

Imágenes de una cultura visual inadvertida. Las pinturas murales rojas de San Martín de Arbulu (Álava)*

Gorka López de Munain

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

gorka.lopezdemunain@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-4350-0940>

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96097>

Recibido: 20/5/2024 • Aceptado: 26/1/2025 • Publicado en línea: 5/3/2025

ES Resumen: Muchas de las iglesias alavesas que se construyeron entre los siglos XII y XIII se decoraron en su interior con pinturas rojas sobre un fondo de cal blanco. Las del muro absidal de la iglesia de San Martín de Tours constituyen un caso extraordinario, tanto por la cantidad de pintura conservada como por la singularidad de su temática. Partiendo de los datos obtenidos en la última restauración, este artículo aborda por vez primera un estudio completo del conjunto, estableciendo un marco cronológico para las diversas capas que se fueron sucediendo. A partir de ahí, se analiza la capa actualmente visible y que corresponde con la más antigua de todas, identificando sus principales figuras. Con ello, se ponen las bases de una cultura visual inadvertida, formada por piezas escasamente atendidas desde la historia del arte como son las lápidas o estelas de diversas cronologías, que nos permitirá desarrollar una reflexión teórica sobre los significados de estas imágenes con relación al tiempo.

Palabras clave: Arbulu, pintura mural, ocre, cultura visual, estela, románico.

ENG Images of an unnoticed visual culture. The red mural paintings of San Martín de Arbulu (Álava)

ENG Abstract: Many of the churches built in Alava between the 12th and 13th centuries were decorated with red mural paintings on a white lime background. Those on the apse wall of the church of San Martín de Tours are an extraordinary case, both for the quantity of painting preserved and for the uniqueness of their subject matter. Based on the data obtained in the last restoration, this article undertakes for the first time a complete study of the paintings, first establishing a chronological framework for the different layers preserved. Afterwards, the currently visible layer that corresponds to the oldest of all is analyzed, identifying its main figures. Thus, a hitherto unnoticed visual culture emerges, made up of pieces that have received little attention from the history of art, such as tombstones or stelae of different chronologies, which will allow us to think about the meanings of these images in relation to time.

Keywords: Arbulu, mural painting, ochre, visual culture, estele, romanesque.

Sumario: 1. Introducción. 2. Las fases constructivas del templo y sus estratos pictóricos. 3. Los márgenes de una cultura visual expandida. 4. La formación visual de un escenario fúnebre. 5. Conclusiones. 6. Referencias y fuentes bibliográficas

Cómo citar: López de Munain, G. "Imágenes de una cultura visual inadvertida. Las pinturas murales rojas de San Martín de Arbulu (Álava)", *De Medio Aevo*, avance en línea, 1-20. <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96097>.

* Esta investigación se enmarca en el proyecto: Thesauri Rituum. Los artefactos de la liturgia medieval y su presencia en la cultura visual: objetos, vestiduras y libros (ss. VI - XVI), proyecto I+D financiado por la Comunidad de Madrid (2023/00423/010), IP: Ángel Pazos López.

1. Introducción

Los estratos son formaciones históricas, positivities o empiricidades. “Capas sedimentarias”, hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones¹.

A finales del siglo XX la iglesia de Arbulu (Álava) se encontraba en un estado de conservación crítico. La pérdida parcial de las cubiertas y la entrada descontrolada de agua, filtrada a través de las bóvedas, hizo que la arquitectura de la iglesia estuviera a punto de colapsar y buena parte de su mobiliario quedase arruinado². El retablo pudo retirarse en una actuación de urgencia, pero la humedad y las condiciones adversas que sufrió el templo durante sus años más difíciles provocó que las pinturas del muro absidal se desconchasen, mostrando de forma parcial una caótica sucesión de estratos pictóricos entre los que se intuían unos extraños motivos de tonalidad rojiza (Fig. 1). Debido a la importancia de las claves de las bóvedas y de las pinturas renacentistas que decoraban el sotocoro, y una vez resueltos los principales problemas del edificio gracias a la colocación de una nueva cubierta, se pusieron en marcha en el año 2004 unas labores de restauración en las que se incluyó el desencalado y descubrimiento de las pinturas del ábside³.



Fig.1. Vista del muro de la iglesia de Arbulu sin retablo, con las pinturas parcialmente descubiertas. Fotografía de Petra S. Coop.

