

Metodología para la interpretación en revestimientos policromos renacentistas en Álava

Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil,
restauradoras. PETRA S.COOP

Los templos pincelados del Renacimiento en Álava

Pedro Luis Echeverría Goñi no es un historiador del arte al uso; desde hace ya bastantes años su pasión por el arte marginal le ha llevado a perseguir a los pinceladores que, durante el siglo XVI, pintaron de arriba a abajo las iglesias de Álava y sus alrededores sin dejar ningún hueco libre.

Echeverría Goñi, profesor titular de Historia del Arte en la UPV-EHU, lo expresa a la perfección: “La pinceladura mural es un procedimiento pictórico que tuvo un espectacular auge durante el siglo XVI en Álava como acabado arquitectónico, catequesis iconográfica y complemento decorativo de los templos medievales y principalmente de los fabricados en estilo gótico-renacentista. Cerca del setenta y cinco por ciento de las actuales iglesias parroquiales de este territorio fueron construidas en todo o en su mayor parte en esa centuria, no dándose por acabadas las obras hasta haber recibido el enyesado de sus muros y la decoración pictórica. La restauración de los conjuntos todavía hoy recuperables puede ofrecernos una idea siquiera lejana de lo que fueron unas fábricas totalmente pintadas y hacer más lamentable el picado irracional de muros de mampostería, moda que se ha extendido como un reguero entre 1960 y la actualidad. Esta actitud relativamente reciente contrasta con las renovaciones periódicas solicitadas por administradores y feligreses del ajuar pictórico de sus templos entre los siglos XIV y mediados del XX. A lo largo del siglo XVI estuvieron establecidos un buen número de pintores cualificados como maestros de pincelar iglesias en relación con el mercado alavés en Vitoria, centro por excelencia de esta especialidad, Orduña, Mondragón y Munain entre otros. Fue tal la maestría de estos artistas en la pintura mural que su concurso fue solicitado regularmente para obras de este tipo en localidades de los territorios vecinos de Navarra, Vizcaya y Guipúzcoa”.

A Echeverría Goñi le ha costado conseguir avaladores de su hipótesis porque, o bien los trabajos de estos artistas están ocultos bajo una secuencia de capas de enlucido, o no están en iglesias con un gran interés arquitectónico, o directamente han desaparecido “gracias” a 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 interfiera y así dar paso a la piedra, aparentemente mucho más noble.

Evidentemente, a algunos se nos cae el alma a los pies nada más traspasar la puerta de algunas iglesias y comprobar que su interior está pelado y no queda nada, salvo los muros desnudos y fríos que nuestros antepasados prepararon para que hiciera su trabajo el último gremio que permitiría dar por acabado el templo, la cuadrilla de pinceladores.

Con el tiempo y la credibilidad que da el trabajo bien hecho, Pedro Echeverría ha ido convenciendo a cada vez más personas: Juan Ignacio Lasagabaster, arquitecto que la mayoría conocéis, miembro del Patural, y muchas otras cosas más que quedarán reflejadas en la autoría de su comunicación, desmoralizado en muchas ocasiones ante experiencias anteriores al encontrarse esos interiores fríos y desnudos que hemos mencionado anteriormente, quedó prendado de las hipótesis de Pedro que daban mayor consistencia a su impotencia. Por ello, él ha intentado no ya evitar, sino prohibir, que se tocaran los muros con revestimientos, por muy toscos que parecieran. En muchas ocasiones no lo ha logrado, pero lo sigue intentando entre otras cosas mediante el inventario de las iglesias de Álava, en el que se recoge toda la información sobre el patrimonio, mueble e inmueble, que incluye los revestimientos o restos de ellos que aún queden, aunque se trate aparentemente de meros enclavados.

También el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava, conocedor de las teorías de Pedro, fue avisado en ocasiones de la aparición de “algo” que podían ser pinturas en los fragmentos de enlucido que se encontraban en el suelo tras haber picado un muro; ellos han solicitado algunos de los estudios que en la actualidad estamos realizando, en concreto el de la capilla de Santiago de Aguiñiga-Ayala y la parroquia de San Cristóbal de Heredia-Barrundia, ambas en Álava y ambas del siglo XVI.

