

Pedro L. Echeverría Goñi Profesor Titular de Historia del Arte de la UPV

La actividad investigadora de Pedro L. Echeverría la centran los estudios sobre las artes pictóricas, principalmente sobre policromía - pintura, dorado y estofado de retablos y tallas del renacimiento y barroco. Sus estudios se han visto reflejados en numerosos libros y artículos, abarcando además otros variados temas artísticos referidos al patrimonio, tanto de Álava como del resto del País Vasco y Navarra. Ha dado a conocer otra de las especialidades pictóricas como es la pinceladura del Renacimiento.

Además de su condición de Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco, su actividad docente se extiende más allá del campus de Álava; ha impartido numerosas conferencias, cursos y ponencias sobre policromía en diferentes universidades, asociaciones y congresos. A esto hay que sumar sus trabajos de catalogación para algunos museos y exposiciones, así como la realización de fichas técnicas para diferentes instituciones, entre los que destaca la dirección y coordinación del proyecto para la calificación de retablos en el País Vasco, y sus colaboraciones en la catalogación del patrimonio sacro de Valdegovía o en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria.

AKOBE: ¿Qué hace entre nosotros un navarro descubriendo y enseñándonos el arte a los alaveses?

Pedro L. Echeverría: Considero que una forma de devolver todo lo que esta tierra me ha proporcionado es la de procurar conocer bien su patrimonio artístico y participar de una forma de ver y valorar sus grandes monumentos y ajuares. Desde mi primera salida, que fue para estudiar el retablo mayor de la parroquia de Peñacerrada, hasta la última, que realicé para examinar el retablo fingido de Zestafe, mi objetivo ha sido conocer sobre el terreno las obras de arte de todos y cada uno de los pueblos de Álava. Los trabajos de investigación llevados a cabo en la Universidad del País Vasco no han quedado reservados a ese restringido marco, sino que he intentado divulgarlos en conferencias y charlas de concienciación dirigidas a un público variado: vecinos y comunidades, párrocos, restauradores y responsables de patrimonio, entre otros.

Su actividad en el Departamento de la UPV, y creo que su pasión también, se centran sobre todo en el ámbito de las artes del Renacimiento. ¿Por qué esta predilección?

Mi interés por las artes figurativas del siglo XVI viene de mi época de estudiante y creo que se debe a Concepción García Gainza, catedrática de Historia del Arte de la Universidad

de Navarra y una de las mejores especialistas en escultura de la Edad Moderna en España. Sus clases sobre Donatello o Miguel Ángel, la dirección de mi tesis sobre policromía renacentista o el aprendizaje de campo en el catálogo monumental de Navarra han sido determinantes en mi orientación. Pienso que en el 1500, la era del Humanismo cristiano, se alcanzaron unas cotas de maestría en el oficio, calidad artística y profundidad de concepto que no se han dado en ningún otro periodo artístico. He contrastado esta opinión en muchas ocasiones con otros profesionales como restauradores que, independientemente de su dedicación, admiran por su perfecta ejecución los retablos y tallas del Renacimiento.

Policromía, pintura mural... ¿dirige su interés hacia las dos dimensiones, en un momento en que parece que priman los edificios emblemáticos, las reconstrucciones virtuales en 3D, etc.?

Efectivamente, parece que otra constante en mi investigación es la de dedicarme a especialidades pictóricas "menores" y muchas veces "invisibles", lo que podríamos denominar causas perdidas. Sin duda son las que necesitan con mayor urgencia una llamada de atención que evite su deterioro y desaparición. Una arquitectura o una escultura sin color son a lo largo de la historia algo inconcebible, como no sea en el pensamiento de los teóricos del Neoclasicismo por un error histórico o en la mentalidad del hombre actual, que valora la volumetría, el vacío desocupado o la desnudez minimalista. La policromía es como la epidermis de las imágenes, la que ennoblece unos materiales modestos, simula personajes con vida o nos acerca al mundo sobrenatural. La pinceladura fue no solo el acabado arquitectónico de nuestros templos, sino el mejor ornamento de los mismos y, en muchas ocasiones, una catequesis que nos transportaba simbólicamente a los "cielos". Podemos afirmar no solo que todas las iglesias alavesas estuvieron completamente pintadas en el siglo XVI, sino también que este fenómeno respondía a una tradición secular que se renovaba periódicamente hasta mediados del siglo pasado. El caso de Gaceo, que se presenta como un ejemplo excepcional de iglesia románica con pinturas góticas y renacentistas, no es sino un exponente más de lo que fue cualquier templo de Álava, comenzando por la propia catedral vieja de Santa María o la parroquia de San Pedro de Vitoria. Ese otro ideal de fábrica gótica de mampostería con piedra vista, al que corresponden las parroquias vitorianas o tantas otras del territorio, desprovistas por la piqueta de sus revestimientos, constituye un falso

histórico como lo demuestra la documentación. En esta preocupación por los revestimientos pictóricos de los muros y las tallas he encontrado la mayor sensibilidad entre los profesionales de la restauración.