En este artículo nos ocuparemos fundamentalmente del estudio de la primera capa pictórica, en la que vemos en una disposición aparentemente azarosa animales y diversas formas geométricas que pueden fecharse en la órbita del siglo XII. Pinturas de similar factura han aparecido en otros templos de la provincia de Álava, siendo el caso de Alaitza el más representativo, pero pocos ofrecen la variedad -y extrañeza- temática presente en Arbulu. Pese al desconocimiento general que rodea a estos conjuntos, lo cierto es que entre los siglos XII y XIII, buena parte de las iglesias de la región se decoraron en su interior con pintura mural roja. Sobre un fondo de cal blanca, con mayor o menor pericia técnica y al margen de las dinámicas de los talleres especializados del momento, se delinearon en tonos ocre imágenes íntimamente ligadas a las aspiraciones y voluntades de quienes promovieron estos edificios. Sin embargo, el olvido y el desinterés historiográfico hacia este tipo de pinturas, sumado al desconocimiento mismo de su existencia y naturaleza, ha motivado que se hayan perdido importantes conjuntos y que otros muchos estén aún por descubrir tras los sucesivos encalados que recubren los muros de estos templos.

¹ Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 75.

² José Laborda Yneva, *Álava. Iglesias restauradas* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2003), 248-253.

³ María Dolores Sanz Gómez de Segura y Mercedes Cortázar García de Salazar, “El color y el diseño en la decoración arquitectónica de la iglesia de Arbulu: 1ª Fase de restauración”, *Akobe* 6 (2005): 78-83.

Frente al habitual estado fragmentario en el que han llegado estos restos a nuestros días, en Arbulu se han conservado más de 24 metros cuadrados cubiertos con los restos pictóricos que originalmente decoraron la cabecera de la primitiva iglesia -además de las posteriores capas que las ocultaron y que se han podido documentar, extraer y conservar durante los trabajos de restauración-. Pero el caso de Arbulu es especialmente relevante por mostrarnos unas formas, una disposición y unos modelos ajenos a un canon construido alrededor de una noción de estilo que deja al margen estas pinturas⁴. Esta circunstancia nos obliga a explorar otras vías de análisis que nos posibiliten aproximarnos a una cultura visual de extraordinaria riqueza, pero que había pasado completamente inadvertida. Como recuerda Georges Didi-Huberman a propósito de un extraño panel pintado por Fra Angelico y que había sido arrinconado por la crítica especializada, ante el muro de Arbulu se hace necesario, en primer lugar, “dar una dignidad histórica, incluso una sutileza intelectual y estética, a objetos visuales considerados hasta entonces como inexistentes, o al menos desprovistos de sentido”⁵. Las rojizas e inquietantes formas que flotan sin un horizonte claro y que se articulan sin un orden de lectura exigen otras aproximaciones distintas a las ensayadas para el estudio de la pintura de los siglos XII y XIII.

Para ello, en primer lugar, ahondaremos en la historia constructiva del templo y detallaremos todas las capas pictóricas que fueron sucediéndose con el paso del tiempo. De este modo, tendremos una panorámica global del edificio y podremos situar una primera aproximación cronológica, aspecto fundamental para poder iniciar los pasos siguientes con garantías. Después, centrándonos en la primera capa, la que actualmente se encuentra visible, pasaremos a identificar las figuras empleando modelos de épocas diversas que hasta la fecha no habían sido considerados. Con ello, iremos perfilando los límites de una cultura visual de largo recorrido que nos obligará a reflexionar sobre el significado de estas formas con relación al tiempo. Y es que Arbulu se erige como una otredad incómoda, refractaria a los marcos epistemológicos construidos durante décadas para el estudio de la pintura de los siglos XII y XIII (denominada por medio de diferentes etiquetas, según cronología, como románica, tardorrománica, estilo 1200, protogótica, etc.).

Por lo tanto, los métodos tradicionales de la historia del arte se tornan inútiles para identificar y desentrañar el sentido de las imágenes del muro de Arbulu. Aquí no estamos ante un programa iconográfico que puede ser descifrado a través de la mera relación con fuentes visuales o escritas. Las figuras de Arbulu sólo pueden comprenderse desde una perspectiva temporal dilatada que integre su naturaleza anacrónica, pues constituyen un eslabón más de una larga tradición visual cuyos orígenes se pierden en la remota antigüedad y que llegan hasta nuestros días acumulando importantes transformaciones de sentido. Las formas que componen las pinturas del Arbulu no son sino el tallo de una compleja estructura rizomática que emerge en un instante cultural de gran riqueza como es el siglo XII. Como se verá en el último apartado, carece de sentido interrogar estas imágenes en busca de un significado cerrado, pues con ello obviaríamos la trama de la que forman parte y que se halla en constante transformación. Por el contrario, buscaremos conocer algunos vectores más generales, comprobando cómo lo fúnebre impregna por completo el sentido de estas siluetas. Finalmente, una curiosa noticia documental que hasta la fecha no había sido vinculada con las pinturas de Arbulu guiará otras vías de análisis para el estudio de sus posibles comitentes, abriendo a su vez la posibilidad de identificar algunas de las imágenes de este insólito conjunto.

