

En torno a las pinturas murales de San Martín de Avendaño

RAQUEL SAENZ PASCUAL*

Las pinturas murales de la ermita de San Martín de Avendaño fueron descubiertas entre el año 1978 y el 1980 a consecuencia de la construcción de la nueva parroquia para el barrio de San Martín de Vitoria. Se cuestionó si la ermita se incluiría en el conjunto pero al realizar las pertinentes observaciones, se retiró el altar y se encontraron manchas de color por lo que se inspeccionó más cuidadosamente el edificio y se comprobó la existencia de las pinturas.

La importancia de este conjunto, a nuestro entender, radica en su localización geográfica. Hasta ahora conocíamos, dentro del estilo gótico lineal, la existencia de las pinturas de Gaceo en la Llanada Oriental y las desaparecidas de Urrialdo en la Llanada Occidental, sin contar con las otras pinturas murales de otros estilos. Esto nos demuestra que la pintura gótica en Alava estuvo muy extendida y no localizada en una sola zona.

Estas pinturas estuvieron cubiertas por cal, algo muy habitual en las iglesias alavesas, dado que en el siglo XVIII se pensaba que las imágenes y pinturas medievales eran irreverentes y por ello a unas se las entierra y a otras se las cubre con cal si no se destruyen. Este fenómeno no es exclusivo de Alava.

Una vez descubierta su existencia en la iglesia de San Martín y tras la experiencia de Gaceo se tuvo gran cuidado a la hora de sacarlas a la luz. La restauración de las pinturas se llevó a cabo hacia 1981 financiadas por la Diputación de Alava. Las pinturas exteriores fueron arrancadas y trasladadas a otro soporte por Villanueva hacia 1985.

Sobre las pinturas de San Martín de Avendaño apenas se ha escrito nada (1). Tan sólo se encuentran dos breves referencias. Una es la de Juan Carlos Steppe en su monografía sobre las pinturas murales de Gaceo, en el volumen V del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, en ella habla de la aparición de las pinturas de Avendaño y de la prudencia con que se restauraron. Llama la atención sobre las pinturas del exterior de la ermita y dice que hay casos como éste en el sur de

* Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Becaria Gobierno Vasco

(1) Existe en el interior de la ermita una lápida explicativa de las pinturas con cuyo contenido no estamos de acuerdo.

Alemania, en Austria y en el Tirol italiano (2); como se ve son puntos bastante alejados de Alava, habría que buscar casos similares en lugares más cercanos. La opinión generalizada es que si bien no se han encontrado hoy en día ejemplos de ello, si parece que los hubo y que fue bastante habitual (3).

Otra referencia a estas pinturas aparece en un artículo divulgativo escrito por Micaela Portilla en el Programa de Fiestas de San Prudencio del año 1984, describe las pinturas de la cabecera, identificando la Anunciación, el Calvario y restos de figuras de santos. Comenta el estilo utilizado "de figuras muy delineadas, de colores planos encajonados entre las líneas del dibujo". También hace referencia a la existencia de pinturas en el exterior (4).

Salvador Ordax se limitó a citarlas en su repaso a la pintura gótica, en "El País Vasco" de la colección Tierras de España.(5)

Respecto a la historia del lugar debemos decir que el nombre de Avendaño designaba a un río y a un pueblo desaparecidos en la Baja Edad Media. De este pueblo hoy sólo queda esta ermita a la que se ha adosado la nueva parroquia del barrio de San Martín en 1980.

San Martín no era realmente una ermita sino la parroquia de Avendaño, fue denominada como tal al quedar éste despoblado. El pueblo ya aparece en la Reja de San Millán de 1025 con el nombre de Avendangu (6).

Micaela Portilla piensa que la desaparición de Avendaño estuvo relacionada con el incendio de Vitoria de 1202 y las disputas de la familia de los Avendaño con la villa de Vitoria. La sitúa cronológicamente en 1194. Sería el único superviviente de la matanza o un descendiente suyo quien restaure la iglesia en el siglo XIII quedando como ermita (7).

Es difícil establecer las causas de la desaparición de Avendaño. Los textos antiguos parecen indicar un lugar de cierta importancia llegando

(2) J.C. STEPPE: "Las pinturas murales de Gaceo. Una Catequesis a través del Arte". C.M.D. Vitoria, tomo V, 1982, pág. 181.

(3) Isidro Bango Torviso en el volumen correspondiente al Arte Románico de la colección "Introducción a la Historia del Arte Español", ya nos adelanta este tema. Es contundente al afirmar que "un templo no se consideraba concluído hasta que recibía la decoración pictórica" y que "las pinturas decoraban no sólo los interiores, sino también los exteriores" (pág. 60). Como ejemplo de ello nos cita las iglesias de San Martín y de San Justo de Segovia junto otras. Naturalmente estas iglesias y su decoración pertenecen a la época románica, pero ésto se puede aplicar también a la época gótica.

(4) MICAELA PORTILLA: "Hallazgos artísticos en templos alaveses". En Programa de Fiestas de San Prudencio, 1984.

De Micaela Portilla también podemos ver el breve comentario que hace acerca de estas pinturas en el tomo IV de la colección "Alava en sus Manos" (pág. 66).

(5) SALVADOR ORDAX: *El País Vasco*. Colección "Tierras de España", Pág. 201

(6) En el Cartulario de San Millán de la Cogolla recogido por Antonio Ubieta Arteta figura dentro de Malizhaeza, con el nombre de "Abendangir" pagando una reja. En el suplemento "de la Historia de Alava" aparece también dentro de Malizhaeza, pero bajo el nombre de "Abendangu".

(7) MICAELA PORTILLA: *Ciudad de Vitoria. Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo III, pág. 232.

a hablarse de "cavalleros de Abendaño que allí fazían su vivienda e sus palacios e sus heredamientos".(8)

Otro momento importante para la iglesia de San Martín parece haber sido la Desamortización. Sus terrenos, bienes y el mismo edificio pasaron a los Bienes Nacionales y fueron enajenados el 8 de abril de 1843. El 7 de noviembre del mismo año pasan a Manuel de Cíoroga quien se preocupó de restaurar la ermita.

En 1871 la ermita sufre un incendio, pero se restaura seguidamente. En 1980 vuelve a ser parroquia, esta vez del barrio de San Martín de Vitoria.