Ha habido otras vías de trabajo, algunas abiertas a partir de una conferencia expuesta en sus líneas maestras por Pedro Luis Echeverría Goñi titulada “El Fenómeno de la Pinceladura Alavesa del siglo XVI. Un acabado arquitectónico de los templos”, inserta en las jornadas celebradas en abril de 2005, en torno a la restauración del Pórtico de la Catedral de Santa María. En dichas jornadas, se insistió en la importancia del diagnóstico previo en las actuaciones sobre patrimonio artístico. A partir de éstas, y con el impulso de una entidad externa a nuestra provincia, se trató de sacar adelante un ambicioso proyecto, en el que colaboraron historiadores del arte, restauradoras, arqueólogos y arquitectos, para la salvaguarda de la pinceladura en las iglesias de la diócesis de Vitoria, pero el mayor impedimento lo encontramos en nuestra provincia, por la falta de reflejos de nuestras instituciones. Quizás sea difícil poder acometer el proyecto al completo, pero sí es posible que poco a poco los estudios individuales de cada obra pongan en valor este fenómeno artístico tan desconocido. Nuestro equipo lleva años realizando estudios previos a la intervención en monumentos artísticos muy diferentes y pensamos que son una útil herramienta antes de acometer ningún tipo de intervención sobre el patrimonio.

A continuación trataremos de explicar a grandes rasgos los trabajos realizados en la pintura mural de la capilla gótico renacentista de Santiago de Aguiñiga-Ayala (Álava), ejecutada a mediados del siglo XVI, cuya pinceladura se completó en 1568, como dice la inscripción que recorre la capilla, y las pinturas murales de la parroquia de San Cristóbal de Heredia-Barrundi (Álava), templo gótico-renacimiento, con presencia de intervenciones anteriores y posteriores, pincelado en 1564, fecha que aparece en la cartela de un plemento. Son dos casos bien distintos como exponemos a continuación. Para su estudio hemos marcado una metodología de trabajo muy concreta que a continuación desarrollamos.

Metodología

Las pautas para realizar los estudios en ambos templos varían en función de la situación en que han llegado al momento actual. Los dos casos que nos ocupan se diferencian fundamen-

talmente por sus dimensiones, la extensión de la pinceladura a la vista actualmente, y la técnica de ejecución, fruto de diferentes autorías, como veremos más adelante.

La parroquia de San Cristóbal de Heredia es un templo de gran tamaño que mantiene la decoración original a la vista en las ruedas centrales, mientras que en otras zonas, o bien ha sido cubierta por sucesivos encalados ocultando su estado real de conservación, o bien ha sido eliminada totalmente. La capilla de Santiago de Aguiñiga es un pequeño anexo a un templo que ha conservado la decoración pictórica, coetánea a su ejecución, en sus bóvedas y muros en su totalidad, en mejor o peor estado de conservación.

El principal objetivo de este estudio es conocer con exactitud el estado de conservación de la obra, sus características, la composición de los materiales originales así como los añadidos sobre ella a través de los siglos. Una vez valorada la problemática y las características de su técnica de ejecución, se realiza una propuesta de intervención completa para el conjunto, añadiendo también su estimación económica.

Para alcanzar estos objetivos ha sido necesario aplicar una metodología de trabajo compleja que requiere disponer de un equipo multidisciplinar formado por: restauradores especializados con equipamiento instrumental de apoyo de la máxima precisión, como microscopios de aumento o lupas binoculares; los laboratorios especializados en análisis y documentación de obras de arte que estudiarán las muestras extraídas de zonas estratégicamente seleccionadas; los historiadores del arte que realizan el vaciado documental, su interpretación y elaboración de todos los datos históricos recogidos.

Proceso de trabajo

1. Recogida de documentación fotográfica; la documentación fotográfica, con luz normal y con técnicas especiales permite, poner de manifiesto y documentar alteraciones o detalles técnicos y constructivos no apreciables en toda su magnitud a simple vista.

Las técnicas fotográficas que se emplean son la macrofotografía, microfotografía y fotografía con luz rasante.

2. Elaboración de gráficos, donde queden reflejados todos los datos recogidos y el proceso de estudio.

3. Apertura de ventanas de estudio en zonas encaladas, y examen al microscopio óptico Carl Zeiss OK 19X FT 160 de zonas estratégicas de la superficie policromada como: zonas de intersección entre los diferentes elementos decorativos en las claves, zonas de paso de un color a otro, de una decoración a otra, etc., bordes de determinadas lagunas y lugares poco visibles, zonas profundas y protegidas, que son las que guardan el mayor número de capas por estar menos expuestas a los roces y las agresiones. Las ventanas de estudio se han llevado a cabo en lugares elegidos con las directrices del historiador. Durante este proceso podremos valorar tanto el estado de conservación de cada una de las capas, el nivel de adherencia entre unas y otras, así como el grado de dificultad real para llevar a cabo un posible desencalado, y el tiempo necesario para realizar este proceso.

