

# Un (ligero) ensayo de barroco intenso: la capilla del Santo Cristo en San Esteban de Lartaun (Oiartzun)

(A (light) trial of intense baroque style: the chapel of Holy Christ in San Esteban de Lartaun (Oiartzun))

Ayerza Elizarain, Ramón  
Univ. del País Vasco  
Esc. Técnica Superior de Arquitectura  
Pl. de Oñati, 2  
20018 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 349-358]

---

*Presenta la Capilla del Santo Cristo del templo parroquial de San Esteban de Lartaun en Oiartzun, obra de Sebastián de Lecuona, como un ensayo plástico de la capilla del Santuario de Loyola, empresa de muy superior empeño (y compromiso), con el resultado final de un ámbito reducido compuesto con espíritu intensamente barroco en un modesto aprovechamiento de un templo parroquial.*

*Palabras Clave:* Arquitectura religiosa. San Esteban de Lartaun. Oiartzun. Sebastián de Lecuona.

*Sebastián de Lecuonaren obra den Lartaungo San Esteban parroki elizako Kristo Santuaren Kapera (Oiartzun), Loiolako Santutegiko kaperaren saiakera plastiko gisa aurkezten du, askoz ere garrantzi (eta erantzukizun) handiagoko eginkizuna Loiolako hori. Izpiritu biziki barrokodun barruti txiki bat lortu zuen azken emaitza gisa, parroki eliza baten aprobetxamendu apalari dagokiona.*

*Giltz-Hitzak:* Arkitektura barrokoa. Lartaungo San Esteban. Oiartzun. Sebastián de Lecuona.

*Il présente la Chapelle du Santo Cristo du temple paroissial de San Esteban de Lartaun à Oiartzun, oeuvre de Sebastián de Lecuona, comme un essai plastique sur la chapelle du Sanctuaire de Loyola, entreprise qui demande un effort et un engagement bien plus important, avec pour résultat final une enceinte réduite créée avec un esprit intensément baroque et avec la modeste mise en valeur d'un temple paroissial.*

*Mots Clés:* Architecture religieuse. San Esteban de Lartaun. Oiartzun. Sebastián de Lecuona.

## 1. PRESENTACIÓN

Caracteriza la expresión barroca la exuberante manera en la que se afirma a nuestros sentidos. Se manifiesta con tal fuerza genésica que hace florecer cuanto toca. Sus monumentos, más que los de ningún otro período artístico, se exhiben magníficos, ubérrimos, rutilantes. Tal imperativo estilístico del encuadre cultural de su época, retórico y esplendoroso, vivió en el primer tercio del siglo XVIII el cruel sarcasmo de tener que realizarse en unas Españas baldadas por esfuerzos bélicos abrumadores, al tiempo que atezadas por los rigores impuestos por una guerra civil e internacional al mismo tiempo.

De esta manera, estilo tan propenso al lujo y el despilfarro hubo de realizarse, las más de las veces, con dineros muy tasados; en todo caso, siempre muy por debajo de lo que se pretendía aparentar. De aquella abismal desproporción entre las pretensiones y los medios, surgió, camarada, valedor y cómplice, el artificio, que halló, para la arquitectura, su material de predilección en las yeserías.

Nadie se sorprenderá de que las obras modestas abunden más que las dotadas sin tasa, y no fuera hoy razonable rechazar el interés de las pobres sólo por el baldón de su modestia.

Ocurre, en ocasiones, que alguna de estas realizaciones modestas apuntan, si no dimensiones, sí composiciones y hechuras que traslucen ideas y ambiciones que exceden el encuadre en el que se producen. Y, si para desarrollar una obra adecuada en el marco de una promoción suficientemente dotada de medios, se requiere una sólida formación y no poco talento, habrá que convenir en que hacer otro tanto cuando no se dispone de apenas nada exige masivas cantidades de ingenio o, para abreviar, genio.

De ahí el eventual interés de estudiar obras modestas que apunten especiales o insólitas ambiciones, pues son susceptibles de contener imágenes simplificadas de soluciones muy elaboradas para los problemas del estilo. De la misma manera que Cajal buscó las claves del tejido nervioso en células crecientemente simples, las realizaciones modestas de un arte consumado pueden aclarar con superior evidencia aspectos demasiado enhebrados en realizaciones de mayor empaque.

Algunas de estas realizaciones pueden presentar el interés adicional de constituirse en esbozos preparatorios de encargos de gran empeño. Este proceder, muy habitual en pintura, se resuelve, las más de las veces, en escultura y arquitectura mediante parecidas aproximaciones estrictamente gráficas. A veces, sin embargo, sobre todo si estas ocasiones son de particular trascendencia, se recurre a la ejecución de obras preparatorias, como una suerte de ensayos completos aunque a escala. Así procedió, en pleno Renacimiento, Diego de Siloe en Ubeda, con la Iglesia del Salvador (que, en absoluto, es una obra modesta), promovida por D. Francisco de los Cobos, poderoso secretario y embajador de Carlos V como mausoleo propio y de su familia, y en la que ensayó, a escala prudentemente menor, una cabecera susceptible de desarrollo en la Catedral de Granada, cuyas obras tenía encargadas.

El ejemplo que someto a la consideración de Vdes. es, sin duda, profundamente barroco al tiempo que innegable y radicalmente modesto, aunque no sean éstos los motivos por los que lo presento, sino por la razonable sospecha de que haya servido, de una muy determinada manera, como modelo de prueba para el monumento más señero y de mayor originalidad y ambición del estilo Barroco en tierras de Gipuzkoa: El templo del Santuario de Loyola.

## 2. EL TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE LARTAUN, EN OIARTZUN

El templo parroquial, colocado bajo advocación tan primitiva como San Esteban Protomártir, constituye el eje en torno al cual, y desde muy antiguo, gira el centro poblacional, ideológico y administrativo del Valle de Oiartzun. Ya en tiempos románicos consta como iglesia juradera con amplio fuero que abarcaba todo el actual Arciprestazgo de Hondarrabia, Donostialdea y el valle de Hernani. Sobre su mismo solar se turnaron, a lo largo del tiempo, sucesivos templos víctimas, uno tras otro, del ocasional rigor de los meteoros y de la permanente malquerencia vecinal.


Así, un 20 de abril de 1476, una partida de vecinos franceses, capitaneados por un Señor de Labrit, en procura de consuelo para la irritación provocada por su reiterada incapacidad ante Fuenterrabía, prendió fuego a varias casas del Valle y, de paso, a la iglesia parroquial con su torre, que por entonces estaba rematando su edificación en primoroso estilo hispano-flamenco, del que quedan algunos vestigios decorativos en la actual fachada meridional.

La reconstrucción se emprendió al poco, por la cabecera, con el alto patrocinio, y financiación, de Doña Isabel la Católica. Este es el templo hasta hoy conservado, que manifiesta en sus fábricas las distintas campañas edificatorias que levantaron los esbeltos muros desde la cabecera hasta los pies, e, impreso en ellos, el paulatino progreso de las modas estilísticas que en aquellos precisos años transformaron la expresión todavía gótica del Estilo Reyes Católicos en aquella lectura local del Renacimiento que fue el Plateresco.

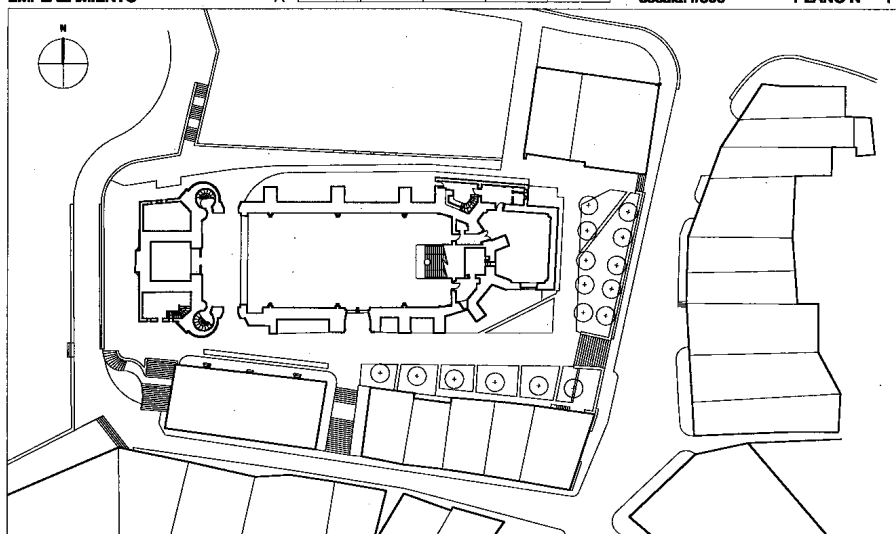
La cabecera, cubierta de bóveda estrellada y decorada con pinturas, estuvo construida para los primeros años del siglo XVI; la nave, única y cubierta entonces de madera, la supone D.Manuel Lecuona terminada para 1522. Las bóvedas pétreas sobre la nave no se concluirían hasta 1664.

## TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE OYARZUN

EMPLAZAMIENTO

A  escala: 1/500

PLANO Nº 1



Plano n°1: San Esteban, emplazamiento.

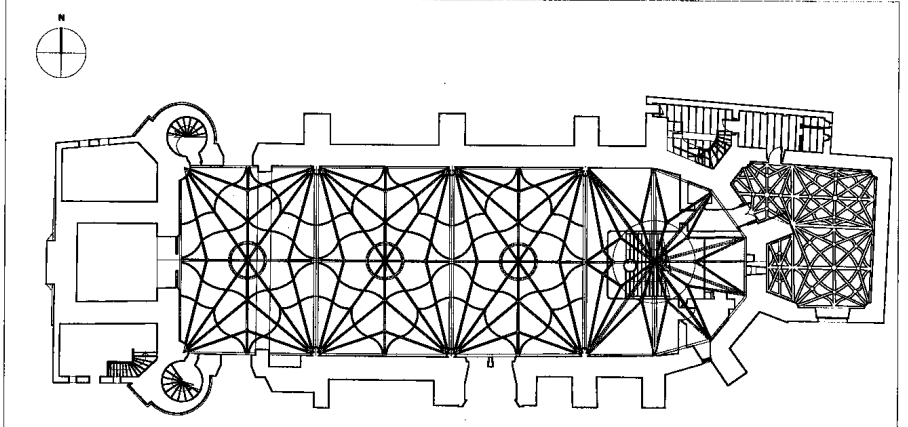
# TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE OYARZUN

PLANTA GENERAL, CENTRAL



escala: 1/250

PLANO Nº 3



Plano nº3: San Esteban, planta general cenital.

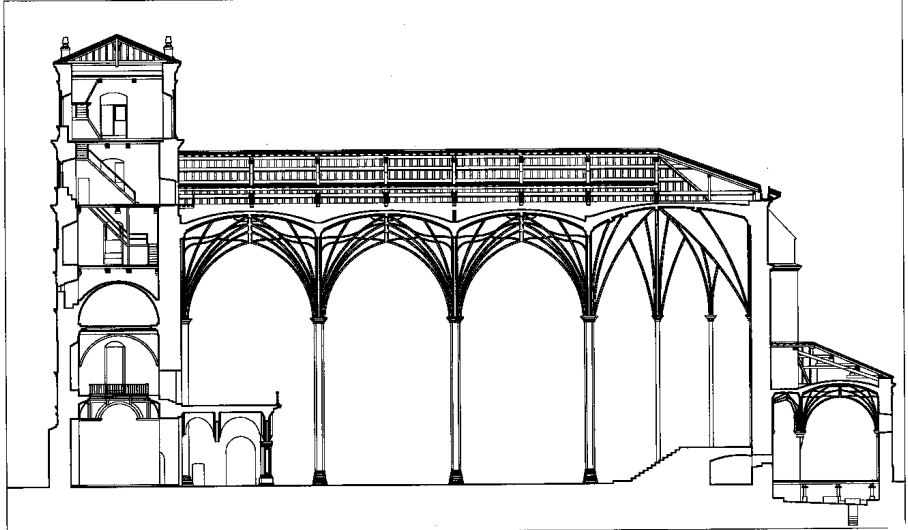
# TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE OYARZUN

SECCIÓN LONGITUDINAL



escala: 1/250

PLANO Nº 5



Plano nº5: San Esteban, sección longitudinal.