La ermita en planta es un cuadrilátero de 12,20 m. x 5,50 m. Los muros son románicos pero las bóvedas ya son de estilo transición al gótico. Los arcos descansan en falsos apoyos adheridos a pilastras y no en el muro, los contrafuertes exteriores están también adosados al muro en época posterior a la construcción de éste. Los arcos fajones, ojivales, dividen la nave en cinco tramos. A los lados se abren en los muros arcos de medio punto sostenidos por pilastras prismáticas salientes de la pared. Micaela Portilla afirma que éstos eran las puertas de entrada originales, que se abrían al lado norte y sur. (9)

Este edificio es de una gran sencillez, apenas tiene ornamentación escultórica. Desde el exterior hoy se aprecia en el lado este una pequeña ventana de medio punto con vano cubierto por alabastro. La cabecera, donde se encuentran las pinturas, es recta y está orientada hacia el este.

DESCRIPCION E ICONOGRAFIA

Para estudiar qué escenas se representan en estas pinturas vamos a comentarlas por partes, pero luego se tratará de interpretar el programa iconográfico que siguieron. Las pinturas se encuentran en el muro Este (antigua cabecera) y en los tramos laterales contiguos.

En primer lugar, el frontis, la antigua cabecera del templo donde tenía que representarse el tema principal. En la parte superior nos encontramos con la Crucifixión.

En el centro marcando el eje de la composición, presidiendo la iglesia se halla Cristo en la Cruz. La imagen se ha perdido casi en su totalidad quedando sólo parte de los brazos de la Cruz. Los restauradores han dibujado una silueta de esta figura, un Cristo de tres clavos. Si podemos ver que la cruz es recta, no de gajos como en Gaceo. A ambos lados están Longinos y Estefatón de menor tamaño, ambos miran hacia Cristo, el primero lleva una lanza entre sus manos y el segundo una caña que posiblemente acababa en una esponja pero que actualmente no se aprecia. Flanqueándoles, a nuestra izquierda está la Virgen y a la derecha parece estar San Juan, ambos de un tamaño mayor que los otros personajes. La Virgen lleva manto rojo y vestido y velo azul, su cuerpo está curvado, orientada hacia la Cruz sus ojos miran hacia el suelo y tiene sus manos juntas casi a la altura del rostro en clara actitud de dolor. La figura de San Juan no se aprecia tanto, es la de un joven de cabello rizado,

(8) LOPE GARCIA DE SALAZAR: *Bienandanzas y Fortunas*. Hacia 1461.

(9) MICAELA PORTILLA: *Ciudad de Vitoria* Pág. 233

no obstante también presenta una actitud de duelo y dirige la mirada hacia el suelo. En los extremos hay restos de pinturas que parecen corresponder a los ladrones crucificados. Están muy deteriorados.

En el registro inferior a la Crucifixión hay una serie de personajes, como en una procesión, ahora bien, no hay elementos que les distinguan. Quizás fuesen santos, como se podía ver en las pinturas de Urrialdio pero allí tenían aureolas y estaban identificados, sin embargo en estas pinturas no llevan aureolas. Sus vestidos parecen indicar riqueza, son amplios y largos, sus actitudes en algunos casos parecen ser relajadas, están conversando en grupos de dos o tres. Sólo hay una figura que parece estar expresando dolor, una mano la tiene extendida y la otra la ha puesto en su mejilla, la actitud típica del dolor. Es evidente que tenía que haber más registros bajo esta serie pero hoy parece que se han perdido. Micaela Portilla considera que son los Apóstoles.⁽¹⁰⁾

Siguiendo con la descripción de las escenas pasamos a las figuras de la esquina izquierda, la Anunciación. Tanto el Ángel como la Virgen están de pie, la imagen del Ángel está bastante deteriorada, no se aprecia claramente la posición de sus brazos aunque parece que uno lo tiene ante su pecho y está en actitud de saludo. La actitud de la Virgen es más clara, una mano sostiene el libro cerrado y la otra, abierta, en alto, expresa la aceptación, el consentimiento, lleva una aureola. Ambos llevan vestiduras blanquecinas si bien al Ángel se le aprecian restos de pintura rojiza en el manto. Sólo se conserva una de las alas, es sencilla, con unas líneas cortas, el artista pretendió darles más plasticidad, no se puede ni comparar con el detallismo con que están pintados los ángeles de la iglesia de Gaceo. Es una escena extraordinaria simplicidad si bien debajo hay un personaje que mira hacia la escena y que la señala, su dedo índice es largo, recuerda a las manos que aparecen en las miniaturas y las pinturas románicas. No parece, aparentemente, formar parte activa de la escena de la Anunciación, no lleva aureola, ¿quién puede ser este personaje?. No creemos que pueda ser San José pues no se dice que estuviese en ese momento, no aparece como espectador en ninguna iconografía de la Anunciación. Si volvemos al libro que lleva la Virgen en sus manos, nos encontramos que podría estar refiriéndose a las profecías de Isaías sobre el Nacimiento del Redentor, ésta es la opinión que tenía San Bernardo de Claraval, el hecho de que esté cerrado se referiría a una de las partes de la profecía. Así pues, este personaje que está indicando la escena, ¿puede ser un personaje cualquiera que se ha puesto ahí para indicar la importancia de ese momento para la Salvación o bien podría ser Isaías, el que pronunció la profecía?. Nos inclinamos por la identificación con Isaías.

Para esta hipótesis nos basamos en otros ejemplos iconográficos y en los textos bíblicos. Es el profeta Isaías quien anuncia el nacimiento del

(10) M. J. PORTILLA: "Arte Románico, Raíces y Evolución". En *Alava en sus manos*, Tomo IV, Pág. 66.

Salvador (11). La relación de este profeta con la Virgen María, la Anunciación y el Nacimiento iconográficamente se ha expresado desde muy antiguo, así nos encontramos en las catacumbas de Priscila una pintura del S.II o principios del III en que se representa a la Virgen sentada llevando en brazos al Niño y a un hombre señalándoles, a éste se le identifica como Isafas (12).

Seguimos encontrando a los profetas que anunciaron el Nacimiento del Redentor flanqueando el tema de la Anunciación en algunas portadas góticas, como es el caso de la entrada norte de la catedral de Chartres. Posteriores a la época de las pinturas murales de Avendaño, encontramos el mismo tema de la Anunciación acompañada por los profetas en varios grabados. Así, por ejemplo lo vemos en diferentes versiones de la "Biblia Pauperum", como la de Albrecht Pfister (1462), en otra versión de esta obra encontramos a los profetas con filacterias con textos referentes a sus profecías, en el caso de Isafas aparece el texto arriba mencionado -Isafas,7,14.- (13). También en algunos grabados Isafas aparece escribiendo la profecía junto al árbol de Jessé, éste aparece tumbado y de él sale un frondoso árbol en cuya copa se encuentra la Virgen llevando al Niño en brazos (14).

Todos estos ejemplos iconográficos nos ponen en la pista de que el hombre que acompaña a la Anunciación de forma secundaria, tiene que ser el profeta Isafas. Sin embargo esta hipótesis se hace mucho más fuerte al considerar un ejemplo en el que el profeta está perfectamente identificado. Se trata de un relieve de marfil de la Escuela palatina de Carlomagno, del siglo IX, (15) en él observamos en la parte superior a un profeta con una filacteria en la mano izquierda en la que aparece la inscripción: "ECCE VIRGO CONCI", mientras con la derecha señala la escena siguiente que no es sino la Anunciación; el ángel saluda a la Virgen que está sentada en un trono y acompañada por una sirvienta, como vemos, la escena de Avendaño es mucho más sencilla, pero lo importante aquí es la semejanza de la presencia del profeta Isafas.

Anteriormente se había dicho que estas pinturas presentaban una marcada simetría, así pues la escena de la Anunciación debería tener una complementaria en la esquina de la derecha, sin embargo hoy en ese lugar no se aprecia nada, salvo una pintura rojiza, como la que constituye el fondo de la Anunciación.

En los muros laterales se aprecian dos figuras de tamaño monumental flanqueando el frontis. En el de la izquierda los restos conservados se

(11) "El Señor mismo os dará por eso la señal: He aquí que la virgen grávida da a luz y le llama Emmanuel". (Isafas, 7, 14)

(12) M. TRENS: *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1946, Págs. 34 y 35

(13) BIBLIA PAUPERUM: A Facsimile and Edition by Avril Henry. Ed. Scolar Press, 1987.

(14) Estos grabados los podemos ver en la "Biblia de Augsburgo" (c. 1475-1476) y en la "Biblia de Nuremberg" (c. 1476-1478).

(15) GERTRUD SCHILLER: *Iconography of Christian Art*. Vol. I. Pág. 37-38. Ilustración nº 427.

reducen a un pie de gran tamaño. En el de la derecha se aprecia parte del cuerpo de otra gran figura y la mitad inferior de la cabeza. Se trata de un hombre barbado de mediana edad. No se ve si llevaba aureola o no. Se ve que llevaban largas vestiduras. En el muro de la derecha se notan restos de pinturas quizás correspondientes a otra gran figura. La del muro derecho, más completa, presenta un cuerpo curvado, como se veía en las pinturas del frontis. También en el muro izquierdo hay espacio suficiente para dos figuras. Son los restos de este muro los que nos permiten suponer que hubo bajo las figuras un registro de personajes de un tamaño menor que parecen corresponderse por tamaño y estilo a la escena del martirio, ésto no puede apreciarse en el muro contrario por cortar la escena, en su parte inferior, una puerta, no obstante por los restos actuales se puede intuir que hubo otro registro de las características de la escena citada. Otro dato que nos proporciona la gran figura de la derecha es que sin duda los muros de la ermita anteriormente eran más elevados, pues su cabeza está cortada por la mitad, aproximadamente.

Pasando a examinar los restos de pinturas que hay sobre el primer arco que sostiene la bóveda, nos encontramos con los restos de una inscripción correspondiente a algún santo y un dibujo en espiral que no es otra cosa que parte de un báculo perteneciente a algún santo obispo.

La siguiente escena a comentar es un martirio. Sobre ésta, en el muro derecho, hay restos de figuras (ropajes) de gran tamaño, están separadas de esta escena por una inscripción que se tuvo que referir a ella. Las letras que se pueden identificar son una "S" y una "A" o una "R" ésta parece ser la primera letra del santo. En el registro inferior vemos a un santo con aureola atado a una cruz aspada flanqueado por lo que parecen dos verdugos. Estos llevan vestiduras cortas, uno de ellos lleva un traje rojo y tiene entre las manos un instrumento, en alto, como un carda de hierro. A la derecha de esta escena hay una pequeña figurilla con una mancha roja en su cuerpo, parece que flota en el fondo. El mártir tiene los brazos atados con cuerdas a los brazos de la cruz, parece un hombre barbado. Esta escena es completada por un grupo de personajes a la izquierda que parecen estar contemplando el martirio. Estas figuras apenas se ven, están medio borradas, se ve que era un grupo numeroso. El primero de los espectadores lleva vestiduras de color azul y rojo, son tonos muy fuertes, vivos, los pliegues son algo oblicuos en el manto y desde luego son unas vestiduras más ricas y complejas que las del verdugo. Ahora bien, este santo ¿quién puede ser?, lamentablemente la inscripción no es legible. Por el tipo de martirio al que es sometido podría ser San Andrés, pero también podría tratarse de San Acisclo, San Jorge, San Cristóbal, San Vicente y San Román. E incluso podría la cruz aspada no ser sino un instrumento de tortura, el ecúleo y no la cruz donde mueren, ésto dependería de la identidad del santo.

En el muro de la izquierda se conservan restos de figuras que presentan el mismo estilo de la escena del martirio, apenas se conservan, sólo vemos fragmentos de ropas y manos. Unas figuras están a distinta altura que otras, las que tienen las manos dirigiéndose hacia

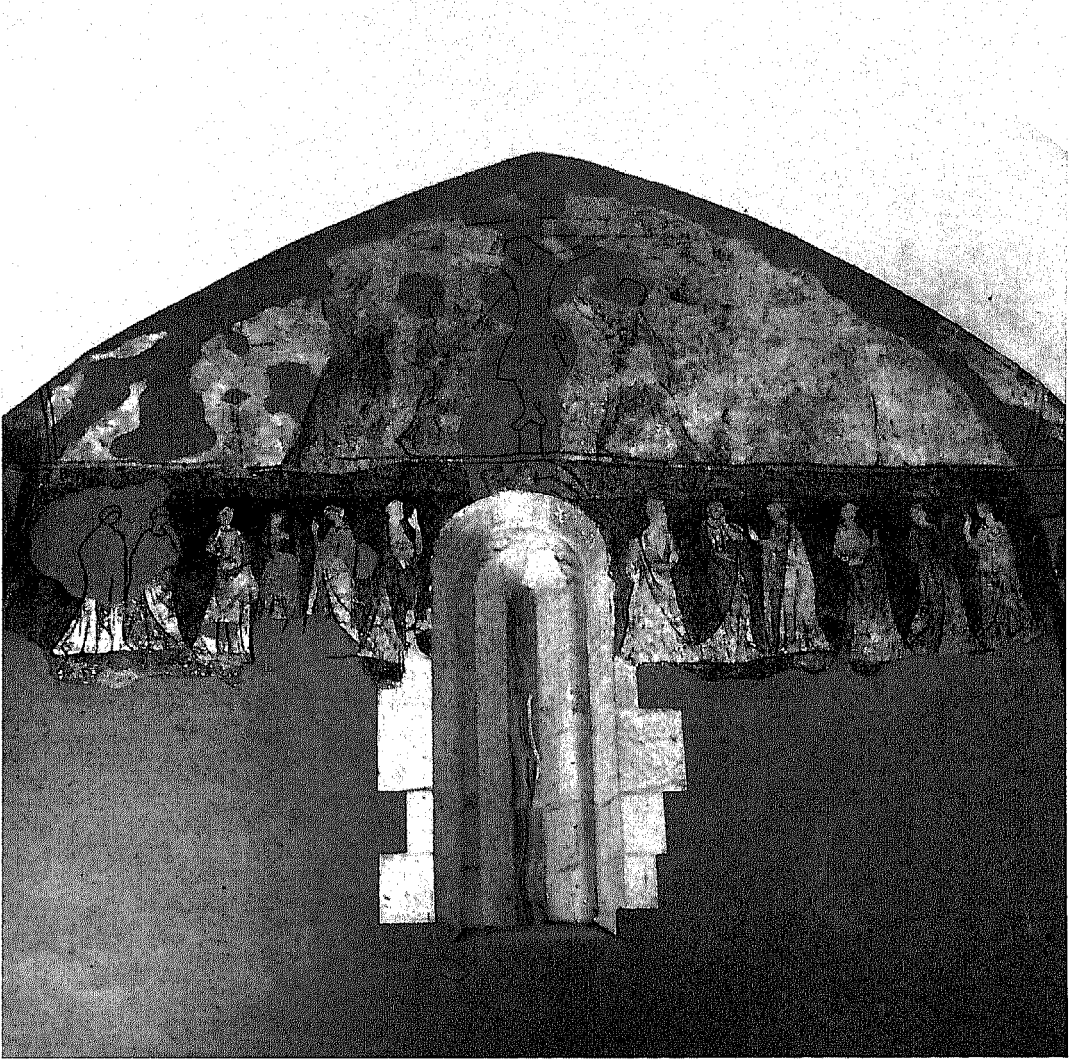


Fig. 1. San Martín de Avendaño. Pinturas muro este.



Fig. 2. Pinturas exteriores (detalle). Cristo de las llagas.

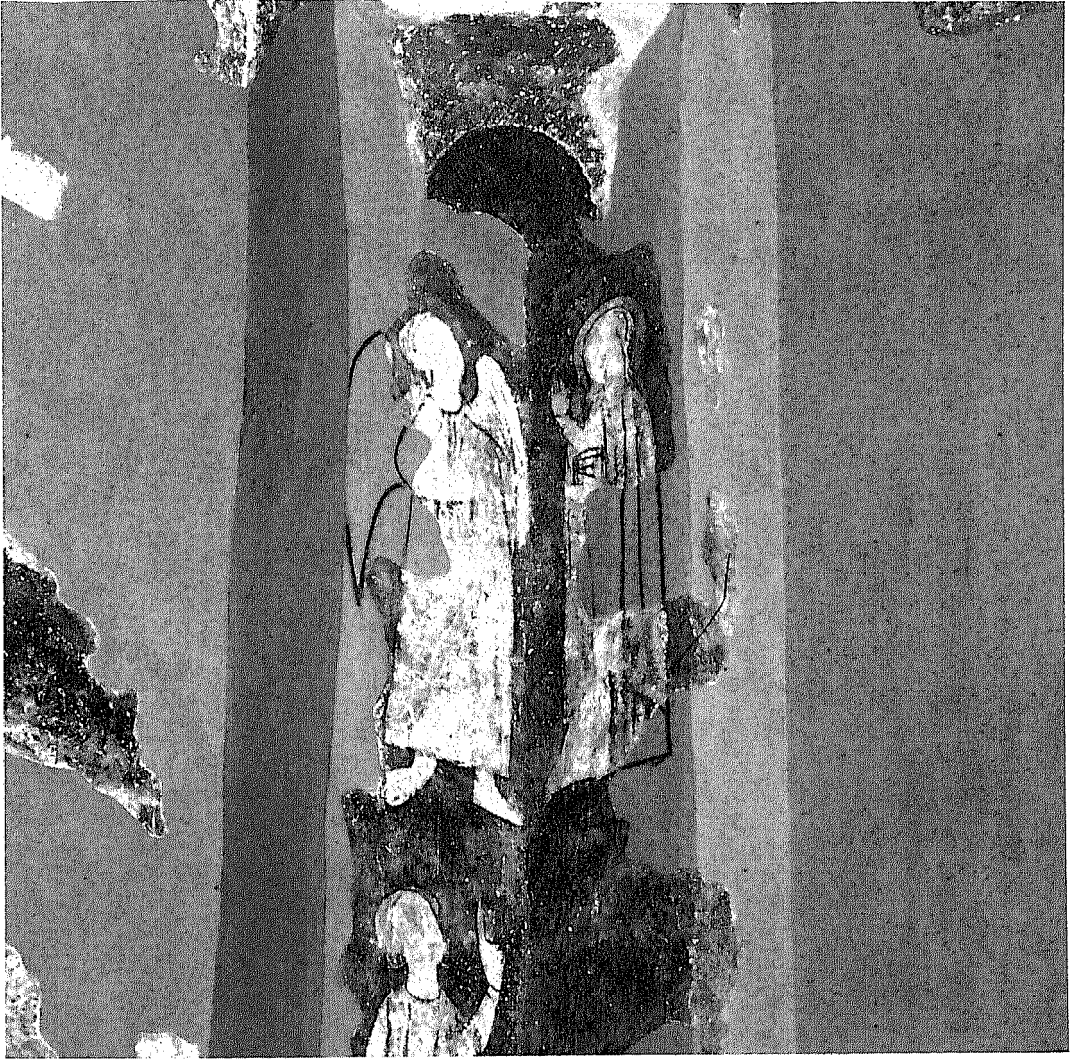


Fig. 3. Anunciación.