4. Toma de muestras. Para conocer todos los aspectos técnicos, materiales, agentes de deterioro y alteraciones que afecten al soporte de piedra y a la superficie policromada.

5. Testado de pruebas de tratamiento; tras el estudio del estado de conservación y de la técnica de ejecución de la pintura aplicada en los diferentes elementos se procede a la realización de las pruebas en función de las patologías detectadas y su estado de conservación.

Durante el tiempo en el que se llevó a cabo el estudio in situ, se realizó también la revisión de la posible existencia del dibujo subyacente, previo a la ejecución de la pintura mural.

La correcta interpretación de todos y cada uno de los datos aportados por estos estudios previos a cualquier intervención nos permitirá definir con las máximas garantías posibles los tratamientos de restauración y las medidas de mantenimiento que requiere la obra.

Técnica de ejecución

Como ya hemos comentado, estos estudios nos aportan gran cantidad de datos, entre ellos la manera de pintar de cada uno de estos pintores con su taller, y los materiales que empleaban. Aunque en general podríamos hablar de pintura mural a seco, pues no existen los límites de las jornadas de trabajo, cada obra tiene su particularidad, como veremos a continuación.

Según la documentación recopilada por Pedro L. Echeverría, el maestro de pincelar iglesias que llevó a cabo el encargo de la realización de la capilla fue Juan de Armona, perteneciente al taller de Orduña y pintor de revestimientos arquitectónicos. “Su excepcionalidad radica en la impresión del conjunto que ofrece una de las contadas obras arquitectónicas que, totalmente pintadas en el siglo XVI, han tenido la fortuna de llegar hasta nuestros días. Su autor se muestra aquí como un oficial, más preocupado por los aspectos artesanales de su trabajo, como son la preparación de los muros con el mortero y el revestimiento policromo de los mismos. En ese sentido cabe destacar el procedimiento empleado aquí ‘el falso fresco’ en lugar del habitual de temple o pintura a la cal, y una técnica incisa para la localización de los motivos en la pared confiere una cierta originalidad a la técnica de ejecución de esta pintura el uso de la incisión como dibujo previo a la fase pictórica y la utilización de trepas y plantillas para los motivos ornamentados seriados. Estos recursos confirman el mismo carácter artesanal que vemos en los motivos pictóricos” [GALLEGO, Amaia. *Del estudio Histórico Artístico realizado para el Estudio diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)*, 2006].

El caso de la parroquia de Heredia es diferente, un monumento de grandes dimensiones, si se quiere excesivas para el lugar que ocupa y el número de habitantes que atiende, y cuya pinceladura está atribuida a Diego de Cegama por Pedro L. Echevarría Goñi. En él las ruedas centrales de sus bóvedas son lo primero que nos llama la atención, por la espectacularidad de sus dibujos; donde no ha sido picada, el resto de la iglesia se encuentra encalada con algunos mates populares, y en algunos sitios donde ha habido filtraciones de agua se intuyen dibujos de casetones. La suerte de poder colocar un andamio, apreciar de cerca las pinturas y realizar catas de estudio en claves, plementos, nervios y muros nos permitió ver que no sólo los dibujos de las ruedas confirmaban un excelente dibujante, sino que las claves ocultan unas exquisitas pinturas y el resto del conjunto no desmerece en absoluto todo lo intuido por el historiador del arte Pedro L. Echevarría Goñi. Toda la pintura es un temple a la cola, salvo los oros aplicados en las claves que son al aceite. Para la realización de los plementos, aunque no se ha encontrado dibujo subyacente, probablemente hayan sido necesarios cartones y dibujos preparatorios y encontramos incisiones que sirven de guía en los casetones de los muros.

