

La pinceladura de la Parroquia de San Cristóbal de Heredia (Alava)

PEDRO L. ECHEVERRIA GOÑI / AMAIA GALLEGO SÁNCHEZ

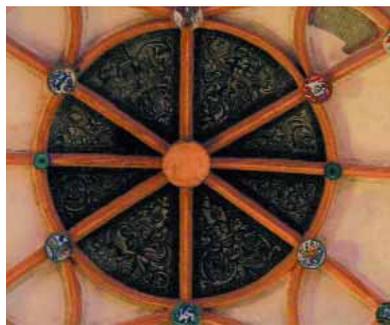


Vista general de la parroquia de san Cristóbal de Heredia

La parroquia de san Cristóbal de Heredia, edificio gótico-renacentista construido entre las primeras décadas del siglo XVI y abovedado para 1563, recibió su complemento pictórico a continuación, si bien hoy esta pinceladura renacentista solo aflora en todo su esplendor en las ruedas de las tres bóvedas de la nave. Siguiendo una tradición pictórica muy acentuada en el territorio alavés, el citado templo fue renovado de tres a cinco veces por centuria a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, con jarreos, blanqueos, encalados y pinceladuras hasta 1901, año en que se documenta el último blanqueo general que hoy presenta la iglesia, como lo testimonia una inscripción en el arco triunfal.

Pese a que toda la iglesia se halla en la actualidad encalada, los frisos tocados de azulete, las claves repintadas y varios paños del lado de la epístola y las cuatro capillas han sido picados recientemente, sostenemos que esta iglesia fue uno de los templos pincelados en su totalidad más sobresalientes de la Llanada oriental y de toda Álava. Las catas practicadas recientemente en las bóvedas han confirmado estas apreciaciones y ofrecen la posibilidad de recuperar su decoración original, lo que convertiría a esta iglesia en un ejemplo modélico de lo que fue la pinceladura alavesa. Las exquisitas decoraciones de grisallas con grutescos de las ruedas han quedado hasta hoy como único reducto de una pintura con motivos específicos de revestimiento para cada marco arquitectónico. Estos estudios y análisis han hecho posible el levantamiento de sendas reconstrucciones virtuales de un tramo de bóveda y otro de muro recreando la pinceladura original.

En ausencia del primer libro de fábrica de esta parroquia y de otras escrituras específicas, el profesor Echeverría Goñi ha señalado el nombre de Diego de Cegama como uno de los posibles autores de estas pinturas en base a varios argumentos. En primer lugar, por la localización de Heredia dentro del mercado artístico de Munain, donde tenía establecido su taller el citado



Ruedas pinceladas en las bóvedas de la nave



Gaceo. Detalle del zócalo de casetones del ábside.



Heredia. Detalle de los muros de la nave con decoración de casetones.



Exterior de la iglesia de Munain.

pintor guipuzcoano. Otra razón para esta atribución es de tipo estilístico ya que los revestimientos de imitación arquitectónica, muy singularmente los casetones, constituyen toda una especialidad de nuestro pincelador, como lo comprobamos en iglesias alavesas y navarras documentadas con obras de su mano. Avala más si cabe esta hipótesis el hecho de que los canteros artífices de la fábrica fueran San Juan de Soraiz y su yerno Ramiro de Ocariz, quien terminó los abovedamientos de esta construcción y cuyo nombre aparece asociado a maestre Diego en otras empresas de la zona.

ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE LA LLANADA ORIENTAL EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI. LA PINCELADURA

Al igual que el resto de la Llanada, la comarca de Salvatierra contempló en los dos primeros tercios del siglo XVI una frenética actividad constructiva que en muchos casos supuso la sustitución de las pequeñas iglesias románicas erigidas en torno a 1200 por espaciosas iglesias de una nave y elevadas bóvedas del Gótico-Renacimiento como por ejemplo las de Vicuña, Zalduondo, Gordoia, Munain y Heredia. Muchas de estas empresas se prolongaron a lo largo de toda la centuria, recibiendo sus muros y bóvedas, tras su conclusión la imprescindible pinceladura mural. No obstante, tras las crisis de subsistencia acaecidas en torno al año 1564, malas cosechas, peste e incendio en Salvatierra, se intensifica esta labor pictórica de complemento pictórico de los templos, la adición de

capillas de patronato y la dotación de ajuar litúrgico, principalmente retablos.

La intensa actividad artística desarrollada en el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII en la comarca de Salvatierra atrajo, entre otros artífices, a un buen número de pintores que se desdoblaron en el dorado y estofado de retablos y rejas, en la pinceladura de iglesias y, en menor medida, en la pintura de caballete. Entre todos ellos destacó un pintor guipuzcoano llamado Diego de Cegama, que adquirió gran prestigio no solo en esta parte de la Llanada sino más aún en los territorios vecinos en la pinceladura de obras de cantería. Prácticamente desconocido hasta hace poco tiempo, en las líneas que siguen vamos a trazar un primer perfil biográfico y profesional de este artista que se verá ampliado en el futuro con el hallazgo de nuevas obras ocultas bajo enlucidos, repintes y retablos. Otros maestros especialistas en pincelar iglesias en este último tercio del siglo XVI en la Llanada oriental fueron Martín de Cegama, pintor hermano y colaborador de Diego, que en 1565 y 1566 trabajaba en la parroquia y en la ermita de San Miguel de Ocariz¹, y Tomás de Oñate, pintor de Vitoria y miembro del clan de su apellido, a quien se documenta en las décadas de 1560 y 1570 pincelando sacristías como las de Zuazola² y Santa Cruz de Campezo³ e iglesias como la navarra de San Román de Cirauqui entre 1571 y 1573⁴. Salvatierra, villa tan fecunda en talleres artísticos a fines de la centuria, contó también con varios pintores que, si bien se ocuparon preferentemente del dorado y estofado de retablos, se les documentan también algunas obras de pinceladura, como Juan Ochoa de Vicuña, quien hacia 1587 pincelaba las bóvedas de la iglesia de Luzuriaga, obra que fue tasada en 135 ducados por Tomás de Oñate⁵, Juan Ochoa de Alangua, que en ese mismo año pincelaba la ermita de San Jorge de Salvatierra⁶, Juan Ochoa de Chinchetru, quien en 1589 pintaba el pórtico cementerial de Ocariz⁷, y Martín Ochoa de Vicuña, pintor-dorador yerno de Lope de Larrea, quien fue el responsable del blanqueo y la pinceladura de la sacristía de la iglesia de Langarica en 1596⁸. Todos estos pintores salvateranos están bajo la órbita empresarial y artística del escultor Lope de Larrea, al igual que otros pintores-doradores y pintores de caballete de comienzos del siglo XVII como Diego Pérez y Cisneros, maestro del natural barroco.

LAS RENOVACIONES PICTÓRICAS DE LA IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL DE HEREDIA (SIGLOS XVI-XX)

Testigo de la primitiva iglesia románica de transición es la portada abocinada de comienzos del siglo XIII que se abre en el segundo tramo del muro meridional. Se confirma aquí una vez más la reutilización en las nuevas fábricas a cal y canto del siglo XVI de ciertas partes de la fábrica medieval anterior como cabecera, tramos, paños de muro o elementos como portadas, ventanas y canecillos.

El actual templo parroquial de San Cristóbal de Heredia es un monumental edificio erigido entre las primeras décadas del siglo XVI y 1563. Así lo atestiguan los apoyos y elementos decorativos del ábside, de estilo Reyes Católicos, por un lado y la fecha de 1564 que data la pinceladura final de las bóvedas. De fines del siglo XVI son la capilla de san Diego y las dos colaterales,



Cata que muestra los sucesivos encalados de los muros de Heredia.



Arco triunfal de Heredia. Inscripción alusiva al blanqueo general de la iglesia en 1901.

que muestran en el intradós de sus arcos y bóvedas los encadenados manieristas. Respecto a los autores de la obra de cantería, M. Portilla ha sacado a la luz y asociado con una de las etapas de fábrica los nombres de los canteros Juan de Soraiz y su yerno Ramiro de Ocariz, a quienes se documenta al menos entre 1544 y 1563. La última de estas fechas debe corresponder al cerramiento de las bóvedas. La fábrica gótico-renacentista se vio transformada tras su conclusión en una iglesia renacentista gracias a una espectacular pinceladura, realizada por el pintor Diego de Cegama y sus colaboradores en torno a 1564. La historia constructiva de esta fábrica concluyó en 1588, año en que el cantero navarro Juan Beltrán de Muguerza, vecindado en Salvatierra, contrató una obra en la cabecera para la elevación del altar mayor.

Sus proporciones catedralicias y la extensión de las pinturas solo se justifican con las aportaciones de los Guevara, condes de Oñate y patronos de esta iglesia. Desde fines del siglo XV, mediante políticas matrimoniales y nombramientos que permitían el control de territorio circunvecino a Guipúzcoa, los Guevaras, Condes de Oñate fueron señores jurisdiccionales y patronos de las iglesias de Elguea, Guevara, Etura, Larrinzar, Ibarguren y Zaldondo entre otros. En su condición de patronos merelengos de las iglesias concedieron limosnas de importantes cuantías para contribuir en las fabricas y su exorno hasta el siglo XIX⁹. Durante la última fase de la construcción de la parroquia de san Cristóbal de Heredia, incluyendo su pinceladura, era patrono el Conde de Oñate, don Juan Ladrón de Guevara.

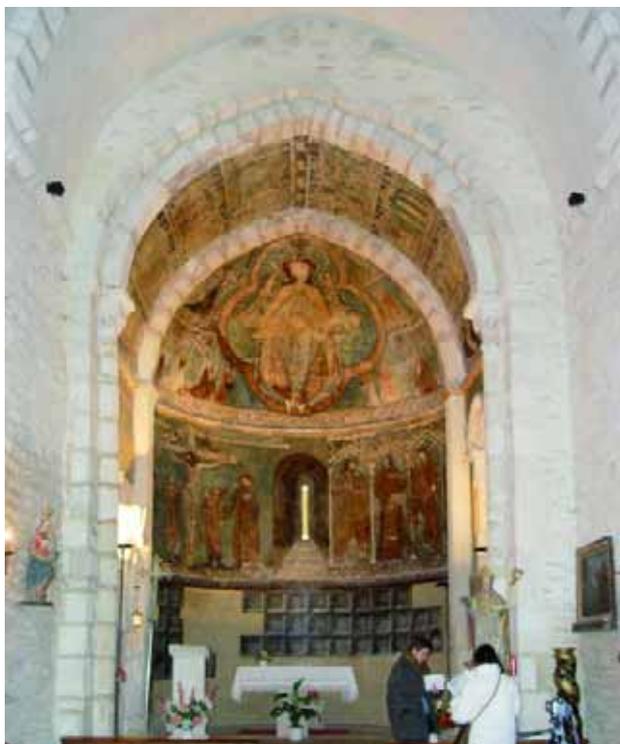
Como en tantos otros casos, sus paredes y bóvedas recibieron diferentes limpiezas y fueron renovadas en varias ocasiones a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX con sucesivos blanqueos y pinceladuras¹⁰. Aunque estas intervenciones posteriores fueran sin duda más sencillas que la que estudiamos, destaca en todas ellas el mantenimiento de las constantes propias de la pinceladura, así en la aventurada intervención contratada en 1739 pero no concluida hasta 1745 a causa del grave accidente que sufrió el albañil Nicolás de Araolaza al golpearse con unos maderos en la cabeza, se expresa con claridad como el fin es imitar despiece de sillería, regularizando por tanto la fábrica. En 1767-1768 se pagaba a pintores italianos por una pinceladura "de arranques y listas", cuya presencia se constata por aquellos años en algunas iglesias importantes, con la colegial de Santa María a la cabeza. De nuevo en 1818 y 1819 junto al blanqueo se persigue "delinear la sacristía", sin duda con el mismo



Lienzos de muro de la nave picaos y revestidos.



Interior de la iglesia de Arellano (Navarra).



Interior de la iglesia de Gaceo.

objetivo. El último de ellos data de la ya lejana fecha de 1901, según inscripción del arco triunfal¹¹. La apariencia actual del templo nos ofrece unos muros blancos, frisos revestidos de azulete y claves repintadas, simulando platos cerámicos, que constatan la feroz desfiguración que ha sufrido la iglesia en este siglo pasado. Las reformas más recientes del templo parroquial de Heredia en la década de los 80 del siglo XX se han debido a la iniciativa y, en algunos casos, a la financiación de don Enrique Fernández de Barrena Pérez de Onraitia, sacerdote diocesano natural de este pueblo, que así ha demostrado su pasión por el patrimonio de la iglesia en la que fue bautizado¹². Detectados en 1979 graves problemas de goteras en este edificio y, tras los pertinentes informes de Juan Ignacio Lasagabaster, arquitecto de la Diputación, y de la prestigiosa historiadora alavesa Micaela Portilla, se elaboró un proyecto de nueva cubierta en 1980, firmado por Miguel Ángel Campo con el visto bueno de Julio Herrero, en el que se preveía el empleo de hormigón armado como un cerco de base y vigas en el muro, cerchas metálicas en cabecera

y coro, tres tirantes en la nave y la reposición de las tejas¹³. Estas importantes obras, que han preservado las interesantes pinturas con grutescos de las bóvedas, se llevaron a cabo entre 1981 y 1982 y afectaron a las cubiertas de la iglesia, las sacristías, las capillas y el pórtico, así como al revoque de las fachadas. Los elevados gastos de estas obras fueron financiados por la Diputación, la parroquia, particulares, y también por la venta del Tríptico de la Sagrada Familia al Museo Provincial en 1980. Esta no sería sino la primera fase de un Plan Foral que había previsto la restauración integral del edificio.

En 1986 se procedió a una serie de obras que transformaron el muro del lado de la epístola donde caían, a decir de los vecinos, verdaderas cortinas de agua y donde se habían descubierto casetones pintados en precario estado de conservación. A pesar de ello, se picaron y limpiaron con chorro de arena sus paredes y las de las capillas colaterales de San Juan Bautista y San Isidro. Estas operaciones incluyeron la sustitución del cancel de madera por el actual de hierro y cristal y en 1987 se completaron con otras labores en la sacristía y antesacristía y se procedió al enlucido del primer tramo y del paño recto del presbiterio. La capilla de San Diego muestra el muro enlucido y restos de despiece en la bóveda. En 1990 le llegó el turno de restauración al retablo mayor y en el 2003 fue colocado en la capilla de San Diego, el excepcional monumento de Jueves Santo neoclásico, ya restaurado¹⁴. Como vemos ha sido durante el siglo XX y más concretamente en la segunda mitad del mismo, cuando las intervenciones en los muros del lado de la epístola y las capillas han roto la dinámica histórica y han hecho que sean éstas las únicas zonas del templo donde la pinceladura del XVI es irrecuperable, al igual que ha sucedido en otras iglesias de Álava, desgraciadamente.

Pese a todo ello, los grutescos en grisalla de sus tres ruedas, los frisos y cenefas que se adivinan bajo el repinte y la pintura que aflora en zonas de desconchaduras nos permiten imaginar lo que fue una colorista iglesia renacentista, totalmente pincelada con revestimientos arquitectónicos y decoración "a la romana". Con motivo de un estudio preliminar destinado a realizar una propuesta de intervención en las pinturas murales de la parroquia de Heredia, realizados por la empresa de Restauración Petra S. Coop. en abril de 2006, y que fue encargado por el Servicio de Patrimonio de la Diputación Foral de Álava, se han realizado análisis químicos de materiales para poder conocer mejor la técnica de ejecución y catas en diferentes sitios que nos ha permitido confirmar algunas de nuestras intuiciones y descubrir zonas pintadas ocultas como



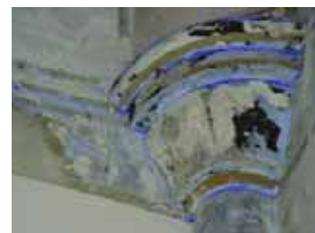
Iglesia de Heredia. Despiece ladrillo en las bóvedas.



Imitación de casetones. Detalle.



Imitación de almohadillados. Detalle.



Pinceladura en las mensulas. Detalle.



Codex Escorialensis. Dibujo.

las claves, decoradas con figuras sagradas, y comprobar que la cabecera está totalmente pintada, tanto los muros como la gran bóveda estrellada. Estos materiales han permitido la elaboración de reconstrucciones virtuales de las pinturas de un tramo de bóveda y de un paño de pared.

DIEGO DE CEGAMA. VIDA Y OBRA

Con los documentos recientemente exhumados en los archivos podemos aportar nuevos datos sobre el perfil biográfico y la obra, principalmente en Navarra, de Diego de Cegama, un desconocido “maestro de pinzelar iglesias” de origen guipuzcoano, natural de Cegama, que escogió como residencia la pequeña localidad de Munain en la jurisdicción de Salvatierra de Álava¹⁵. Fue descubierto, como en tantos otros casos, en las prospecciones documentales del catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. La gran movilidad de este artista por las provincias vecinas hacen que la documentación y las mejores obras conservadas se encuentran fuera de nuestra provincia, en la vecina Navarra, lo que obliga a toda una reconstrucción de su figura y obra en nuestro Territorio Histórico, pues sus obras aquí no están documentadas ni cuentan con documentación directa.

Hasta hoy no se conocían otras referencias documentales sobre la biografía de este pintor que la entrega a la parroquia de su lugar de adopción de un brazo relicario de San Eustaquio, en noticia que suministra el catálogo monumental de la diócesis¹⁶ y que ahora ampliaremos con datos extraídos de los libros sacramentales y de fábrica. En una casa próxima a la parroquia de la Asunción de Munain radicaba la vivienda familiar, en la



Detalle de la rueda del segundo tramo.

que siempre recalaba el pintor, su hermano Martín y otros criados a la vuelta de sus numerosos viajes con motivo de encargos de obras de su oficio. Una vecindad más estable mantuvieron otros miembros de su familia, cuyos nombres conocemos al figurar, al igual que el del propio pintor, como padrinos o madrinas en varias partidas de bautismo. María, mujer de maestro Diego, aparece como madrina en dos ocasiones en 1566 en los bautizos de María de Munain y Juan Hernández, en este caso junto a la mujer del cantero Ramiro (de Ocáriz)¹⁷. En varias partidas de nuevos miembros de la familia López figura como padrino maestro Diego (1561 y 1572)¹⁸ y sus hijos Juan y María de Cegama, en sendas partidas de 1573¹⁹.

Procedía, como tantos otros canteros y carpinteros durante el siglo XVI, de esa zona de denominación de origen que es el Goierri, concretamente de Zegama, el lugar de su apellido, en las faldas del Aitzgorri. El pequeño pueblo de Munain fue la residencia, el taller y el centro de operaciones de Diego de Cegama, desde el que desplegó en el último tercio del siglo XVI una intensa actividad como pincelador y yesero, primero en Guipúzcoa y luego en la Llanada oriental, su mercado natural, en las iglesias parroquiales de Gaceo²⁰, Munain, Heredia y otros lugares, colaborando en muchos casos con canteros como San Juan de Soraiz y, sobretodo, Ramiro de Ocáriz. Tras los pagos de 1545 y 1546 a este cantero en Munain, por la obra de una “capilla” o tramo de bóveda, se anota en 1547 en el libro de cuentas la suma de 3591 maravedís al “pintor” por “la pintura y colores”²¹, que tal vez pudiera coincidir con la primera aparición de Diego de Cegama en Álava. También se le documentan intervenciones en las iglesias



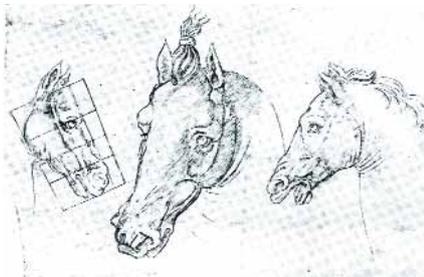
Filippino Lippi, dibujo.



Grabado. Agostino Veneciano, siguiendo a Rafael o G. da Udine.



Detalle de la rueda del segundo tramo.



Zoan Andrea. Dibujo.



Detalle del retablo mayor de Mendavia (Navarra).



Angostino Veneciano, siguiendo a Rafael o G. da Udine. Grabado.



Detalle de la rueda del segundo tramo.



Detalle de la rueda del coro.



Detalle de la rueda del segundo tramo.

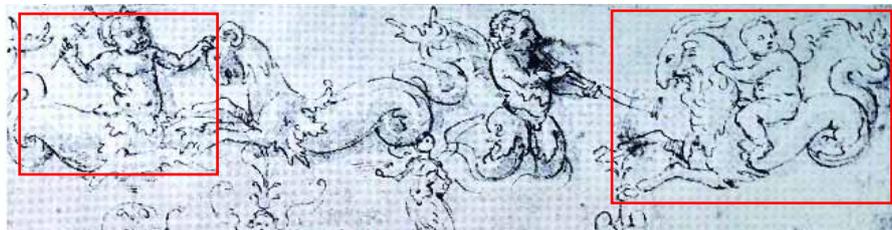
navarras²² de Santa María de Tafalla y Alzórriz (picadas, la primera en la década de los 70), y en la vecina Tierra Estella, en Mendilibarri y Arellano, siendo ésta su obra más ambiciosa y representativa, ya que se trata del único interior pincelado en su totalidad que ha llegado, tras su descubrimiento y restauración, íntegro hasta nuestros días. En la parroquia navarra de Olejua se conservan, junto a pinturas medievales de la cabecera, en los muros otros revestimientos característicos del siglo XVI entre los que destacan bandas con casetones que incluyen círculos y rosetas. Su nombre se halla asociado a varios canteros con los que colaboró en Munain y otros lugares como Pedro y Juan de Arteaga.

De la mano de importantes canteros guipuzcoanos del momento como Martín de Larrarte, comprobamos la presencia de Diego de Cegama en lugares más alejados como Logroño e incluso Huesca. Los datos más ilustrativos sobre este pintor los hemos extraído de un proceso en relación con ciertas obras de pinceladura en Tafalla²³ que, a continuación, extractamos. En 1566 se data en Logroño una obligación entre nuestro maestro y Martín de Larrarte, cantero vecino de Vidania, sobre la pinceladura de la nueva fábrica realizada en la parroquia de Santa María de Tafalla, es decir "el crucero nuevo y las dos capillas de los lados e la otra capilla de hazia el coro", así como el suelo y las cubiertas de la sacristía "e vobedillas

de axez". Contó habitualmente en su taller con cinco o "seys criados, aprendices 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 Román, quienes le ayudaron, entre otros encargos, en la pinceladura de la citada parroquia de Tafalla. En esta obra se destinaron más de 50 ducados en "madera, clabaçón, sogas y otros aparejos que se acostumbran para semejantes obras de pincelar". En el ejercicio de su oficio podía ganar, según propia declaración más de 30 ducados al mes, de los que tenía que pagar la soldada y la comida a sus ayudantes. Martín de Larrarte estuvo encerrado once meses en las cárceles reales de Pamplona a instancias del pincelador por no haberle pagado los 180 ducados acordados. A su vez, Cegama fue preso dos veces, asimismo por deudas, primero en la cárcel de Tafalla y luego en la de Pamplona durante dos meses en 1569, periodo en el que dejó de ingresar más de 60 ducados. Finalmente, sabemos que estuvo "retraido y uydó en Guesqua en el Reyno de Aragón por deudas".

LA PINCELADURA EN HEREDIA

La parroquia de san Cristóbal de Heredia constituye, como ya hemos señalado en la presentación, un caso ejemplar de templo, que edificado durante los dos primeros tercios del siglo XVI, recibió una pinceladura que dio un carácter renacentista



Codex Escorialensis. Dibujo.



Detalle de la rueda del coro.

a un interior gótico. A continuación nos referiremos a la técnica empleada en la ejecución pictórica sobre muros previamente preparados y con una característica paleta, a los motivos decorativos que en esta pintura mural se emplearon, desde los mejores revestimientos arquitectónicos a la romana en los muros y plementos, los motivos sagrados que se desarrollan en las numerosas claves de todas las bóvedas, a los más variados grutescos y representaciones fantásticas en las ruedas y cenefas de las bóvedas y en los frisos de los muros, para los cuales, por su excepcionalidad, intentaremos una aproximación a las fuentes gráficas que los hicieron posibles. También intentaremos un avance de los procesos de ejecución empleados en esta pintura y de algunos de los recursos de taller y oficio de los que, presumiblemente, se sirvieron los pintores de Heredia, como los cartones, para obtener una pinceladura tan compleja en motivos y de tanta capacidad decorativa.

La característica definitoria de la pinceladura alavesa del Renacimiento es el empleo de la pintura al temple usando como aglutinante la cola animal. Este procedimiento, en seco, es el que la analítica ha confirmado también en Heredia. Se aplicaba sobre un mortero o argamasa con una proporción de dos palas de cal y una de arena. Hasta tal punto resultaba importante esta preparación para el asentamiento y buen resultado de la pintura que el nombre de nuestro pincelador aparece en el primer libro de cuentas de Munain tres veces en relación con la venta de carretadas de cal, la primera como "cantero" en 1574, cuando se le pagan 6.596 maravedíes por la cal²⁴. Después de los pagos en 1580 al cantero Juan de Arteaga por obras de su oficio con piedra blanca en la torre y capilla, se constata la presencia de Cegama en dos partidas de 1582, en ambos casos por la aportación de varios carros de cal²⁵.

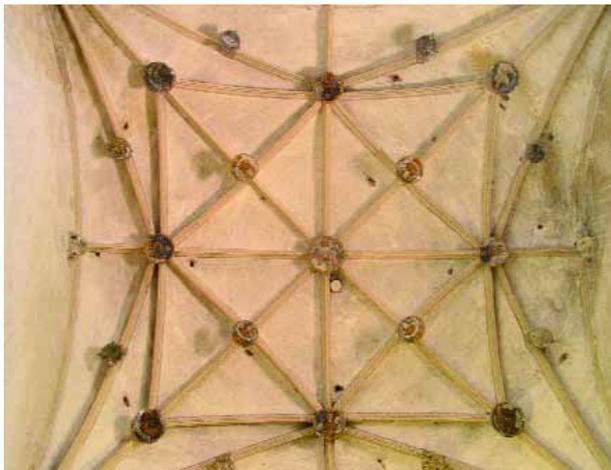
La reducida paleta es asimismo la habitual en esta técnica y sobre esta superficie. Los análisis confirman nuestra impresión visual, predominando la grisalla a base de gris, blanco y negro que le confiere un carácter arqueológico de imitación de artesonados y bajorrelieves. El negro, que perfila todos los motivos es de origen vegetal, bien sea negro carbón, de vid, o negro de humo. El rojo es el color habitual de fondo en las cenefas que perfilan los nervios de todo el conjunto y círculos en torno a las claves del presbiterio. Se ha comprobado mediante análisis de laboratorio el empleo de cinabrio-bermellón y minio de matiz anaranjado. Otros pigmentos documentados son el ocre o amarillo claro, la azurita sobre fondo negro y albayalde o blanco de plomo. La presencia de colores artificiales como el azul ultramar confirma su aplicación

en uno de los repintes más recientes del siglo pasado. Las combinaciones cromáticas que confieren carácter al conjunto son las de rojo y negro sobre gris y la imprescindible asociación entre la azurita sobre negro, como fondo para la aplicación de las grisallas.

Los marcos arquitectónicos escogidos por los pintores fueron, atendiendo a sus propias designaciones, las bóvedas estrelladas en cada uno de sus tramos o "capillas", que tras ser pintados eran calificados como "cielos", las nervaduras, los plementos, las "ruedas" centrales, las claves o "llaves", los "cascos" o cabeceras, los zócalos, las roscas de los arcos, las ventanas, los muros y los sagrarios de piedra. Así, en el estado actual de nuestros conocimientos, podemos suponer que los revestimientos arquitectónicos pincelados en Heredia se iniciaban por un despiece simple, que imitando piedra de sillería, se extendía por las paredes. Un despiece similar en lo regular, pero en este caso de ladrillo, perfilado y realzado, ocupa los plementos de las bóvedas, como ha quedado a la vista en las catas realizadas para este estudio previo. En los muros pincelados recreando paramento de sillería, un friso pintado recorría todo el templo con una ordenanza de grutescos sobre un habitual fondo rojo, que se encuentra en la actualidad muy perdida. En la misma altura, los capiteles de los apoyos del muro del hastial se decoran con gallones negros. Similar cromatismo canónico de grisalla sobre rojo con ordenanzas de dragones, roleos, jarrones y cestos con frutos, o de máscaras y roleos vegetales enfrentados a esquemáticos flameros, perfilan todas las nervaduras de las bóvedas estrelladas en las ruedas del segundo y tercer tramo de la nave. La cenefa más ancha es la que se adivina tras el enlucido, en el arco triunfal del templo. Pese a que no ha sido posible realizar catas en ella, se adivina bajo la cal del último blanqueo de 1901, los grandes roleos que la decoraron. Los lienzos de muro bajo los arcos formeros o "formaletes" fueron el marco escogido para un artesonado de casetones, diferenciado cromáticamente por una imaginaria diagonal, negro y gris en el primer tramo y grana y anaranjado de minio en el segundo, decorados con rosetas de cuatro pétalos dobles. En ambos casos, los casetones están perfilados y sombreados de negro, imitando una moldura en bisel que colabora en la sensación de relieve. Curiosamente son estos motivos los que sobresalen en todas las obras documentadas de Diego de Cegama, pudiendo considerarlos como una de sus firmas. Las paredes del presbiterio están diferenciadas del resto de la nave mediante grisallas con un almohadillado que solo se hallaba a la vista tras el retablo mayor, pero que catas abiertas en los lienzos laterales de la cabecera ochavada han demostrado su existencia. Con su



Gordoa. Bóveda del presbiterio.



Narvaja. Bóveda del primer tramo de la nave.



Clave de bóveda del presbiterio. Cristo en majestad.

diseño horizontal en negro, el perfilado exterior en este mismo tono y la sombra en ángulo en la parte inferior y derecha, contribuye como en el caso anterior, al efecto de relieve. Tanto los casetones como este motivo de almohadillado renacentista se ubicaban en la parte alta de los muros, con el fin de romper la monotonía del despiece de sillar del resto de las paredes. Tras el ático del retablo y, flanqueado por un pabellón del siglo XIX, encontramos un edículo con dos ángeles arrodillados, que sujetan un escudo con las cinco llagas y, sobre él, una cruz de remate.

Los tres tramos de la nave se cierran en Heredia con bóvedas estrelladas con ligaduras curvas, combados conopiales y vistosas "ruedas" centrales. Los 24 gajos o sectores en los que se subdividen estos círculos fueron el marco escogido para representar otras tantas composiciones grotescas en grisalla con "sueños de la razón". Sin duda, nos encontramos ante uno de los repertorios de este género más interesantes y variados de las artes del Renacimiento en Álava que, por su originalidad, fue la única zona respetada en el blanqueo general del templo a comienzos del siglo XX.

En la bóveda del primer tramo o "capilla" vemos una rueda completamente pincelada en grisalla y sin cenefas con fondo rojo y ordenanzas que perfilen sus nervios. Está decorada con composiciones simétricas a candelieri, en cada plemento, con cartelas correiformes con bustos masculino y femenino, copas con cabezas de caballo y cabra y cabecitas de niño aladas o elementos vegetales, disponiéndose a ambos lados de éstas, aves de largos cuellos que picotean frutos, guirnaldas o cornucopias con frutos, con seres híbridos alados, esfinges y grutescos varios. Curiosos resultan los cuatro plementos que se colocan en los extremos norte y sur de la rueda, hacia las paredes laterales de la nave, en los que excepcionalmente, los motivos decorativos se organizan de forma unitaria en dos plementos, empleando como eje de simetría el propio nervio pétreo de la bóveda. En ella también los motivos decorativos son especiales, así a ambos lados de la cartela correiforme encontramos seres monstruosos con cabeza de león y pata que finaliza en cabeza de delfín, sobre ellos aves que dirigen su pico a frutos colocados sobre jarrones y rematados con motivos vegetales.

En la rueda del segundo tramo cada sector está perfilado por cenefas en rojo con roleos, flameros y máscaras en la que perfila el nervio circular, y dragones, jarrones y roleos con cestos y frutos en los nervios que confluyen en la clave central. En el eje de simetría de cada composición encontramos también hermes, un ser vegetalizado, media figura alada con aves de largos cuellos que picotean los pechos, máscaras, cartelas, copas y cabecitas aladas. En otros roleos con cornucopias en sus extremos soportan copas de las que salen cabezas gemelas y que son picoteadas por aves, rematando la composición cartelas correiformes con florones. En unos plementos menores, que coinciden con la disposición norte-sur, encontramos una preciosista decoración de roleos con delfines, cabezas de caballo y aves o roleos saliendo de cabezas de caballo que soportan cestos con frutos, mientras máscaras vegetalizadas son picoteadas por curiosas aves.

La rueda de la bóveda del coro, fechada por una cartela en



Clave del presbiterio. Símbolo de san Marcos.



Clave del segundo tramo de la nave. Santo Obispo.



Clave del segundo tramo de la nave. Ángel.

1564, y menor en su diámetro que las dos anteriores, cobija sin embargo los motivos más interesantes, perfilados, como en la del tramo precedente, por cenefas en rojo con ordenanzas estereotipadas con roleos, flameros y máscaras. Sus gajos presentan motivos del manierismo fantástico, como hermes con caballos foliáceos, a veces con jinetes, dragones enfrentados a seres monstruosos agrutescados con pechos, aves fantásticas, máscaras, muchachos con capacetes de frutas en la cabeza y draperies o telas colgantes en sus manos, en torno a balaustres sobre máscaras y cabezas de caballos a los lados. En otro encontramos seres híbridos alados enfrentados, sobre una cabecita alada y en el eje que marca el balaustre, una cartela con la data antes mencionada, que data la obra.

Indudablemente un repertorio tan variado solo era posible en nuestro territorio merced a las estampas grabadas que reproducían motivos decorativos propios del XVI italiano y que fueron difundidos por toda Europa. No escapó de esta influencia nuestro pintor, presumiblemente Diego de Cegama, y en su taller debieron de existir grandes libros o carpetas de estampas y dibujos como constatan los inventarios de bienes de otros pintores hispanos del momento. Muchos de esos motivos antes descritos parten en buena medida del descubrimiento de la Domus Aurea en Roma a fines del siglo XV y de la difusión que de sus motivos hicieron, desde entonces y durante todo el siglo XVI a través de grabados, dibujos y pinturas de los grandes maestros que en su momento se introdujeron en sus amplias salas para apreciar aquel glorioso pasado imperial, como Ghirlandaio, Pinturicchio, Perugino, Lippi, Rafael o Giovanni da Udine, entre otros. Así podemos explicar los grutescos, balaustres, roleos, aves, telas colgantes, seres fantásticos, humanos o animales, seres alados, cartelas correiformes, etc. que pueblan numerosas obras de arte italianas de aquella cronología.

En función de todo lo mencionado creemos que las fuentes gráficas que fueron referente de estas vistosas decoraciones de Heredia fueron sin duda grabadores de fines del XV como el Maestro de las Cabezas de Caballos, Zoan Andrea o Peregrino da Cesena en lo que a animales se refiere. Pero principalmente serán estampas de la primera mitad de la centuria siguiente las que más influyan en nuestro pintor. Así es obligada la

referencia a Nicoletto Rosex de Modena en las máscaras de leones, rostros gritando o caballos, y sobre todo a Agostino Veneziano que, siguiendo a Rafael y a Giovanni da Udine, está muy presente en los motivos vegetales y fantásticos que pueblan estas bóvedas. Y para España, una papel especial y determinante representa el Codex Escorialensis, libro de dibujos de antigüedades, que datado a fines del XV reproduce multitud de motivos de aquel palacio y que desde antiguo se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial²⁶. Para los motivos más acordes con la década del 60 del siglo XVI, aquellos que se dibujan y pintan en la bóveda del coro, como los muchachos encorvados con capacetes de frutos sobre sus cabezas, propios del Manierismo fantástico parece que la fuente de inspiración fueron los grabados originados a partir de las decoraciones de estuco del palacio real de Fontainebleau, distribuidos por toda Europa en los años siguientes.

No deja de ser curioso que tan completo programa decorativo con infinidad de motivos fantásticos siga poblando en 1564 las bóvedas de nuestras iglesias, cuando en una fecha tan significativa como 1563, en la sesión final del Concilio de Trento se acuerda el Decreto de las Imágenes, en el que se prohíbe de forma explícita el uso en lugares sagrados de motivos indecorosos e imágenes que distraigan la fe. La explicación para su uso en Heredia viene dada por la ubicación de las mismas, las bóvedas de la iglesia. Siendo éste un lugar tan lejano de los ojos del espectador, en marcos similares se constata su pervivencia incluso a partir de la finalización del Concilio.

Pese a que en Heredia se encuentran ocultas por la cal y la imitación tosca de motivos cerámicos, las claves constituyeron en el conjunto pictórico de la iglesia un elemento de primera importancia. En ellas se concretaba el programa iconográfico de tema religioso de las bóvedas. Sobre su superficie pétreo, lisa y con la preparación pertinente, con su pintura, se completaba la decoración de la iglesia y como peculiaridad de éstas, frente al resto de la pintura mural de las bóvedas, hay que resaltar el empleo del color y del oro, algo que sin duda también llamaría la atención en su época. Las claves fueron el marco principal para el programa de salvación²⁷, como todavía se puede admirar hoy en las de las iglesias parroquiales vecinas de Vicuña, Gordoia y Narvaja. Todas ellas fueron



Bóvedas de la iglesia de Vicuña.

pintadas, en lo esencial, en el último tercio del siglo XVI, en una época fecunda para nuestro pintor, Diego de Cegama, a cuya mano quizás se deban algunas de ellas.

Como consecuencia de las primeras catas realizadas en las claves de la cabecera de la iglesia de Heredia se han descubierto los temas pictóricos originales que correspondían simbólicamente al "primer cielo". En la clave central se dispone la figura de Cristo en Majestad sedente y con capa roja sobre los hombros, sentado sobre la bola del mundo, mientras que en las cuatro claves mayores que circundan a la anterior se representan los símbolos alados de los Evangelistas. Las catas sólo han descubierto el león correspondiente a san Marcos con su filacteria para el nombre perdida, pero hemos de suponer que como en los casos antes mencionados, el programa se completaría con las otras tres. Estas claves del presbiterio de Heredia se hallan perfiladas y realzadas con anillos pincelados con fondo rojo y decoración de roleos y grutescos en grisalla en la bóveda.

En el segundo tramo de la nave, se ha retirado la cal en dos claves de las 24 que la conforman. En ellas se ha sacado a la luz la imagen de un santo obispo con báculo, que quizás represente a un Padre de la Iglesia y una cabeza de querubín alado en otra de las claves extremas de los combados, que nos transporta al cielo. Por último en la bóveda del coro, de las 22 claves que posee se ha descubierto la central, en la que ha aparecido la escena de la Resurrección de Cristo.

El programa sacro representado en las bóvedas de la parroquia de san Cristóbal de Heredia parece corresponder, por las catas realizadas en ellas, a lo que era habitual en otras de la Llanada ya mencionadas. El tramo de la cabecera o "primer cielo" era el destinado a representaciones de Dios Padre o Cristo acompañado por los símbolos de los evangelistas. La segunda bóveda o "segundo cielo" era el espacio destinado para el programa mariano, con la Virgen con el Niño o la Asunción acompañadas por santas vírgenes y que aquí no ha podido ser descubierto, por la disposición del andamiaje, si bien podemos pensar que también en este caso fuera así. En la siguiente bóveda de la nave, posiblemente hubiera alguna representación principal del santo titular del templo, acompañado de otras series como profetas, diáconos, fundadores de órdenes, Padres de la Iglesia, como el obispo que han descubierto las



Proceso de restauración de la bóveda de la cabecera en Santa M^a de Orduña. Empleo de "cartones".



Cenefa resultante de la seriación del mismo motivo.

restauradoras, además del conjunto de ángeles. El elevado número de claves ofrece la posibilidad de que algunas de ellas, indistintamente los tramos, estuvieran pintadas con Armae Christi, monogramas de Cristo y de la Virgen, estrellas, el sol y la luna y otros. En el tramo del coro, la aparición de Cristo resucitado saliendo del sepulcro entre dos soldados, sin parangón en las vecinas localidades antes mencionadas, supondría en Heredia la culminación del programa sacro y la razón de ser de la fe cristiana.

Recreando lo que debió ser el proceso de ejecución de la pinceladura de esta parroquia, por las considerables dimensiones del espacio a decorar, por la variedad y complejidad de motivos empleados y por la correcta disposición de los mismos, primando en cada plemento la simetría y la exactitud, hemos de suponer que se utilizaran algunos de los recursos propios de los talleres del momento para trasladar los dibujos previos a las superficies a pintar²⁸. Uno de los más frecuentes era el empleo de cartones, que previamente horadados permitían dejar una huella punteada en los perfiles del dibujo, que luego se repasaría a mano alzada, constituyendo el dibujo subyacente de la composición²⁹. Parece ser que este fue el método eficaz que el taller de Diego de Cegama puso en práctica al menos en los plementos de las bóvedas, como lo evidencia el punteado todavía visible en alguna zona de la bóveda del segundo tramo de la nave. Sobre este dibujo en negro se comienza a trabajar la pintura con diferentes tonos de gris, perfilados nuevamente con negro y realzados con "luces" en blanco. Está comprobado documentalmente que los pinceladores alaveses se servían habitualmente de cartones para trasladar los dibujos previamente elaborados sobre papel y a tamaño natural, a los muros. Así el pintor vitoriano Andrés de Miñano, uno de los grandes especialistas alaveses en pinceladura mural hasta 1577, que desarrolló una segunda etapa en la ciudad de Estella, incluye en su inventario de bienes de 1590, entre las cosas del oficio, "papeles y rasguños del oficio de pintor y siete papelones viejos pequeños de pintar capillas"³⁰.

LOS REVESTIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS. COMPARACIÓN CON CONJUNTOS AFINES

El repertorio de motivos pictóricos de Heredia puede ser comparado con los de otras iglesias de la Llanada Oriental, que

han preservado parte de su decoración como Gaceo, Munain, Ilarduya, Zaldondo, Etura, Vicuña, Gordoia y Narvaja, además de otras afines en Navarra como las de Arellano, única obra totalmente pincelada y documentada de Diego de Cegama, y Olejua. Los motivos principales que revisten los paramentos de varias de estas iglesias son los casetones. En unas fábricas de mampostería, su función es la de dar un acabado elegante y regular a los muros. A la vez modulaban el espacio gótico en base al cuadrado y le conferían una apariencia de basilica paleocristiana a la antigua. Estos ornamentos complementan en Gaceo a pinturas góticas anteriores y reemplazan en Arellano a pinturas medievales del XIV, de las que solo quedan unos pequeños restos en el lado del evangelio del presbiterio.

En la parroquia de Gaceo, su ábside está totalmente pintado al fresco a mediados del siglo XIV con representaciones gótico-lineales de la Trinidad, la Crucifixión, San Miguel y el pesaje de las almas y escenas de la vida de Cristo, fue completado en el único espacio libre con un zócalo de casetones en grisalla. Como leemos en el primer libro de fábrica, en las cuentas de 1570-1574: "Item del pintar de la sacristía (desaparecida) y el altar alrededor, mostraron aber pagado a maestre Diego de Cegama, pintor, veynte e un ducados y tres reales"³¹. Tras la última restauración de las pinturas murales de Gaceo, llevada a cabo en 1978-79, han llegado a nuestros días del zócalo con grisallas renacentistas, dos zonas con cuatro y tres filas respectivamente de casetones, restos, sin duda, de un revestimiento que ocupaba aproximadamente la mitad del ábside, hasta la cornisa pétreo. En un módulo cuadrado con molduras biseladas se incluyen dobles círculos perfilados y realzados con puntos de luz, que acogen rosetas. De igual forma, la cornisa románica es transformada mediante el pincel de Cegama en una cenefa clasicista con dentículos y ovas sobre fondo rojo.

Estos casetones reproducen decoraciones en yeso propias de los edificios romanos y paleocristianos, y son uno de los signos más evidentes del renacimiento de la antigüedad en el siglo XVI. Su eliminación en tantos edificios románicos, góticos y gótico-renacentistas, para potenciar su sabor



Gaceo. Detalle del ábside.



Zaldondo. Detalle de la pinceladura.



Etura. Detalle de la bóveda de la cabecera.



Ilarduya. Detalle de la bóveda de la sacristía.

medieval, ha privado a estos del acabado arquitectónico renacentista, contraviniendo al plan trazado por canteros y pintores en las fábricas del 1500.

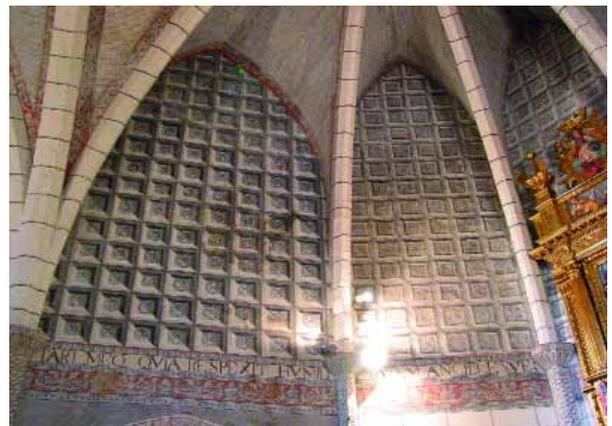
Hallamos casetones con rosetas en las paredes de dos de los tramos de la parroquia de san Román de Arellano, que realizó entre 1579 y 1580 Diego de Cegama, en las bóveda de la parroquia de Ilarduya, en una de las paredes y la bóveda de la sacristía de la



Ábside de Gaceo. Detalle del zócalo de casetones y cornisa pincelada.