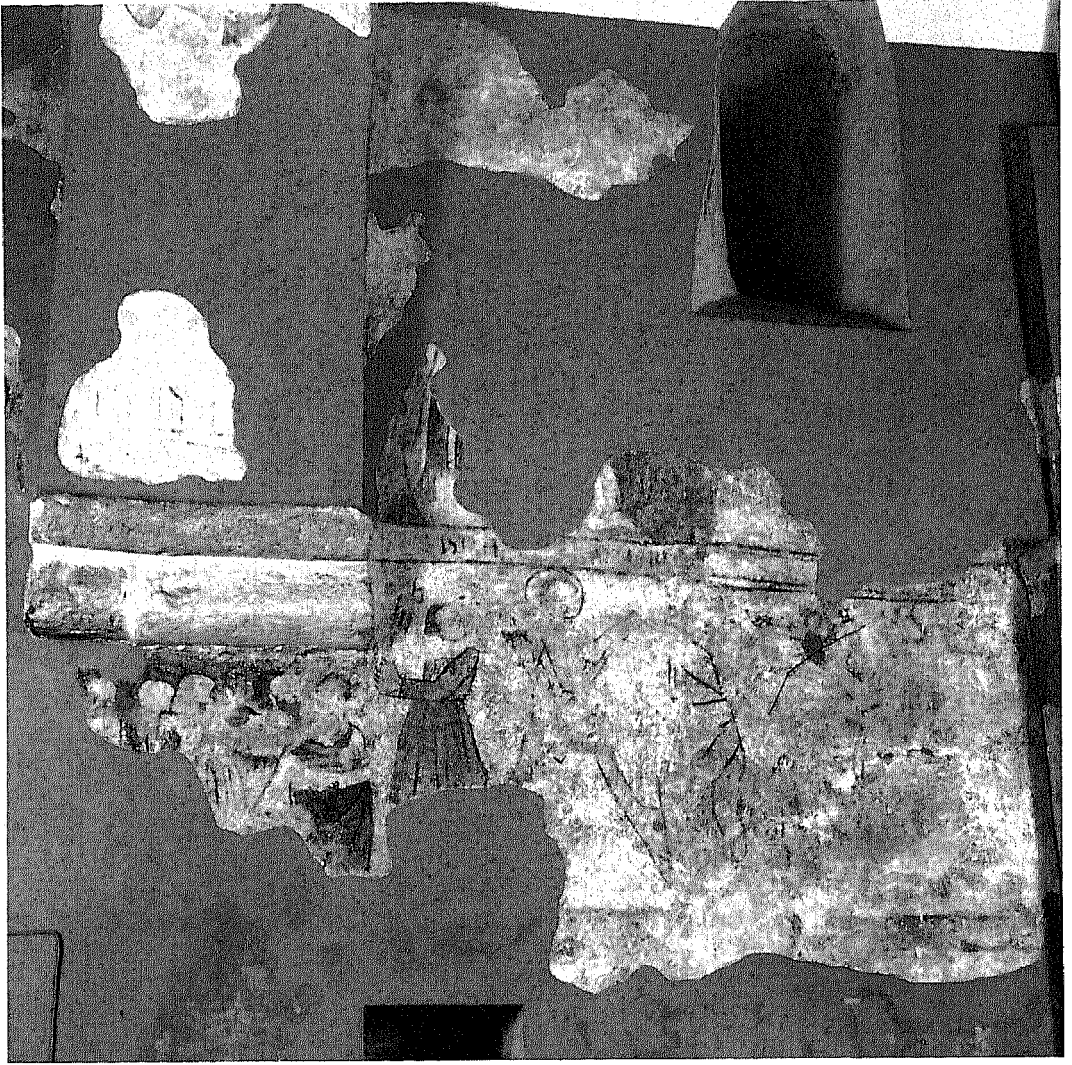


Fig. 4. Escena de martirio. Muro sur.

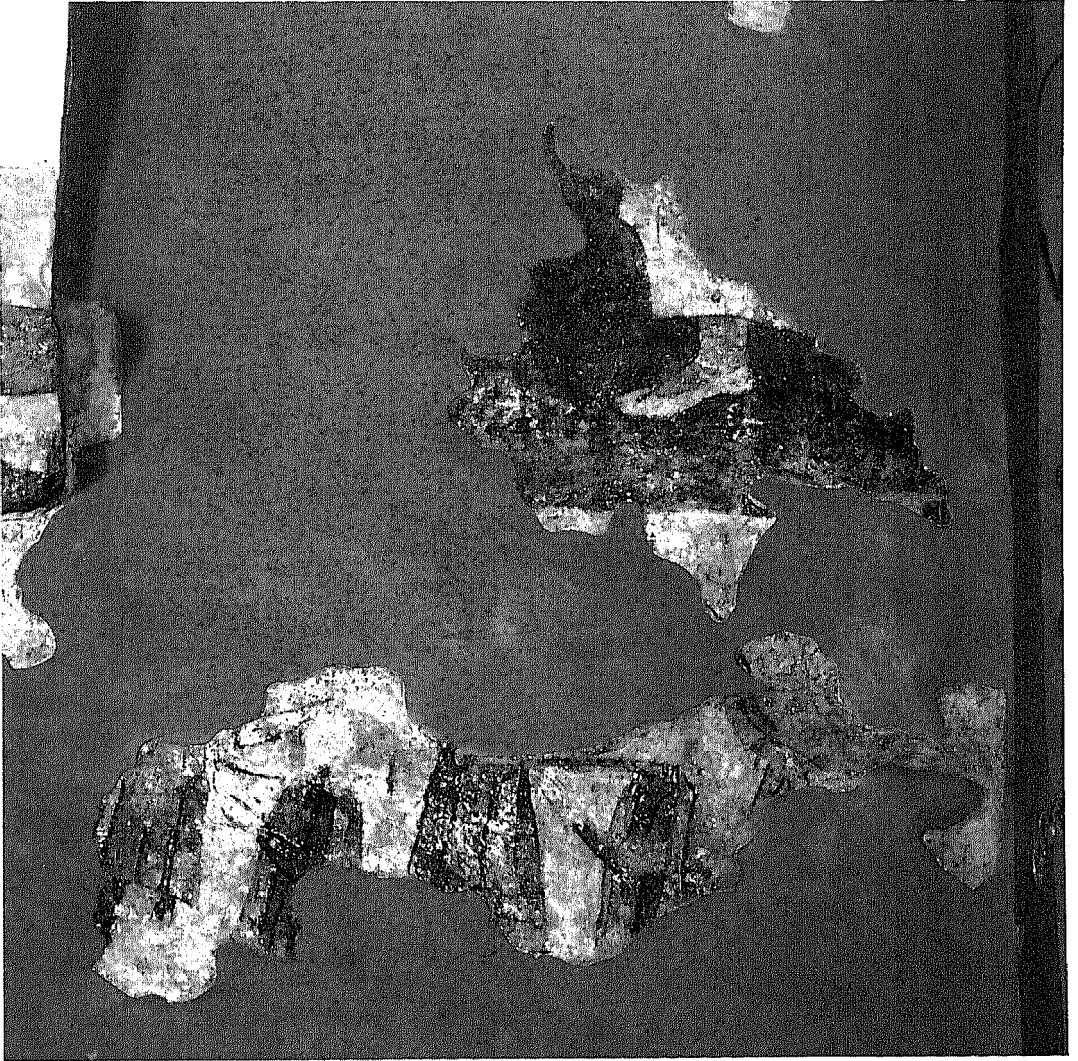


Fig. 5. Escena de decapitación. Muro norte.