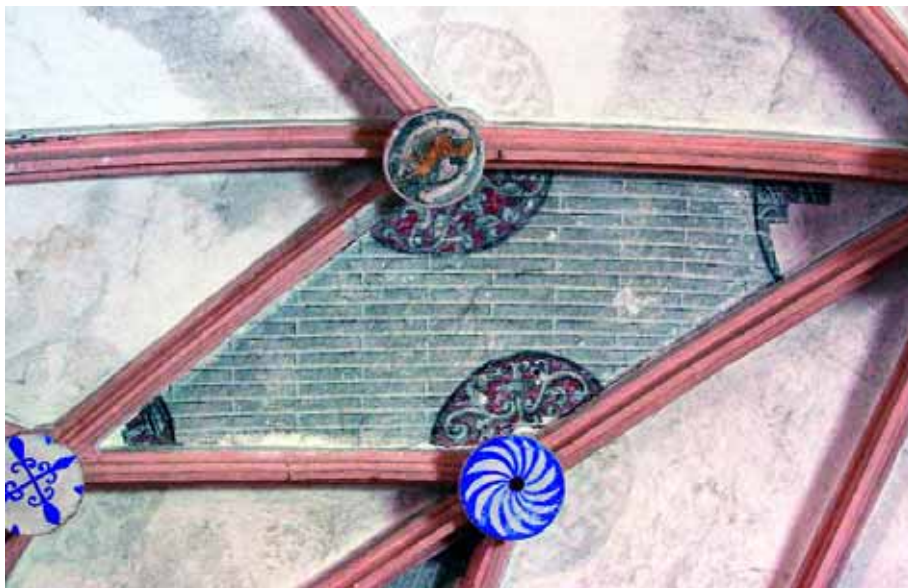
Concretando, en la capilla de Santiago de Aguiñiga, encontramos pinturas a la cal y en la Iglesia de San Cristóbal de Heredia se ha empleado tanto la pintura a la cal como el temple a la cola, pero la manera de emplear el pincel y la cantidad de pintura aplicada es lo que les da

esos matices diferentes. Aunque en ambos la paleta de color es similar: amarillos tierras, azul azurita, negro vegetal, y rojo bermellón y tierra roja, el uso de la lámina de oro en las claves en Heredia y su forma de aplicación enriquece mucho el conjunto.

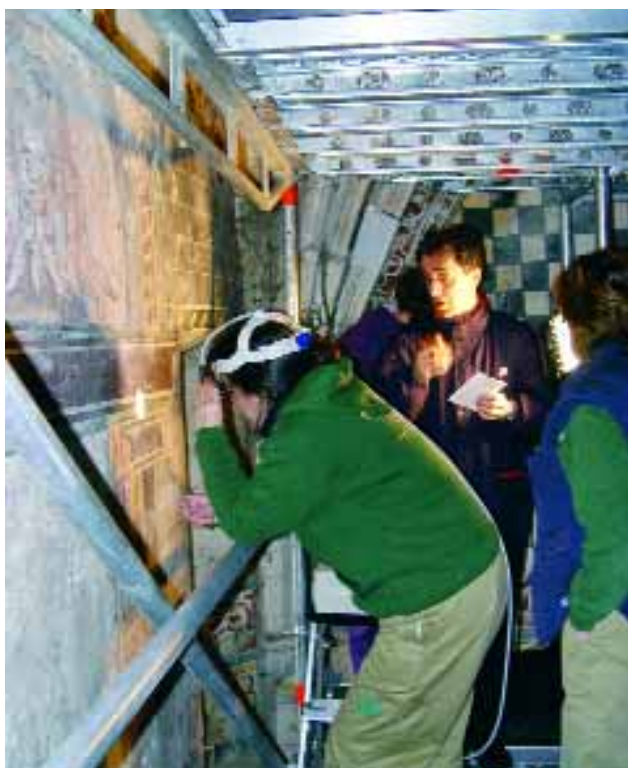
Conclusiones

Es difícil resolver la conservación y puesta en valor de estas pinturas, su recuperación es muy costosa, sobre todo por las grandes superficies que ocupan muchas de ellas y ahora se encuentran encaladas. Nosotras pensamos que es fundamental realizar un estudio previo a la intervención en las iglesias que contengan pinceladura para documentarlas, conocer su estado actual y en qué proporción se conservan, para posteriormente poder valorar la actuación más adecuada en cada caso y, sobre todo, darlas a conocer poniéndolas en valor y concienciar para conservar lo que aún queda, evitando al menos el picado de los muros. Con todo, hay posibilidades de intervenir en las zonas más ricas, como las claves y las ruedas, y reproducir las zonas más simples y repetitivas, como son los despieces de las partes bajas de los muros.

La técnica avanza y nos ofrece cada vez mayores posibilidades, basta mirar alrededor, respetar lo que tenemos y dejar paso a la imaginación.



Parroquia de San Cristóbal de Heredia, Álava. Ventana de estudio. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Capilla de Santiago, Álava. Estudio de la superficie mediante lupa binocular. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Capilla de Santiago, Álava. Vista general. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Parroquia de San Cristóbal de Heredia, Álava. Detalle de la rueda central de una bóveda. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil