicas serán denegadas por las diputaciones forales en los casos en que no "concurra capacitación profesional adecuada o el proyecto arqueológico presentado resulte inadecuado para la intervención pretendida". Y como estos, muchos otros puntos de dicho capítulo.

El mero hecho de que antes de tocar un paramento o bóveda con posibilidad de contener pinturas murales fuera preciso un permiso y control de la

⁶⁰⁶ Decreto 273/2000, BOPV, N° 8, 11-01-2001.

correspondiente Diputación Foral evitaría la desaparición de muchas pinturas murales, bien por el picado de estas, algo que actualmente se hace para cubrir con nuevos revestimientos; o a causa del pintado por encima, en el mejor de los casos, aunque en ocasiones esta acción dificulta en gran manera la posibilidad de sacarlas a la luz en un futuro.

Somos conscientes que para ello sería preciso definir claramente cuáles son aquellas zonas con presunción de pinturas murales pero creemos que es posible hacerlo con los datos que tenemos actualmente.

También hemos podido comprobar que únicamente la protección legal no es suficiente, véase por ejemplo el caso del caserío Etxebarri en Llodio, que ha permanecido cinco años expuesto a las inclemencias meteorológicas tras su declaración como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. Es imprescindible una dotación económica específica "destinada a la investigación, el tratamiento profesional y el control, y velar para que la sociedad pueda apreciar sus valores de carácter tangible e intangible"⁶⁰⁷, o algún tipo de incentivos fiscales que anime y ayude a los propietarios de edificios protegidos, o con cualidades para serlo, a realizar las labores de restauración pertinentes para conservar el bien.

Finalmente, es imprescindible que las restauraciones de edificios pincelados, abandonados o no, vayan de la mano de un proyecto futuro de "uso adecuado del edificio que respete y no altere la comprensión del edificio original"⁶⁰⁸.

En aquellos que actualmente todavía se utilizan, es preciso impulsar el disfrute de las pinturas murales sin trastocar la actividad habitual, compatibilizando usos. Sería deseable que el disfrute del bien fuera accesible, y no nos referimos únicamente a las barreras arquitectónicas, sino a que haya posibilidades de acceder a la llave de la puerta de entrada o a que exista un horario de visitas. Podría organizarse también un circuito de visitas guiadas entre varios de los edificios, algo que facilitaría mucho la contemplación y relación entre sí de las pinturas murales, así como su puesta en valor individual

⁶⁰⁷ Carta de Zimbabue....Art. 1. Política de Protección.

⁶⁰⁸ MANSERGAS SELLENS, O., "El uso del patrimonio arquitectónico", Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. XVIII, nº 1049, Barcelona, 2013, [Consulta: 09-04-2017] Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-11.htm>

y como conjunto y su capacidad de generar ingresos a los pueblos en las que se encuentran.

Menos sencillo es el dar un nuevo uso a aquellos edificios abandonados, como por ejemplo el templo de Artatza Foronda. Es preciso un proyecto de usos y mantenimiento futuros para estos edificios, desde actividades culturales hasta, incluso, celebraciones laicas, e incorporarlos también a un programa de visitas guiadas de varios templos. Este aspecto se contemplaba en el anteproyecto de los templos pincelados del Renacimiento en Álava, cuyo equipo redactor contaba con un antropólogo social para realizar un estudio de la evolución histórica del conjunto de las localidades donde se ubicaban las iglesias pinceladas, estudiando desde el momento en que se establece la actual red de poblamiento, en la Alta Edad Media, hasta el proceso de despoblación y/o abandono en el caso de que ocurriera, para elaborar un documento de carácter didáctico además de buscar un hilo conductor entre los habitantes de la zona y los trabajos que pretendían realizarse.

Es imprescindible que los edificios se utilicen para conservarlos y mantenerlos y, en todos los casos, es básica la implicación de la población, pero ha de encontrarse el uso correcto, pues uno incorrecto llevaría a un daño irreparable.



VIOLESSESP



CAPITULO IX

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

ALBERTI, L.B., *Los diez libros de Arquitectura* (Madrid, Alonso Gómez, 1582), colección Juan de Herrera, CERVERA VERA, L., (Dtor.), Facsímil nº 00285, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1977; ALBERTI, L. B., *Sobre la pintura*, Valencia, F. Torres, 1976; IDEM, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.

CENNINI, C., *Tratado de la pintura. El libro del Arte*, 4ª edición, Barcelona, Rosellón, 1979.

PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la Arquitectura*, (traducción de José Ortiz y Sanz, 1797), Barcelona, Altafulla, 1987; IDEM, trad. del italiano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, introducción de Javier Rivera, Madrid, Akal, 1988, 2015; IDEM, ed. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, trad. Javier Rivera Rada, León: Universidad, 2003.

PLINIO SEGUNDO, C., *Historia natural, libro XXXV (de la pintura, colores y pintores)*, trasladado y anotado por el doctor Francisco Hernández (Libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de la Huerta (Libros vigesimosexto a trigésimo séptimo) y Apéndice (Libro Séptimo capítulo LV), 2ª edición, Madrid, Visor, 1999.

VITRUVIO POLIÓN, M., *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, edición de José Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1787 (ed. facsímil con introducción de Delfín Rodríguez), Madrid, Akal, 1987; IDEM, *De architectura*, edición a cargo de Pierre Gros; trad. y comentarios de Antonio Corso y Elisa Romano, Turín, Einaudi, 1997; IDEM, *Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polión en la traducción de Lázaro de Velasco según el manuscrito del año 1564 conservado en la Biblioteca Pública de Cáceres*, Cáceres, Cición Edicione, 1999; IDEM, *Los diez libros de arquitectura*, trad. de José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza, 1999.

CATÁLOGOS

Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria (ordenados por orden cronológico de publicación)

ENCISO VIANA, E., *Arciprestazgo de Laguardia*, CANTERA ORIVE, J., *Labastida y Salinillas de Buradón en Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria, Tomo I, Rioja Alavesa*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.

PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo II. Arciprestazgos De Treviño-Albaina y Campezo*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968.

ENCISO VIANA, E. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo III. Ciudad De Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1968.

ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.J., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo IV. La Llanada Alavesa Occidental*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

PORTILLA VITORIA, M.J. *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo V. La Llanada Alavesa Oriental y Valles De Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.

PORTILLA VITORIA, M.J. *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VI. Las Vertientes Cantábricas Del Noroeste Alavés. La Ciudad De Orduña y Sus Aldeas*. Vitoria-Gasteiz, Obra cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988.

PORTILLA VITORIA, M.J. *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De Las Fuentes Del Nervión, Por La Sierra De Guibijo, a Las Laderas Del Gorbea*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.

PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis De Vitoria. Tomo VIII. Los Valles De Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia a la Llanada de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.

PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo IX. El Valle De Zuia y Las Tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.

TABAR ANITUA, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.

TABAR ANITUA, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI. Las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el Oriente de Lantarón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2016.

Catálogo de Retablos

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Ikerketak-Estudios, Tomo I*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., (Dtor. y coord.), *Erretaulak-Retablos. Katalogoa-Catalogación, Tomo II*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001.

Catálogo de Arquitectura Rural Alavesa

PALACIOS MENDOZA, V., *Arquitectura Rural Alavesa, Cantábrica Alavesa, Tomo III*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1991.

MONOGRAFÍAS

ALONSO HIERRO, J., MARTÍN FERNÁNDEZ J., *Preservación del patrimonio histórico de España. Análisis desde una perspectiva económica*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2004.

ARENAZA URRUTIA, J.M., et al., *Urduñako arkupeetako margolariak — Pintura mural en los (h)astiales de Orduña*, Orduña, Ayuntamiento de Orduña, 2013.

ARIAS PÁRAMO, L., *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, Librería Cervantes, 1999.

AA. VV., *La inyección de cales en la consolidación de fábricas. Investigación aplicada*. Apuntes del conocimiento.2, Vitoria-Gasteiz, Fundación Catedral Santa María, 2012.

AA. VV., *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural*, Sevilla, Comares, IAPH, Junta de Andalucía, 2004.

BAESCHLIN, A., *La arquitectura del caserío vasco*. Barcelona, Canosa, 1930.

BARBET, A., et al. *La peinture murale antique: restitution et iconographie: actes du IXe séminaire de l'A.F.P.M.A.*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987.

BARRIO LOZA, J.A., *Santa María de Lemóniz: I Erljiozko horma-irudiak Bizkaian — La pintura mural religiosa en Bizkaia I*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993.

BARRÓN GARCÍA, A., ESPEJO SAAVEDRA, R., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelo Botín, 1998.

BREGNHOI, L., et.al., *Paint research in building conservation (2005. Copenhagen)*, Londres, Archeatpe, 2006.

BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

CASANOVA, J.; *La Iglesia católica, Estado y Conflictos sociales y culturales en la historia de España del siglo XX*, 2014, [Consulta: 05-03-2017] Disponible en <http://www.juliancasanova.es/iglesia-catolica-estado-y-conflictos-sociales-y-culturales-en-la-historia-de-espana-del-siglo-xx/>

DI CESARE, G., *Historia y genealogía de los Lazarraga*, Autoedición, 2012, p. 92.

DÍAZ BODEGAS, P., *Libro de visita del licenciado Martín Gil*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1998.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*, San Sebastián, Autoedición, 1999, pp. 56-91.

FORTI, G., *Antiche ricette di pittura murale*, 3ª edición, Verona, Cierre, 1989.

GALE, P., GORROTXATEGI, M., MUGURUTZA, F., *Aiarako toponimia nagusia/Toponimia mayor de Ayala*, Bilbao, Euskaltzaindia, 2013, p. 126.

GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, I.C.R.B.C., Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Munilla Lería, 1999.

GARCÍA HERRERA, R., *Atlas climático ibérico*, Madrid, Agencia Estatal de Meteorología. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2011, pp.15-18.

IBÁÑEZ RODRIGUEZ, S., *La Diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el libro Libro de Visita del Licenciado Martín Gil*, pp., 136, 183. [Consulta: 22-05-2016] Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/1746/1641>

LABORDE MARQUEZE, A., et al., *Proyecto Coremans: Criterios de intervención en materiales pétreos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

MALTESE, C., (Coord.), et al., *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1985.

MARTÍNEZ TORRES, L.M., *La ruta de la piedra*, Bilbao, UPV-EHU, 2009.

MARTÍNEZ TORRES, L.M., *La tierra de los pilares. Sustrato y rocas de construcción monumental en Álava. Mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*, Bilbao, UPV-EHU, 2004.

MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Blume, 1985.

MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P.I, *La conservation des peintures murales*, Bolonia, Compositori, 1977.

RONCHETTI, G., *Pittura murale*, Milán, Hoepli, 1994.

UNE-EN 15898, *Conservación del patrimonio cultural. Principales términos generales y definiciones*, 2012

URKULLU POLO, M.T., et al., *Biañezko San Andres: III. Erljiozko horma-irudiak Bizkaian — San Andrés de Biañez: La pintura mural religiosa en Bizkaia III*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.

URKULLU POLO, M.T., et al., *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. II. Erljiozko horma-irudiak Bizkaian — La pintura mural religiosa en Bizkaia II*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1994.

LIBROS (Capítulos)

COLLADO GIRALDO, H., “Primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: el final de las certidumbres”, en PEROTE ALEJANDRE, A., MARTÍN-LOECHES GARRIDO, M., (Coord.), *Manual. Creatividad y neurociencia cognitiva*. Madrid, Instituto Tomás Pascual Sanz, 2012, pp. 135-170.

ECHEVERRÍA-GOÑI, P.L., GALLEGRO SÁNCHEZ, A., “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona”, en ARANSAY SAURA, C., (Coord.), *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013, pp.41-79.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura", en AA. VV. *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*, Vitoria-Gasteiz, 2011.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes del Renacimiento", "Las artes del Barroco" y "Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables", en TABAR ANITUA, F. (Coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Las artes figurativas en la época moderna en la Llanada oriental: El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI", en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, E., (Ed.) *Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu — La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 93-110.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Obras de Arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los "cuadros" de Gardelegi", en VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., (Eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, p.261, 266-269 y 271-272.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Panorámica de las Artes en el Renacimiento", "El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina" y "Panorámica de las Artes en el Barroco", en PORTILLA VITORIA, M. J. y otros, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. IX. El Valle de Zuia y las Tierras de Legutiano*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Renacimiento", en AA. VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte. T. II*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 310-372.

LOPEZ POZA, S., "Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas", en *Edad de Oro XXVII, Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D) Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Biblioteca Digital Siglo de Oro*, 2008, pp. 167-200, p.171 (en línea) [Consulta:14-10-2016] Disponible en <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/sabiduria-cifrada-en-el-siglo-de-oro-las-enciclopedias-de-hieroglyphica-y-figuraciones-alegoricas.pdf>

OLMO GRACIA, A.; RALLO GRUSS, C., "Arquitectura y color: Un revestimiento mudéjar inédito en el castillo de Mozota (Zaragoza), proyecto I+D, en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., (Dtra.) *El acabado en la arquitectura: los revestimientos*

cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

PARDO SAN GIL, D., "La cal aplicada a la restauración de la obra artística vinculada a la arquitectura", pp.235-252, en AA. VV., *La inyección de cal en la consolidación de fábricas. Investigación aplicada, 2 Apuntes de Conocimiento*, Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, Fundación Catedral Santa María Katedrala Fundazioa, 2012.

PETRA, S. Coop., "Restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Bachicabo" en ARANSAY SAURA, C., (Coord.) *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013, pp. 121-143.

PORRES MARIJUÁN, R. "De la Hermandad a la Provincia (Siglos XVI-XVIII)" en RIVERA BLANCO, A. (Dir.), *Historia de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Nerea, 2003, pp. 185 y ss.

RIVERA BLANCO, A., (Dtor.), *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 14, [Consulta: 29-02-2017] Disponible en https://www.researchgate.net/publication/294580229_Dictadura_y_desarrollismo_o_El_franquismo_en_Alava_Antonio_Rivera_director

RIVERA BLANCO, A. y UGARTE TELLERIA, J. "Una sociedad democrática y moderna", en RIVERA BLANCO, A. (Dir.), *Historia de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Nerea, 2003,

ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "Pintura del Renacimiento en Álava" en *Errenazimenduko Artea Araban-El Arte del Renacimiento en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1999, pp.79-90.

TESIS

GARCÍA PALOMO, L.C., *El impacto de la despoblación en el sostenimiento de las infraestructuras de uso público en el medio rural. Propuesta de una metodología de cálculo. Caso de estudio: el patrimonio cultural eclesial de Ávila*. Directores: ENCISO DE YZAGUIRRE, V.L., SÁNCHEZ REYES, B., Universidad Católica de Ávila, 2015.

RALLO GRUSS, C., *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Directora: PIQUERO LÓPEZ, M. A., Departamento de Historia del Arte Medieval, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

RIVAS LÓPEZ, J., *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis doctoral, Director: PRIETO PRIETO, M., Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

ROJO ÁLVAREZ, A., *El análisis de los morteros históricos como herramienta de datación e interpretación de técnicas y fases constructivas*, Tesis doctoral, Directores: ALONSO RODRÍGUEZ, F.J., GROSSI SAMPEDRO, C.M., Departamento de Geología, Facultad de Geología, Universidad de Oviedo, 2015.

ROMÁN SÁNCHEZ, C., *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluación de su estado de conservación*. Director: ARQUILLO TORRES, F., Catedrático del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2005.

URRESTI SANZ, V., *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava*, Tesis doctoral, Director: VELEZ CHAURRI, J., Departamento de Historia del Arte, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz, 2016.

VENEGAS GARCÍA, C., *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada occidental Alavesa*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 1999.

REVISTAS (Artículos)

APAOLAZA, J.M., "Zalduondo. Proceso de formación de una identidad", *KOBIE (Serie antropología cultural)* nº 2, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1987, [Consultado: 05-03-2017]. Disponible en: http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_2_Antrpologia_cultural_%C2%ABZALDUONDO_%20PROCESO%20DE%20FORMACION%20DE%20UNA%20IDENTIDAD%C2%BB.pdf

ARBAIZA VILLALONGA, M., "Movimientos migratorios y Económico Familiares en el Norte de España (1877-1910)" *Revista de Demografía Histórica*, 1994, vol 12, nº 2, pp. 93-124.

BELL FERNÁNDEZ, O., "SOS Patrimonio Alavés. La Iglesia De San Juan Evangelista En Ziriano" ", *Boletín anual de Akobe*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 2005, pp. 32-35.

BILBAO, P., "El juicio final": pinturas murales del Santuario de La Encina", *Avnia*, nº 10, Luiaondo, 2005.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Entrevista a Pedro L. Echeverría Goñi. Profesor Titular de Historia del Arte de la UPV", *Boletín anual de Akobe*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 2005, pp. 36-37.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un interesante retablo fingido de los siglos XVI y XVIII descubierto en la parroquia de Gardelegi", *Papeles de Opinión Landázuri*, Vitoria-Gasteiz, Landazuri Elkarte, 2005, pp. 25-26.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGO SÁNCHEZ, A., "La pinceladura de la parroquia de San Cristóbal de Heredia (Álava)", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp.19-30.

GALLEGO SÁNCHEZ, A., "Los estudios técnicos de obras de arte. Historia del arte y restauración", *Boletín anual de Akobe*, nº 3, Vitoria-Gasteiz, 2002, pp. 16-18.

Junta Administrativa de Legarda, "SOS Patrimonio Alavés: Las pinturas murales de Legarda y Artaza", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 57-59.

LABACA ZABALA M. L., "Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica en España". *RIIIPAC*, nº 3, 2013, páginas 53-100, [Consulta: 11-01-2017]
Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/riipac>

LABACA ZABALA M. L., "Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica en las Comunidades autónomas: especial referencia al País Vasco y Andalucía". *RIIIPAC*, nº 4, 2014, págs. 52-93, p 71, [Consulta: 11-01-2017]
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4817711>

LAHOZ GUTIERREZ, M. L., "La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *Norba-Arte*, Cáceres, 1993, nº13, pp. 7-22.

MANSENGAS SELLENS, O., "El uso del patrimonio arquitectónico", *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XVIII, nº 1049, Barcelona, 2013, [Consulta: 09-04-2017] Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-11.htm>

PARDO SAN GIL, D., PETRA S. Coop.; "Restauración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María en Orduña (Bizkaia)", *Boletín anual de Akobe*, nº 7, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 78-80.

RUIZ DE ARCAUTE, E., GARCIA RAMOS, R., "Délica (Alava), Un caso singular de pintura mural en el País Vasco. Délica (Alava), A singular case of mural painting in the Basque Country", *Revista Internacional de los Estudios vascos*, nº. 17, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1998, pp. 395-407.

SÁNCHEZ ZUFIAURRE, L., RENEDO VILLARROYA. B., "San Pedro eliza (Artatza Foronda) - Iglesia de San Pedro (Artaza de Foronda)", *Arkeoikuska Arkeologi Ikerketa - Investigación arqueológica 2008*. Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009, pp. 202-204.

SOGUERO, F., "La cesión de la iglesia de Artaza a la Junta Administrativa de Legarda", *Boletín anual de Akobe*, nº 8, Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 8-9.

VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaiquia", *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 6, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 291-314.

CONFERENCIAS (ordenadas cronológicamente)

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Un arte oculto. La pinceladura del siglo XVI", *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Ciclo de conferencias "Nuevas líneas de actuación en el patrimonio"*, Pamplona, 21 febrero 2006.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Piedra y color en Artatza Foronda, modélica iglesia del siglo XVI*, iglesia de San Pedro, Artatza Foronda (Álava), 29 de junio de 2013.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "El impacto de la petrofilia en la pintura mural del siglo XVI en Navarra", ponencia dentro del *Ciclo de Conferencias "La piel de la arquitectura"*, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, 24 de octubre de 2016.

INFORMES TÉCNICOS

ARTYCO, S.L., *Proyecto y Restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Martín, Sendadiano (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2007, (inédito).

AA. VV., *Los templos Pincelados del Renacimiento en Álava. Propuesta de Anteproyecto. 1-Presupuestos, 2-Anexo de fichas de la valoración histórico-artística de los elementos de patrimonio mueble e inmueble de las diferentes iglesias, 3- Anexo de fichas de la valoración del estado de conservación de los elementos de patrimonio mueble e inmueble de las diferentes iglesias*, Vitoria-Gasteiz, 2005, (inédito).

DIANA PARDO, S.L., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2000-2002, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico Artístico de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)", en PETRA S. Coop., *Estudio diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico de la figura de Juan de Armona", en PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiaro (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Obispado de Vitoria y Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2006, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico y del dibujo subyacente de las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)", en PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., GALLEGOS SÁNCHEZ, A., "Estudio Histórico y del dibujo subyacente del retablo fingido del ábside de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava) "en PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención del retablo fingido del ábside de la iglesia de San Martín de Bachicabo" (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2013, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., PETRA S. Coop., *Proyecto de conservación de la pinceladura norteña: el foco burgalés, T I y T II*, Valladolid, para Dirección General del Patrimonio Cultural, Junta de Castilla y León, 2013, (inédito)

LKS, S. Coop., *Plan Director para la conservación de las iglesias de Álava*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2009, (inédito).

PARDO SAN GIL, D., Servicio de Restauración, DFA, *Informe de estado de conservación de los revestimientos del interior de la iglesia de San Sebastián, en Artxua, Kuartango*, Vitoria-Gasteiz, 2013 (inédito).

PARDO SAN GIL, D., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de Santa María de Délica (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 1998, (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de la pinceladura de las bóvedas del santuario de Nuestra Señora de Oro, Bitoriano (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Arabarri, 2006, (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago, en la iglesia de Aguiñiga (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Oiardo (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2006, (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de San Martín de Tours, Gaceo (Álava)*, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2007 (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales y otros elementos pétreos de la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2005, (inédito).

PETRA S. Coop., *Estudio, diagnosis y propuesta de intervención en la superficie policromada de la bóveda del bajo coro y antepecho del coro de la parroquia de San Esteban, de Betoño, Vitoria (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2006, (inédito).

PETRA S. Coop., *Restauración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María en Orduña (Bizkaia)*, Bilbao, para Servicio de Arquitectura, Diputación Foral de Bizkaia, 2005, (inédito).

SANZ GÓMEZ DE SEGURA, D., "Estudio Histórico de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui", en DIANA PARDO, S.L., *Tratamiento de conservación-restauración de las pinturas murales de la parroquia de San Pedro en Gardélegui (Álava)*", Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 1ª fase: octubre 2000-enero 2001, 2ª fase: julio 2001-octubre de 2002, (inédito).