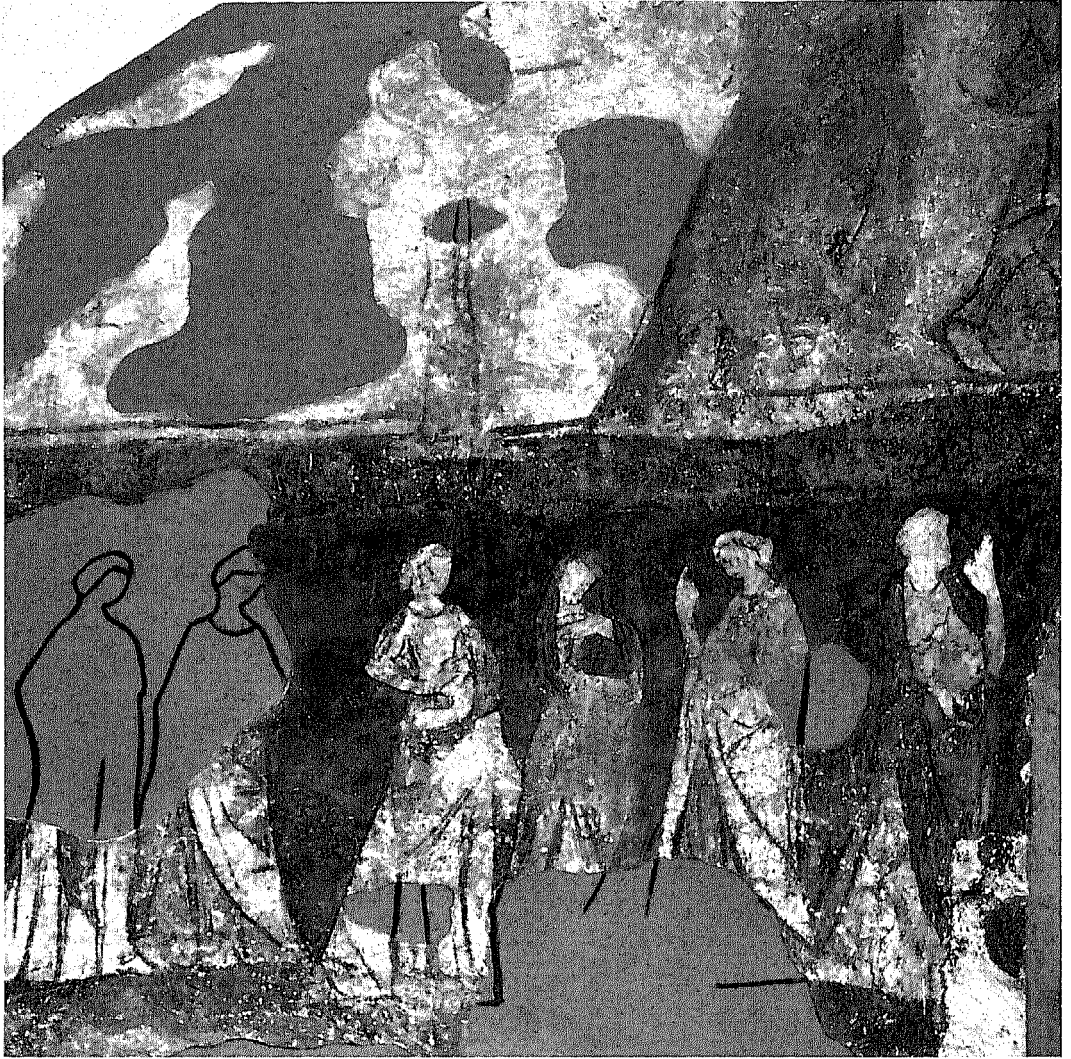


Fig. 8. Figuras de santos (detalle de la parte izquierda).

arriba, parece que están arrodilladas, como en oración. Estas figuras, como en el caso del muro derecho, están en un registro inferior al de las figuras de gran tamaño. La separación de registros en todas las pinturas de la ermita se realiza mediante una gruesa franja gris, lisa. También bajo el soporte del arco se aprecian restos de pinturas, un pequeño fragmento de vestiduras y una inscripción referente a dos santos, uno de ellos llevaba una espada, del otro sólo se ve la "S" de santo. Así pues, también aquí las escenas estuvieron explicadas con inscripciones, que se parecen bastante a las de Urrialdó. ¿Qué pudo significar esta escena?. No hay elementos necesarios para establecer una hipótesis. Quizás en una de las parejas del fragmento mayor se está representando una escena de martirio, así la víctima estaría arrodillada frente al verdugo. Entre éste y el cuello del mártir hay una línea recta, negra, que parece ser una espada, es una decapitación. Ahora bien, ¿corresponde a la misma historia del mártir del muro izquierdo o es la historia de otro mártir?. Saber esto ayudaría muchísimo para identificar la personalidad del santo.

Por último, en el interior de la ermita se conservan las pinturas que adornaron el exterior. Los restauradores las arrancaron del muro y las pasaron a los paneles que están en el actual altar de la ermita. Están más deterioradas incluso que las del interior. Se dividen en dos registros, en el superior se aprecian restos de figuras, a pesar de su precario estado de conservación hemos creído identificar una escena del Calvario: podemos ver una mano clavada en un madero y a su derecha una pequeña figura de un hombre en la cruz, pero no sujeto con clavos sino atado y con los brazos a la espalda; además hay una especie de sol con un círculo delante (¿se trata del eclipse de sol tras la muerte de Cristo?). La separación se hace por medio de una franja ancha hoy de color negruzco. En el registro inferior se ven cuatro figuras humanas como mínimo, llevan nimbos en sus cabezas, las dos de la derecha se aprecian mejor. Una de estas figuras es diferente a las demás: su nimbo es más amplio, más marcado, su torso está desnudo, está con los brazos levantados y sus palmas mostrándolas al espectador. Parece Cristo Resucitado, el Cristo de las Llagas.

En el extremo derecho hay otra figura, sus manos y rostro, como en el caso de la figura que hemos identificado como Cristo, están ennegrecidos. Porta una lanza y en su otra mano un objeto semicircular. Lleva vestidura de amplias mangas. A su espalda hay un gran círculo también ennegrecido, por lo que no sabemos qué color tenía originalmente, quizá un estudio químico ayudaría a saberlo. Este personaje podría ser un ángel portalanzas.