Detalle del artesanado de casetones de San Lorenzo. Florencia.



Arellano. Muros pincelados con casetones. Detalle.

capilla de los Lazarraga en la iglesia de Zaldondo, y en el intradós del arco de ingreso de la capilla del Sagrado Corazón en la iglesia de Vicuña. En Arellano encontramos otros tipos de revestimientos como los almohadillados, también presentes en Heredia, y las puntas de diamante. El despiece de sillar y ladrillo, habitual en paredes y bóvedas, todavía aflora a través

de la cal y la humedad en numerosos templos como por ejemplo los de Etura y Ocáriz. Sobre todos ellos destacan los casetones de Heredia por su tamaño, cuidada ejecución y el empleo de minio y grana en los fondos, superando el bicromatismo habitual de la grisalla ●

¹ PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. T. V. La Llanada Alavesa Oriental y valles de Barrundia, Arraya y Laminoria. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1982, págs. 616 y 626.

² *Ibid.*, pág. 784.

³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento*. La pinceladura norteña. San Sebastián, 1999, pág. 58.

⁴ *Ibid.*, pág. 59.

⁵ PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Ob. cit.*, págs. 539 y 547, nota 13.

⁶ *Ibid.*, pág. 111.

⁷ *Ibid.*, pág. 616.

⁸ *Ibid.*, pág. 511.

⁹ PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: *Ob. cit.* pág. 754. En 1783 el Conde de Oñate, donaba 2000 reales de limosna para gastos de obras y reparos en la parroquia. También en Heredia se comprueba esta constante inyección de dinero para la fábrica y su embellecimiento de los Guevara. Así, en las cuentas de 1760-61 se consigna una importante partida de 2.000 reales entregados por el mayordomo del Conde de Oñate y Villamediana "para alivio del dorado del retablo mayor". *Ibid.*: pág. 474 y Heredia. Libro de cuentas de fábrica de 1679 a 1812, cuentas de 1760-1761.

¹⁰ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Archivos Parroquiales. Heredia. Libro I de cuentas de fábrica de 1679 a 1857. Cuentas de 1744-1745 (jarreo, blanqueo y enlucido de la iglesia y capillas y "fingimiento de piedra sillería con listas blancas en toda la crucería" por los maestros albañiles Nicolás de Araolaza y Juan de Echevarría. El remate es de 1739 y el finiquito de 1744), 1767-1768 (blanqueo de la iglesia, sacristía y capillas y "pintura de arranques y listas pagados a unos italianos de oficio, incluso la cal, escaleras, maromas y demás que fue necesario"), 1778-1780 (jarreo, blanqueo y reparaciones de la iglesia por José Uriarte), 1797-1798 (blanqueo de la iglesia y capillas salvo la de San Diego que corrió a cargo de su patrono, más dos carros de cal y "colores para los arranques y trabeseros") y 1804-1805 (pagos al maestro arquitecto y al pintor (José López de Torre) por "trazar el modo de componer el presbiterio". *Ibid.* Libro II de cuentas de fábrica de 1814 a 1958. Cuentas de 1818-1819 (al maestro albañil "por blanquear y delinear la sacristía"), 1842-1843 (pagos a José María Larrea, maestro albañil por el blanqueo de la iglesia "dar varios colores en los arqueados de la bóveda" y 1851-1852 (blanqueo y pintura de la sacristía y antesacristía).

¹¹ *Ibid.*, Libro II de fábrica de 1858 a 1958. En las cuentas de 1901 se pagan 175 pesetas a Tomás Ugartondo "por el blanqueo de la Iglesia y otros trabajos, con licencia del M. I. S. Gobernador eclesiástico".

¹² Los datos que se enumeran a continuación se deben a la información oral, así como a la consulta de documentos, informes y notas facilitados por don Enrique Fernández de Barrena, a quien agradecemos por su amabilidad.

¹³ Salvatierra-Agurain. Archivo de la Casa Cural. Libros parroquiales. Heredia. Proyecto de cubierta de la Iglesia (1980).

¹⁴ Su restauración la llevó a cabo la empresa Geroa.

¹⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: "Las artes figurativas de la Época Moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI" en PAS-TOR DÍAZ DE GARAYO, E. (ed.): *La Llanada oriental a través de la historia : claves desde el presente para comprender nuestro pasado Vitoria-Gasteiz*: Diputación Foral de Álava, 2003, págs. 98-99.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 584.

¹⁷ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Libro I de bautizados de 1545 a 1669, fol. 5.

¹⁸ *Ibid.*, fols. 3v y 6v.

¹⁹ *Ibid.*, fols. 7 y 7v.

²⁰ PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Ob. cit.*, pág. 446.

²¹ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Archivos Parroquiales. Munain. Libro I de cuentas de fábrica de 1524 a 1660, fol. 49v.

²² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Contribución del País Vasco...*, pág. 58.

²³ Archivo General de Navarra. Procesos. Sign. 68554. Miguel de Azpilcueta contra el fiador de Diego de Cegama (1571), Complementario a éste: *ibid.*, Sign. 263370. Diego de Cegama contra Miguel de Azpilcueta (1569).

²⁴ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Archivos Parroquiales. Munain. Libro I de cuentas de fábrica de 1524 a 1660, fol. 93.

²⁵ *Ibid.*, fols. 121v y 122.

²⁶ *Ornemanistes du XVème siècle. Gravures et dessins*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987. CHASTEL, André: *La grottesque*. Paris, Le Promeneur, 1988. *Codex Escorialensis*. Libro de dibujos de Antigüedades. Edición facsímil. DACOS, Nicole: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*. London-Leiden, Warburg Institute-Brill, 1969. BARTSCH, A.: *The Illustrated Bartsch*. New York, Abaris Books. MEYER, F.S.: *Manual de ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. BERLINER, R.: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Barcelona, Labor.

²⁷ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la diócesis de Vitoria*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. Vitoria (2001). Inédita.

²⁸ BRUQUETAS GALAN, R.: "Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo del siglo XVI" en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 24 (1998), págs. 22-44.

²⁹ Ver estudio sobre el dibujo subyacente en las bóvedas de Heredia dentro de este mismo Informe.

³⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: "Pintura" en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.); ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; GARCIA GAINZA, M^o C.: *El Arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pág. 287. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pág. 173.

³¹ PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: *Ob. cit.* pág. 446. Archivo Diocesano de Vitoria. Signatura 1059.2 Libro primero de fábrica de 1548 a 1679. Cuentas de 1570-1574.