

Délica (Alava), un caso singular de Pintura mural en el País Vasco

(Délica (Alava), a singular case of mural painting in the Basque Country)

Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio; García Ramos, Rosaura
Diputación Foral de Alava
Dpto. de Cultura. Servicio de Restauración
Plaza de la Provincia, s/n
01001 - Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 395-407]

Las pinturas murales recientemente descubiertas en la iglesia parroquial de Santa María de Délica representan un ejemplo único y excepcional, tanto por lo atípico de los motivos ornamentales como por la técnica de ejecución. Son también muy interesantes por su estado de conservación, que a pesar de las lagunas y pérdidas nos permite tener una idea aproximada de cómo fueron originalmente. Abren igualmente puertas para establecer hipótesis sobre nuevas tipologías decorativas, sobre las características, autorías e influencias técnicas y estilísticas de la pintura mural en Alava y en el País Vasco.

Palabras Clave: Santa María de Délica. Pintura mural. Alava. Conservación. Restauración.

Arestian Delikako Santa Maria parrokian aurkituriko horma pinturak paregabe eta apartak dira, bai ohikanpoko apaindura motiboak dituelako, bai gauzatzeko erabilitako teknikarengatik. Interesgarriak dira, halaber, beren kontserbazio egoeragatik, izan ere, zenbait hutsune eta galera gorabehera, euren jatorrizko taxueraren inguruko gutxi gora-beherako berria ematen digu. Era berean, bide berriak zabaltzen dituzte Arabako eta Euskan Herriko horma pinturaren apaindura tipologia berriei eta ezaugarri, egile eta teknika zein estilo alorreko eraginei buruzko hipotesiak egiteko.

Hitz-Giltzak: Delikako Santa Maria. Horma margogintza. Araba. Kontserbazioa. Berriztapena.

Les peintures murales, découvertes récemment dans l'église paroissiale de Santa María de Délica, représentent un exemple unique et exceptionnel, tant pour le non typique des motifs ornamentaux que pour la technique d'exécution. Elles sont également très intéressantes en ce qui concerne leur état de conservation, qui, malgré les lagunes et pertes, nous permettent d'avoir une idée approximative de comme elles étaient à l'origine. Elles ouvrent également des portes pour établir des hypothèses sur de nouvelles typologies décoratives, sur les caractéristiques, sur les créateurs et influences techniques et stylistiques de la peinture murale à Alava et au Pays Basque.

Mots Clés: Sta. María de Délica. Peinture murale. Alava. Conservation. Restauration.

INTRODUCCIÓN

Dentro de los trabajos de Pintura Mural, llevados a cabo por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Alava, hemos encontrado un caso especialmente interesante en la iglesia parroquial de Santa María de Délica.

Estas pinturas estaban ocultas y aparecieron como consecuencia de unos desprendimientos de encalados sufridos por problemas de humedad. Por este motivo se solicitó a nuestro Servicio un informe sobre su estado de conservación e interés. Tras las primeras visitas se observó la importancia de las mismas y se procedió a su completo descubrimiento, delimitación y estudio, con vistas a una posterior restauración.

Por sus características nos encontramos ante un caso único en la pintura mural alavesa y, por lo que conocemos, vasca, que plantea varias cuestiones fundamentales como la cronología, la autoría, la técnica de ejecución o la adscripción estilística. Dada la excepcionalidad del caso y la ausencia de documentación o de referencias iconográficas fue necesario realizar consultas a numerosos especialistas.

DESCRIPCIÓN

Las decoraciones cubren una amplia zona del muro sur, algo más de más de 31 m². En sentido vertical, van desde el suelo hasta una altura de más de cuatro metros y medio (457 cm. aprox.). En sentido horizontal, se extienden casi siete metros (687 cm. aprox.), desde el límite exterior de la curva del pilar seccionado que divide la nave y el presbiterio (ver gráfico 1).

En las pinturas nos encontramos con dos zonas claramente definidas (ver gráfico 2). La parte inferior, que representa una arquería, compuesta de siete arcos de medio punto apoyados sobre columnas con capitel y basa. Y la parte superior, que repite un dibujo entrelazado. Los arcos llevan delineado el despiece de las dovelas. Los capiteles como las basas son muy sencillos, con una decoración lineal. Las columnas tienen el fuste dividido en cuatro secciones acanaladas, alternando unas en sentido vertical y otras en diagonal de derecha a izquierda o de izquierda a derecha (ver foto 1).

El tono general de la superficie de estas estructuras (arcos, columnas, capiteles y basas) es rosáceo, matizado con un moteado en negro y rojo. Las líneas que delimitan estas formas y sus decoraciones están realizadas en negro. La anchura de las acanaladuras no sigue una proporción regular, lo que parece indicar la rapidez de la ejecución.

Los tres primeros arcos de la izquierda se han pintado por encima de otros reales preexistentes, que definían una "credencia" románica¹. El resto parece haber reproducido, con cierta libertad el módulo de los tres primeros, salvo el último que limita la pintura por la derecha y es de menor dimensión. Los vanos de los falsos arcos van decorados. En su interior presentan un ajedrezado en rojo anaranjado y blanco perfilado en negro. Entre las columnas se reproduce un arabesco sobre fondo rojo anaranjado, enmarcado por "cojinetes" o "diamantes" que resaltan el volumen con distintos tonos de grises en cada una de sus caras (ver foto 1).

1. Este tipo de elemento arquitectónico con dos o tres arcadas, con función de aparador o sacristía elemental, fue frecuente en Alava como lo demuestran los distintos ejemplos que aún se conservan en nuestro territorio (Domaikia, Quilchano, Legarda o el que estamos comentando de Délica).

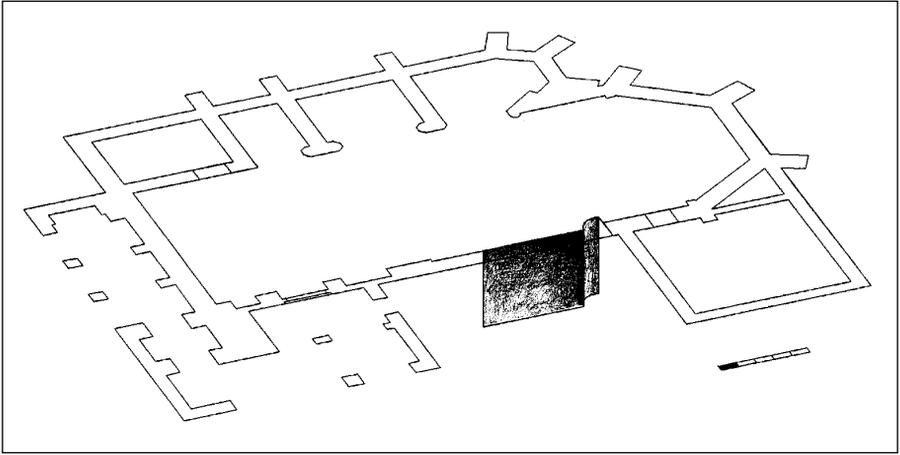


Gráfico 1: Localización de las pinturas en la iglesia.

Por encima de los arcos se sitúa un paño que repite un arabesco sobre un fondo como el anterior. Los límites de esta zona van enmarcados en el borde inferior por una lista lisa, y en los bordes superior y derecho por una banda compuesta de “diamantes” en tonos grises. En el interior el dibujo se interrumpe en la zona de la ventana, formando un rectángulo de 134 x 120 cm. aproximadamente, enmarcado por una lista lisa. Esta decoración se continúa en la columna que limita por la izquierda, desde la altura de los capiteles hasta el borde superior, algo más alto que en el paño y rematado también con una banda de diamantes. La unión entre la banda de “cojinetes” de la columna y la del paño liso se efectúa mediante otra banda en sentido vertical. Esto hace que la hilera de diamantes forme una línea quebrada.

ESTUDIO ESTILÍSTICO

Para Micaela Portilla, los entrelazados recuerdan los esgrafiados de las decoraciones de fachadas segovianas o toledanas de clara influencia mudéjar², mientras que otros elementos, como los “cojinetes” tienen un aire más próximo y se pueden relacionar con decoraciones murales de Orduña (hacia 1560), Escolumbe (1541), etc. Precisamente por esto y por su previsible cronología, Micaela piensa que puede tratarse de una obra de algún maestro castellano o influenciado por estilo castellano, en la que pudo participar Juan de Armona, natural de Orduña, autor con posterioridad de las pinturas de Escolumbe.

Uno de los aspectos que han centrado el estudio estilístico de las pinturas es precisamente este aire mudéjar, con la repetición de un motivo flanqueado por un marco que delimita las dimensiones del mural. Una de las cuestiones que deseábamos despejar era su posible relación con pinturas murales del mudéjar aragonés. Las características técnicas de la pintura parecen ajustarse a las que describe M^{ra} Carmen Lacarra para un grupo de igle-

2. GÁRATE ROJAS, Ignacio. *Las Artes de la Cal*. I.C.R.B.C. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1993. p. 131-169.

sias de Calatayud de los Siglos XIV y XV³, lo que abriría la posibilidad de una autoría de origen morisco-aragonesa o simplemente a una influencia aragonesa.

Para Gonzalo Borrás, reconocido experto en arte mudéjar, existe una gran semejanza entre estas pinturas y las estudiadas por él en Aragón⁴ en cuanto a la técnica de realización con "agramilado"⁵, sin embargo el motivo es claramente cristiano. Para él, en Délica no nos encontramos con lacerias sino con una decoración de ondas cruzadas a partir de la repetición de un módulo de "combados", realizada con la técnica de "agramilado", documentada en Aragón, aunque no habría que descartar una conexión del mudéjar castellano.

3. "Los temas se distribuyen en todas las iglesias de un modo semejante: en general hay una ornamentación para la parte baja de los muros, que alcanza hasta las claves de los arcos de las capillas que abren en ellos, y otra diferente para el resto del muro y las bóvedas.

La primera decoración se realiza grabando los dibujos sobre el enlucido mediante un punzón (grafio), cubriendo luego éste con el pincel de trazado espeso, de tal modo que no desaparezcan los temas aunque la pintura se pierda. Los motivos suelen ser de tipo geométrico bastante simple: a base de lazos, de cuatro y ocho lados, con trozos rectos y curvos alternando, y formando rombos. Las redes de los lazos se graban y se cubren con pincelada gruesa de color negro; los fondos de las lacerias se pintan de color ocre y los polígonos presentan, a veces, color rojo o verde". LACARRA DUCAY, M^ª Carmen. "Rasgos Mudéjares en la Pintura Gótica Aragonesa" en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Madrid - Teruel, 1981. p. 75.

4. Gonzalo Borrás menciona varias iglesias entre otras las de San Pablo de Zaragoza, la de la Virgen de Tobed, la de San Félix de Torralba de Ribota, la de Santa Tecla de Cervera de la Cañada y la de las Santas Justa y Rufina de Maluenda. Este autor describe la importancia de las decoraciones pintadas de los interiores de las iglesias y la técnica de realización en distintos párrafos: "Ya se ha visto en el capítulo sobre economía cómo el yeso, "aljez" en la documentación medieval aragonesa, es el segundo de los materiales mudéjares por su peso e incidencia económica en el coste global de los materiales empleados.

También se ha precisado en el epígrafe anterior cómo la última fase o etapa constructiva en una obra mudéjar, tras la realización de los cimientos y una vez concluida la obra de ladrillo, es la de enlucido de los interiores, trabajo al que vamos a referirnos en primer lugar antes de ocuparnos de la ornamentación en yeso tallado o labrado, es decir, realizada en relieve, calado éste o no.

En efecto, en las obras del primer tramo de la ampliación de San Pedro Mártir de Calatayud, realizadas en 1412 por encargo de Benedicto XIII, se separan claramente en la relación de cuentas de jornales la obra llamada de ladrillo de la posterior y final de enlucido de interiores. Así al folio 532 r. del mencionado documento se dice: "siguiese lo que se emprendió *en el fer a planeta et en blanqueçer et pinzellar* el crucero que se fizo en la dita yglesia de los Predicadores en el anno (...) CCC XII-XIII". El subrayado es nuestro.

Se trata, pues, incluso, de una fase del trabajo que desde el punto de vista contable es considerada independientemente.

Las mencionadas operaciones de enlucido, una vez concluida la obra de ladrillo, son especificadas minuciosamente en todas las capitulaciones notariales. Así en 1456, los maestros Farax el Rubio y Brahem el Rubio, en el mencionado cimborrio de San Juan de Vallupié de Calatayud, se comprometen a "raspar, lavar, pinzellar et pintar" todas las paredes y pilares del mismo.

Esta última fase de enlucido interior es, justamente, como se verá en la configuración del espacio mudéjar, la de mayor incidencia en el resultado final de la obra. Una vez raspada la pared hay que lavarla, utilizando "agua del río et non agua salobre", para evitar problemas posteriores de excrescencias en una superficie que, finalmente debe ser pintada, para lo que con frecuencia se traza previamente la decoración con ayuda de un punzón, obteniendo un agramilado, en el que los temas destacan dulcemente en rehundido sin que desaparezcan con el tiempo.

Son abundantes los interiores mudéjares aragoneses que han conservado esta terminación original de enlucido, agramilado y pintado, con un fuerte impacto cromático sobre el fondo blanco del yeso". BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M^ª. *Arte Mudéjar Aragonesés*. Tomos I y II. ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja - Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores. Zaragoza, 1985. p. 144-145.

5. "Al margen de la decoración en yeso tallado, considerada en el epígrafe anterior, en la decoración de interiores de la arquitectura mudéjar aragonesa tiene importancia capital el enlucido y pintado, tal como ya se ha analizado en el capítulo anterior sobre los materiales y sus técnicas de trabajo.

Ciertamente la decoración pintada ha sido la más efímera de todas las decoraciones mudéjares, ya que las capas de blanqueo interior o de encalado la han hecho desaparecer con excesiva frecuencia. Solamente cuando, con carácter previo a la decoración pintada, se ha procedido al agramilado de los motivos ornamentales, es decir, se han hecho ranuras o hendiduras sobre el yeso todavía tierno del enlucido, este soporte agramilado es una huella más perenne que la de la pintura, y ha permitido que llegue hasta nuestros días decoración original de interiores". "...Los colores son fuertes y vivos, con predominio de rojos y negros, sin exclusión de tierras y azules". p. 208 y sig. BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M^ª. Op. Cit.

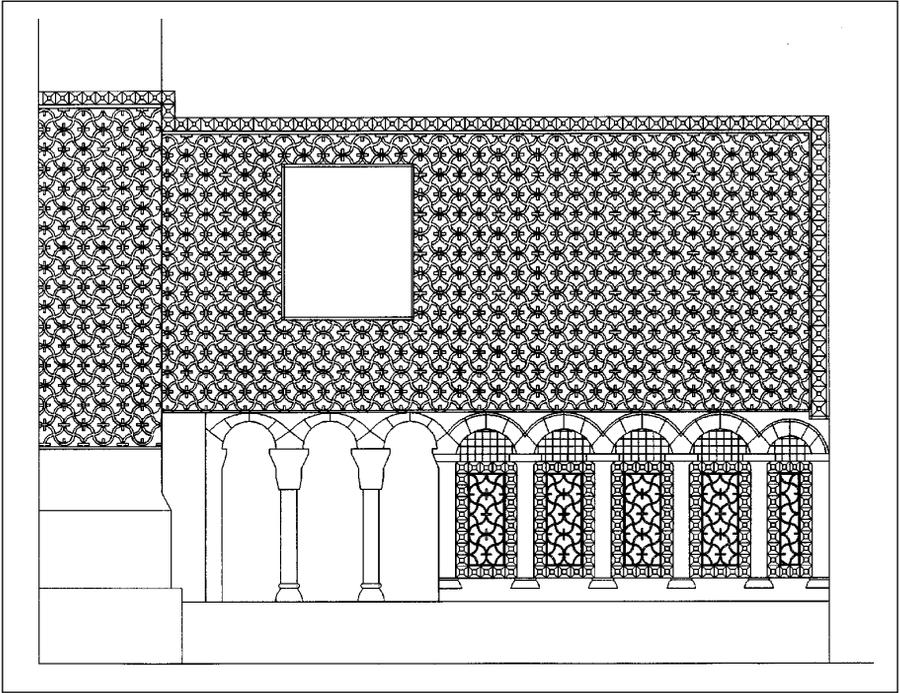


Gráfico 2: Reconstrucción aproximada de las pinturas.

Un motivo de lazos casi idénticos, tallados en madera y dorados, aparece en uno de los paneles del zócalo del retablo Mayor de la iglesia de Ezcaray (La Rioja), fechado a finales del siglo XV. Otro semejante aparece en el adorno que lleva superpuesto la caja del Tríptico de los Reyes de la Colegiata de Covarrubias (Burgos), en madera tallada con calados y dorada, igualmente de finales del siglo XV. También recuerdan este motivo unas decoraciones de la portada de la iglesia de Güeñes (Vizcaya), de principios del siglo XVI. En pintura mural, podemos encontrar alguna semejanza en una banda de las pinturas románicas procedentes de la iglesia de Sorpe, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona.

En Délica actualmente sólo se conserva una parte, alrededor de un tercio, de las pinturas que se realizaron originalmente. En aquel momento, la decoración pudo ocupar también los muros de la cabeza y el del costado izquierdo formando una "U" en torno al altar. Si nos imaginamos ese espacio no sería muy diferente de lo que Borrás llama "*espacio mudéjar*"⁶ (ver foto 2).

6. "Además, Aragón es uno de los escasos ejemplos de mudéjar hispano en los que, debido al sistema de agrandar la ornamentación mural interior, se han conservado (particularmente en la comarca de Calatayud) interiores mudéjares sin modificar, por lo que se ha podido aludir a un espacio mudéjar de personal configuración, donde los enlucidos, agramilados y pintados han transformado por completo las características espaciales. Quien no haya experimentado personalmente estos interiores mudéjares de las iglesias de Tobed, Torralba de Ribota o Cervera de la Cañada, difícilmente puede comprender esta apreciación". BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M^º. *El arte mudéjar*. ed. Instituto de Estudios Turolenses. Exma. Diputación Provincial de Teruel. Serie Estudios Mudéjares. Zaragoza, 1990. p. 194.

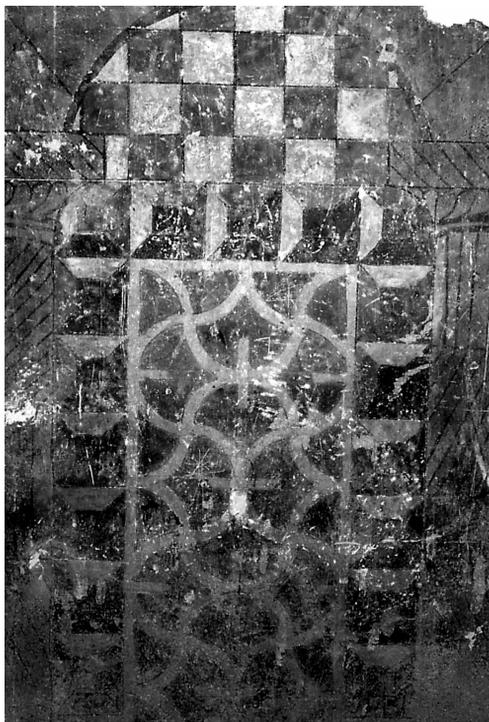


Foto 1: Detalle de uno de los arcos.

Parece evidente, como apunta el profesor de Historia del Arte de la U.P.V. Javier Vélez, que los trazos en negro que dibujan las formas de los elementos que componen las columnas, bordean los arcos y remarcan el ajedrezado y las dovelas, son posteriores a la ejecución de la pintura mural. Originalmente los elementos arquitectónicos serían mucho más simples (ver gráfico 3). Para ello se basa en que no se trata de un dibujo inciso como en el resto de la composición y el trazo es más suelto e irregular. Esto se confirma porque alguno de estos trazos se han realizado por encima de lagunas. Para este historiador las acanaladuras de las columnas son características del siglo XVII.

Aunque ya se va asumiendo que las decoraciones interiores pintadas eran una constante en la arquitectura religiosa, ya fuesen con una finalidad catequética o meramente decorativa, falta por estudiar y definir sus características (localización, extensión, etc.) en los distintos periodos.

En nuestra opinión, en un momento determinado se habría establecido en algunas iglesias un tipo de decoración diferenciada de distintos espacios. Así una franja, que comprendería la cabecera y una zona de los muros laterales de la nave, claramente delimita en altura y extensión, se policromaba con elementos más o menos abstractos, dejando el resto sin decorar. Pensamos que estos trabajos se pudieron realizar con una finalidad puramente ornamental o bien para centralizar la atención, contribuir al recogimiento o dignificar el entorno del altar. Se trataría pues de un tipo de pintura desprovista de los contenidos morales o doctrinales frecuentes en los murales figurativos del románico y el gótico. Sin embargo no podemos descartar una intencionalidad psicológica, que vaya más allá de lo puramente decorativo.

Por desgracia, los escasos y fragmentarios ejemplos con que contamos no nos permiten certificar adecuadamente esta hipótesis. Las pinturas de Délica, sin embargo representan algo más que un indicio en este sentido. Este mural tiene unos claros límites originales en los bordes derecho y en el superior, mientras que en el izquierdo se interrumpe bruscamente en el pilar seccionado como consecuencia de una transformación de la iglesia. Es claro que la sustitución de la cabecera y la ampliación de la nave hacia el norte supusieron la pérdida del resto de las decoraciones del conjunto. Otro ejemplo que puede servir para confirmar que las pinturas murales de Délica se continuaban por la cabecera y finalizaban en el muro norte a la misma altura que en el sur, es el de las pinturas de la ermita de San Antón de Amurrio. Estas, que se pueden fechar en la primera mitad del siglo XVI, aunque

incompletas conservan importantes fragmentos en los muros laterales de la nave, con los límites originales tanto en extensión como en altura. También conserva otro pequeño fragmento de las mismas características en la cabecera, lo que indicaría su continuidad formando una "U". Estas semejanzas, a pesar de las diferencias técnicas y de escala se trata de paños con motivos decorativos, enmarcados con bandas y con claros límites, hace pensar que pudieran seguir un mismo esquema.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Se puede decir, en principio, que las decoraciones se han realizado con una técnica "al fresco". Todo el dibujo inciso y los tonos generales se realizaron al fresco, mientras que parece que se ha reforzado los tonos planos "a seco" (algo parecido a lo que, según los Mora y Philippot, no se debe llamar "mezzo-fresco"⁷). También pudiera ser que estos refuerzos se realizasen en un momento posterior y no perteneciesen por tanto a las pinturas originales, coincidiendo o no con los dibujos sobrepuestos en las columnas.

El mortero presenta dos capas, "arriccio" e "intonaco"⁸. Está compuesto por cal y yeso al 50%, en el aglutinante, y un 75% de caliza con un 25% de yesos en los áridos. La proporción de aglutinante y árido es de 75/25%. Esta composición es extraña en nuestra zona, en especial la presencia de tal cantidad de yeso, aunque como es sabido éste es un material muy arraigado en la tradición mudéjar. Su presencia favoreció sin duda la complicada realización de los motivos, al retardar el fraguado de la cal.

Por otro lado, aparecen claramente definidas quince jornadas⁹ (ver gráfico 3), de las cuales once están en el paño y cuatro en la columna. Aunque en éste pudieron ser realmente más. El orden de trabajo en el paño ha sido de arriba a abajo y de derecha a izquierda, siguiendo la numeración que aparece en el gráfico. Existe alguna zona de indefinición en las arcadas, que numeramos 7-8, en la que de momento no hemos podido establecer claramente si pertenece a la séptima u octava jornada. En el pilar el orden de ejecución parece haber sido de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Primero se realizó el paño y posteriormente el pilar.

El encaje y las formas de la pintura mural, como las curvas de los arcos y de los arabescos, las líneas verticales y horizontales, etc. se han realizado con dibujo inciso muy profundo sobre el mortero fresco. Las rectas se han ejecutado con la ayuda de reglas y las curvas se han trazado con compás, como se ve por la presencia de numerosísimos puntos de compás (ver foto 3). También se aprecian algunos errores y correcciones en el trazado. Esto marca una clara diferencia con los dibujos añadidos en negro realizados "a mano alzada".

7. "La combinación de fresco para el dibujo preparatorio, los tonos de fondo y el acabado de ciertas partes solamente, con el acabado a seco, en especial para los azules y ciertos tonos de vestidos (fórmula típica del Trecento italiano) no es una fórmula de "mezzo-fresco", sino una combinación sistemática, prevista ab initio, de las dos o más técnicas diferentes en vista de la obtención de efectos particulares y para responder a las exigencias conocidas de ciertos materiales (pigmentos que no soportan la reacción de la cal, veladuras, dorados, etc.)." MORA, Paolo y Laura y PHILIPPOT, Paul. *La Conservation des Peintures Murales*. Editrice Compositori. Bologne, 1977. p.16.

8. Por "arriccio" se entiende la primera capa de mortero aplicada sobre el muro para igualar la superficie y recibir otra capa de mortero más fina sobre la que se pintará. Por "intonaco" se entiende la capa de mortero aplicado, directamente sobre el muro o sobre una capa de "arriccio", destinada a recibir la pintura.

9. La jornada o "giornata", es la superficie de mortero aplicado en una vez sobre la que la pintura al fresco se ha ejecutado de una vez.

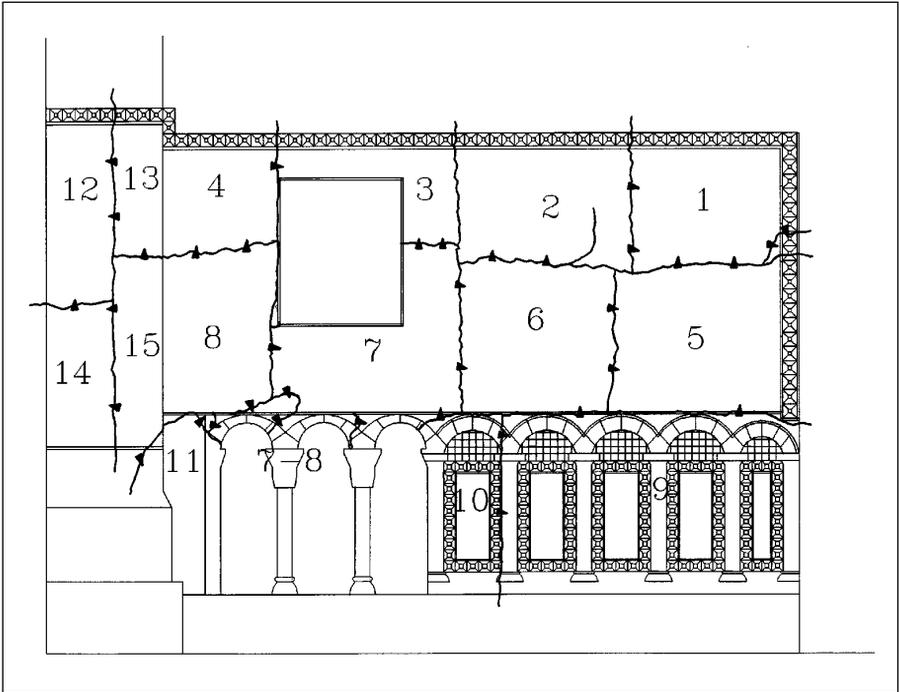


Gráfico 3: Orden de las jornadas.

El color general de las zonas que imitan la piedra es próximo al ocre-naranja o rosado. La textura de arcos y columnas está matizada mediante un moteado estarcido en negro y rojo. El ajedrezado, está realizado en rojo anaranjado y blanco. La zona interior de los arabescos es rojo anaranjado y el resto parece mantener el tono del mortero sin colorear o levemente matizado. Las bandas de "diamantes" están realizadas en grises resaltando el volumen.

El paño superior, repite el dibujo y color del arabesco, enmarcado en el borde derecho por una banda de "cojinetes" en grises, que finalizan a la altura del último arco. El arabesco repite siempre un módulo de 15 x 15 cm. La única diferencia existente entre los elementos realizados en la zona superior y los enmarcados entre las columnas es que las listas cruzadas en sentido horizontal y vertical que definen los módulos son de 2 cm. en el primero de los casos y de 1 cm en el otro.

La ventana transformada para adaptarse a un formato rectangular va perfilada por una banda de 2 cm., sin colorear, que limita el arabesco. Los límites externos de la pintura sólo están bien definidos en el borde derecho y, a pesar de una gran laguna, también en el superior ya que hay un nexo de unión con el paño gris en el ángulo izquierdo. En ambos casos el mortero se extiende unos centímetros fuera de la pintura. Hay una importante laguna que recorre toda la parte baja, formando una franja de anchura variable, por lo que no podemos saber como era el dibujo en dicha zona.

HISTORIA MATERIAL

Para poder situar en el tiempo la realización de las pinturas hemos efectuado un somero estudio de la evolución del edificio, con sus diferentes fases constructivas y transformaciones. Aunque este estudio es parcial y no ha seguido una metodología ortodoxa¹⁰, sino que se ha basado sólo en la observación y definición de “elementos constructivos” generales a los que se ha tratado de aplicar una cronología relativa, podemos deducir de forma provisional una cierta evolución diacrónica del templo. Con las lógicas reservas, derivadas de lo somero de este estudio, nuestras hipótesis han sido corroboradas por Agustín Azkarate y Julio Nuñez, profesores de Arqueología de la U.P.V.

La Iglesia ha sufrido a través de la historia varias modificaciones, añadidos y ampliaciones. La fábrica ha tenido al menos cuatro ampliaciones, aunque los indicios nos hacen pensar que fueran cinco.

La primera fase, sería la correspondiente a la edificación románica, de la que queda sólo el muro Sur y cuya altura está marcada en el exterior por una primera línea de canes. De este período los elementos más destacados son la ventana, la “credencia” y la portada.

La segunda, se correspondería con una ampliación en altura hasta una segunda línea de canes. En este momento se añadirían seguramente los pilares circulares que se conservan en el arranque de la cabecera y en el ángulo Suroeste, que deberían ir enfrentados a otros dos pilares perdidos en el arranque norte de la cabecera y en el ángulo Noroeste. En esta intervención también se recrearía parte del muro Sur por el exterior, junto a la portada, para permitir la apertura de la capilla-altar del Santo Cristo.

En una tercera fase, por confirmar, se ampliaría nuevamente la altura hasta el nivel actual, ensanchándose la nave hacia el Norte. Esta ampliación supuso el desplazamiento del eje longitudinal de la nave, aunque la ventana de la fachada Oeste no se moviera, por ello hoy se puede ver lo irregular del trazado de la bóveda a los pies de la iglesia. En este momento se recrearía parte del muro Sur por el interior y se añadiría un remate de contrafuerte por el exterior, para reforzar el apoyo de los nervios de la nave.

La cuarta fase, o tercera si no se confirmase la anterior, sería la correspondiente a apertura de las capillas laterales, en el siglo XVI. Esta intervención está fechada por la consulta del Cabildo de Délica “para hacer cierto rompimiento en la iglesia”¹¹. En la consulta se hace una descripción de la nave como de grandes dimensiones, lo que nos permite situar las ampliaciones comentadas más arriba como anteriores a esta fecha.

Y por último, hay que mencionar la edificación de una nueva cabecera y los añadidos exteriores del siglo XVIII, también documentados¹².

10. Como es sabido el método de “Análisis y Documentación de Construcciones Históricas”, basado en los trabajos de Harris, Brogiolo, Parenti, Francovich, etc., es muy riguroso.

11. En el legajo 1º, Documento nº 23, se hace referencia a dicha consulta en la que se describe las dimensiones de la iglesia como: “capilla muy fuerte y de muy buenos edificios y de las mas anchas que hay en el obispado sin pilar ninguno en medio por donde presuminos que la Iglesia rescibirá mucho detrimento”.

12. En el siglo XVIII, se amplió la cabecera, se construyó una nueva sacristía, el pórtico y quizá la casa cural. La cabecera y la nueva sacristía se sufragaron con las donaciones del legado de Domingo y María de Berrio, en 1765. Portilla, Micaela. *Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La Ciudad de Orduña y sus aldeas. Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Tomo VI. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteiz. Vitoria, 1988. p.350.



Foto 2: Toma de datos en las pinturas.

Las pinturas se encuentran situadas sobre el muro Sur correspondiente a la primera fábrica románica, si se tiene en cuenta la ventana, la "credencia" y la portada originales. Pero al cubrir igualmente el pilar de una de las ampliaciones habría que situarlas como contemporáneas o posteriores al pilar. En el momento de su realización, o con anterioridad, se transformó la parte interior de la ventana sur del siglo XIII, retallando los salientes de las dovelas del arco para ponerlo a nivel del paño, ya que el mortero de la pintura monta sobre el tono gris que rodea el arco. Por ello las pinturas tienen que ser o contemporáneas o posteriores a los cambios de la ventana. Por otro lado la decoración enmarca el vano rectangular de la nueva ventana, esto nos hace pensar que este hueco se define en el momento de realizar el mural. Se podría quizá hacer coincidir la primera transformación de la nave con la de la ventana, es decir la que denominamos "segunda fase".

Las pinturas sólo cubren una parte del muro, sin que tengan continuidad ni se yuxtapongan a ninguna otra decoración a partir de los bordes superior y derecho. En esta zona el muro quedó recubierto de un mortero sin colorear. Como ya hemos dicho, pensamos que la pintura continuaba por la cabecera de aquel momento y por el muro del costado izquierdo, formando una "U" que enmarcaba la zona del altar.

Posteriormente se pintó sobre las primeras decoraciones un "Vía Crucis" muy sencillo al temple. Puede que, como apunta Javier Vélez, los trazos añadidos en negro se correspondan con el "Vía Crucis" superpuesto. Pero esto plantea un conflicto en cuanto a su fecha de realización. Ésta tendría que ser anterior a la construcción de las capillas familiares en el siglo XVI, ya que los elementos del "Vía Crucis" por su distribución tenían que ir enfrentados en el muro Norte, transformado en ese momento. Sin embargo, para este historiador, como se ha dicho, las acanaladuras de las columnas son características del siglo XVII.

Durante las obras de ampliación del XVIII pudieron taparse las pinturas para adaptar la iglesia a la nueva estética. Esta modificación seguramente incluyó el tapiado de la ventana y del hueco de los arcos de la credencia románica. A ambos lados, especialmente en el lateral derecho y en la zona de la ventana, pero en un nivel superior aparecen restos de otras pinturas posteriores. Se trata de unos motivos de rocallas, de estilo Rococó, que podían decorar los laterales de un retablo. Por lo tanto serían más o menos contemporáneas del retablo mayor. En este sentido hay que indicar que en 1776 se trasladó el retablo de la "Cofradía del Rosario" desde el cementerio, en el exterior, a este lado del muro. En 1783 este retablo se sustituye por otro nuevo¹³. Estos retablos ocuparon sucesivamente dicho emplazamiento hasta después del Concilio Vaticano II, en que se eliminó diverso mobiliario litúrgico. Los orificios de los posibles anclajes de los retablos son claramente visibles y el relleno de estos y la última capa de pintura se corresponderían con las transformaciones de los años 60 de este siglo.

Se han descubierto también restos de otras pinturas. Unas que imitan despieces de sillar perfilado en negro sobre un tono ocre amarillo suave. Esta decoración coincide con una gran laguna de la parte baja de la columna y se superpone a las decoraciones de arabescos. Quizá este despiece se corresponda con las rocallas del XVIII. Las otras pinturas se sitúan en las pilastras de la cabecera, dibujando una hilera vertical de cruces blancas perfiladas en negro sobre fondo ocre amarillo, de estilo "Neogótico", con imitación de sillares alternos a ambos lados perfilados en negro. Estas decoraciones se pueden fechar en torno a 1900. En este plano, se pueden situar las imitaciones de mármol amarillento, que se aprecian por encima de la rocalla, a partir del borde derecho de la pintura al fresco sobre un zócalo liso y por debajo del último encalado.

Hace pocos años, en 1986, se realizaron obras para derribar el edificio adosado al muro sur por el exterior, en la zona llamada del "cementerio", según cita Micaela Portilla.

Finalmente, hay que indicar que por casi toda la superficie de las pinturas aparecen pequeños orificios de clavos, sin que se tenga claro a que pueden deberse, aunque pudieran indicar la colocación de "exvotos".

13. En el inventario de 1763, que aparece en el Libro de Fábrica I (años 1614 a 1769), fol. 321, se describe este retablo como: "El del Rosario con su retablo pequeño e imagen con su cortina".

Por otro lado en el *libro 2º (1738-1886) de la Cofradía del Rosario*, fol. 48 y ss., se menciona el traslado y sustitución en distintos momentos, como: "El Abad y Capellán de la Cofradía del Rosario instituida en el Cementerio de dicha Iglesia" en nombre de los cofrades, declara que el lugar de la Capilla es "sitio lobrego, indecente, indevoto y mui distante de la Sacristía y ser nezesario para celebrar que el Ministro salga por la Puerta Principal de dicha Iglesia" y pide licencia para "trasladar la Imagen de Nuestra Señora del Rosario, su altar y capilla a otro sitio mas prehemimente y decente en la dicha Iglesia"./ Se instituye en el altar ("Capilla, Altar e imagen de Nuestra Señora que en dicha Iglesia está al lado de la Epístola junto al Presbiterio y enfrentado a las capillas de los reyes y de la Pasión, que hoy se intitulan de Landa y de Barceci,")/ Se traslada " a el lado de la Epístola" en el interior de la iglesia "contigua a el Culo o pilastra que divide el Presbiterio del segundo cuerpo o tramo"./ " Se compone y coloca el retablo". Se pagan a retablistas sólo 67 reales. / Petición, de licencia, fechada en 1783, para fundar de nuevo la cofradía "con motivo de haverse echo nuevo retablo en la misma capilla"./ Cuentas de 1783: 2.527 reales por hacer el retablo (7 reales a cada oficial) la traza 137 reales. Cola y clavos 66 reales, 1964 reales por dorar y pintarlo, 140 reales "coste de el Santo Domingo y San Prudencio para dicho altar", 100 reales por encarnar y dorar dichos santos y hacer los cuatro ángeles de el trono de nuestra Señora, 6 reales por el "cristal de la caja del niño"./ Cuentas de 1793: se pagan 120 reales "a Isidro de Junguitu, maestro retablista, y a Pablo de samaniego maestro Dorador" por "dos medallas de santo Domingo y Santa Catalina y sus echuras y pintura y dorado". (Estos y otros datos de carácter documental han sido facilitados por Micaela Portilla).

DATACIÓN

Esta es una de las cuestiones para nosotros más complicadas y que abre o cierra puertas para establecer conexiones de autoría. Para Micaela Portilla, las pinturas corresponderían a un período anterior a las capillas de patronato del XVI y a 1541, fecha en la que sitúa las pinturas de Escolumbe. Otros especialistas como Javier Vélez y Pedro Echeverría, también profesor de Historia del Arte de la U.P.V., plantean la dificultad de situar temporalmente estas pinturas. Sin embargo parece que todo les indica una fecha muy próxima a 1500. Gonzalo M^º Borrás, las sitúa sin ninguna duda entre el último cuarto del siglo XV y el primero del XVI.

En principio, si nos atenemos a las coincidencias con otros elementos decorativos, como los mencionados más arriba, la fecha de las pinturas se puede situar en torno a 1500, es decir a finales del Siglo XV o principios del XVI, aunque no podemos descartar que fueran anteriores.

Teniendo en cuenta los datos existentes sobre la colocación en dicho muro del desaparecido retablo de la Cofradía del Rosario en 1776, contamos con una clara fecha "ante quem". Por otro lado, contamos con las tres cruces del "Vía Crucis" que debió recorrer los muros de la iglesia, a ambos lados de la nave. Hemos comprobado que no quedan elementos de este "Vía Crucis" en el muro Norte, como consecuencia de las transformaciones sufridas en esa zona de la iglesia. Si las cruces se pintaron antes de la apertura de las capillas familiares no podemos rebasar el tope de los primeros años del siglo XVI.

Parece claro que las pinturas no deben ser muy posteriores a 1500. Todo nos hace pensar que se realizaron en el período de tiempo que va desde la segunda fase hasta la tercera. Sin embargo este período de tiempo es muy impreciso y quizá largo, por lo que no



Foto 3: Detalle con luz rasante. Se destaca el dibujo inciso.

contamos de momento con argumentos para fechar claramente el mural. Dadas las semejanzas técnicas del mismo con las decoraciones aragonesas, con la utilización del "agramillado" y el empleo del yeso, pudiéramos adelantar la fecha de su realización hasta mediados del XV, con lo que dejaríamos abierta una posible autoría o influencia mudéjar. Esta hipótesis nos sigue resultando muy atractiva, aunque no contemos con más argumentos que los de la técnica de realización. La hipótesis puede parecer arriesgada y discutible, sin embargo la técnica y los datos materiales no admiten duda.

AGRADECIMIENTOS:

Para finalizar tenemos que agradecer las visitas y la información recibida a Micaela Portilla, Gonzalo M^a Borrás, M^a Carmen Lacarra, Javier Vélez, Pedro Echeverría, Agustín Azkarate y Julio Núñez.