Informes técnicos: Antezana/Andetxa

PARDO SAN GIL, D., *Asesoramiento técnico para el pintado artístico del pórtico de acceso y algunos muros del interior de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana de Foronda*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2013, (inédito).

PARDO SAN GIL, D., *Informe de estado de conservación. Aparición de humedades en muros pintados recientemente*. Vitoria-Gasteiz, Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2015, (inédito).

SUESCUN CRUCES, A., *Memoria de la rehabilitación de las cubiertas y levantamiento del estado actual de la iglesia de San Miguel Arcángel, en*

Antezana de Foronda, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2009, (inédito).

Informes técnicos: Artatza Foronda

SÁNCHEZ ZUFIAURRE, L., RENEDO VILLARROYA, B., *Análisis arqueológico de los alzados de la iglesia de San Pedro de Artaza de Foronda (Álava)*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2008, (inédito).

Informes técnicos: Artxua

AJAMIL BAÑOS, F. J., ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de la cubierta de la iglesia de San Sebastián (Artxua, Kuartango)-Memoria resultados*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico, Diputación Foral de Álava, 2011, (inédito).

AJAMIL BAÑOS, F. J., ONDARE BABESA, S.L., *Análisis estratigráfico de los alzados de la iglesia de San Sebastián (Artxua, Kuartango)-Memoria resultados*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico, Diputación Foral de Álava, 2012, (inédito).

Ayuntamiento de Kuartango, Informe Urbanístico, *Obras Menores en iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango)*, *Zuhatzu Kuartango*, 2013, (inédito).

CROMA, *Informe de la intervención realizada sobre las pinceladuras del interior de la antigua iglesia de San Sebastián, en Artxua*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2015 (inédito).

PARDO, D., *Informe de estado de conservación de los revestimientos del interior de la iglesia de San Sebastián, en Artxua, Kuartango*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2013, (inédito).

PARDO, D., *Asesoramiento para el pintado del interior de los muros de la iglesia de San Sebastián, en Artxua, Kuartango*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2013, (inédito).

Informes técnicos: Laudio

AUREA, *Actuación de emergencia en el caserío Etxebarri, c/ Goikoplaza, nº 16, Llodio, Álava*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2016, (inédito).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Informe sobre la pinceladura de la Casa Etxebarri. Llodio*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2010, (inédito).

GARCÍA ARMENTIA, A., DÍAZ MORLÁN, J., *Proyecto básico y de ejecución. Actuación de emergencia en el caserío Etxebarri. c/ Goikoplaza, nº 16, Llodio*, Álava, Llodio, para Ayuntamiento de Llodio/Llodio, 2016, (inédito).

PALACIOS MENDOZA, V., *Caserío Etxebarri. Llodio*, Llodio, para Ayuntamiento de Llodio/Llodio, 2017 (inédito).

PARDO SAN GIL, D., *Informe sobre el interés del caserío Etxebarri de Llodio y las posibilidades de conservación de la pinceladura de su fachada como parte integrante de dicho caserío*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2010, (inédito).

PARDO SAN GIL, D., *Informe sobre el estado de conservación y propuesta de intervención de urgencia en las pinturas murales del caserío Etxebarri de Llodio*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2016, (inédito).

SOTO MADRAZO, J., *El caserío Etxebarri de Goikoplaza. Acercamiento al estado de la cuestión*, Llodio, 2010, (inédito).

Informes técnicos: Zaldondo

PARDO SAN GIL, D., *Informe solicitando prórroga para la continuación con los trabajos de investigación para la recuperación de las pinturas antes de su devolución al palacio de los Lazarraga*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2016, (inédito).

PARDO SAN GIL, D., *Propuesta de recuperación del conjunto de pinturas murales, grisallas del siglo XVI. Palacio de los Lazarraga. Zaldondo*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava, 2012, (inédito).

RUIZ REDONDO, M., *Conjunto de grisallas del siglo XVI ubicadas en el Palacio de los Lazarraga. Zaldondo*, Vitoria-Gasteiz, para Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico, Diputación Foral de Álava, 2009, (inédito).

VILLANUEVA Y MATUTE, F.J., PEREA CORRES, V.E., *Informe de la intervención*, Vitoria-Gasteiz, 1985, (inédito).

ANÁLISIS DE LABORATORIO

ARTELAB, S.L., *Análisis de cuatro micromuestras de las pinturas murales del Palacio de los Lazarraga en Zaldondo (Álava)*, Madrid, 2009, (inédito).

ARTELAB, S.L., *Estudio de dos micromuestras procedentes de la fachada del caserío de Etxebarri, en Llodio (Álava)*, Madrid, 2010, (inédito).

ARTELAB, S.L., *Estudio de los materiales presentes en cuatro micromuestras tomadas de la pintura mural titulada Magdalena Penitente (Grisalla que forma parte del conjunto que decoraba la galería del Palacio de los Lazarraga, Zaldondo. Álava)*, Madrid, 2017, (inédito).

ARTELAB, S.L., *Estudio de los materiales presentes en tres micromuestras tomadas de una pintura mural que representa a la Magdalena penitente (pintura mural del siglo XVI, grisalla)*, Madrid, 2015, (inédito).

GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Artxua*, Oviedo, 2017, (inédito).

GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/Andetxa*, Oviedo, 2017, (inédito).

GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda*, Oviedo, 2017, (inédito).

GEA-Asesoría Geológica, *Análisis de una muestra de las pinturas murales del caserío de Etxebarri de Llodio*, Oviedo, 2017, (inédito).

DICCIONARIOS/ GLOSARIOS

Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Primera Edición, Madrid, Real Academia Española, 1992.

ALVAREZ, G., BLANCO, A., GARCÍA, C., LOSTE, M.A., PRATS, J., SOCIAS, I., *Aprender a ver... Técnicas y Términos Artísticos*, Barcelona, PPU-Promociones y publicaciones universitarias, 1988.

CALVO MANUEL, A., *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona, Serbal, 1997.

CEBALLOS JIMÉNEZ, I., et. al., *Diccionario de Términos Artísticos*, Madrid, Frama, 1978.

MARTÍNEZ CABEZAS, C., RICO MARTÍNEZ, L., (Dras.), *Diccionario técnico Akal de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Madrid, Akal, 2003.

MONJO CARRIÓ, J., VEGA AMADO, S., (Drs.), *Diccionario de Arquitectura y Construcción*. Madrid, Munilla-Lería, 2001.

MONTAGNA, G., *I Pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Florencia, Nardini, 1993.

VERGÈS-BELMIN, V., et al., *Illustrated glossary on stone deterioration patterns. Glossaire illustré sur les formes d'alteration de la pierre. Monuments and sites XV*, Champigny-Marne, ICOMOS International Scientific Committee for Stone (ISCS), 2008.

Weyer, A. et al. (Ed.), *EwaGlos : European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces: English definitions with translations into Bulgarian, Croatian, French, German, Hungarian, Italian, Polish, Romanian, Spanish and Turkish / edited by Angela Weyer, Pilar Roig Picazo, Daniel Pop, JoAnn Cassar, Aysun Özköse, Jean-Marc Vallet, Ivan Srša. Petersberg, Michael Imhof, 2015.*

LEGISLACIÓN, CARTAS Y RECOMENDACIONES INTERNACIONALES

Leyes (ordenadas cronológicamente)

Ley 27/1983, de Relaciones entre las Instituciones Comunes de la Comunidad Autónoma y los Órganos Forales de sus Territorios Históricos

Ley 16/1985, de 25 de junio 1985, del Patrimonio Histórico Español.

Ley 7/1990, de 3 julio 1990, de Patrimonio Cultural Vasco.

Sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991.

Ley 1/ 1998 de Régimen local de Castilla y León.

Lei 107/2001, de 8 de setembro, de Bases do Patrimonio Cultural (Portugal).

Ley 12/2002, de 11 de Julio 2002, del Patrimonio Cultural de Castilla y León.

Ley 19/2011 de 5 de julio, por la que pasan a denominarse oficialmente «Araba/Álava», «Gipuzkoa» y «Bizkaia» las demarcaciones provinciales llamadas anteriormente «Álava», «Guipúzcoa» y «Vizcaya».

Decretos de la Comunidad Autónoma Vasca (ordenados cronológicamente)

Decreto 265/1984, de 17 de julio, por el que se declaran Monumentos Histórico-Artísticos de carácter nacional.

Decreto 342/1999, de 5 octubre 1999. Normas reguladoras del Registro de Bienes Culturales Calificados y del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, diversos retablos de la Comunidad Autónoma Vasca.

Decreto 254/2002, de 29 de octubre, por el que se adapta a las prescripciones de la Ley 7/1990, del Patrimonio Cultural Vasco, el expediente de Bien Cultural Calificado, con la categoría de Monumento, a favor del Palacio Lazarraga, sito en Zaldondo (Álava).

Decreto 317/2002 de 30 de diciembre sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado.

Decreto 343/2010, de 21 de diciembre, de modificación del Decreto por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, diversos retablos

Cartas y Recomendaciones Internacionales (ordenadas cronológicamente)

Carta de Atenas, 1931.

Carta de Venecia, 1964.

Carta del Restauero, 1972.

Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, 26 de septiembre de 1975.

Recomendación 880 de la Asamblea del Consejo de Europa Relativa a la Conservación del Patrimonio Arquitectónico Europeo, 1979.

El Conservador-Restaurador. Una definición de la profesión. ICOM, Copenhague, 1984.

Convención para la salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa, Convención de Granada, 1985.

“El Conservador-Restaurador. Una definición de la profesión”. ICOM. *B Anabad*, número 3. Copenhague. 1986

Carta de Burra, 1999.

Carta de Cracovia, *Principios Para La Conservación y Restauración del Patrimonio Construido*, 2001.

ECCO Professional Guidelines. ECCOs General Assembly. Brussels. 2002.

Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales, Ratificados por la 14ª Asamblea General del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabue, octubre de 2003.

6th Conference of Ministers responsible for Cultural Heritage. *Cultural Heritage in the 21st Century for living better together. Towards a common strategy for Europe*. Declaration of Namur. 2015.

ARCHIVOS

Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHDV), Sig 324-4, Antezana de Foronda. Libro de cuentas de fábrica de 15...a 1552. Folio 13-1. 6 de agosto de 1551.

Archivo Histórico Provincial de Álava (AHPA), Protocolos, Esteban de Ysunça, sig. 6660, Contratos octubre-1548”.

AHPA, Protocolos, Esteban de Ysunça, sig. 6660, Contratos octubre-1548;

AHPA, sig. 6655, Contratos febrero 1549, fol. 45-r, fol.45-v, Iglesia de San Vicente, fol.59-r, fol.59-v, Convento de Santa Clara;

Archivo del Territorio Histórico de Álava (ATHA), Caja 16094, N°3, Exped.50/80, Carta de cesión de DFA a Asociación Cultural Zaldueño, Vitoria-Gasteiz, 21 de junio de 1982

ATHA, Caja 16904, N° 3, Exped.57/75, Carta del Ayuntamiento. y carta de la Asociación Cultural Zaldueño, 25 de febrero de 1979.

ATHA, Caja 16904, N° 3, Exped.57/75, Servicio de Arquitectura, DFA., 22 de junio de 1981.

ATHA, PORTILLA, M., *Informe histórico-artístico sobre el Palacio de los Lazarraga en Zaldueño y sus pinturas murales*, Archivo, Caja: 16904, nº 4-1, Vitoria-Gasteiz, 11-02-1975

Normas forales (ordenadas cronológicamente)

Norma Foral 61/1989 de Denominación Oficial del Territorio Histórico de Álava.

Norma Foral 11/ 1995, de Concejos del Territorio Histórico de Álava

Boletines Oficiales (ordenados cronológicamente)

BOPV nº 129 de 08/07/1997, Resolución de 26 de mayo de 1997, del Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, por la que se emite Declaración de Zonas de Presunción Arqueológica de Vitoria-Gasteiz (Álava).

BOTHA, Nº 18, Llodio, 11/02/2009, Proyecto de Modificación (34ª) del PGOU de Llodio/Llodio para ordenación estructural y pormenorizada de la denominada Z.V.34Sexta (Goikoplaza).- Aprobación definitiva

BOPV nº 68 de 07/04/2011, Orden de 15 de marzo de 2011, de la Consejera de Cultura, por la que se inscribe el Caserío Etxebarri, sito en Goikoplaza, 16 de Llodio (Álava) como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario general del Patrimonio Cultural Vasco.

BOPV nº 94 de 15/05/2012, Orden de 17 de abril de 2012, de la Consejera de Cultura, por la que se inscribe la Iglesia de San Sebastián de Artxua (Kuartango, Álava) como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

BOTHA, nº56, 18 de mayo de 2016, Orden Foral 106/2016, de 27 de abril que aprueba la convocatoria pública de subvenciones para fomentar las intervenciones de conservación y/o restauración de bienes artísticos promovidas por las entidades locales del Territorio Histórico de Álava y del Condado de Treviño

WEB

ACOA-AKE. *Asociación de Concejos de Álava*, [Consulta: 10-10-2016]
Disponible en <http://www.acoa-ake.org/sitio/index.php>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Viajeros y exploradores por España y el nuevo Mundo, Viajeros: 1525-1528, Andrea Navagero (embajador)*, [Consulta: 3-10-2016]

Disponible en:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivel.jsp?conten=viajeros&pagina=viajeros1_44.jsp&tit3=1525-1528,+Andrea+Navagero+\(embajador\)](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivel.jsp?conten=viajeros&pagina=viajeros1_44.jsp&tit3=1525-1528,+Andrea+Navagero+(embajador))

Diputación Foral de Álava, Entidades Locales de Álava, Nomenclátor,

[Consulta: 28-09-2016], Disponible en:

<http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

<http://www.vitoria-gasteiz.org>

Euskadi.eus [Consulta: 12-12-2016] Disponible en

<http://www.euskadi.eus/ultimas-declaraciones-monumentos/web01-a2kulonz/es/>

Euskadi.eus [Consulta: 20-02-2016] Disponible en https://euskadi.eus/y22-iragarki/es/contenidos/informacion_publica/inf_dncg_ley_52018_2015_06/es_def/index.shtml

GEIIC – Grupo Español del Instituto Internacional de Conservación, [Consulta:

15-02-2016], Disponible en:[http://ge-](http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2003_principios_para_preservacion_pinturas_murales)

[iic.com/files/Cartasydocumentos/2003 principios para preservacion pinturas murales](http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2003_principios_para_preservacion_pinturas_murales)

Historia de los censos, p. 5, [Consulta: 12-03-2016], Disponible en:

http://www.ine.es/explica/docs/historia_censos.pdf

Instituto Nacional de Estadística [consulta: 12-03-2016]

<http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2854>

IPCE [Consulta: 15-02-2016] Disponible en

[http://ipce.mcu.es/pdfs/2000 Carta Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf)

Juntas Generales de Álava- Arabako Biltzar Nagusia, [Consulta: 12-10-2016]

Disponible en

http://www.jjggalava.eus/Hemendik/ficherosFTP/es/Normativa_Basica/2/juntas/11_1995/TConsolidado.pdf#pagemode=bookmarks

Universidad de Granada. Morteros de Construcción y Ornamentación,

[Consulta: 20-01-2017],

Disponible

en:

<http://www.ugr.es/~agcasco/personal/restauracion>

Universidad del País Vasco. Grupo de Investigación Sociedad, Poder y Cultura.

[Consulta: 17-09-2016], Disponible en: [https://www.ehu.es/es/web/sociedad-](https://www.ehu.es/es/web/sociedad-poder-cultura/pedro-luis-echeverria-goni)

[poder-cultura/pedro-luis-echeverria-goni](https://www.ehu.es/es/web/sociedad-poder-cultura/pedro-luis-echeverria-goni)

Enlaces de los ejemplos

Antezana/Andetxa, pinturas para la vida, [consulta: 28-09-2016].
Disponible en <http://www.antezana.es/el-pueblo/breve-historia/>

ARZAMENA AYALA, A., "Zalduondo", *Auñamendi Eusko Enziklopedia*, [Consulta: 29-09-2026]
Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/145570>

ARZAMENA AYALA, A., "Zalduondo. Organización Foral", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/145570/128667>

Atlas Climático Ibérico, Temperatura del Aire y precipitación 1971-2000, AEMET Agencia Estatal de meteorología [Consulta: 11-11-2016] Disponible en <http://www.aemet.es/documentos/es/conocermas/publicaciones/Atlas-climatologico/Atlas.pdf>

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz: Población y viviendas según Entidades Menores del municipio, [consulta: 30-09-2016].
Disponible en <http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?idioma=es&aplicacion=j16-02&tabla=inicio#cal,6170>

Climate Data.org, [consulta: 17-01-2017]
Disponible en <https://es.climate-data.org/location/885566/>

Diputación Foral de Álava, Entidades Locales de Álava, Nomenclátor, [consulta: 28-09-2016].
Disponible en <http://www.araba.eus/elva/Nomenclator/ELVA5005NomNucl.asp>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., "Antezana de Foronda", *Auñamendi Eusko Entziklopedia* 2002-2013, [Consulta: 2-10-2016], Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., "Antezana de Foronda-Organización Eclesiástica", *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, 2002-2013 [consulta: 28-09-2016], Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/475>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., GARATE GOÑI, A., "Archúa", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/3076>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., ERKIZIA MARTIKORENA, A., "Artaza de Foronda", *Auñamendi Eusko Enziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3752>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I.; ERKIZIA MARTIKORENA, A., 2011; "Artatza Foronda. Arte", *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [Consulta: 07-10-2016]
Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3753>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I. , ERKIZIA MARTIKORENA, A., "Artaza de Foronda-Organización Foral, 2011", *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, [Consulta: 07-10-2016]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3752#0>

ESTORNÉS ZUBIZARRETA, I., ERKIZIA MARTIKORENA, A., "Artaza de Foronda-Población, 2011", *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, [Consulta: 04-10-2016]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/5649/3751>.

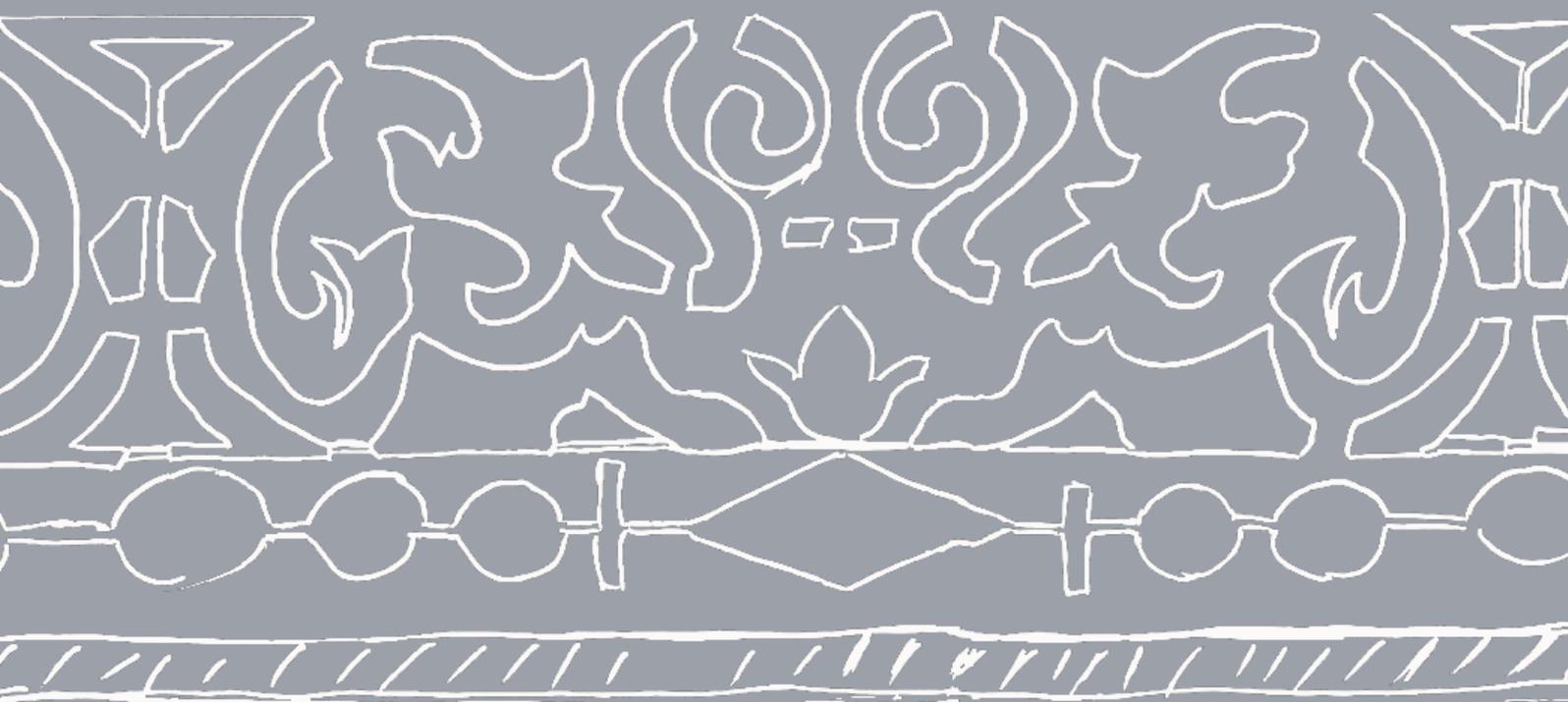
GÁRATE GOÑI, A., "Antezana de Foronda-Economía", *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, 2002-2013, [Consulta: 2-10-2016]
Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/472>

GARATE GOÑI, A., "Antezana de Foronda. Organización foral", *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [Consulta: 27-02-2017] Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/1586/471>

Iglesia de San Pedro de Artaza [Consulta: 17-09-2016], Disponible en <https://sanpedroArtatza.wordpress.com/>

Laudio Udala/ Ayuntamiento de Llodio. Laudio/Llodio: nuestro valle [Consulta: 09-10-2016]
Disponible en <http://www.laudio.eus/es/laudio-llodio/nuestro-valle>

LÓPEZ DE IPIÑA, J., Iglesia de San Pedro de Artaza, [consulta: 06-10-2016].
Disponible en <https://sanpedroArtatza.wordpress.com>





ANEXO I

BASE DE DATOS



BASE DE DATOS. Ejemplo1:

**Pinturas murales de la iglesia de San Miguel
Arcángel de Antezana/Andetxa**

PINCELADURA

Ficha nº

1

Código edificio: ED01

Localidad:

Antezana / Andetxa

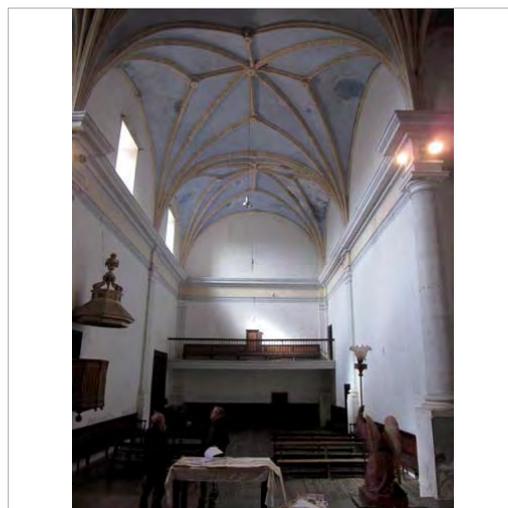
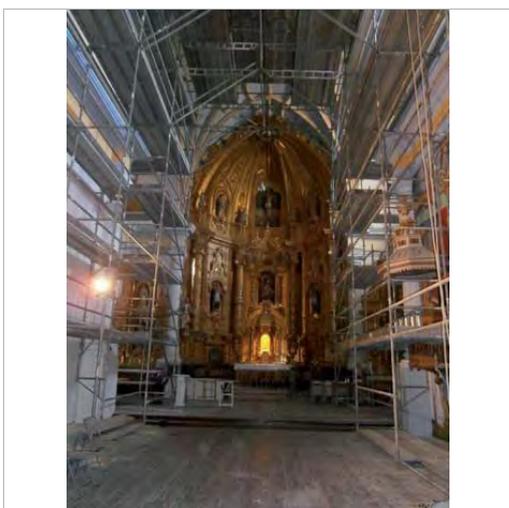
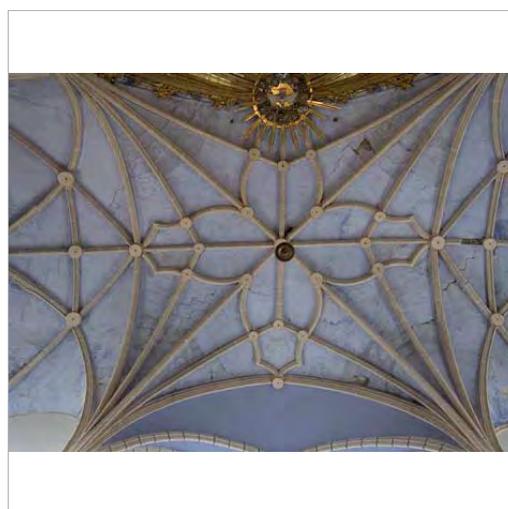
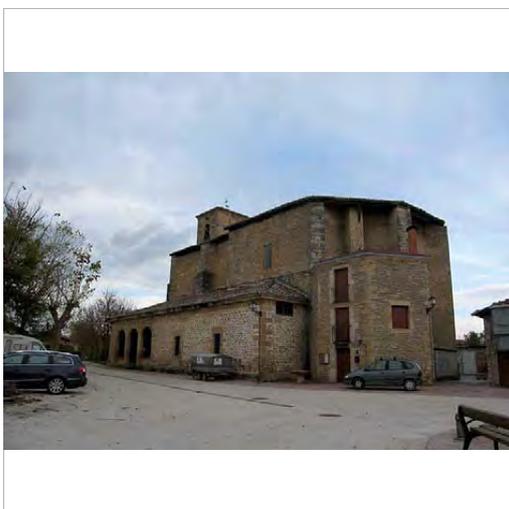
Templo:

Iglesia de San Miguel Arcángel

Estado de conservación:

Bueno

Documentación fotográfica



Pinturas a la vista:

Sí No

PINCELADURA

Observaciones:

Localización de las pinturas:

Protección Legal: Si No

Arquitectura: Inventariable. Arqueología: Zona de Presunción Arqueológica. BOPV nº 129 de 08/07/1997.

Propiedad:

Tipo de edificio: Edificio civil
Edificio religioso con culto
Edificio religioso sin culto

Autor:

Informes / memorias técnicas: Si No

Bibliografía: Si No

Analítica: Si No

Intervención de las pinturas:

Año:

Realización:

Financiación:

MOTIVOS DECORATIVOS

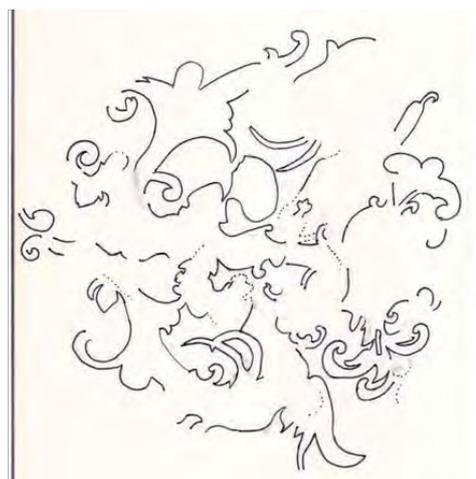
Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Antezana /Andetxa"/>
Edificio	<input type="text" value="Iglesia de San Miguel Arcángel"/>
Ubicación	<input type="text" value="Bóveda presbiterio"/>
Medidas	<input type="text" value="No se puede acceder"/>
Datación	<input type="text" value="s. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

Edificio

Ubicación

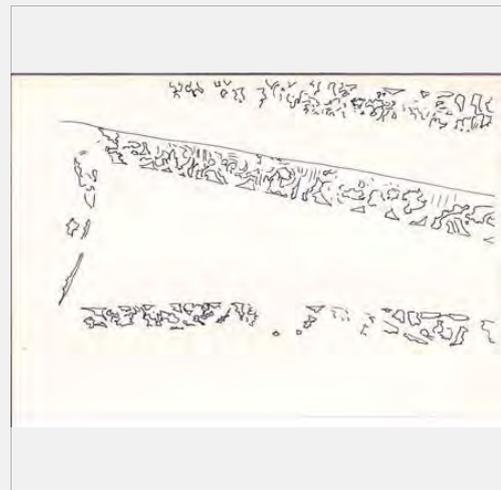
Medidas

Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Antezana /Andetxa"/>
Edificio	<input type="text" value="Iglesia de San Miguel Arcángel"/>
Ubicación	<input type="text" value="Muro tras retablo principal del ábside"/>
Medidas	<input type="text" value="No se puede acceder"/>
Datación	<input type="text" value="Posterior al s XV"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

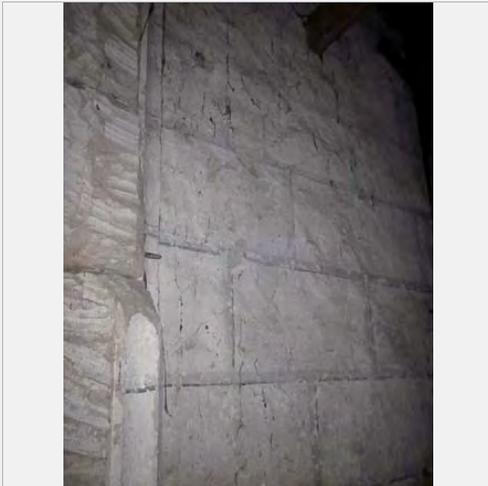
Edificio

Ubicación

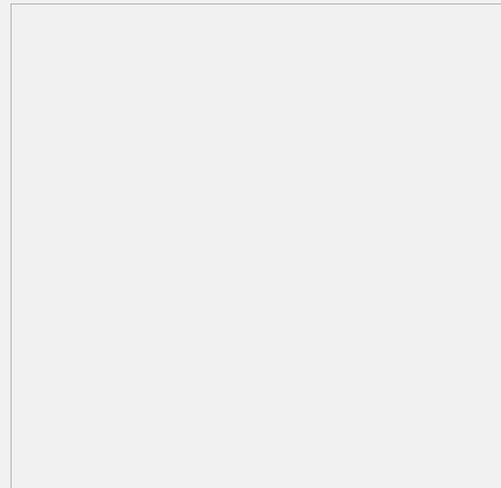
Medidas

Datación

Fotografía



Calco





BASE DE DATOS. Ejemplo 2:

**Pinturas murales de la iglesia de San Pedro
de Artatza Foronda**

PINCELADURA

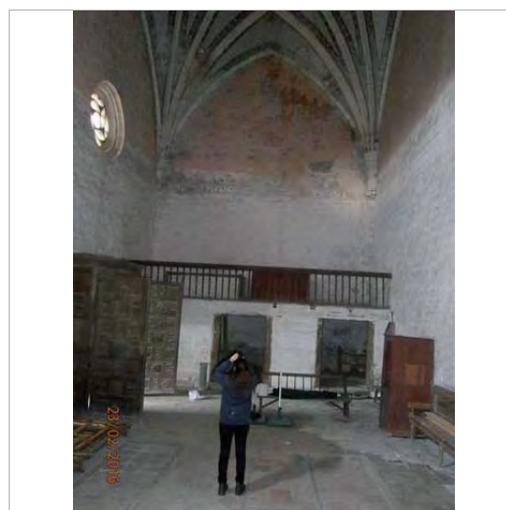
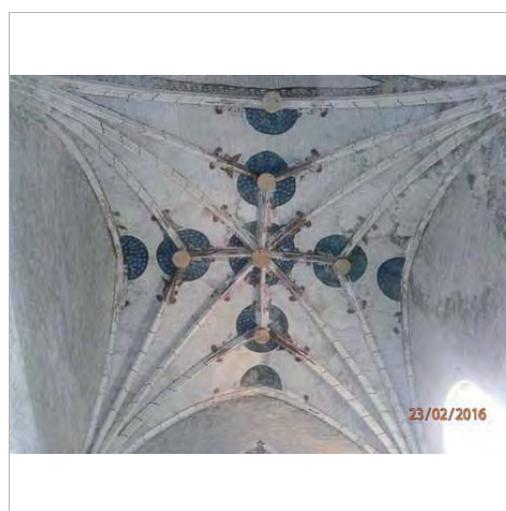
Ficha nº Código edificio:

Localidad:

Templo:

Estado de conservación:

Documentación fotográfica



Pinturas a la vista: Si No

PINCELADURA

Observaciones:

Localización de las pinturas:

Protección Legal: Si No

Arquitectura: Inventariable.
Arqueología: Lugar de presunción arqueológica.

Propiedad:

Tipo de edificio: Edificio civil
Edificio religioso con culto
Edificio religioso sin culto

Autor:

Informes / memorias técnicas: Si No

Bibliografía: Si No

Analítica: Si No

Intervención de las pinturas:

Año:

Realización:

Financiación:

MOTIVOS DECORATIVOS

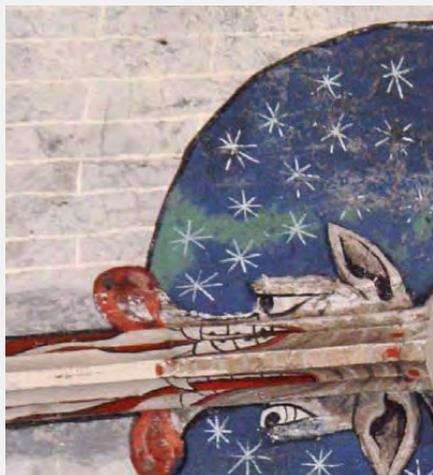
Ficha nº 01

Código edificio ED02

Código motivo MT01

Localidad	Artatza Foronda
Edificio	Iglesia de San Pedro
Ubicación	Bóveda
Medidas	
Datación	s XVI

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

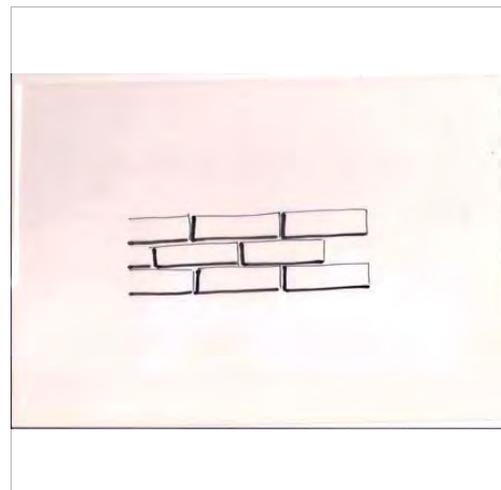
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Artatza Foronda"/>
Edificio	<input type="text" value="Iglesia de San Pedro"/>
Ubicación	<input type="text" value="Paramento lado del evangelio, cabecera"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="s XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

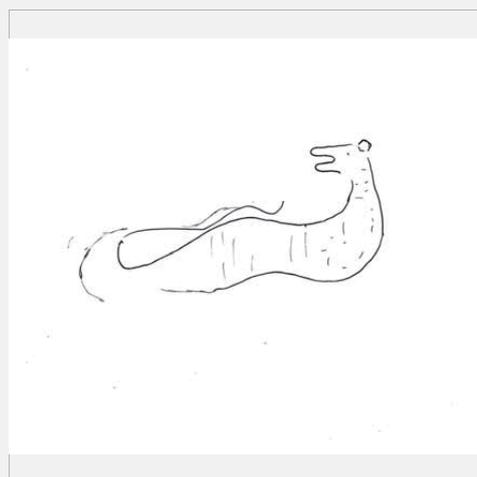
Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Artatza Foronda"/>
Edificio	<input type="text" value="Iglesia de San Pedro"/>
Ubicación	<input type="text" value="Paramento lado del evangelio"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="s XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

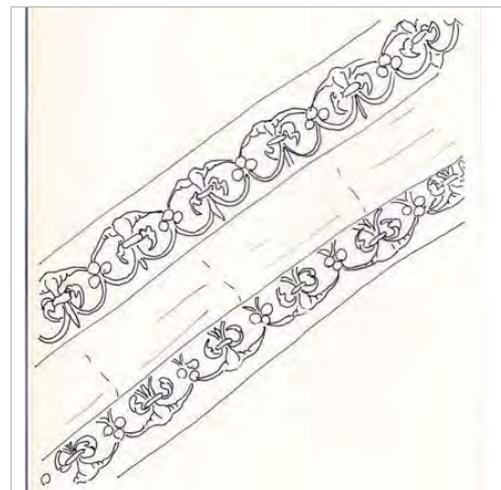
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Artatza Foronda"/>
Edificio	<input type="text" value="Iglesia de San Pedro"/>
Ubicación	<input type="text" value="Bóveda"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="s XVI"/>

Fotografía



Calco





BASE DE DATOS. Ejemplo 3:

**Pinturas murales de
la iglesia de San Sebastián de Artxua**

PINCELADURA

Ficha nº 3

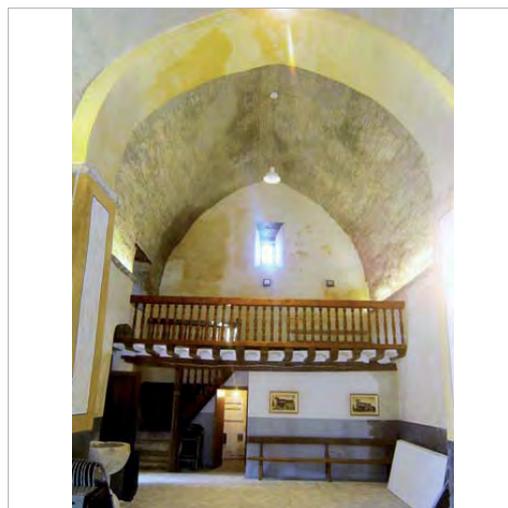
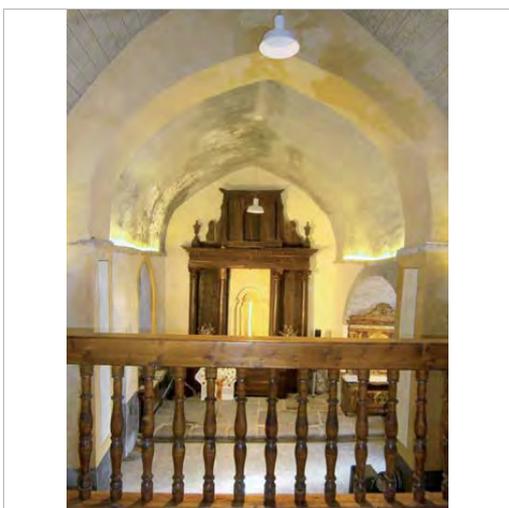
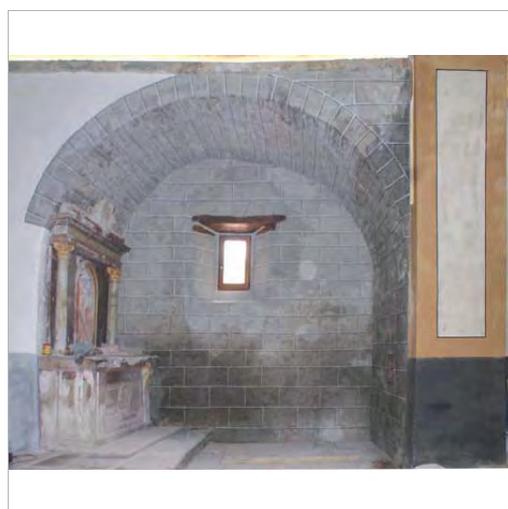
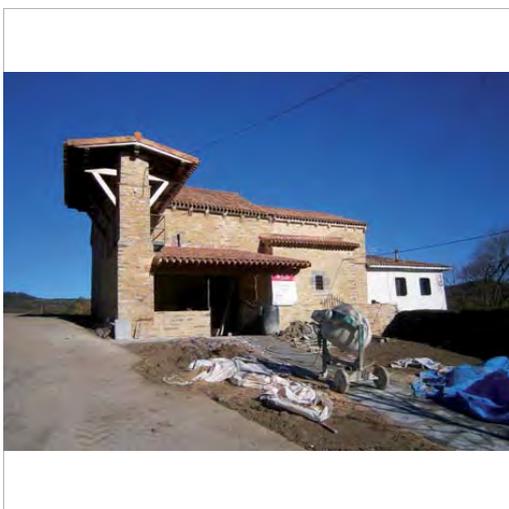
Código edificio: ED03

Localidad: Artxua

Templo: Antigua iglesia de San Sebastián

Estado de conservación: Bueno

Documentación fotográfica

Pinturas a la vista: Si No

PINCELADURA

Observaciones:

Localización de las pinturas:

Protección Legal: Si No

Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento y como tal incorporada al Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. 17 de abril de 2012 (BOPV nº 94 de 15/05/2012).

Propiedad:

Tipo de edificio: Edificio civil
 Edificio religioso con culto
 Edificio religioso sin culto

Autor:

Informes / memorias técnicas: Si No

Bibliografía: Si No

Analítica: Si No

Intervención de las pinturas:

Año:

Realización:

Financiación:

MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº 01

Código edificio ED03

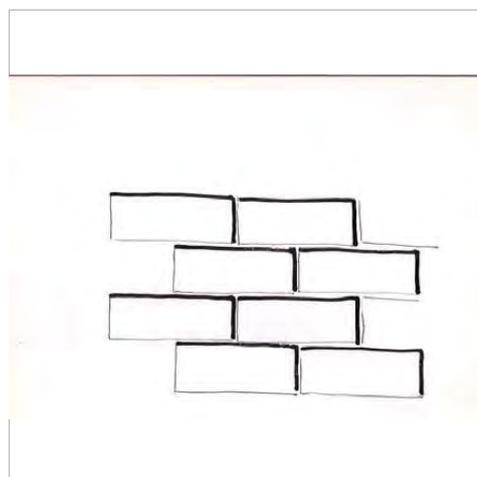
Código motivo MT01

Localidad	Artxua
Edificio	Antigua iglesia de San Sebastián
Ubicación	Bóveda sobre el coro
Medidas	42 cm x 16 cm
Datación	s XVI

Fotografía



Calco





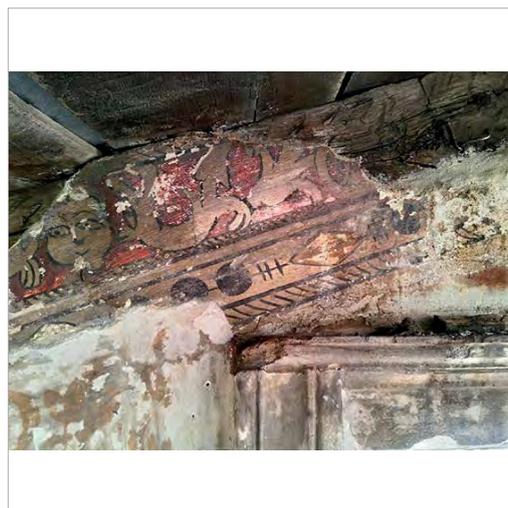
BASE DE DATOS. Ejemplo 4:

**Pinturas murales de
caserío Etxebarri en Llodio**

PINCELADURA

Ficha nº Código edificio: Localidad: Templo: Estado de conservación:

Documentación fotográfica

Pinturas a la vista: Si No

PINCELADURA

Observaciones:

Localización de las pinturas:

Protección Legal: Si No

Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. (Boletín Oficial del País Vasco Número 68, del 7 de abril de 2011).

Propiedad:

Tipo de edificio: Edificio civil
 Edificio religioso con culto
 Edificio religioso sin culto

Autor:

Informes / memorias técnicas: Si No

Bibliografía: Si No

Analítica: Si No

Intervención de las pinturas:

Año:

Realización:

Financiación:

MOTIVOS DECORATIVOS

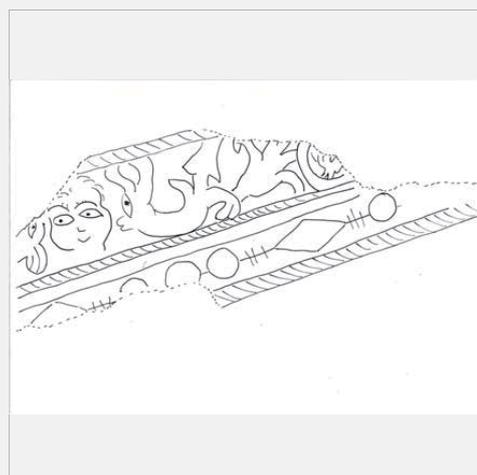
Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxebarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Bajo tejado, izquierda"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

Edificio

Ubicación

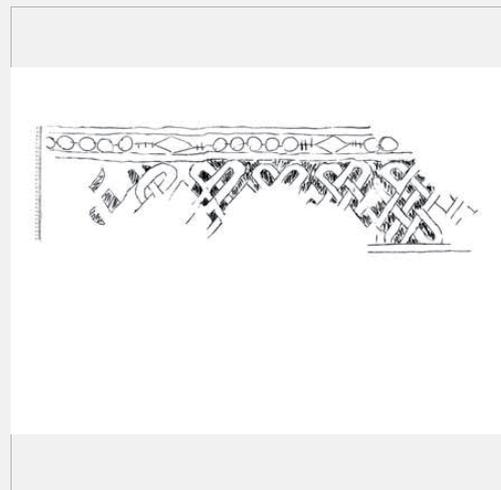
Medidas

Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

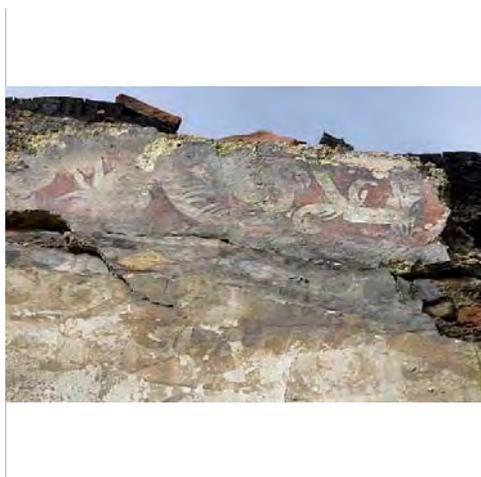
Ficha nº 03

Código edificio ED04

Código motivo MT03

Localidad	Llodio
Edificio	Caserío de Etxabbarri, Goikoplaza
Ubicación	Bajo tejado, derecha; desaparecido
Medidas	
Datación	1ª intervención

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

Edificio

Ubicación

Medidas

Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº 05

Código edificio ED04

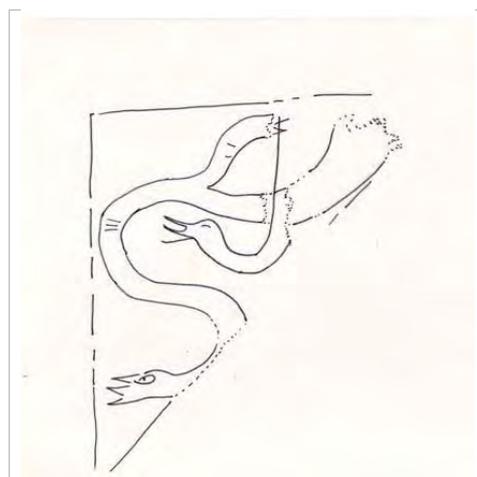
Código motivo MT05

Localidad	Llodio
Edificio	Caserío de Etxebarri, Goikoplaza
Ubicación	Tornapuntas 1. Centro superior izquierda.
Medidas	
Datación	1ª intervención

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

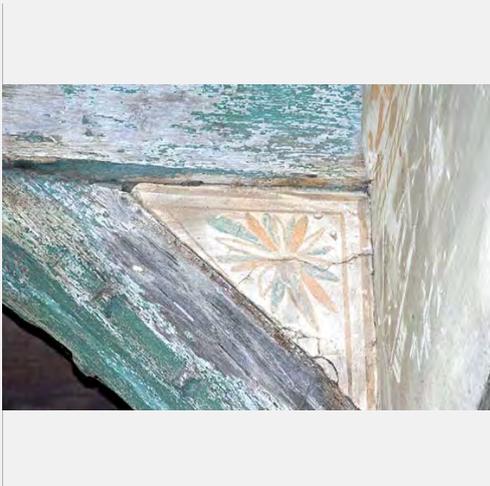
Ficha nº

Código edificio

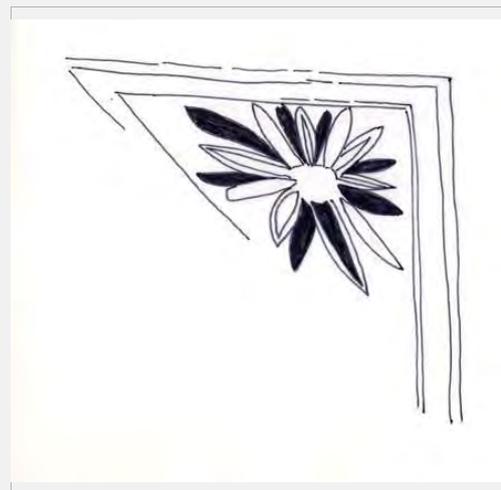
Código motivo

Localidad
Edificio
Ubicación
Medidas
Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

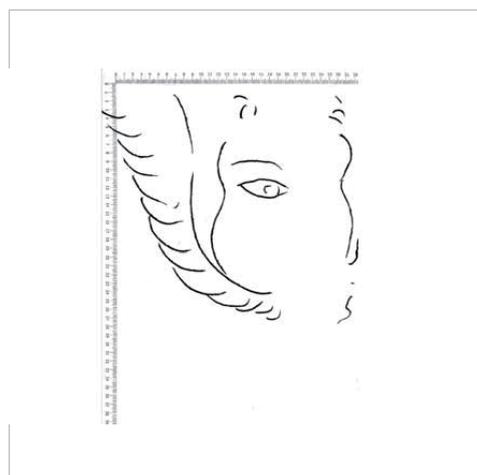
Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxebarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Tornapuntas 3"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxabarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Tornapuntas 4."/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxebarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Tornapuntas 5. ezker barrualdea-goian, eskuinaurpegia"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

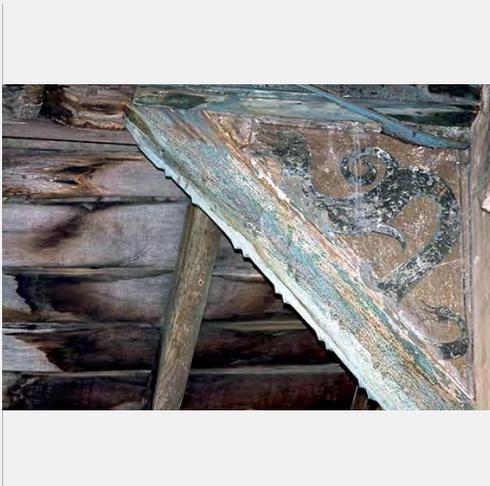
Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxebarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Tornapuntas 6. erdialdea goian eskuin"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº 11

Código edificio ED04

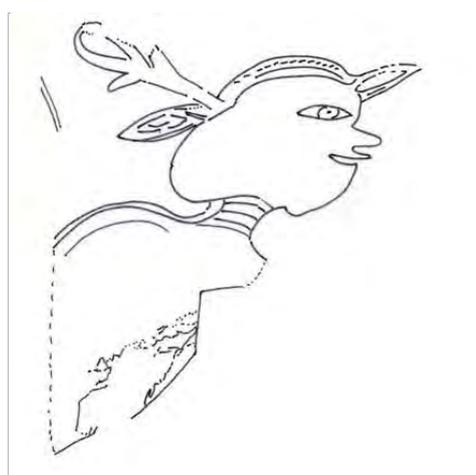
Código motivo MT11

Localidad	Llodio
Edificio	Caserío de Etxebarri, Goikoplaza
Ubicación	Tornapuntas 7. erdialdea behe-ezker
Medidas	
Datación	1ª intervención

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

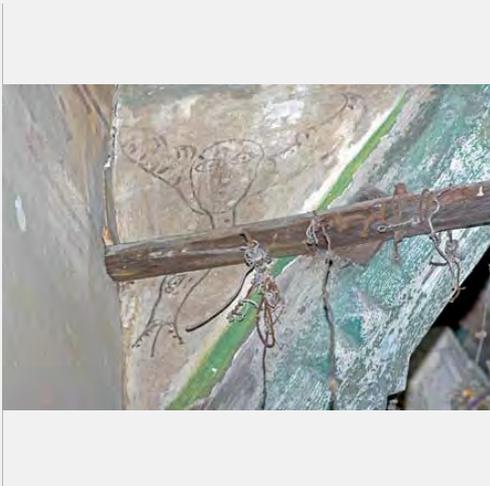
Edificio

Ubicación

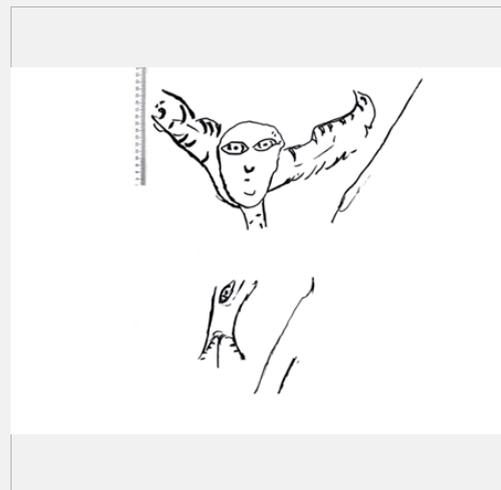
Medidas

Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº 13

Código edificio ED04

Código motivo MT13

Localidad Llodio

Edificio Caserío de Etxebarri, Goikoplaza

Ubicación Tornapuntas 9_ ezker barrualdea-behean eskuin

Medidas

Datación 1ª intervención

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

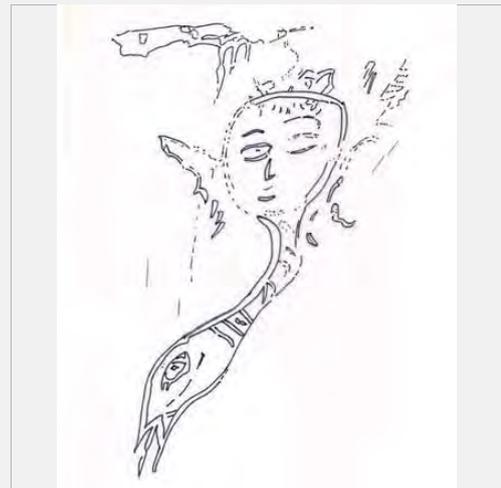
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Llodio"/>
Edificio	<input type="text" value="Caserío de Etxebarri, Goikoplaza"/>
Ubicación	<input type="text" value="Tornapuntas 11_ eskuin kanpoaldea -behean ezker"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="1ª intervención"/>

Fotografía



Calco





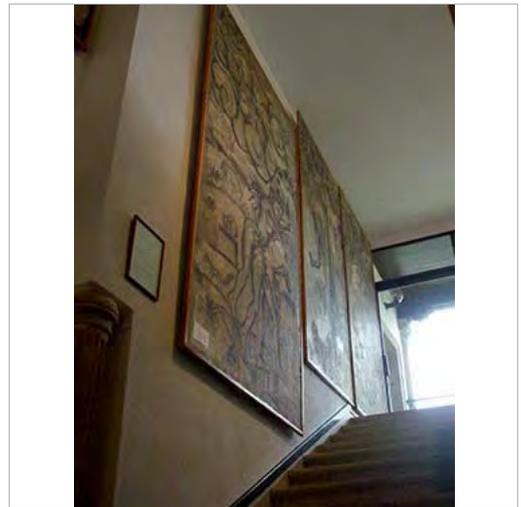
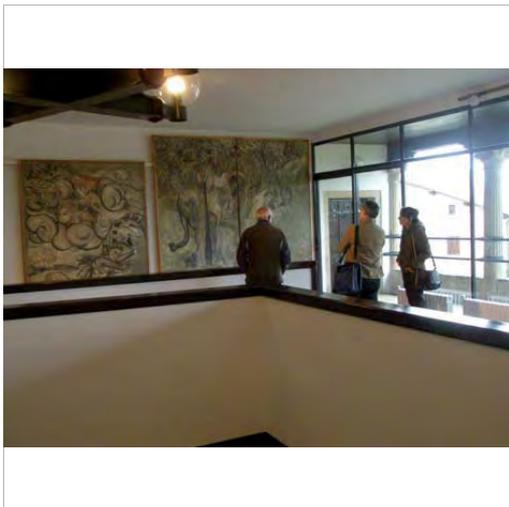
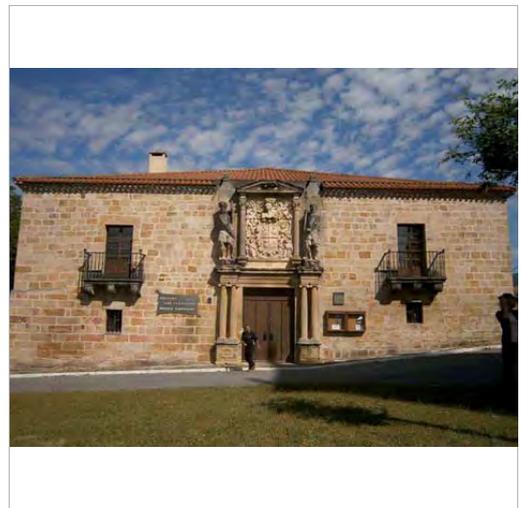
BASE DE DATOS. Ejemplo 5:

**Pinturas murales del
palacio Lazarraga en Zaldondo**

PINCELADURA

Ficha nº Código edificio: Localidad: Templo: Estado de conservación:

Documentación fotográfica

Pinturas a la vista: Si No

PINCELADURA

Observaciones:

Localización de las pinturas:

Protección Legal: Si No

Protección legal: Edificio: El decreto 265/1984 del Gobierno Vasco (BOPV de 4 de agosto de 1984) declaró el palacio Lazarraga Monumento Histórico-Artístico de carácter Nacional. Posteriormente, el decreto 254/2002 adaptó la declaración de 1984 a las prescripciones de la Ley 7/1990 de

Propiedad:

Tipo de edificio: Edificio civil
 Edificio religioso con culto
 Edificio religioso sin culto

Autor:

Informes / memorias técnicas: Si No

Bibliografía: Si No

Analítica: Si No

Intervención de las pinturas:

Año:

Realización:

Financiación:

MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Galería"/>
Medidas	<input type="text" value="En lugar del calco se añade un dibujo contrastado"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº 02

Código edificio ED05

Código motivo MT02

Localidad Zaldondo

Edificio Palacio de los Lazarraga

Ubicación Galería

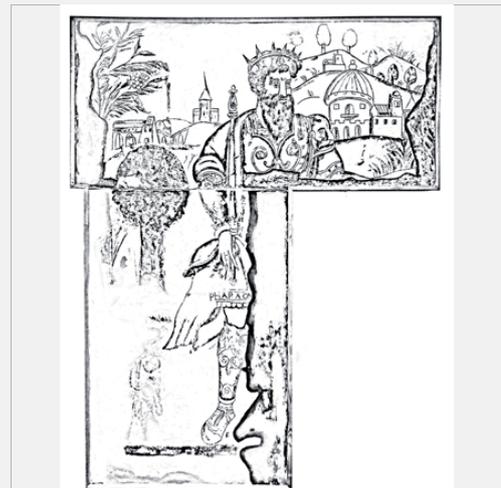
Medidas

Datación S. XVI

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

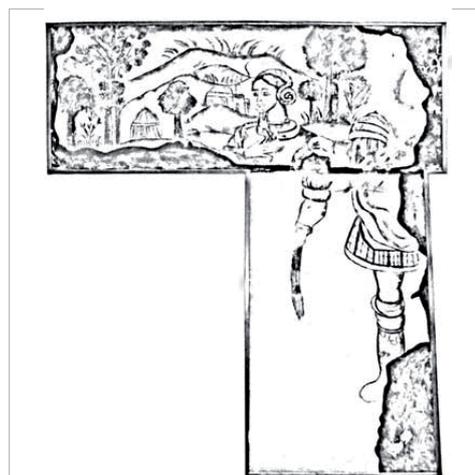
Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Galería"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

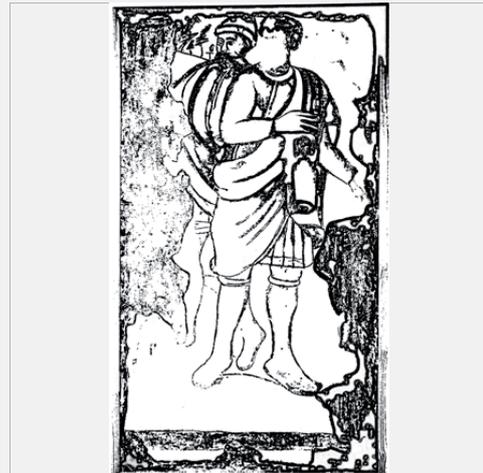
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Galería"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Galería"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

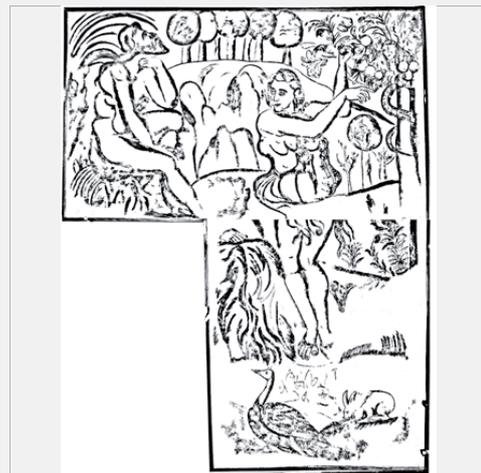
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Escalera"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Galería"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

Edificio

Ubicación

Medidas

Datación

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

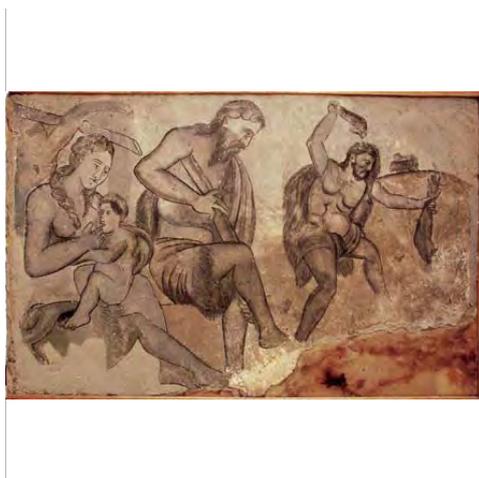
Ficha nº 09

Código edificio ED05

Código motivo MT09

Localidad	Zalduondo
Edificio	Palacio de los Lazarraga
Ubicación	Escalera 2
Medidas	
Datación	S. XVI

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

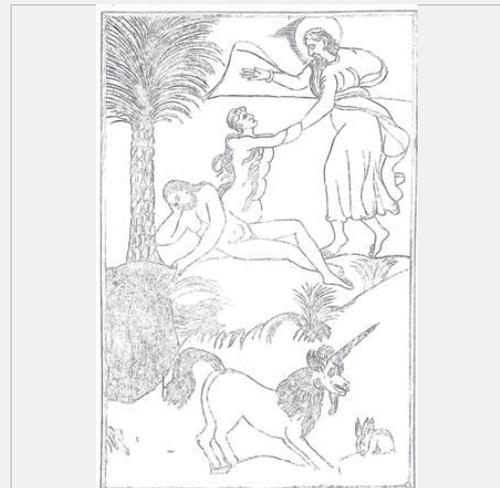
Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Escalera 3"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco

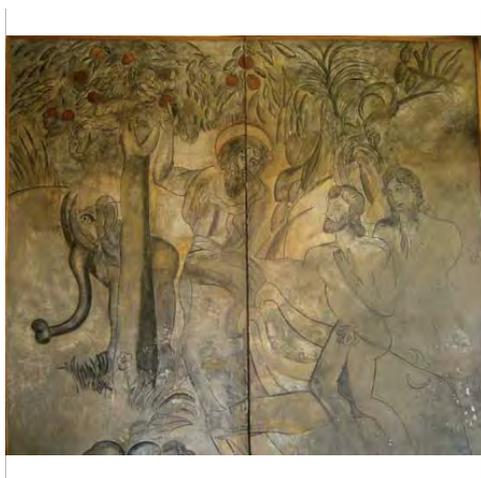


MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº Código edificio Código motivo

Localidad	<input type="text" value="Zalduondo"/>
Edificio	<input type="text" value="Palacio de los Lazarraga"/>
Ubicación	<input type="text" value="Escalera 4"/>
Medidas	<input type="text"/>
Datación	<input type="text" value="S. XVI"/>

Fotografía



Calco



MOTIVOS DECORATIVOS

Ficha nº

Código edificio

Código motivo

Localidad

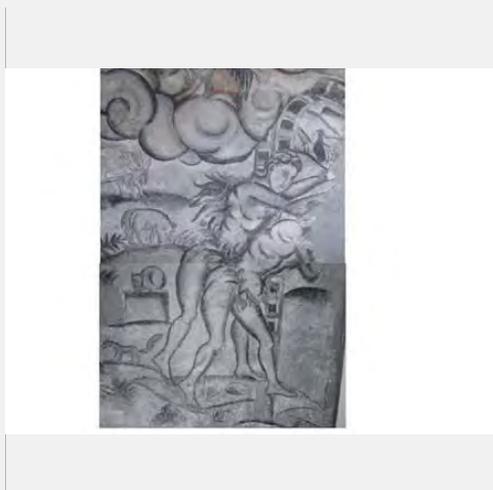
Edificio

Ubicación

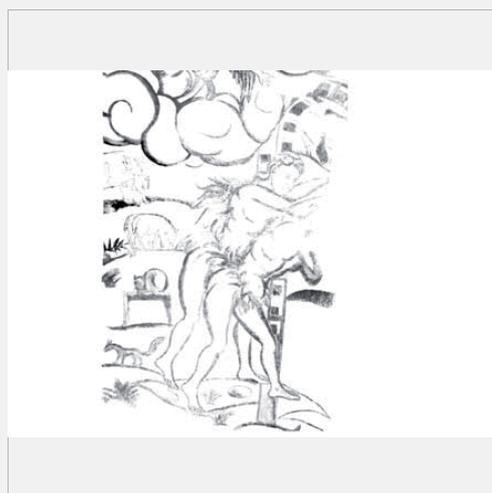
Medidas

Datación

Fotografía



Calco







ANEXO II

**ANÁLISIS DE
LABORATORIO**

***Análisis de una muestra del muro pincelado
de la iglesia de San Miguel Arcángel de
Antezana/ Andetxa***



El informe “Análisis de una muestra del muro pincelado de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/ Andetxa” ha sido realizado por GEA asesoría geológica, a petición de Diana Pardo San Gil.

Oviedo, abril de 2017



Fdo. Félix Mateos Redondo



GEA
Asesoría Geológica
F - 74088455
C/ Peña Beza, 46 - Poblado de Silvota
33192 LANERA
PRINCIPADO DE ASTURIAS

Fdo. Araceli Rojo Álvarez

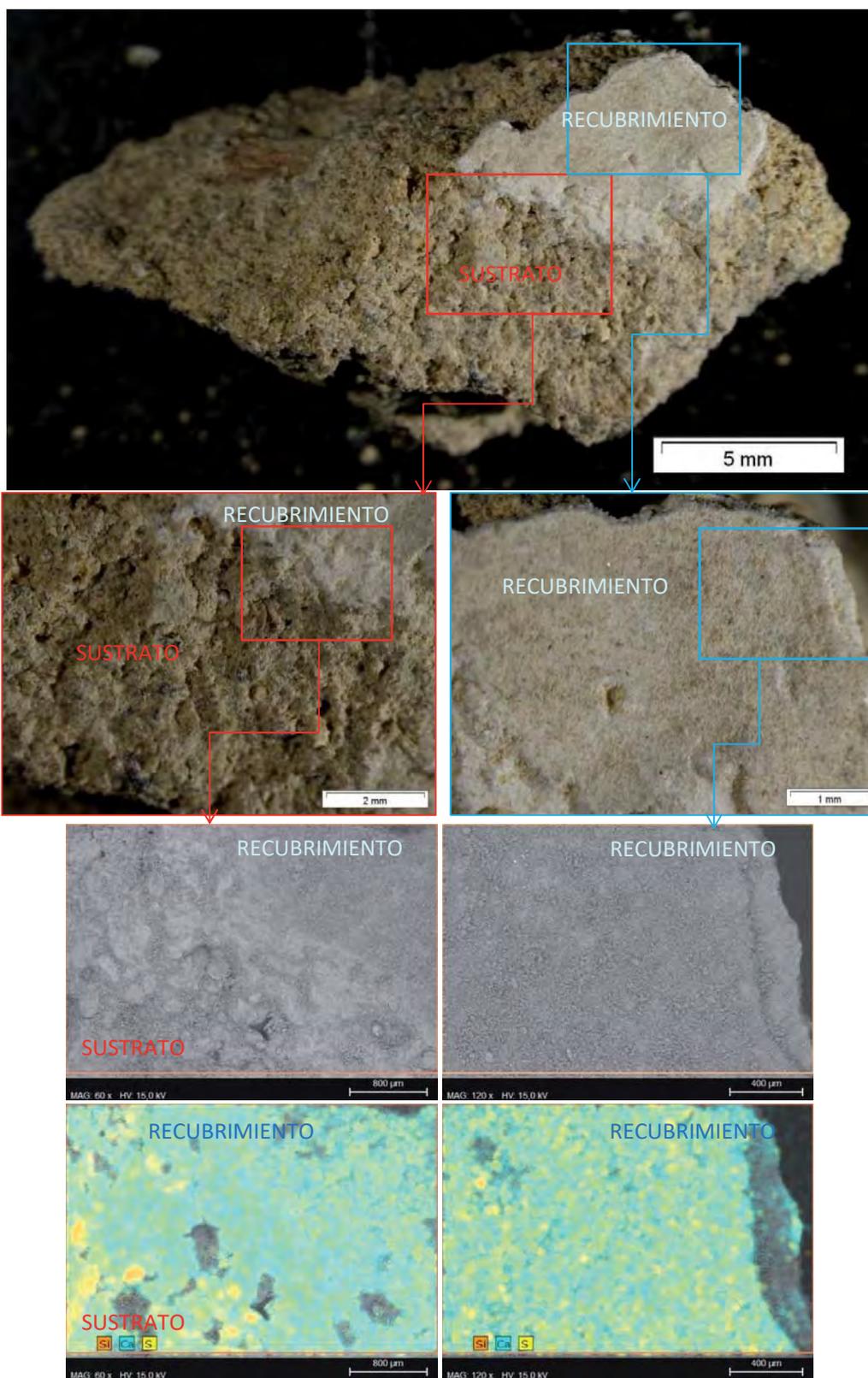


Fdo. Luis Valdeón Menéndez

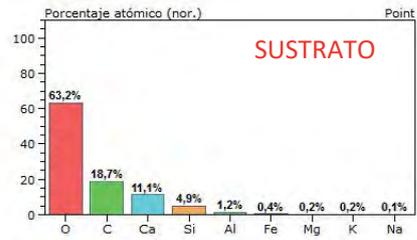
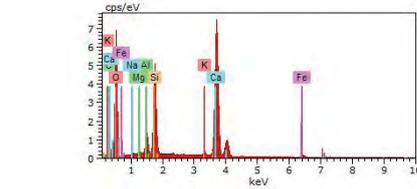
Colaborador: Javier Castro Bárcena

MUESTRA ANTEZANA

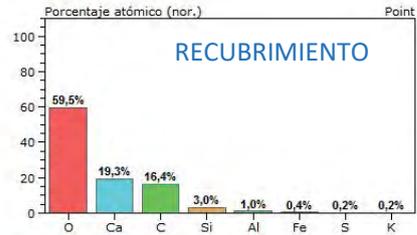
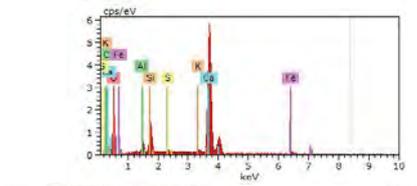
MACRO - Sustrato y recubrimiento adherido



Análisis morfo-químicos SEM-EDX

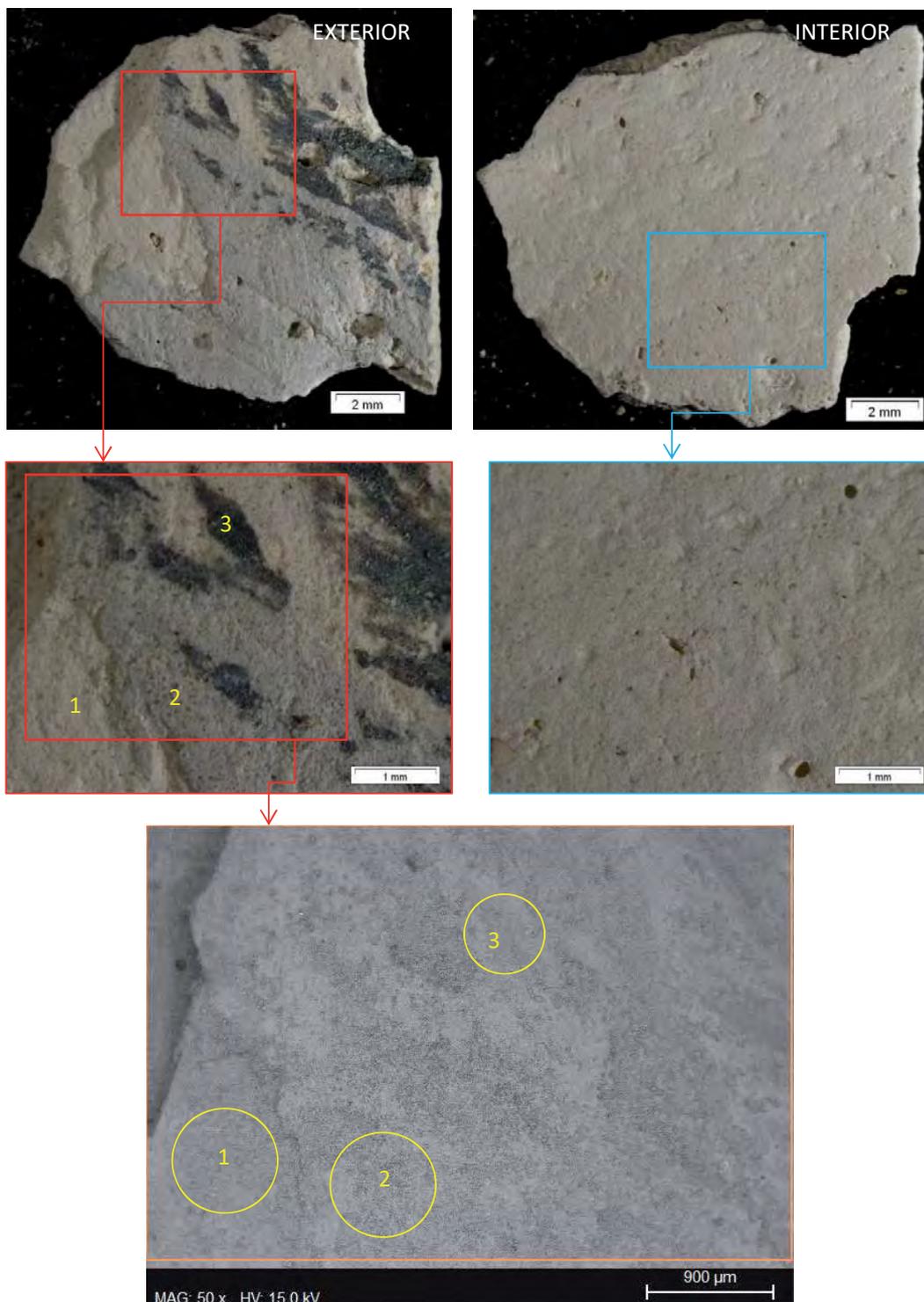


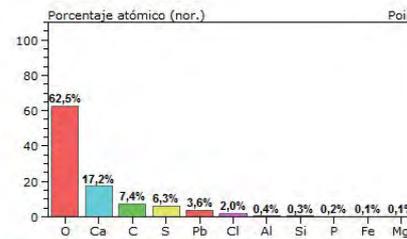
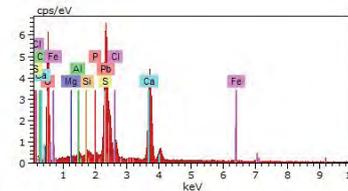
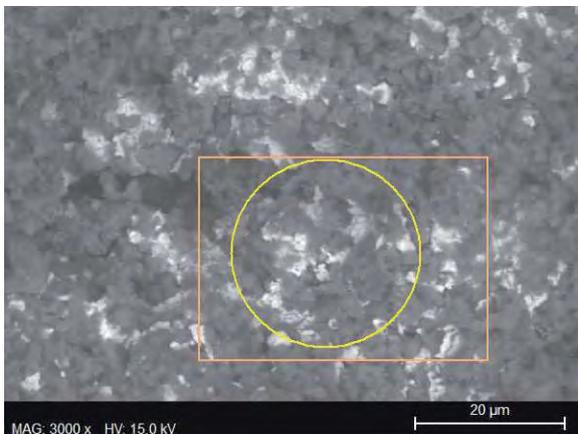
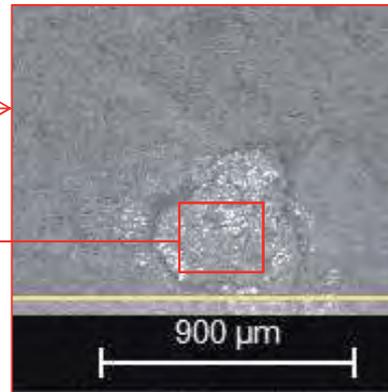
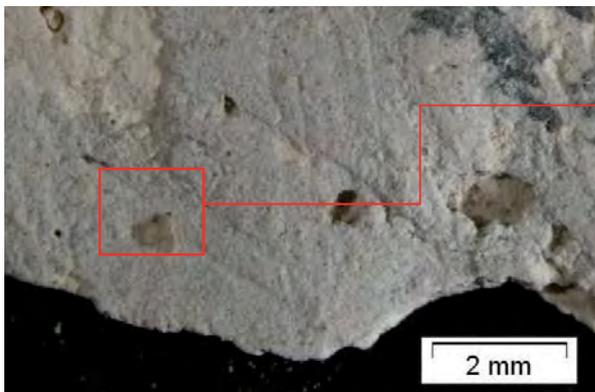
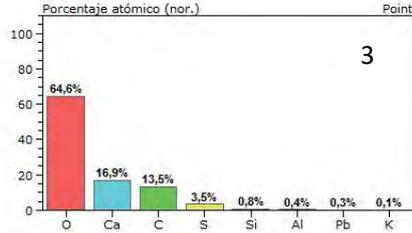
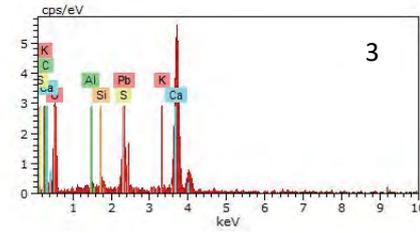
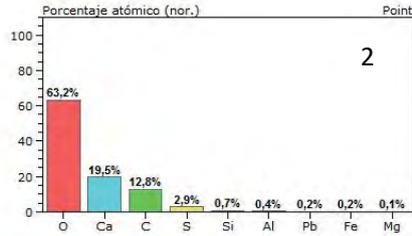
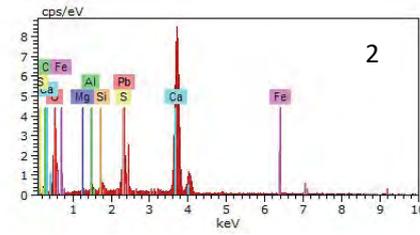
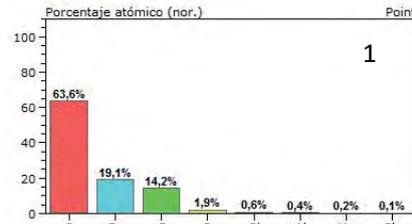
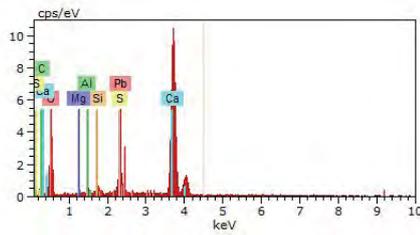
Sustrato: Mortero de cal con árido de cuarzo y aluminosilicatos



Recubrimiento adherido: multicapa de cal, con trazas de sulfatos superficiales, de neoformación

MACRO - Recubrimiento despegado





***Análisis de una muestra del muro pincelado
de la iglesia de San Pedro de Artatza
Foronda***





El informe “Análisis de una muestra del muro pincelado de la iglesia de San Pedro de Artatza Foronda” ha sido realizado por GEA asesoría geológica, a petición de Diana Pardo San Gil.

Oviedo, abril de 2017

Fdo. Félix Mateos Redondo



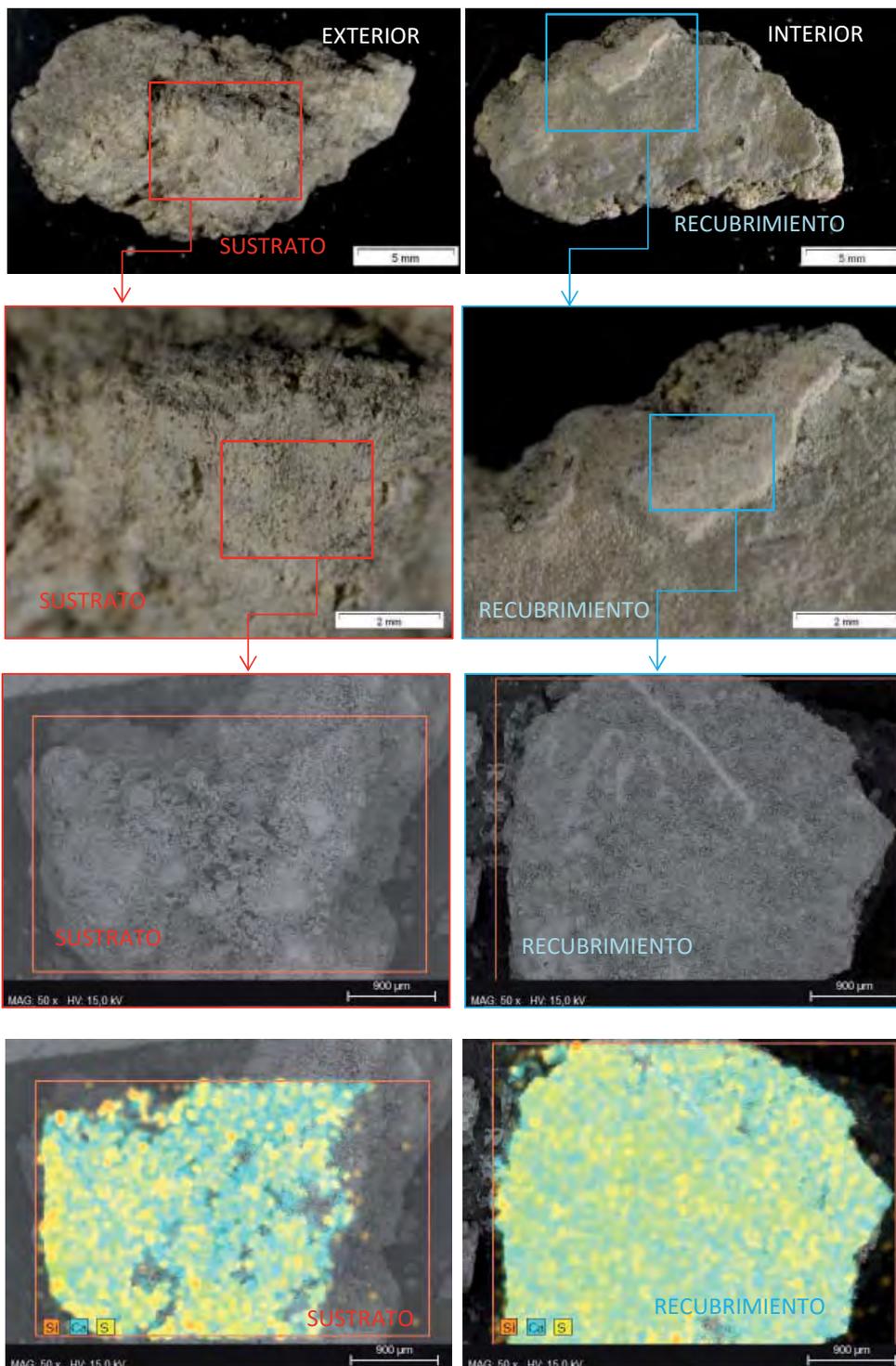
Fdo. Araceli Rojo Álvarez

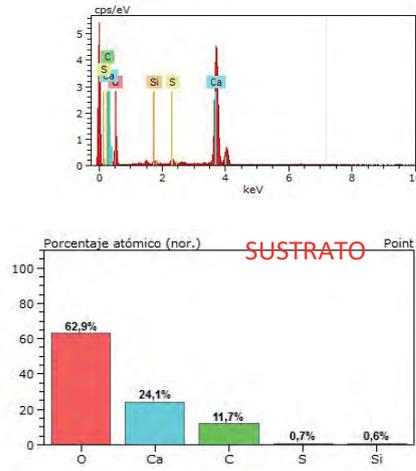
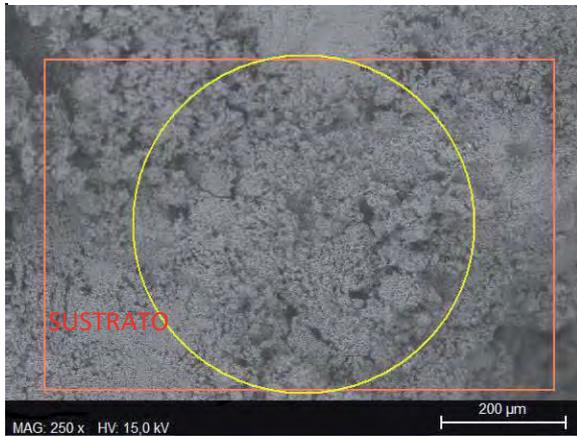
Fdo. Luis Valdeón Menéndez

Colaborador: Javier Castro Bárcena

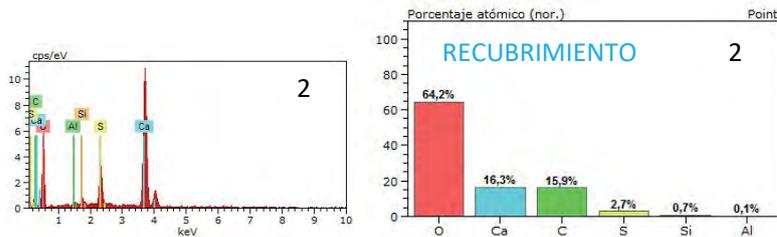
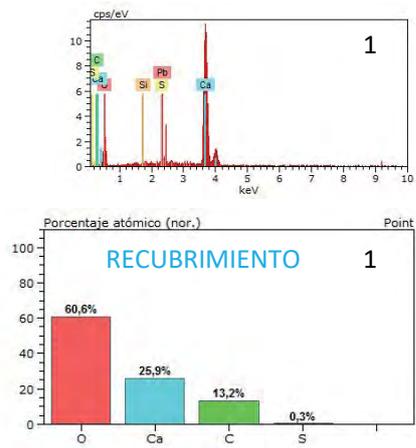
MUESTRA ARTATZA FORONDA

MACRO - Sustrato y recubrimiento adherido





Sustrato: mortero de cal con escaso árido de cuarzo



Recubrimiento: multicapa de cal con algo de yeso en superficie

***Análisis de una muestra del muro pincelado
de la iglesia de San Sebastián de Artxua***





El informe “Análisis de una muestra del muro pincelado de la iglesia de San Miguel Arcángel de Antezana/ Andetxa” ha sido realizado por GEA asesoría geológica, a petición de Diana Pardo San Gil.

Oviedo, abril de 2017

Fdo. Félix Mateos Redondo



Fdo. Araceli Rojo Álvarez

Fdo. Luis Valdeón Menéndez

Colaborador: Javier Castro Bárcena

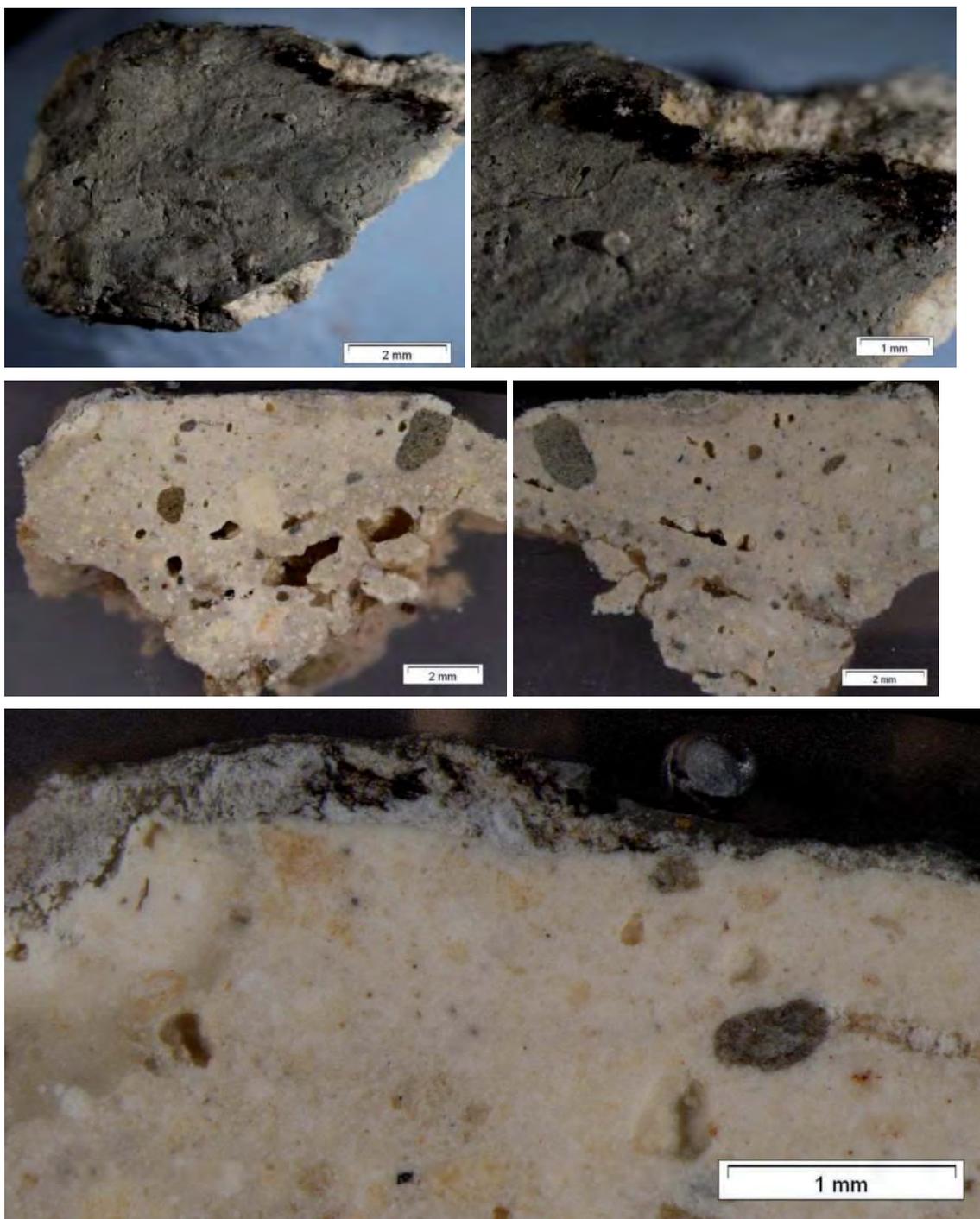
Artxua 1**Aspecto macroscópico (Lupa binocular)**

Figura 1.- Aspecto macroscópico en muestra de mano y secciones estratigráficas embutidas de la muestra Artxua 1, a la lupa binocular a 7, 25 y 40 aumentos.

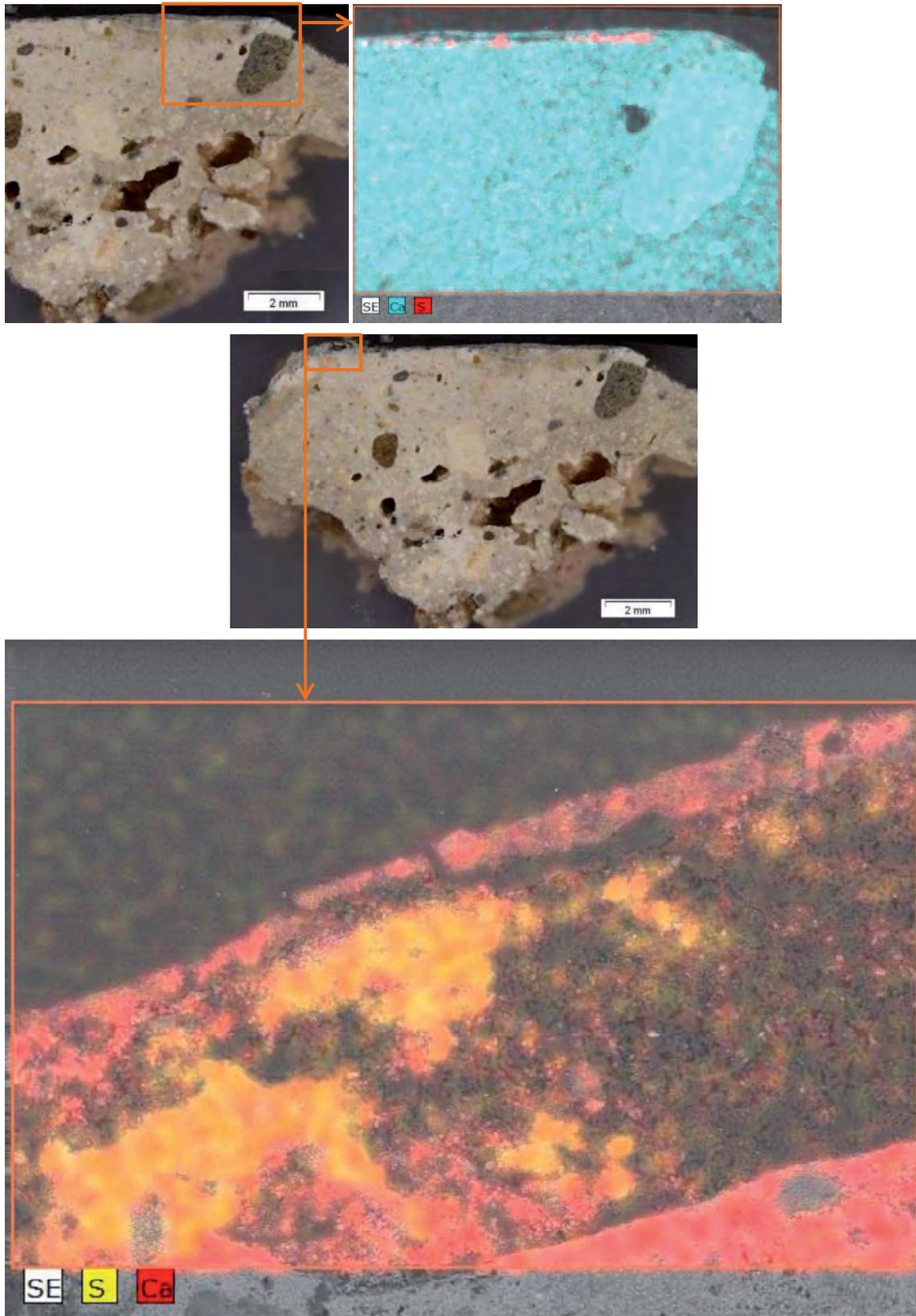


Figura 2.- Secciones estratigráficas de la muestra Artxua 1, a la lupa binocular y al microscopio electrónico de barrido (SEM-EDX), con mapeo, sobrepuesto a la micrografía, de elementos químicos mayoritarios. A esta escala, sobre el mortero se identifica una capa de yeso que por encima presenta un recubrimiento de naturaleza carbonatada.

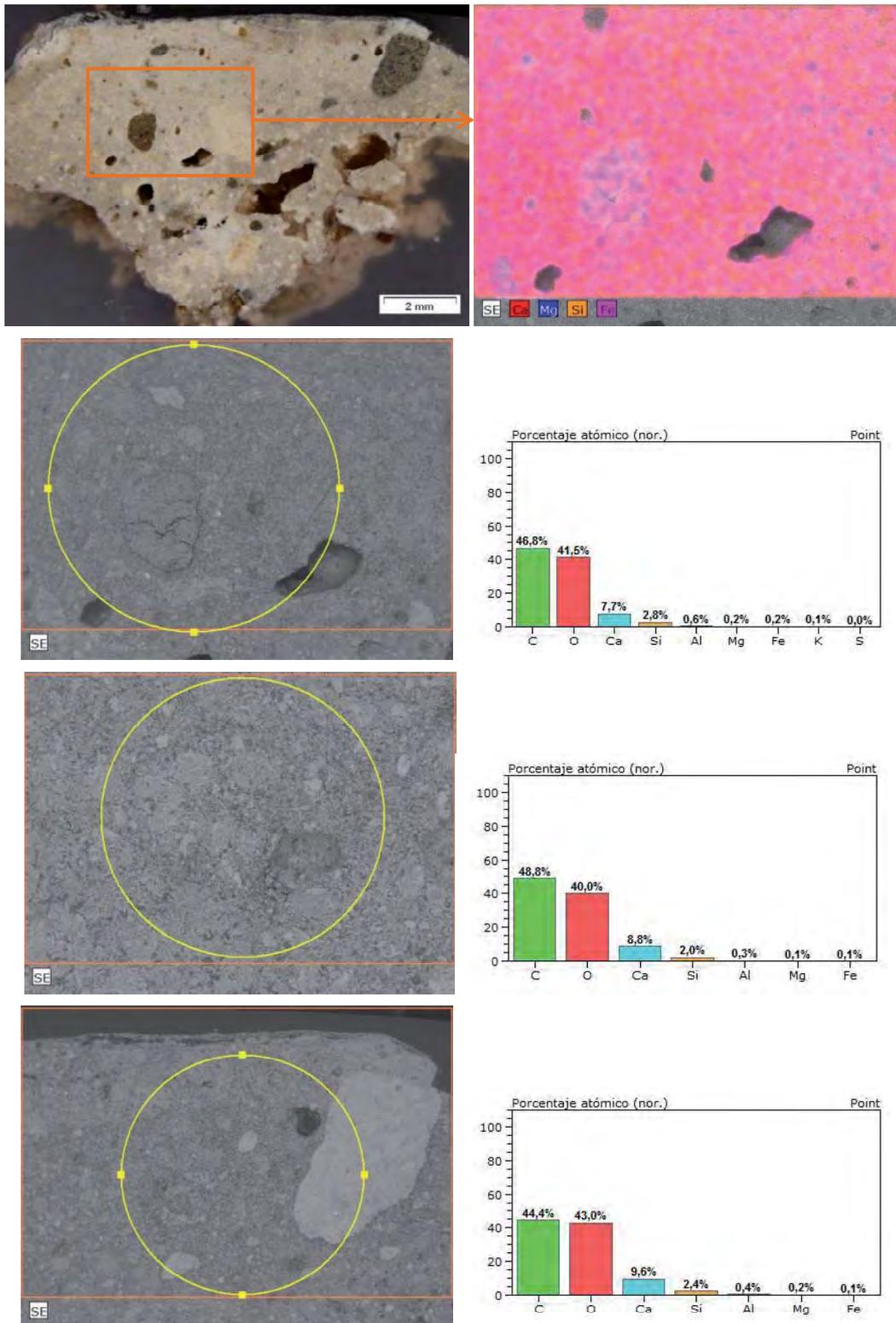


Figura 3.- Análisis morfoquímicos al SEM-EDX de la muestra Artxua 1. Tal como se deduce de los espectros EDX y sus correspondientes histogramas de porcentajes atómicos, se trata de un mortero de cal que presenta como áridos granos carbonatados, y en menor proporción silíceos.

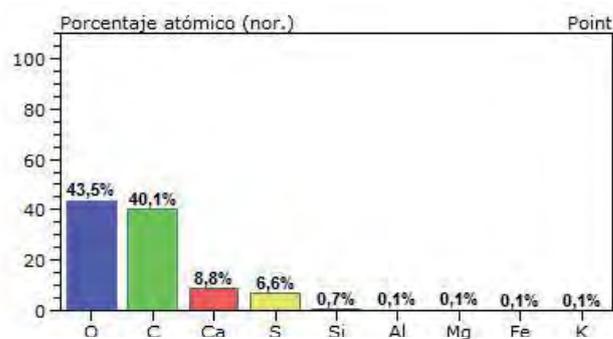
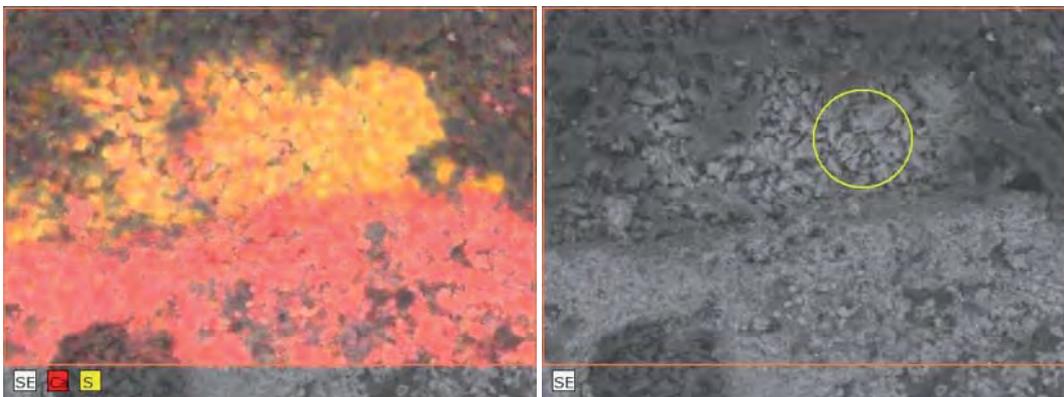
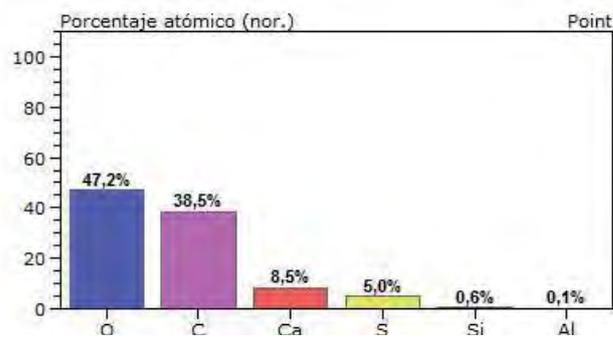
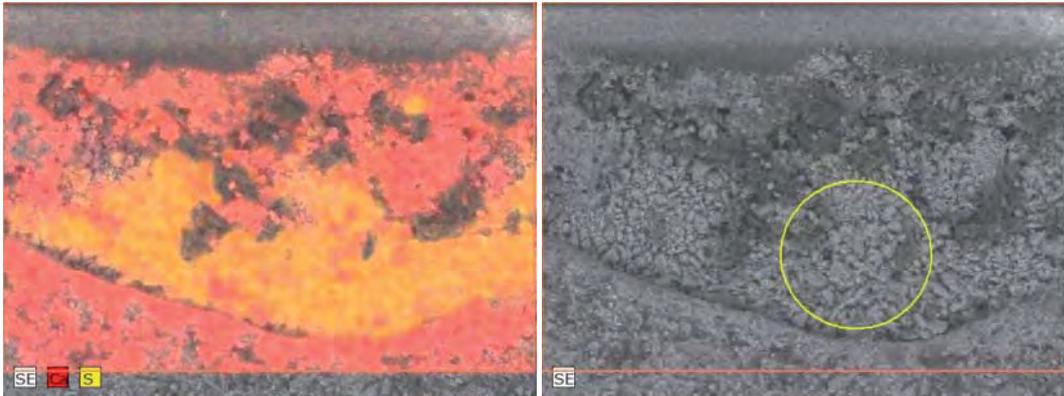


Figura 4.- Microanálisis al SEM-EDX de la capa de yeso de la muestra Artxua 1. Los histogramas de porcentajes atómicos, confirman la presencia mayoritaria de yeso y minoritaria de aluminosilicatos.

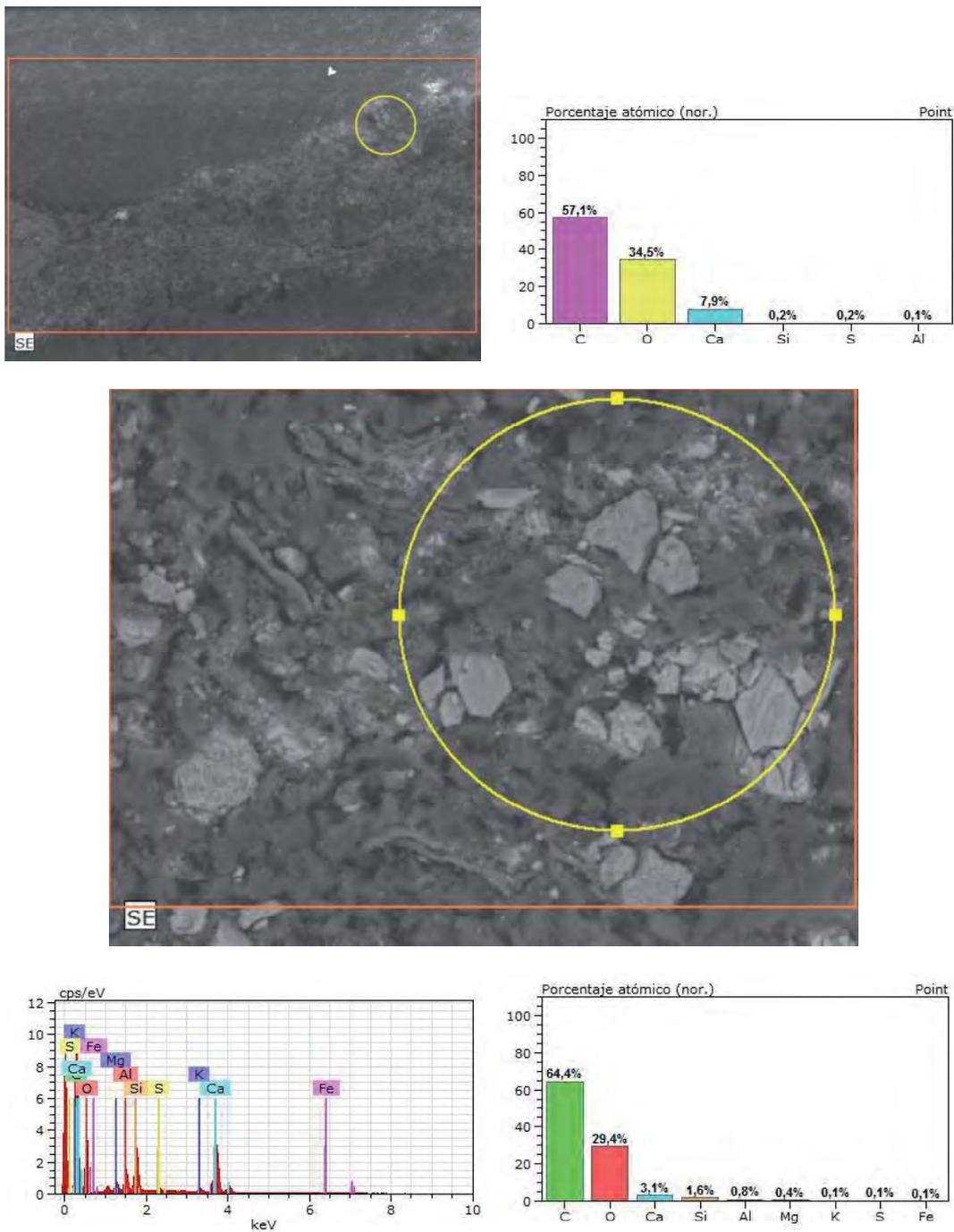


Figura 5.- Microanálisis al SEM-EDX de la capa más externa de la muestra Artxua 1. Los histogramas de porcentajes atómicos, confirman la presencia mayoritaria de calcita y minoritaria de aluminosilicatos. En esta zona el elevado contenido en carbono, sugiere la presencia del pigmento negro carbón.

***Análisis de una muestra de la fachada
pincelada del caserío Etxebarri de Llodio***



El informe “Análisis de una muestra Laudio??” ha sido realizado por GEA asesoría geológica, a petición de Diana Pardo San Gil.

Oviedo, abril de 2017



Fdo. Félix Mateos Redondo



Fdo. Araceli Rojo Álvarez



Fdo. Luis Valdeón Menéndez

Colaborador: Javier Castro Bárcena

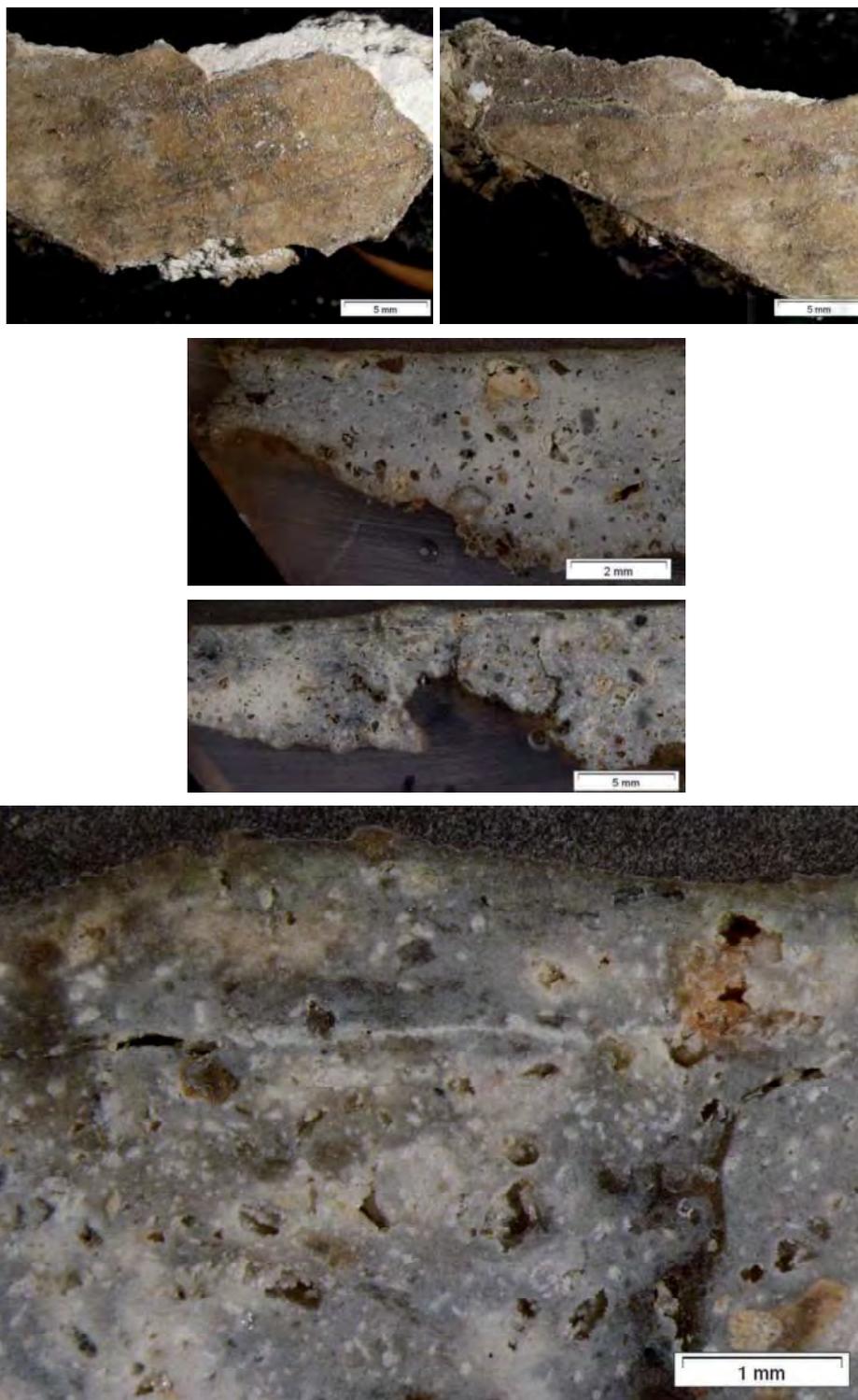
Laudio 1**Aspecto macroscópico (Lupa binocular)**

Figura 6.- Aspecto macroscópico en muestra de mano y secciones estratigráficas embutidas de la muestra Laudio 1, a la lupa binocular a 16, 7 y 32 aumentos.

Aspecto microscópico (SEM) y análisis morfoquímicos SEM-EDX

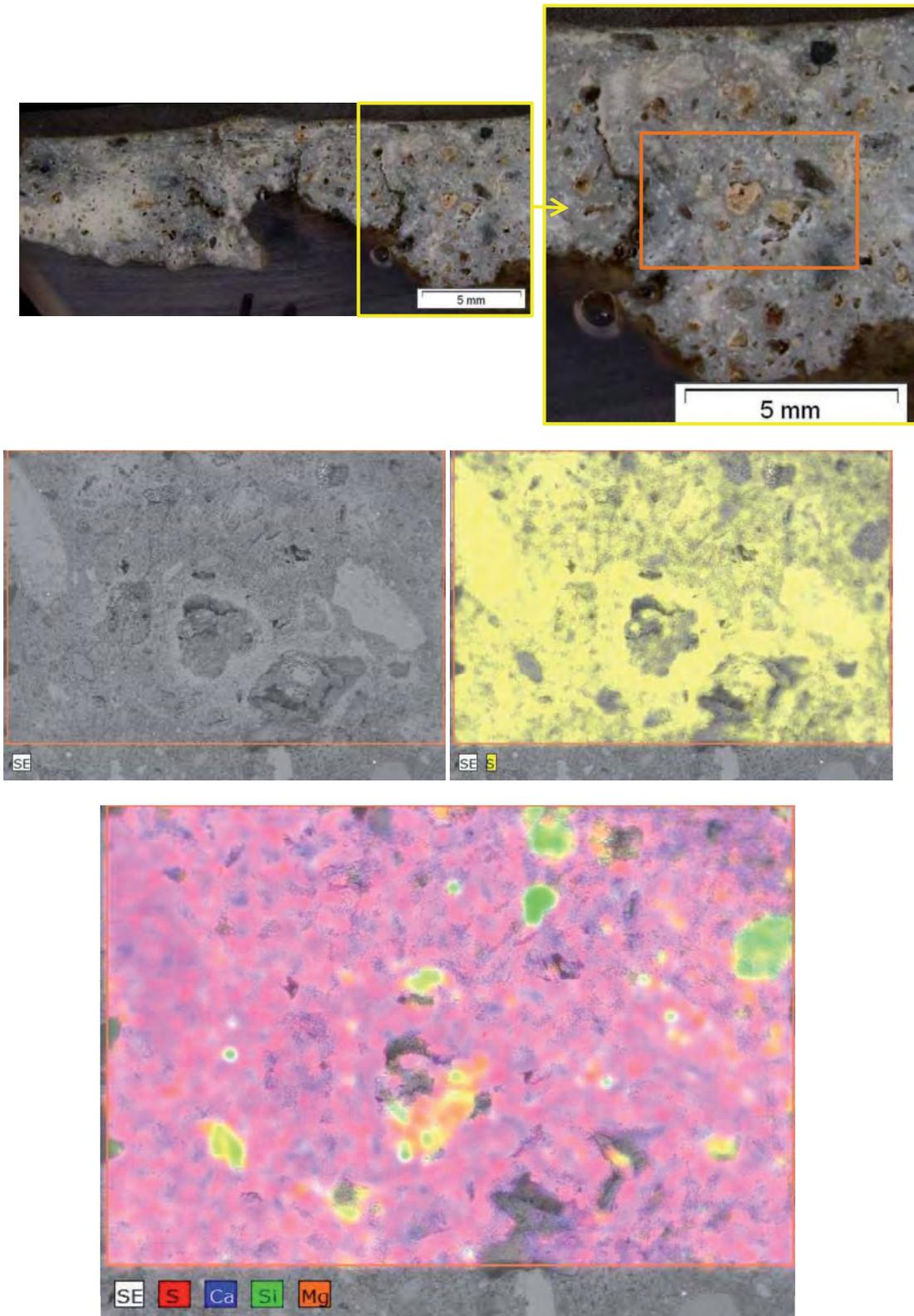


Figura 7.- Secciones estratigráficas de la muestra Laudio 1, a la lupa binocular y al microscopio electrónico de barrido (SEM), con mapeo sobreimpuesto a la micrografía de elementos químicos mayoritarios.

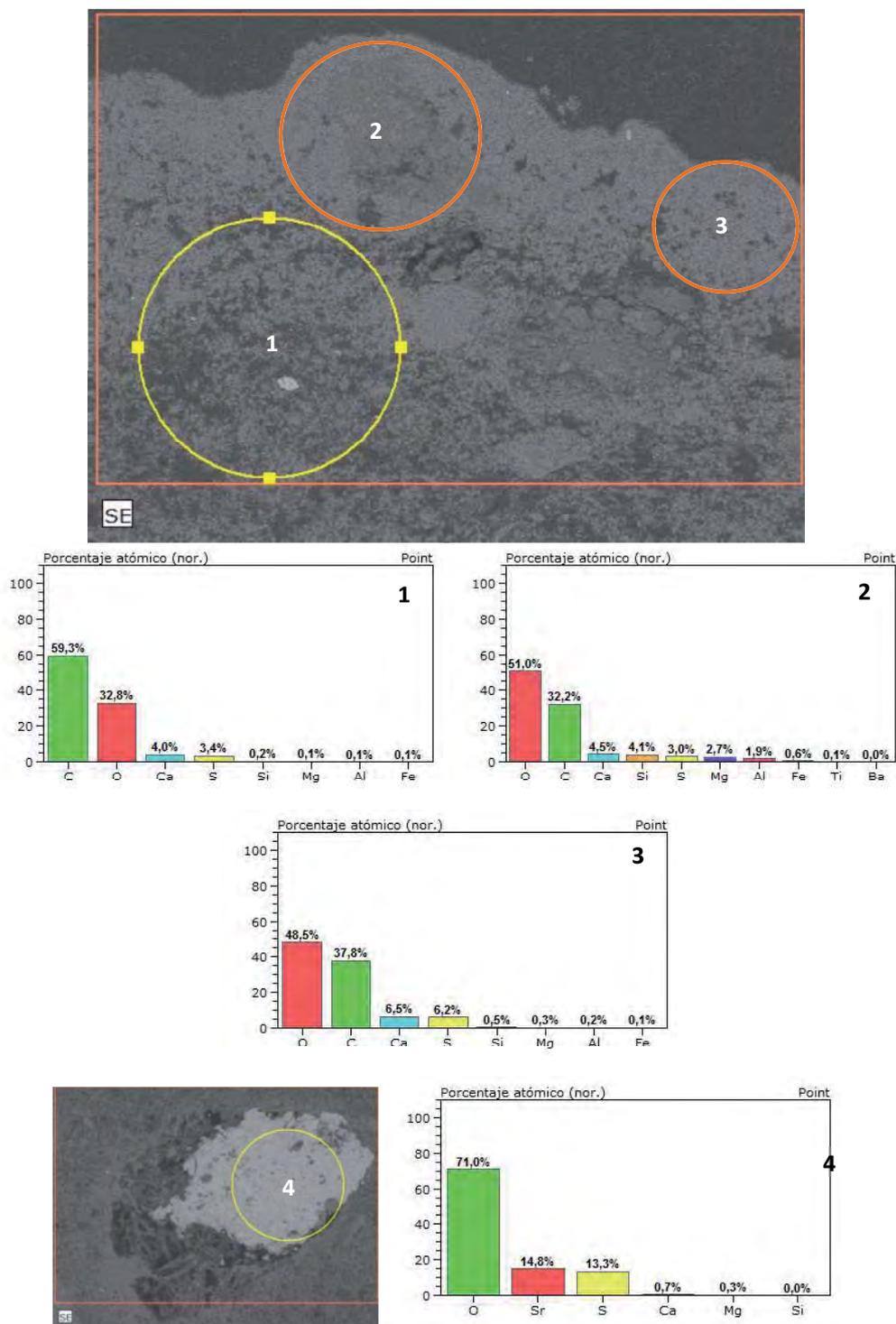


Figura 8.- Análisis morfoquímicos al SEM-EDX de una sección estratigráfica de la muestra Laudio 1. Tal como se deduce de los espectros EDX y sus correspondientes histogramas de porcentajes atómicos, se trata de un mortero de yeso que además presenta como áridos granos de yeso, algún grano de cuarzo y aluminosilicatos (microanálisis 1 a 2). Ocasionalmente también se detecta algún grano brillante de sulfato de estroncio (microanálisis 4). En superficie se detectan proporciones algo más elevadas de hierro y titanio, en muy baja proporción. Estos elementos podría estar relacionados con la presencia de pigmentos, tales como tierras naturales y blanco de titanio.

o

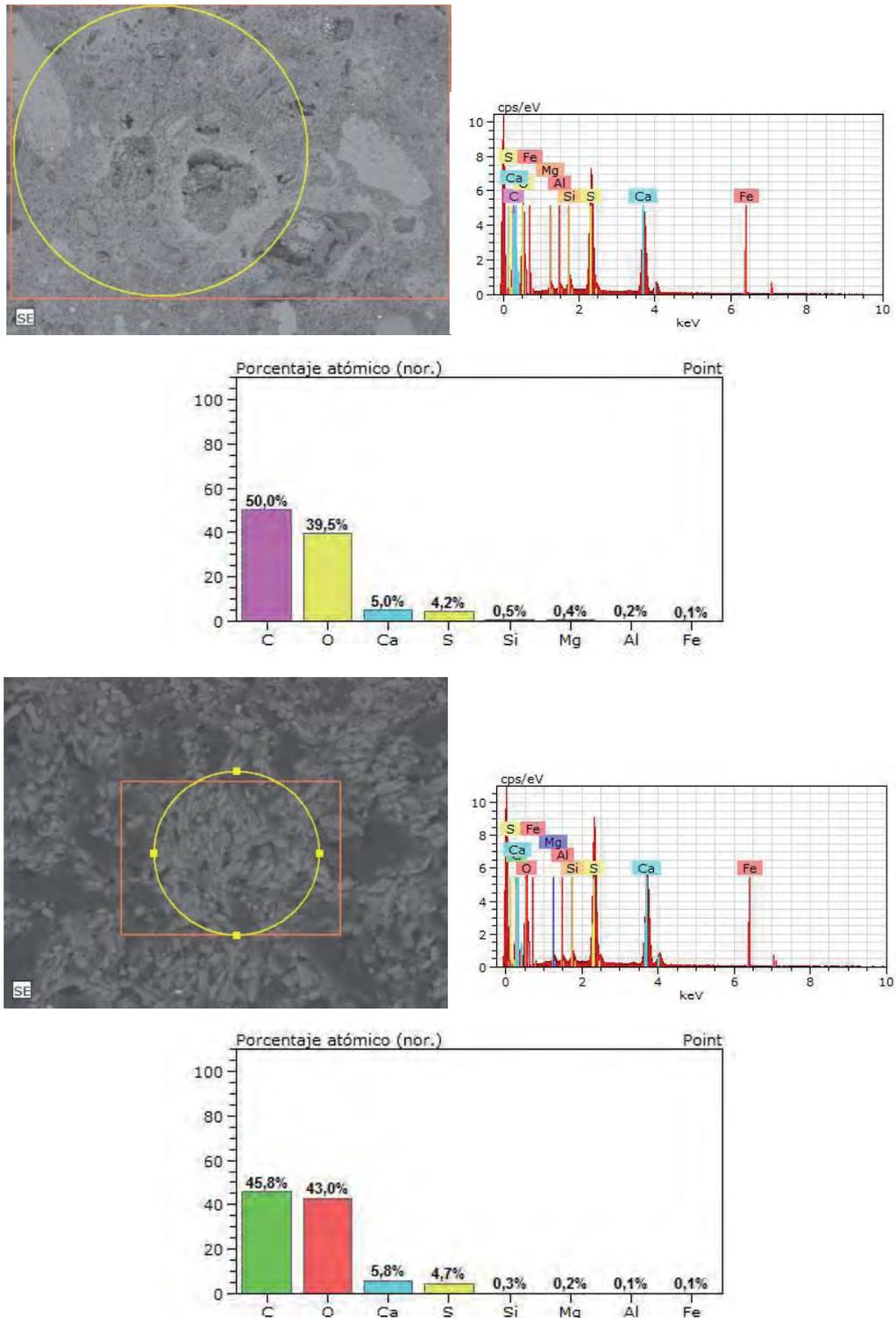


Figura 9.- Microanálisis, al SEM-EDX de una sección interna del mortero Laudio 1 (arriba) y de su matriz (abajo). Tal como se deduce de los espectros EDX y sus correspondientes histogramas de porcentajes atómicos, se trata de un mortero muy homogéneo ya que la composición química elemental del mortero en su conjunto y en la matriz es muy similar.

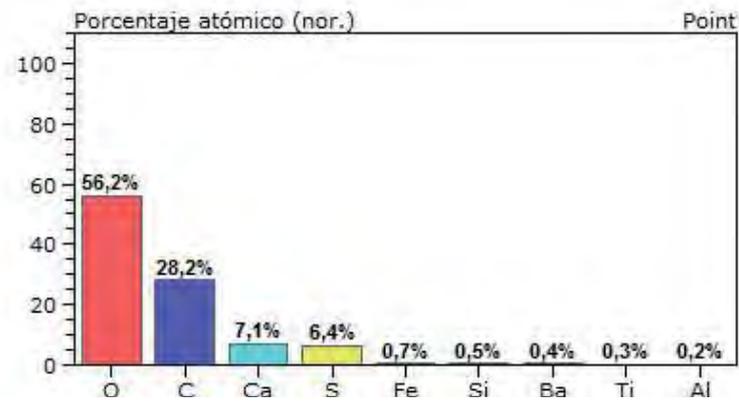
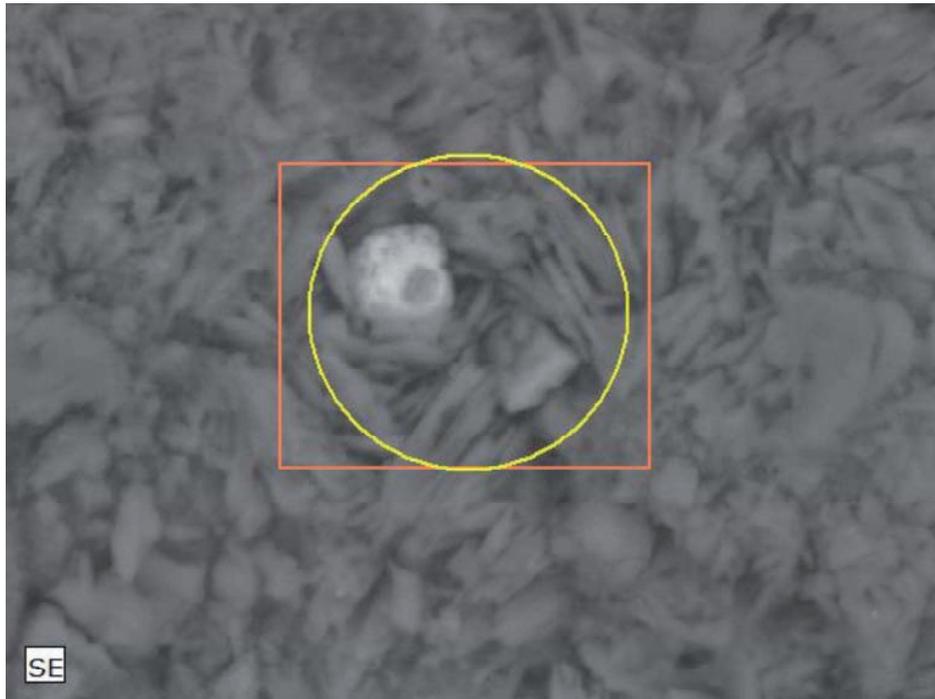
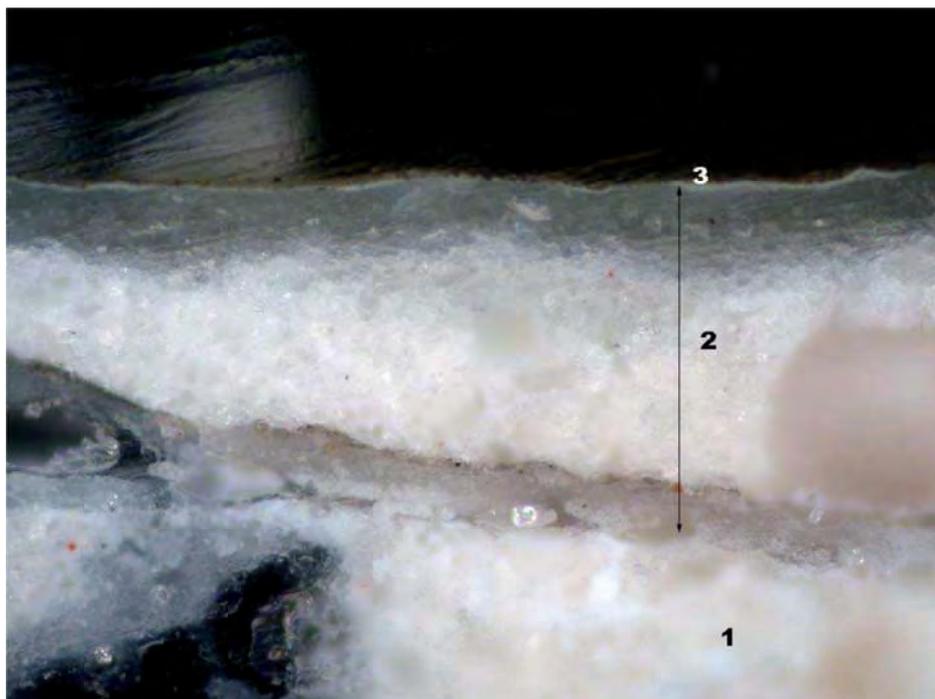


Figura 10.- Microanálisis, al SEM-EDX en la superficie de la muestra Laudio 1. Tal como se deduce de los espectros EDX y sus correspondientes histogramas de porcentajes atómicos, Además del calcio y el azufre que se combinan con el hidrógeno y el oxígeno para formar yeso, se detectan cantidades variables de hierro, silicio y aluminio, así mismo de titanio y bario. Todos estos elementos minoritarios tienen su origen en la presencia de los pigmentos: tierras naturales, blanco de bario y blanco de titanio.



Análisis de cuatro micromuestras de las pinturas murales del Palacio de los Lazarraga en Zaldondo

*Realizado en 2009 para el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava

1.- DATOS GENERALES APORTADOS POR EL EQUIPO DE RESTAURACION O EL PROPIETARIO DE LA OBRA ANALIZADA

Título o descripción de la obra: *Palacio de Zaldondo*
Solicitud de análisis por: *Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava*

2.- DESCRIPCIÓN DE LAS MICROMUESTRAS

Nº 1	<i>Negro de la sandalia del Faraón. Sala de reuniones</i>
Nº 2	<i>Negro (añadido). Faraón</i>
Nº 3	<i>Fondo. Faraón. Sala de reuniones</i>
Nº 4	<i>Amarillo del unicornio</i>

3.- TÉCNICAS DE ESTUDIO Y ANÁLISIS QUÍMICOS

- 3.1.- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
 - 3.1.1.- Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.
- 3.2.- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR)
- 3.3.- Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS)
- 3.4.- Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS)

4.- RESULTADOS

Nº 1.- Negro de la sandalia del Faraón. Sala de reuniones

Capa	Color	Espesor (μm)	Pigmentos / cargas	Observaciones ¹
4	negro	10	negro de huesos, carbonato cálcico, blanco de bario, blanco de cinc (b. p.)	capa de pintura (repinte)
3	pardo	45	-	adhesivo de fijación ²
2	negro	10	carbón vegetal, carbonato cálcico	restos de capa de pintura
1	blanco	10-25	carbonato cálcico, silicatos (m. b. p.)	mortero

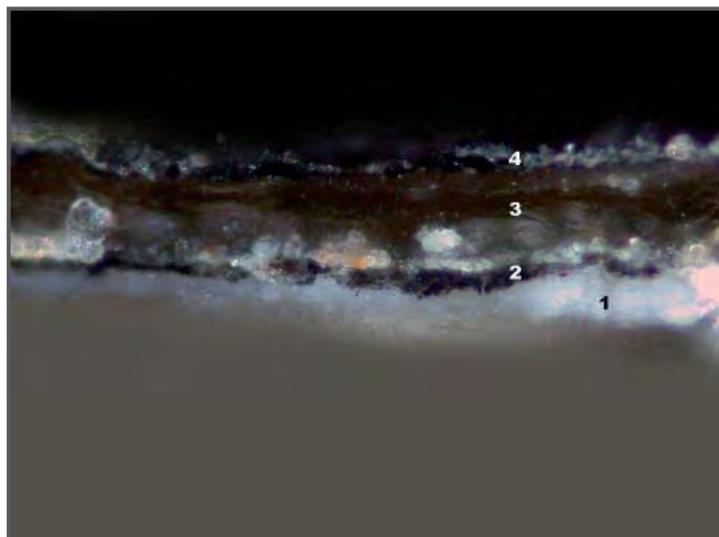


Figura 1.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 1 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

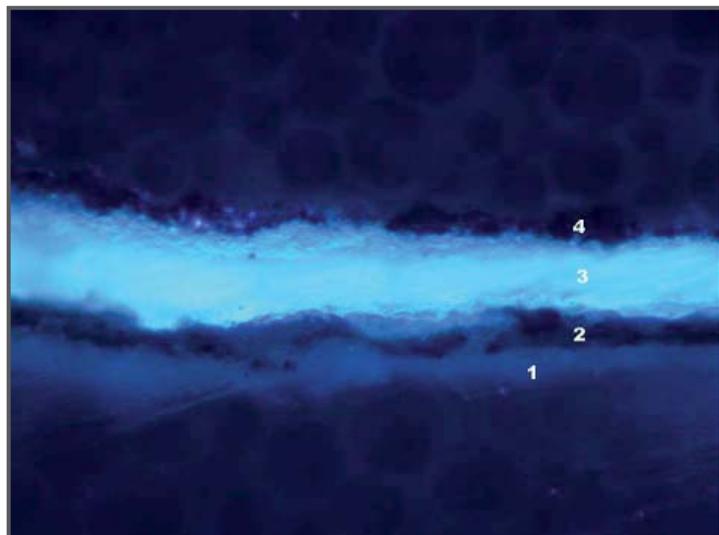


Figura 1 a.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 1 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia blanquecina de la capa de material orgánico (capa 3)

¹ Se ha detectado una gran cantidad de oxalatos de calcio

² El material orgánico identificado ha sido una resina alquid

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

	Observaciones	P-S	CP-LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales			
2	La superficie de la pintura superior se observa lisa y sin pérdidas evidentes			
3	El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme			
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración			
5	Capa de recubrimiento definida			
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad			
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato			
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original		●	
2	Capa de la superficie ligeramente removida			
3	Capas ligeramente fracturadas			
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidantes, adhesivos, estucos)		●	
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración		●	
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor		●	
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares			
8	Capa de bol con un espesor irregular			
9	Láminas metálicas discontinuas			
10	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura			
11	Presencia de sales en la micromuestra			
1	Deterioro de los pigmentos			
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)			
3	Predominan los productos añadidos		●	
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas		●	
5	Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante)		●	
6	Falta de adhesión entre los estratos			
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes		●	
9	Estratos internos removidos			
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			
13	Abundancia de sales formando una capa continua o costra			

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar “in situ” el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte

CP – LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

N° 2.- Negro (añadido). Faraón

<i>Capa</i>	<i>Color</i>	<i>Espesor (μm)</i>	<i>Pigmentos / cargas</i>	<i>Observaciones</i>
2	negro	15	negro de huesos, carbonato cálcico, blanco de bario (b. p.), blanco de cinc (m. b. p.)	capa de pintura (repinte)
1	blanco	700	carbonato cálcico, yeso (b. p.)	mortero

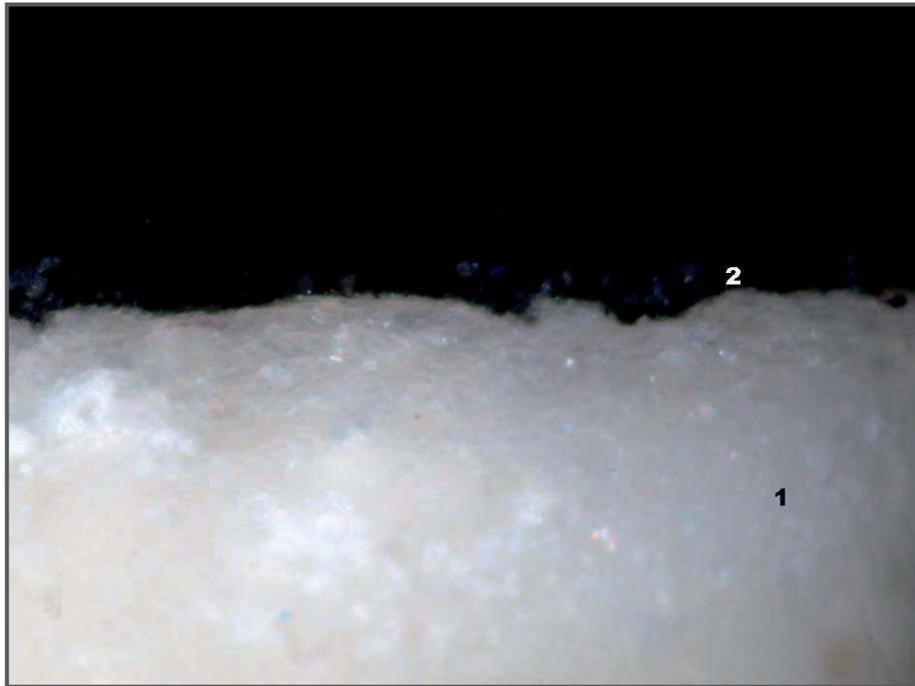


Figura 2.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 2 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

	Observaciones	P-S	CP-LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales			
2	La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes			
3	El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme			
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración			
5	Capa de recubrimiento definida			
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad			
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato			
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original		●	
2	Capa de la superficie ligeramente removida			
3	Capas ligeramente fracturadas			
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos)			
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración			
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor			
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares			
8	Capa de bol con un espesor irregular			
9	Láminas metálicas discontinuas			
10	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura			
11	Presencia de sales en la micromuestra			
1	Deterioro de los pigmentos			
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)		●	
3	Predominan los productos añadidos		●	
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas			
5	Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante)			
6	Falta de adhesión entre los estratos			
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes			
9	Estratos internos removidos			
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			
13	Abundancia de sales formando una capa continua o costra			

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar “in situ” el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte

CP – LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

N° 3.- Fondo. Faraón. Sala de reuniones

Capa	Color	Espesor (μm)	Pigmentos / cargas	Observaciones ³
4	blanco	20	carbonato cálcico	capa de pintura
3	pardo	230	-	adhesivo de fijación ⁴
2	blanco	20	carbonato cálcico	capa de pintura
1	blanco	0-80	yeso	soporte

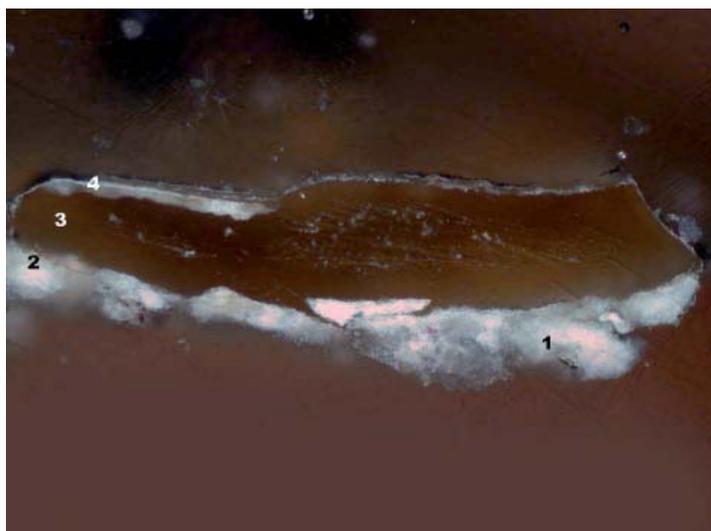


Figura 3.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente



Figura 3 a.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia azulada de la capa de material orgánico (capa 3)

³ Se detecta también una gran cantidad de oxalatos

⁴ Se ha identificado cola de origen animal

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

	Observaciones	P-S	CP-LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales			
2	La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes			
3	El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme			
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración			
5	Capa de recubrimiento definida			
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad			
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato			
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original			
2	Capa de la superficie ligeramente removida			
3	Capas ligeramente fracturadas			
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos)		●	
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración		●	
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor			
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares			
8	Capa de bol con un espesor irregular			
9	Láminas metálicas discontinuas			
10	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura			
11	Presencia de sales en la micromuestra			
1	Deterioro de los pigmentos			
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)			
3	Predominan los productos añadidos		●	
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas		●	
5	Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante)		●	
6	Falta de adhesión entre los estratos			
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes		●	
9	Estratos internos removidos		●	
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			
13	Abundancia de sales formando una capa continua o costra			

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar “in situ” el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte

CP – LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

N° 4.- Amarillo del unicornio

<i>Capa</i>	<i>Color</i>	<i>Espesor (μm)</i>	<i>Pigmentos / cargas</i>	<i>Observaciones⁵</i>
3	amarillento	10	tierra amarilla, carbonato cálcico, blanco de bario (b. p.), blanco de titanio (b. p.)	capa de pintura (repinte)
2	blanquecino	240	carbonato cálcico, yeso (m. b. p.)	capa de pintura (repinte)
1	blanco	180	yeso, blanco de titanio (b. p.)	posible estuco

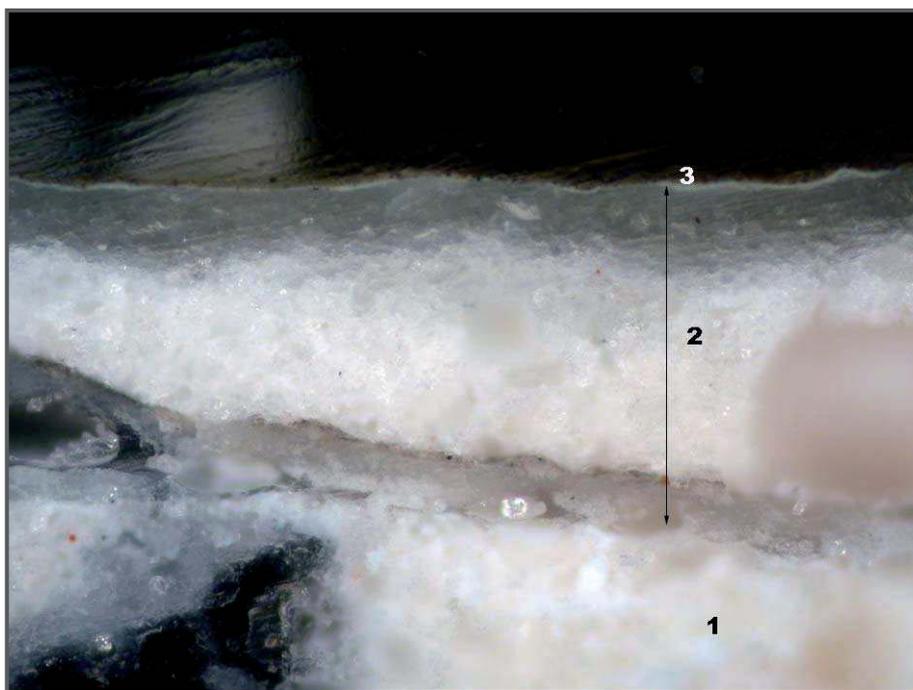


Figura 4.- Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 4 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

⁵ El material orgánico identificado en esta micromuestra ha sido poliacetato de vinilo

Estimación del estado de conservación de los diferentes estratos superpuestos en el área donde ha sido tomada la micromuestra

	Observaciones	P-S	CP-LM	R
1	Capa uniforme, compacta y continua, sólo con materiales originales			
2	La superficie de la pintura superficial se observa lisa y sin pérdidas evidentes			
3	El bol se muestra como una capa continua, compacta y uniforme			
4	Lámina metálica continua y sin productos de alteración			
5	Capa de recubrimiento definida			
6	Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad			
7	Se observa buena adhesión entre las capas de pintura y buena cohesión en cada estrato			
1	Presencia de uno o más repintes sobre el original		●	
2	Capa de la superficie ligeramente removida			
3	Capas ligeramente fracturadas			
4	Se evidencian uno o más productos añadidos en intervenciones anteriores que aún parecen cumplir su función (consolidante, adhesivos, estucos)			
5	Penetración hacia los estratos internos de los materiales añadidos en los procesos de restauración			
6	Una o más capas intermedias entre el original y los añadidos con 10µm o más de espesor			
7	Una o más capas de recubrimientos irregulares			
8	Capa de bol con un espesor irregular			
9	Láminas metálicas discontinuas			
10	Capa de recubrimiento soluble en disolventes de riesgo para la estabilidad de la pintura			
11	Presencia de sales en la micromuestra			
1	Deterioro de los pigmentos		●	
2	Pérdida parcial o total de la capa original (pintura o capa de bol)		●	
3	Predominan los productos añadidos		●	
4	Se observan fracturas, grietas o fisuras profundas			
5	Falta de cohesión de las capas (capas friables por posible pérdida del aglutinante)			
6	Falta de adhesión entre los estratos		●	
7	Capas originales y añadidos sin estratos intermedios o con menos de 10µm de espesor			
8	Superficies muy abrasionadas, removidas o con pérdidas evidentes		●	
9	Estratos internos removidos			
10	Láminas metálicas donde se observan productos de corrosión			
11	Varios recubrimientos superpuestos (mezclados)			
12	Capas de recubrimientos de difícil solubilidad			
13	Abundancia de sales formando una capa continua o costra			

La información que se ofrece en esta tabla está estimada a partir de los análisis puntuales de los materiales presentes en la micromuestra, su distribución y la apariencia en la sección transversal; sólo es una guía de apoyo o sugerencia al equipo de restauración, quien podrá evaluar “in situ” el estado actual de la obra en general

P-S: preparación, aparejo o soporte

CP – LM: capas de pintura y láminas metálicas

R: recubrimientos

5.- RESUMEN DE LOS MATERIALES IDENTIFICADOS

<i>Materiales identificados en las micromuestras</i>		
<i>Color</i>	<i>pigmentos / cargas</i>	
<i>blanco (opacos y transparentes)</i>	blanco de bario	blanco de cinc
	blanco de titanio	carbonato cálcico
	yeso	sílice
<i>amarillo</i>	tierra amarilla	
<i>negro</i>	negro de huesos	carbón vegetal
	en todas las micromuestras	abundante proporción de cola de origen animal
<i>materiales orgánicos</i>	Nº 1	se ha identificado una resina alquid
	Nº 2	se ha identificado una resina alquid
	Nº 3	cola de origen animal
	Nº 4	poliacetato de vinilo
<i>sales</i>	oxalato cálcico	

En estas micromuestras se ha encontrado poca proporción de pintura original, y sí una abundante cantidad de materiales añadidos, tanto pintura adhesivos de fijación, añadidos en diferentes intervenciones (resina alquid o poliéster, poliacetato de vinilo y abundante proporción de cola de origen animal). La distribución de estos materiales es irregular en los distintos estratos, ya que han sido añadidos, al parecer, en concentraciones muy diferentes.

Madrid, 12 de mayo de 2009

Equipo Arte-Lab S.L

Andrés Sánchez Ledesma

María Jesús Gómez García

Ismael González Seco

Marcos del Mazo Valentín

Alberto García Sánchez

Especialistas en análisis para la documentación y restauración de bienes culturales

Supervisión técnica y realización

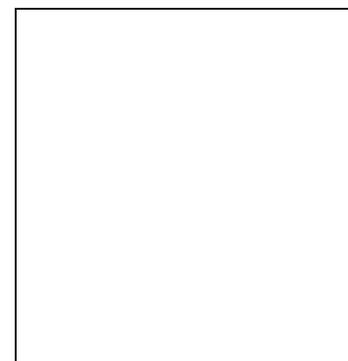
Ldo. Bioquímica

Lda. Farmacia

Ldo. CC Físicas

Técnico de laboratorio

Documentación técnica



ANEXO

A continuación se presentan los gráficos más significativos obtenidos de los análisis mediante SEM-EDX, GC-MS y FTIR.

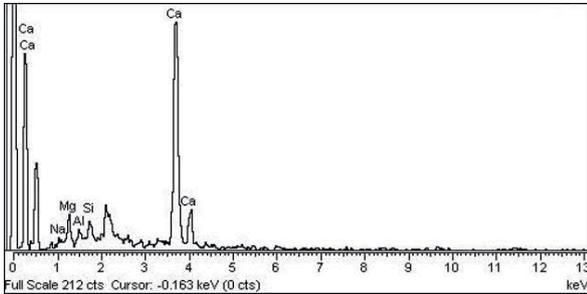


Figura 1.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 1) de la micromuestra N° 1

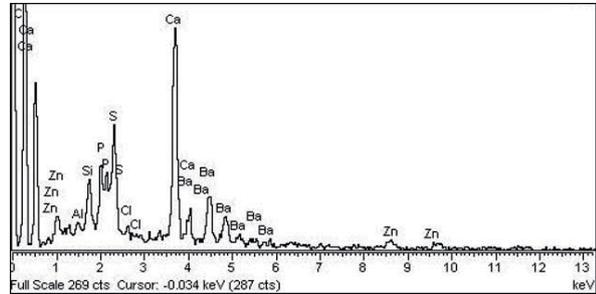


Figura 2.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color negro (capa 4) de la micromuestra N° 1

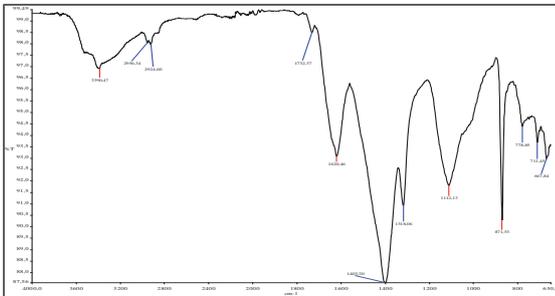


Figura 3.- Espectro FTIR obtenido del material orgánico presente (micromuestra N° 1)

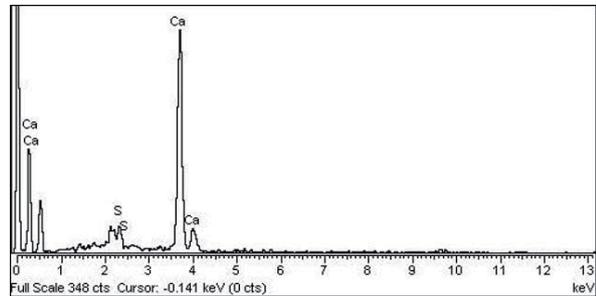


Figura 4.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 1) de la micromuestra N° 2

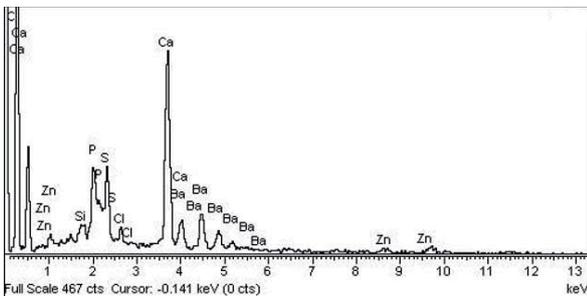


Figura 5.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color negro (capa 2) de la micromuestra N° 2

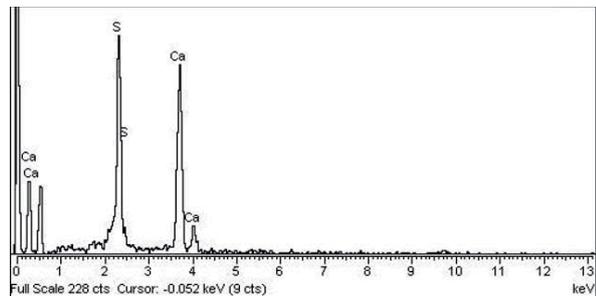


Figura 6.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 1) de la micromuestra N° 3

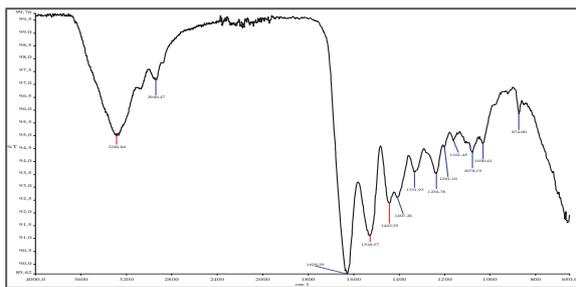


Figura 7.- Espectro FTIR obtenido del análisis del material orgánico presente (micromuestra N° 3)

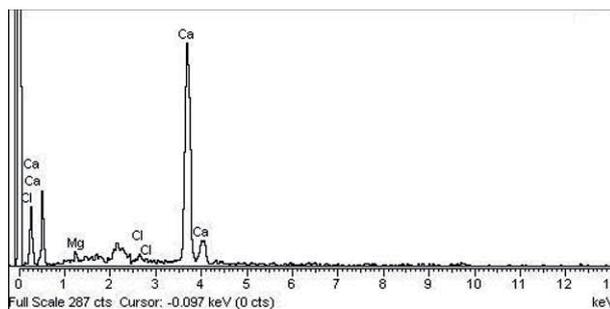


Figura 8.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 3) de la micromuestra N° 3

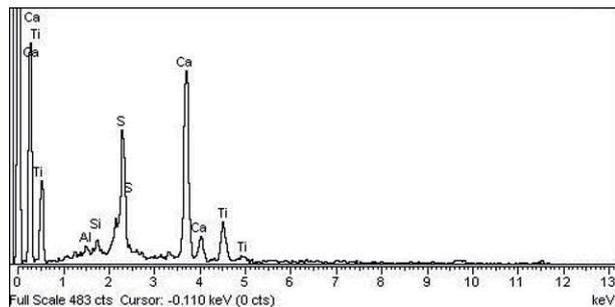


Figura 9.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color blanco (capa 1) de la micromuestra N° 4

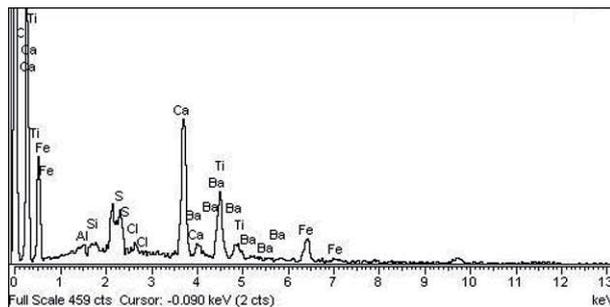


Figura 10.- Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de color amarillento (capa 3) de la micromuestra N° 4