¿Por qué este término de "pinceladura" y no pintura mural?

Así denominaban tanto sus autores como los patronos a la pintura mural al temple durante el siglo XVI. Los especialistas en esta modalidad pictórica eran conocidos como "maestros de pincelar iglesias" y poseían un rico vocabulario artístico para designar a cada uno de los marcos arquitectónicos, pigmentos, motivos y vicios de la pintura. Por ello considero que, siempre que sea posible, se debe recuperar la terminología de época, mucho más ilustrativa y precisa que la actual, entresacada de diccionarios de historia del arte. Máxime si consideramos que algunos de los mejores especialistas en este tipo de pintura al temple a la cola residían en Vitoria y otras localidades alavesas y periféricas, y difundían su jerga por los territorios circunvecinos. En algunos edificios cuya historia constructiva lo permite, no resulta extraño documentar una estratigrafía pictórica con ventanas o fragmentos de pintura gótica, cielos y grisallas renacentistas, pabellones barrocos y neoclásicos y distintas renovaciones hasta los últimos jaspeados, realizados antes de los años 30 del siglo pasado. Así se puede comprobar por ejemplo en los de Arbulo, Artaza de Foronda y Ollavarre.

Pero, ¿no conocerá exclusivamente esta faceta pictórica por los datos que le aportan los documentos escritos de los archivos, verdad?

Una de las especificidades del método histórico-artístico que practico es, junto a la prospección documental, el trabajo de campo que requiere el desplazamiento in situ y la inspección ocular concienzuda. En algunos casos, como en el estudio de la pinceladura, se hace imprescindible la utilización de escaleras y la subida a andamios colocados a gran altura con motivo de las obras de restauración, ya que con frecuencia son las bóvedas las únicas partes del edificio que han escapado a la piqueta. De gran utilidad para una mejor comprensión de los aspectos técnicos de la pintura al temple han sido las conversaciones y contrastes de impresiones que he mantenido in situ con las restauradoras de la empresa Petra.

¿Podría nombrar a los pintores alaveses más destacados y algunas de las iglesias donde todavía pueden existir pinceladuras del siglo XVI?

En Vitoria residieron algunos de los más cualificados especialistas de distintas procedencias

como los flamencos Beltrán de Amberes, Pedro de Frisa o los Avena (Eliás de Arras y Diego Eliás de Avena) y los locales Martín de Oñate y sus hijos Tomás y Juan, Pedro de Gámiz, Andrés de Miñano o Juan de Bustillo. Otros talleres periféricos que conforman la pinceladura alavesa fueron los de Orduña, integrado por los pintores alaveses Juan de Armona y Juan Beltrán de Otazu y el de Mondragón, en el que sobresalen Juan de Elejalde y su hijo Antonio, residentes en el barrio de Garagarza. El pequeño pueblo de Munain, cerca de Salvatierra, fue el sorprendente lugar de residencia escogido por los pintores guipuzcoanos Martín y Diego de Cegama, para atender encargos de localidades de la Llanada oriental, Tierra Estella y Gipuzkoa.

Muestran al menos una parte de lo que fueron espléndidos conjuntos pictóricos renacentistas las parroquias de Oteo, Ollavarre, Arriñez, Arbulo y Gardelegi (taller de Vitoria), Ziriano, Urbina de Villarreal, Artaza de Foronda y Añua (taller de Mondragón), y Heredia, Munain, Vicuña, Etura e Iarduia (taller de Munain). Hay que añadir a esta relación, las pinturas de la capilla de Santiago de la parroquia de Agiñiga, las del santuario de Escolumbe en Catadiano y las de las iglesias de Quejana, Oiardo, Zestafe y Tortura (taller de Orduña). Resulta paradójico que los únicos templos totalmente pincelados por pintores alaveses que han sido restaurados, descubriendo sus pinturas, se localizan fuera de nuestro territorio y son los de San Román de Arellano en Navarra y San Pedro de Murueta en Orozko, en Bizkaia.

¿Esto quiere decir que los que mencionaba en Álava ya no pueden verse porque han desaparecido o porque aún están por descubrir?

Los ejemplos citados no son sino un tímido exponente de lo que fue la decoración interior de nuestras iglesias. Todavía permanecen ocultas otras pinturas bajo enlucidos, repintes y retablos que, paradójicamente las han preservado de su arranque. Los únicos templos que no van a poder recuperar sus pinturas murales son aquellos que no han sido picados. Me conformaría con que fueran entre un 10 y un 20%, lo que sería suficiente para hacernos una idea de lo que fue un brillante patrimonio pictórico. Si son numerosas las pinceladuras que han desaparecido por el deterioro y la ruina de las iglesias que las sustentaban, son más las eliminadas por intervenciones indiscriminadas como la moda de "sacar la piedra", perpetrada en su mayor parte entre 1960 -como una repercusión negativa del Concilio Vaticano II- y nuestros días, donde el picado para sacar a la luz fábricas de mampostería ha sido retomado como nueva moda, en algún caso.



Pero si los documentos, y sus estudios dicen que ese patrimonio está ahí, ¿por qué no se saca a la luz?

En primer lugar porque parece un tema menor, que no ha atraído la atención de los historiadores del arte, más sugestionados por la arquitectura o las obras maestras de escultura y pintura. Si ésto es así entre quienes debiéramos llamar la atención sobre esta modalidad pictórica, se puede comprender su invisibilidad para otros profesionales y para el público en general. No obstante, el principal problema para su recuperación radica en la complejidad de su restauración, los plazos y el elevado presupuesto para unas pinturas al temple que en los paramentos no son, en muchas ocasiones, sino una imitación seriada de acabados arquitectónicos como despieces, almohadillados y artesonados.

Entonces, todo el trabajo de investigación de los historiadores, o como el que hacen en otros campos los arqueólogos y arquitectos, o el invertido en el Catálogo Monumental, acabará siendo tan sólo documental, un testimonio de lo que se va a perder.

Muchas veces pienso que tanto esfuerzo no es sino la crónica de una muerte anunciada. No obstante, creo que lo más difícil ha sido "descubrir" y articular el fenómeno de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Si una de las contribuciones más conocidas del País Vasco a la arquitectura y las artes del Renacimiento es la de los canteros "vizcaínos" procedentes de ciertas localidades de Gipuzkoa y Bizkaia, la aportación alavesa más original puede ser esta inédita modalidad pictórica.

En este sentido me sirvieron de aliento en

su día las cariñosas palabras de estímulo de Micaela Portilla, gran concedora de ésta como de otras parcelas recónditas del patrimonio alavés. En la actualidad constituye toda una garantía el interés por este revestimiento de Juan Ignacio Lasagabaster, director de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Álava, y Rosaura García Ramos, responsable del Servicio de Restauración de la Diputación. En todo caso este tema requiere, dada su complejidad, de trabajos interdisciplinares entre historiadores del arte, arquitectos, restauradores y arqueólogos.

¿Habrà que esperar entonces a que suceda alguna otra catástrofe para que las instituciones o quienes tengan esa responsabilidad, además de interesarse, se sensibilicen y se decidan a actuar?

El derrumbamiento de iglesias que atesoraban valiosas pinturas, como la de Betolaza, hace más lamentable el desmoronamiento anunciado de otras como la de Ziriano -con pinceladura de los siglos XVI y comienzos del XVII y lienzos barrocos-, que no sabemos cuantos inviernos resistirá. Paradójicamente son los des poblados y los pueblos más alejados con muy pocos vecinos los que albergan los programas pictóricos más significativos, al no haber sufrido renovaciones ni picados.

Esperemos que esto no suceda, y que la próxima entrevista que tengamos sea con motivo de la restauración de alguno de estos edificios...

Ese es mi deseo y el motor de muchos de estos estudios, que suponen una llamada de atención hacia un aspecto prácticamente desconocido y, pese a ello, fundamental e identitario del patrimonio histórico-artístico alavés como es la pinceladura de nuestros templos. La desaparición irreversible de un gran número de pinturas, así como el abandono y deterioro paulatino que sufren otras, requiere diversas medidas de emergencia que pasan por realizar labores de difusión y puesta en valor de la pinceladura, la búsqueda de patrocinadores externos y la creación de un centro de interpretación, investigación y difusión de la pinceladura mural alavesa, con el fin de localizar, evaluar, estudiar y recuperar aquellos conjuntos o fragmentos de pintura mural que han escapado de la piqueta y todavía hoy se conservan ocultos bajo sucesivos enlucidos o tras retablos de talla. Por todo ello, el descubrimiento y recuperación de estas pinturas es una prioridad de nuestro patrimonio histórico-artístico y una deuda con las generaciones precedentes, que se decantaron a lo largo de los siglos por el color en el revestimiento pictórico de iglesias y ermitas. ■