### 3. LA TORRE DE SAN ESTEBAN

La torre de la iglesia, que interesa particularmente al asunto de esta comunicación, probablemente estaría prevista en el proyecto original del templo, situada en el eje de su fachada occidental, pero se construyó más tarde, gracias a la generosa e inconsciente munificencia del Rvmo. D. Sebastián de Lartaun, obispo del Cuzco. Este prelado, oriundo del valle, enviaba dineros a la parroquia para que se construyese en ella una capilla funeraria para sí y su familia. El Regimiento del Valle, a la sazón patrono del templo, considerando la inmensa lejanía del clérigo y estimando la inmediata urgencia de construir la torre, destinaron a esta pía intención los caudales pródigamente suministrados por el obispo. Algún malintencionado debió irle con el cuento al D. Sebastián, que de inmediato entabló pleito merced a cuyo registro se conoce esta historia para regocijo general de cuantos vecinos tienen hoy conocimiento de ella, que hay que ver qué poco ha cambiado esta gente en cuatro siglos. Como era de esperar, de poco le sirvió a D. Sebastián todo aquello, y en 1584 se contrataba al Maestro Cantero Juan de Sarobe, llamado también Guruzeaga, vecino del Valle, para que construyese la torre de la iglesia de acuerdo con las trazas realizadas por el Maestro Nicolás de Lizarraga. Sarobe falleció en 1599 y en 1602 se contrató al Maestro Pedro de Zaldúa, de As-teasu, para que terminase las obras y con la condición de que lo hiciese en tres años.

No se pone en duda que la torre esté donde deba, pero su emplazamiento, por la naturaleza del suelo que allí le esperaba, nunca ha dejado de plantear problemas. En efecto, en aquel extremo, la loma donde se asienta el templo pierde la concreción rocosa que arma los cimientos de todo el templo para ponerse más blando y delicuescente. Todavía hoy se mueve la torre, girando suavemente hacia el oeste. Al mismo tiempo, resulta dudoso que la flamante torre pudiese cumplir a satisfacción general con su pretendido cometido de nuevo -y, quizás, principal- pórtico pues, para empezar, el pueblo se sitúa del otro lado, al este del templo. Por si esto fuera poco, la torre se asienta sobre un terreno de topografía laboriosa, inestable y con un fuerte desnivel hacia el oeste. Por último, el nuevo pórtico tenía que disputar la primacía con el hermoso porche meridional, mejor orientado, perfectamente conectado con la trama viaria del casco y magníficamente decorado con todos los restos escultóricos de la fábrica hispano-flamenca precedente.

### 4. LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO

Sea como fuere, el pretendido pórtico bajo la torre no funcionó -o no gustó lo suficiente, que tanto da- y ese espacio pasó a convertirse en capilla por el sencillo expediente de tapiar sus tres vanos exteriores: el cuarto, de comunicación con el interior de la nave, mantendría el mismo uso, sustituida su puerta opaca por una reja que, en esta ocasión y por probable motivo de economía, es de madera finamente torneada.

Ningún arranque superviviente permite conjeturar que el porche hubiese dispuesto en ningún momento de un techo abovedado; lo más probable es que se cerrase con un forjado de madera, como en tantos otros casos similares.

Esta capilla viene a constituir el único espacio reducido y residual dedicado al culto en el ámbito del templo parroquial y parece haber sobrevivido hasta nuestros días como un retazo perdido, modesto oratorio allí, en el fondo de la nave, en medio de la indiferencia general de los fieles. Lo que fue inconveniente mayor durante muchos años, sus reducidas dimensiones, que lo inhabilitaban para cualquier ceremonia de culto normal, es ahora, con la merma de la devoción popular, su principal atractivo, de manera que concentra hoy entre sus cuatro aristas todas las ceremonias y rezos diarios.



Foto nº 1: Vista interior de la capilla hacia el oeste

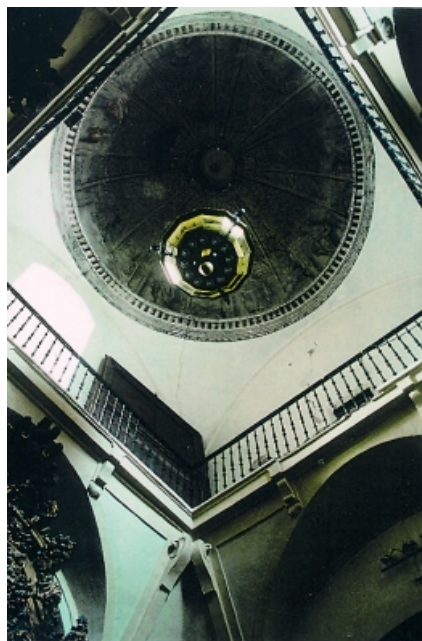


Foto nº 2: Vista interior de la capilla hacia la cúpula

La capilla nos llega hasta hoy desarrollando un programa simbólico, iconográfico y decorativo parcialmente desfigurado por torpes intervenciones posteriores y cuya ambición es difícil de abarcar completamente en su actual estado. El compacto espacio cuadrado, impuesto por la planta de la severa torre, se abre emocionalmente con tres grandes hornacinas que ocupan los vanos del previsto pórtico y en los que ofician sendos altares de sobrio diseño compositivo aunque desbordantes de decoración vegetal; en particular, de vides de resonancias eucarísticas.

En el centro, un Cristo pietista del siglo XVI y posible origen alemán, titular de la capilla. El marco de este altar se trilobula para mejor acompañar la silueta del Crucificado, evidenciando la previsión de su destino en el momento de diseñar el altar. Por cierto, que este trilóbulo relacionado con una Cruz emparenta este altar con el armario que preside la sacristía, y al que luego se hará referencia.

Los altares de la derecha y de la izquierda son prácticamente idénticos y sirven, cada uno de ellos, a una sola imagen. En el de la Epístola se alza un San Ignacio con casulla sacerdotal; en el del Evangelio, un San Francisco Javier con sotana revestida de alba. Un programa innegablemente jesuítico.

El desarrollo en altura es notable: Inmediatamente sobre los arcos de los nichos vuela una pasarela abalconada con estructura de soporte leñosa aunque revestida de yesos imitando fábricas de cantería y rematada con un buen antepecho con barrotes de hierro forjado. Esta pasarela está iluminada con grandes ventanales abiertos en cada una de las tres ca-

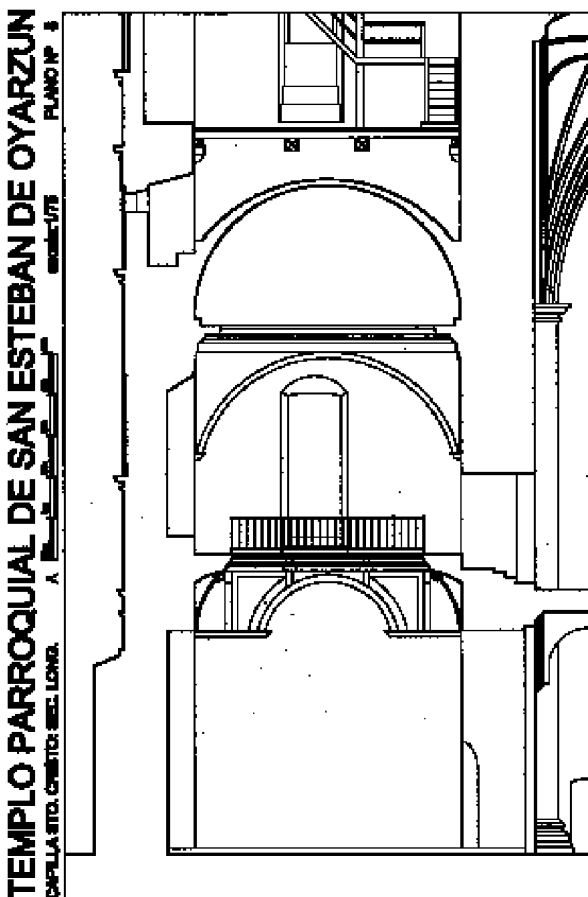
ras libres y dispone en cada una de sus esquinas de grandes pechinas encamonadas de yeso que facilitan la transición hacia la cúpula que remata por alto todo el conjunto.

Los ventanales pertenecen al diseño original de la torre, que no fue modificado para estas obras. Servirían inicialmente a la estancia inmediata por encima del porche. De hecho, esta iniciativa abarcó, con la alzada de la cúpula, dos niveles completos de aprovechamiento de la torre que, en este punto, ha quedado hasta hoy desdibujada en cuanto a accesos y otros aprovechamientos.

Este desproporcionado desarrollo en altura ha permitido que, de manera más o menos consciente, eso es difícil de saberlo, se formule en el interior de la capilla el mismo programa simbólico que expresan los pináculos del Escorial, donde una base cúbica es sobremontada por una pirámide que se remata por alto en una esfera: El cubo, redundancia del cuadrado, representa el ámbito terrenal; la esfera, el celestial, la vida ultraterrena, y la pirámide, como siempre, la muerte, el tránsito entre uno y otro. En esta capilla, el nivel de planta baja, hasta el vuelo de la pasarela, viene a ocupar un volumen sensiblemente cúbico; la cúpula asume un aspecto de intención esférica y el conjunto de las cuatro pechinas bien pueden componer una envolvente general apiramidata.

Como acaba de señalarse, tampoco se echaron en olvido las enseñanzas del lenguaje y composición geométricos a la hora de diseñar este ámbito. Se adoptó una de las proporciones más simples, al tiempo que más importantes del repertorio geométrico: la proporción dupla. La planta estrictamente cuadrada y el espacio razonablemente disponible dentro de los ámbitos implicados, lleva con naturalidad a esta solución rica en antecedentes, lecturas y consecuencias. La doble altura en relación con la arista del cuadrado se organiza de la siguiente manera: Primer cubo, desde el suelo hasta la arista bajo el vuelo de la galería; segundo cubo, desde allí hasta la cornisa que recerca la boca de la cúpula.

Plano nº 8: Capilla del Santo Cristo, sección longitudinal.



La cúpula que remata todo el ámbito se alza sobre una cornisa finamente decorada con una primera moldura abilletada y otra de tallos vegetales estilizados. Por encima de esta cornisa, la cúpula propiamente dicha está gallonada en ocho sectores separados por anchos nervios y que contienen, en su arranque, sendos nichos con figuras femeninas y masculinas, alternadas. En el ápice, los nervios convergen hacia un lucero fuertemente sombreado. Bien mirada, esta cúpula presenta un perfil bastante achatado, y todo el programa de entramado arquitectónico y decorativo descrito es un trampantojo resuelto a base de colorantes económicos: Blanco, tierras, rojo y negro.

Sólo la cúpula muestra hoy esta decoración figurativa al trampantojo. Todo el resto de los planos interiores de la capilla, incluidas las pechinas, están pintadas con un color vainilla. Sospechosamente, pues la cúpula, única preservada de tan insípido pintado, constituye la superficie más difícilmente accesible de la capilla. Y, en efecto, si se observan los desconchones del pintado vainilla a nivel del arranque de los muros, cerca del suelo, se aprecia la continuación de una arquitectura decorativa, igualmente pintada en grisalla y al trampantojo, que descendiendo hasta allí, cubriendo de paso, se deduce, la totalidad de la superficie interior de la capilla.

Una tal profusión decorativa encaja mal con lo que se viene aceptando como los hábitos decorativos del País Vasco; el que se organice de forma tan deliberada en torno a un programa tan denso, con tal *horror vacui*, y se realice, en vivo contraste, con una tan severa economía de medios, pero empleando con tanto desparramo un recurso tan sutil como la perspectiva al trampantojo, no deja de resultar intrigante.

## 5. SEBASTIÁN DE LECUONA

En 1660 las recientes bóvedas de San Esteban *tuvieron sentimiento*, y los Maestros Zumarrista y Umbarrumbe intervinieron, probablemente ampliando la anchura de los muros concurrentes. Dos años después, el 22 de enero de 1662, nació en Oiartzun Sebastián de Lecuona, que firmaba *Lecuna*, hijo de León, maestro carpintero. Nos dicen que fue un buen profesional y hasta hombre significativo en los destinos del Valle donde, además de sus especialidades profesionales, ejerció de agrimensor y Jurado Mayor. En 1719 pasó a ser designado Maestro Mayor de las obras de Loyola; con mucho, la obra barroca de mayor empeño emprendida en la Provincia. Recibía la obra tal como la había dejado su anterior Maestro, Martín de Zaldúa (probable pariente lejano del Juan de Zaldúa que acabase la torre de Oiartzun), y tras de quince años de interrupción de las obras por falta de aportaciones económicas.

Por lo que nos ha llegado, Lecuona, en tan especiales circunstancias, procedió con suma minuciosidad, replanteándose toda la continuidad de los trabajos, siempre a partir de lo ya ejecutado. Es bien conocido que un año más tarde, en 1720, solicitó celebrar consulta con otros maestros sobre la manera de continuar la construcción de la bóveda, acudiendo a la misma Martín de Zaldúa, fray Pedro Martínez, benedictino y teórico de la Arquitectura y Joaquín de Churriguera, Maestro mayor de la Catedral nueva de Salamanca.

Al año siguiente, siempre sin abandonar sus compromisos en Loyola, fue autorizado para volver a Oyarzun e intervenir como administrador de la Casa solar de Azcue. El 28 de junio de aquel mismo año formuló una declaración jurada diciendo que:

"...ha visto y reconocido los sitios y arcos de la capilla nueva donde se pretenden poner tres retablos nuevos el uno para colocar el Crucifijo; el otro para el Patriarca S. Ignacio, y el tercero para S. Francisco Javier..."



y añade los presupuestos correspondientes para tales iniciativas, a las que añade la del púlpito y sobrepúlpito (tornavoz) y el atril de coro (facistol). Por las expresiones empleadas en este documento, puede deducirse que el tapiado de los arcos ya se había llevado a cabo para entonces, pero en fecha aun reciente pues la referencia a la capilla, que aun no tiene nombre, es de "nueva".

Todas las piezas citadas se hallan todavía hoy en el templo, en particular el púlpito, cuya calidad de labra ya dio hace años la pista de su probable autoría y que, ahora en desuso merced a los nuevos modos litúrgicos y comprometida su integridad por el contumaz ataque de unos xilófagos más entusiastas del arte que algunos fieles, fue limpiado, y someramente consolidado hace cinco años, con ocasión de las obras de restauración general del templo.

Por último, el 4 de diciembre del mismo año, suscribió la escritura para ejecutar estos tres retablos juntamente con Ignacio de Lecuona y José de Zuaznábar (cuñado suyo, casado con su hermana María Francisca).

Todos estos aconteceres van dibujando el perfil de una personalidad prudente y minuciosa al tiempo que decidida. No olvidemos, a este último respecto, que tras de tanta consulta, Lecuona terminó haciendo lo que mejor le pareció con los arcos de apoyo para la cúpula de Loyola, a los que dio una forma singular e ingeniosa. No cabe duda que, previamente a su contrato para la extraordinaria obra de Loyola, Lecuona nunca se había tenido que enfrentar con un problema técnico del nivel de la construcción de esta cúpula, que levantó hasta el lucero, donde le sucedió Ignacio de Ibero. Lo más probable es que tampoco tuviese experiencia directa de los efectos visuales de un espacio centrado y tan profusamente decorado.

Da la impresión de que Lecuona necesitaba estudiar con detenimiento los problemas antes de lanzarse a resolverlos. En el caso de la estabilidad de la cúpula, muy consciente del tamaño del problema, no dudó en requerir consultas con otros maestros y tratadistas. En cuanto a los aspectos de expresión plástica, y en acusado contraste con la enérgica originalidad de sus soluciones, hay en sus actitudes como una inseguridad sobre las proyecciones visuales de éstas, de modo que parece buscar, siempre que ello le es posible, el refrendo de previas experiencias a prudente escala.

La hipótesis que plantea esta comunicación es que, con independencia de la utilidad inmediata de esta nueva capilla del Santo Cristo, que consolidaba estructuralmente los vanos en planta baja de una torre desestabilizada, y de los usos que pasaría a acoger, bien pudo Lecuona (ó Lecuna, como firmaba) aprovechar -ó hacerse con, ó incluso promover- este encargo con la intención profunda de llevar a cabo en su interior la composición de una maqueta visual que prefigurase los posibles efectos plásticos de Loyola, todo ello en discreto emplazamiento, muy moderado gasto y convenientemente reducida escala.

El aspecto más llamativo - y más ingenioso- del procedimiento empleado es, desde luego, el empleo sistemático del trampantojo. No cabe duda de que viene a ser un recurso extraordinariamente adaptable a cualquier intención e incluso fantasía, e imbatiblemente económico en relación con los efectos capaces de lograr; pero también requiere una singular destreza y un formidable conocimiento de las leyes de la perspectiva. La obra maestra del género está en Roma, bajo la cúpula central de la iglesia de San Ignacio, pintada en 1684 por el jesuita Andrea Pozzo. Nada tendría de particular que, sumido como está todo este asunto en una caldo de cultivo tan intensamente jesuítico, tuviese Lecuona conocimiento suficientemente directo de lo allí realizado y que la capilla del Santo Cristo fuese, toda ella, una versión, de oídas, de aquella obra.