En la parte izquierda se aprecian bien dos figuras, también con finos nimbos, una de ellas con la cara ennegrecida por oxidación, también parecen llevar amplias vestimentas pero están deterioradas y no permiten identificar si llevan objetos o no. Hay una serie de líneas entre las dos figuras que es muy difícil interpretar. En medio de esta parte hay una gran mancha de color rojo y negro. No obstante dado el motivo de la parte derecha de este registro creemos que podría tratarse de las figuras de los ángeles portadores de las Arma Christi.

A pesar del precario estado de conservación de estas pinturas hemos creído identificar en parte de ellas el tema del Juicio Final presidido por un Cristo de las Llagas. Se trata de un tema gótico. La figura de Cristo Juez ya se había visto en el Románico, pero es el Cristo del Apocalipsis, el Juez implacable, el Pantocrator rodeado por el Tetramorfos. El Cristo de las Llagas resulta más humano, es la nueva mentalidad del Gótico. Este tema que vemos en Avendaño lo encontramos en numerosas portadas de catedrales europeas, está tomado del Evangelio de San Mateo. Para Sauerländer (16) el primer ejemplo gótico del Juicio Final en portadas es el de la abadía de Saint-Denis. Destaca también el gran paso en este tema que se da desde 1200, cita los ejemplos de Chartres y París en que Cristo mostrando sus llagas sólo está rodeado por los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión y por la Virgen y San Juan como intercesores, habiendo desaparecido los asesores (17). La descripción que hace Louis Reau del Cristo de la portada de Corbeil coincide con el de Avendaño: "la poitrine découverte, les mains levées, le Christ montre les plaies de sa Crucifixion" (18). Otros ejemplos del Juicio Final gótico en España los encontramos en la catedral de Burgos y en la de León, entre otras (19).

También encontramos ejemplos pictóricos de este tema, como la tabla del Retablo de la Resurrección obra de Jaime Serra (1361-1362), aunque en este caso la Virgen y San Juan están junto a Cristo intercediendo, mientras los ángeles portadores de las "Arma Christi" aparecen tras ellos.

El tema, aparte de las representaciones en tabla, se suele situar en la entrada de las iglesias, aquí en Avendaño, en cambio estaba en la cabecera, desconocemos la explicación de esto. Creemos que el hecho de que este Juicio Final se halle pintado y no esculpido se debe a razones económicas, resultaba más barato una representación pictórica que escultórica.

El conjunto iconográfico de Avendaño, como otros conjuntos pictóricos góticos, no sólo cumple una función meramente ornamental, también tiene una función didáctica al mostrar al pueblo, que no sabía leer, las imágenes correspondientes a los textos bíblicos. El conjunto

(16) SAUERLÄNDER, L: *Sculpture Gothique en France*. Pág. 26.

(17) SAUERLÄNDER: Op. cit. pág. 27.

(18) LOUIS REAU: *Iconographie de l'Art Chretien, II. Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Vendôme, 1957. Pág 739.

(19) El tímpano de la portada del Juicio Final en la catedral de León es muy interesante: Cristo sentado con el pecho descubierto alza sus manos, mostrando las Llagas, está coronado, cosa que no ocurre en la pintura de Avendaño, flanqueándole encontramos dos ángeles, uno a su izquierda lleva una lanza, la cruz, el sudario y los clavos, el otro a su derecha lleva la columna y el flagelo, a los lados de éstos la Virgen y San Juan arrodillados interceden ante Cristo; sobre Cristo dos pequeños ángeles llevan la corona de espinas; en el registro inferior a Cristo aparecen los bienaventurados entrando al Paraíso y los condenados en el Infierno con terribles suplicios metidos en calderas. En el tímpano de la portada de la Coronera de Burgos, encontramos otro Juicio Final de estas características, sin embargo en éste la Virgen y San Juan están de pie, aunque también en actitud humilde e intercesora, junto a Cristo, quedando los ángeles portadores tras ellos.

además muestra los tres temas principales de la época gótica: El Juicio Final, el tema mariano con la Anunciación y el tema hagiográfico con esas escenas de los muros laterales.

ESTILO

Para el análisis estilístico de estas pinturas, seguiremos estudiándolas por partes.

En primer lugar se tratará el frontis. Es el muro que mira hacia el este. Sin duda se han perdido bastante escenas y figuras aunque quizás sea ésta la zona más completa. Se trata de unas figuras esbeltas de cánon alargado, con cabezas minúsculas, lamentablemente los rasgos de sus rostros se han perdido. Hay que hablar de una perspectiva mayestática que se observa fundamentalmente en la parte superior, el Calvario, en que las figuras de Cristo Crucificado, la Virgen María y San Juan son de un tamaño superior a las de Longinos, Estefatón y los dos ladrones. Las figuras del frontis tienen cierta curvatura que les da elegancia, incluso se podría hablar de cierta ampulosidad en los vestidos. Estas figuras tienen contornos negros, hay que destacar el linealismo y los colores planos. Los fondos parecen ser neutros, sin paisajes posteriores, en la escena del Calvario es un fondo blanco o beige y en la inferior es rojo u ocre. Las escenas parece que estuvieron en esta parte del muro separadas en registros. Se podrían establecer paralelismos con las desaparecidas pinturas de Urrialdo, fechadas en el S.XIV (20). Estas pinturas también presentan una serie de personajes en procesión y en varios registros, identificándoles mediante inscripciones en la parte superior. Este sistema de identificación que no se aprecia en el frontis de Avendaño sí se ve en otras partes, como se explicará más adelante. Tanto en las pinturas de Urrialdo como en estas que son objeto de estudio las figuras están conversando unas con otras, además las actitudes y gestos de estas series de santos son bastante similares si bien el canon de las de Urrialdo no es tan esbelto ni tiene la elegancia de las pinturas del frontis de Avendaño. Por lo que hemos dicho hasta ahora nos encontramos en esta iglesia con unas pinturas de estilo gótico lineal o francogótico de un artista de mediana calidad.

La escena de la Anunciación se encuentra bajo un pequeño arco en el muro. La estructura de esta parte es bastante extraña, parece como si se hubiese modificado. Es precisamente esta escena de la Anunciación la que se considera la más antigua del conjunto. Los contornos están delimitados con un fuerte trazo negro, los pliegues de los vestidos son rectos y paralelos, ambas figuras están de pie y presentan una gran simplicidad. Sus rostros tienen los rasgos borrados lo que puede dificultar su datación.