2. Las fases constructivas del templo y sus estratos pictóricos

La iglesia de Arbulu se ubica en una posición estratégica, dominando sobre un alto los caminos que atraviesan la Llanada Oriental y que históricamente han tenido una notable relevancia comercial y cultural⁶. La mayor parte del edificio que hoy puede contemplarse se levantó entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI sobre los restos del templo anterior, de época románica. Esta particularidad se hace visible desde el exterior, concretamente en su vertiente oriental, pues el nuevo ábside se construyó aprovechando parte del muro absidal primitivo. La pérdida de los revocos históricos que, sin duda, debieron ocultar esta elocuente estratigrafía arquitectónica, nos permite hoy distinguir con facilidad el ancho aproximado de los muros originales, así como los perfiles del sencillito ventanal que daba luz al presbiterio. En su interior, la pintura de fondo gris con despieces lapidarios simples de línea blanca y negra se encargó de disimular la existencia de la antigua cabecera, mientras que la colocación en la segunda mitad del siglo XVII del retablo consiguió que toda referencia visual al templo originario quedara totalmente olvidada⁷.

⁴ Entendemos aquí la noción de canon como una agrupación o catálogo de obras consideradas de mayor relevancia y que resultan modélicas en base a unos criterios construidos a través de procesos historiográficos que es preciso revisar (Hubert Locher, “The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History”, en *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. Matthew Rampley et al. (Leiden: Brill, 2012), 29-40, <https://doi.org/10.1163/9789004231702>; Javier Martínez de Aguirre, “Sobre el canon y la influencia en la historia de la arquitectura medieval hispana”, en *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, ed. Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz, y Víctor Rabasco García (Madrid: Sílex, 2022), 97).

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 34.

⁶ Como explica Micaela Portilla, Arbulu “se encontraba en la confluencia de dos grandes rutas en el tránsito de viajeros y mercancías: la que entraba en Álava por el túnel de San Adrián y conducía por Vitoria a La Rioja y Burgos, y las que llegaban desde las orillas aragonesas del Ebro, la Ribera de Navarra y la Rioja Baja [...]”. Micaela Josefa Portilla, *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela: del paso de San Adrián, al Ebro* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1991), 166-167.

⁷ Emilio Enciso Viana, Micaela Josefa Portilla Vitoria, y José Eguía López de Sabando, *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria. La Llanada Alavesa Occidental*, vol. IV (Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975), 224.



Fig. 2. Detalle de la ventana absidal de la iglesia de Arbulu. Fotografía propia.

De la iglesia románica sólo nos ha llegado el muro absidal -y, quizá, parte de su muro norte, integrado igualmente en la fábrica tardomedieval- por lo que, ante la falta de estudios arqueológicos, no es posible saber con certeza ni cómo fue su planta ni las características esenciales de su arquitectura. En todo caso, queda claro que nos hallamos ante una tipología constructiva que fue muy frecuente en suelo alavés: iglesia de una sola nave alargada, segmentada en tramos y con la cabecera recta⁸. La ventana muestra hacia el interior un perfil estrecho, alargado y abocinado que culmina en una entrada de luz en forma de saetera (Fig. 2). Las fotografías previas a la restauración dejan ver un gran bloque de sillar que cerraba la parte superior del arco, pero lamentablemente no permiten deducir con seguridad su forma exacta. Hacia el exterior, en cambio, se aprecia un vano de mayor tamaño, con sillares labrados en sus extremos, y que podría tener un aspecto más elaborado que su vertiente interior. Es decir, hacia el interior lo que vemos es un ventanal sencillo, estrecho, cuyas formas recuerdan a las soluciones propias de un románico muy temprano o incluso del prerrománico, mientras que, hacia afuera, lo poco que podemos apreciar contrasta con esta lectura, ofreciéndonos unas líneas de cronología sensiblemente más adelantada. Sólo un estudio arqueológico de sus alzados nos permitirá saber si lo que vemos en el exterior se corresponde cronológicamente con su vertiente interior o si, por el contrario, responde a una fase o modificación posterior, detalle fundamental de cara a afinar una cronología fiable de las pinturas.

El muro de mampostería de la iglesia se cubrió por su parte interior con dos capas de mortero de cal. Sobre la última de ellas se dibujaron una serie de figuras en seco empleando un pigmento rojizo, preparado a partir de tierras ocreas compuestas por óxidos de hierro⁹ mezcladas en un aglutinante de naturaleza proteica¹⁰. Se

⁸ José Javier López de Ocáriz Alzola, "Ornamento, símbolo y relato en el románico de Álava. Panorámica artística", en *Enciclopedia del románico en el País Vasco* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011), 61.

⁹ Sanz Gómez de Segura y Cortázar García de Salazar, "El color y el diseño en la decoración arquitectónica de la iglesia de Arbulu", 81; Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego, *Diccionario Akal del Color* (Madrid: Ediciones AKAL, 2001), 40.