Tampoco debió de ser fácil obtener el asenso de los Patronos para iniciativa tan preñada de novedades. Hoy, desde luego, no lo sería. El prestigio, sin duda muy crecido, de Le-

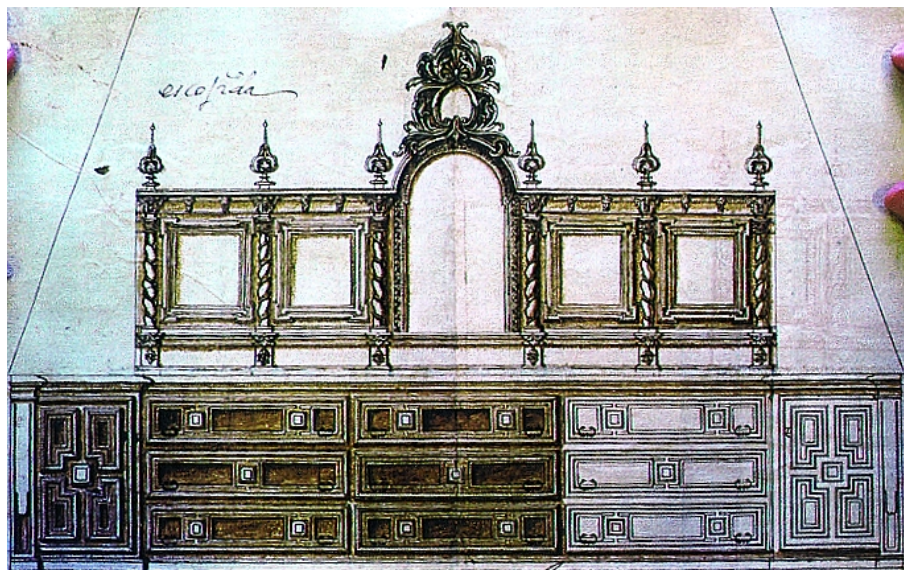


Foto nº 3: Proyecto del armario de la sacristía: Plano de Lecuona.

cuona, así como el aura de novedad que debía envolver la obra de Loyola, e incluso el respaldo táctico de los jesuitas, propiciado por las advocaciones de los altares flanqueantes, bien pudieron facilitar la aceptación de una capilla plásticamente tan comprometida con el más rabioso barroco; algo, sin duda, muy alejado de los usos y costumbres de la siempre conservadora villa de Oiartzun.

Un dato concurrente viene en apoyo de la tesis propuesta. Por lo visto, la prueba a escala de la Capilla tuvo, a su vez, una prueba a escala. Sebastián de Lecuona proyectó, y probablemente labró, el armario de la Sacristía. El infatigable estudioso oiartzuarra D. Adolfo Leibar Axpe me acaba de facilitar copia del plano conservado en el Archivo Arzobispal de Pamplona, sin fecha y firmado "Lecuona". Se corresponde al actual armario, con la salvedad que el nicho para el crucifijo es de arco simple, no trilobulado como luego se hizo, a imagen del altar del Cristo.

La experiencia autoriza a recelar que todo monumento se halla permanentemente amenazado. El que aquí se presenta ocupa la base de una torre insuficientemente estabilizada. Mayor riesgo potencial supone su permanencia en medio de una comunidad ya ajena a las ideas que la alumbraron, y con un aspecto general contrario a los gustos, si así pueden denominarse, dictados por las modas imperantes. El desdén y el olvido han sido, durante muchos años, los grandes valedores de estas obras de arte raras, inoportunas o extraordinarias. El incremento del nivel cultural general que impone el -afortunadamente, imparable- desarrollo social y económico, entraña algunas paradojas, como la activación de gentes insuficientemente preparadas al tiempo que decididas a actuar para poner remedio y término a tanta incuria. Va a ser urgentemente necesario que las Autoridades a cuyo cargo está la salvaguarda del Patrimonio Monumental elaboren criterios de conocimiento y prudencia y, mientras tanto, impongan estrategias de preservación. De momento, quien suscribe pierde el sueño temiendo repintados completos que salven las precedentes lagunas o, lo que sería infinitamente más de temer, picados que pongan de manifiesto la piedra, obedientes a una aberrante moda (aun) muy en boga.