(20) ADRIAN DE ALDECOA: "Importante descubrimiento arqueológico. Las valiosas pinturas murales en la ermita de Urrialdo". En *Vida Vasca*, 1939, XVI, 17-19

A la izquierda de la Anunciación aparecen dos fragmentos correspondientes a dos escenas diferentes. El superior representa un pie correspondiente a una figura de tamaño monumental y en el inferior se ven restos de figuras humanas. Estilísticamente se puede ver que los pliegues de las vestiduras son bastante sencillos, paralelos. Los colores utilizados como en el resto de las composiciones son el blanco, el rojo u ocre y el azul además del negro delimitando los contornos y marcando los pliegues. Aquí se ve lo que hay en el conjunto de las pinturas: las líneas y trazos negros dan la forma a la composición, los colores, planos, simplemente rellenan los contornos dibujados.

En el muro de la derecha del frontis se aprecian dos registros, uno de ellos casi borrado y el otro es la escena de martirio. Sobre ésta hay una inscripción pero prácticamente borrada, aunque el estilo de sus letras presenta gran semejanza con las de Urrialdó. Parece que pudo haber existido una simetría en la composición de estas pinturas. Esta escena de martirio y la de las figuras humanas del muro izquierdo presentan un mismo estilo: gran ingenuidad en la representación; pliegues sencillos, paralelos; no hay una estilización, los cánones no son alargados, son precisamente estas partes de las pinturas las que más recuerdan estilísticamente a las pinturas de Urrialdó. Sigue predominando la línea, el color se reduce a rellenar el dibujo, como en todo el conjunto.

En el conjunto hubo una simetría, tomando como eje la Crucifixión, se ve en el frontis y en los muros. La escena de la Anunciación de la parte izquierda no parece tener pareja, pero ese arco bajo el que está cobijada sí aparece en el muro derecho. Las figuras de tamaño gigantesco, comparadas con el resto, son simétricas, así como las otras escenas de tamaño inferior.

Las pinturas que decoraron el exterior de la ermita están muy deterioradas. En algunos casos las manos y rostros están negros sin duda por problemas de oxidación. Seguimos viendo en ellas un estilo dibujístico, de predominio de la línea. Es difícil saber si se deben a la mano de alguno de los artistas que pintaron el interior.

Tras la observación de las pinturas murales de la ermita de San Martín de Avendaño, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- 1- Es difícil una reconstrucción del programa iconográfico que existió en la parroquia dado el estado de conservación de las pinturas.
- 2- Resulta muy importante el que se haya conservado algo de la decoración pictórica exterior del edificio, aunque sea sólo como testimonio, para probar la hipótesis de que las pinturas en la Edad Media decoraban todo el templo, incluso el exterior.
- 3- Estas pinturas por su estilo lineal, dibujístico y por la adaptación del color, plano, al dibujo se deben encuadrar en el estilo gótico lineal, corriente ésta que se ve en otras pinturas murales de la Llanada. Me inclino a pensar que estas pinturas no pueden ser anteriores al siglo XIII época en la que se restauró la ermita tras la destrucción de Avendaño hacia 11955. Es entonces cuando parece que se construye

CONCLUSIONES

la bóveda y los arcos sustentantes y una parte de las pinturas está sobre uno de ellos, quizás estuviese sobre más. Cabría situar estas pinturas hacia la primera mitad del siglo XIV. Se podría dudar de la cronología de la Anunciación, situada en esa esquina de arquitectura tan extraña, por su simplicidad pero no creemos que sea de una época distinta a la del resto del conjunto, parece que se debe más bien a una mano menos hábil.

- 4- Las pinturas de Avendaño son estilísticamente diferentes a las famosas pinturas de Gaceo y si tienen algún parecido temático o estilístico con pinturas alavesas, es con las desaparecidas pinturas de Santa María de Urrialdio. Se puede hablar de "talleres" bien diferenciados trabajando en la Alava gótica.
- 5- Dentro de estas pinturas podemos establecer un mínimo de dos manos diferentes: una se encarga de realizar las figuras del frontis y posiblemente las grandes figuras de los laterales; estas figuras tienen cánón estilizado y presentan cierta curvatura en sus cuerpos lo que les da un cierto toque de elegancia. El otro artista se dedicaría a pintar las escenas de los muros laterales, en que aparecen escenas de martirio o de vida de santos; este segundo maestro es más arcaizante o menos hábil en la ejecución de la pintura, su obra es menos elegante, más popular pero más expresiva. Quizás a este segundo artista se pudiera adjudicar la autoría de la escena de la Anunciación. Las pinturas que aparecían en el exterior del templo no se aprecian lo suficiente como para adjudicarlas a ningún autor.
- 6- El programa de la iglesia de Avendaño quedaría, por lo que hoy conocemos, de la siguiente manera: en el frontis presidiendo el interior la imagen del Calvario y bajo ella una serie de personajes (¿santos o apóstoles?) conversando entre ellos. En las esquinas del frontis con los muros laterales habría dos pequeñas escenas de las que hoy sólo conservamos la Anunciación. En los muros laterales grandes figuras de santos en la parte superior y escenas de martirio y vidas de santos en la parte inferior. Las escenas parece que estaban perfectamente identificadas. No sabemos si las bóvedas estaban decoradas ni hasta donde se extendía la decoración de los muros interiores, pero viendo que hasta el exterior estaba decorado no sería extraño que hoy sólo se conserve una mínima parte. Es interesante observar que de lo conservado no hay escenas de la vida de San Martín a quien está dedicada la parroquia. El programa parece que fue eminentemente didáctico, se pretende enseñar al fiel de una forma clara, sencilla el camino de la Salvación cuyo momento culminante es el sacrificio de Cristo en la Cruz, después de haberse encarnado Dios en la Virgen María (Anunciación), para ello debe imitar a los que ya han salvado su alma, los santos representados en los muros laterales. La época gótica es un momento de auge del culto a los santos pero también es la época en que comienza de manera importante el culto mariano. Queda por establecer qué se representó en el exterior, es mera hipótesis, creemos que se trata del tema del Juicio Final coronado por la escena de la Crucifixión.

Salvador ANDRES ORDAX: El País Vasco. *Colección Tierras de España*, págs. 200-203.

Micaela J. PORTILLA: Ciudad de Vitoria, tomo III, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1968, Págs. 231-236.

Micaela J. PORTILLA: Arte Románico. Raíces y Evolución. En *Alava en sus Manos*. Tomo IV, págs.66-67.

Micaela J. PORTILLA: *Hallazgos artísticos en templos alaveses*. En Programa de Fiestas de San Prudencio, 1984.

Juan C. STEPPE: *Las pinturas murales de Gaceo, una catequesis a través del Arte*. Tomo V, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*,. Vitoria, 1982.

BILIOGRAFIA