¹⁰ Los estudios realizados en el laboratorio italiano Artelab s.r.l. y que hasta la fecha habían permanecido inéditos (agradezco al personal

trata de uno de los pigmentos más sencillos y fáciles de obtener y de preparar, utilizado intensamente desde la Prehistoria hasta nuestros días¹¹. En esta primera capa se pintaron motivos de gran variedad y riqueza formal: cuadrúpedos de semblante porcino, animales con garras con aspecto de felino o de lobo, pavos reales, pájaros de gran volumen similares a las gallinas, estrellas, ruedas con radios, figuras arboriformes e incluso unas cruces bellamente decoradas.

Antes de seguir, es importante recordar que las pinturas murales rojas en general, como las de Arbulu en particular, apenas han recibido atención por parte de los especialistas, lo que hace que sea muy difícil establecer comparaciones útiles. Existen estudios parciales sobre la pintura lapidaria no figurativa¹², algunos con sugerentes reflexiones teóricas¹³, o incluso necesarios trabajos colectivos para situar un corpus de obras de referencia¹⁴. Pero las pinturas rojas que aquí nos interesan parecen encontrarse en tierra de nadie. Por un lado, debido a su factura monocromática en tonos ocre, podrían integrarse en la familia de obras analizadas en el corpus citado, donde este pigmento es uno de los grandes protagonistas; sin embargo, su naturaleza esencialmente figurativa las sitúa en un marco de análisis propio para el que apenas tenemos referentes. Para el caso alavés, contamos con una monografía de carácter técnico¹⁵, así como algunos estudios de conjunto de la pintura gótica alavesa en el que estas manifestaciones han sido estudiadas dentro del difuso espectro de lo “popular” o “rural”, señalando que son pobres en pigmentos, sencillas e incluso mal realizadas¹⁶. En esta misma línea, se ha argumentado que “sus características son extrañas a la evolución general de la pintura gótica, tanto por su ejecución, dominada por la tosquedad, como en especial por su iconografía”¹⁷.



Fig. 3. Vista de las bóvedas de la cabecera de la iglesia de Alaitza, Álava. Fotografía propia.

de Petra S. Coop. su amabilidad a la hora de facilitarme los análisis y las fotos del proceso de restauración) identifican, a partir de un análisis de mineralogía óptica y microquímico, que los pigmentos dominantes serían óxidos de hierro con alto grado de oxidación y bajo grado de hidratación (ocre rojo - hematitas $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ - Fe_2O_3). En cuanto al aglutinante, se especifica que sería de naturaleza proteica, si bien la mineralización casi total de éste hace difícil el conocimiento de su composición original.

¹¹ Esther Briceño, María Lazarich González, y Juan Fernández de la Gala, “Observaciones e hipótesis sobre diversas funciones de los ocreos en cinco yacimientos neolíticos de la provincia de Cádiz”, en *5º Congreso do Neolítico Peninsular*, ed. Victor S. Gonçalves, Mariana Diniz, y Ana Catarina Sousa (Lisboa: Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa, 2015), 429-437.

¹² Antonio Olmo Gracia, “Los revestimientos cromáticos en la iconografía arquitectónica medieval. Estudio de algunos casos de coincidencia en la baja edad media hispana”, en *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, ed. Carmen Gómez Urdáñez (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), 175-204.

¹³ Antonio Beltrán Martínez, “Disgresiones sobre el arte esquemático de aspecto prehistórico y sus versiones medievales y modernas: Problemas de método”, *Aragón en la Edad Media* 8 (1989): 97-112; Vuilleumard-Jenn, “La polychromie de l’architecture est-elle une oeuvre d’art?”, José Miguel Lorenzo Arribas, *Estudio histórico-artístico, y diagnóstico del estado de conservación, del conjunto de las pinturas murales de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscuevas, Burgos* (Burgos: Junta de Castilla y León, 2015).

¹⁴ Carmen Gómez Urdáñez y Antonio Olmo Gracia, eds., *Corpus de revestimientos cromáticos en arquitectura histórica*, vol. 1 (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015).

¹⁵ Venegas García, *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada Occidental alavesa* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999).

¹⁶ Raquel Sáenz Pascual, *La Pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997), 511.

¹⁷ Lucía Lahoz, *Arte gotikoa araban. El arte gótico en Álava* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1999), 129-130



Fig. 4. Detalle de la segunda capa pictórica de Arbulu, decorada con un despiece lapidario, cubriendo parcialmente la primera capa. Fotografía de Petra S. Coop.

En el caso de Arbulu, la cronología de esta primera fase pictórica es incierta y presenta importantes incógnitas. Una propuesta conservadora nos permitiría situarlas entre los siglos XII y XIII, integrándolas en la familia de pinturas murales rojas que decoran iglesias alavesas como Alaitza, Legarda¹⁸ o la ermita de San Vitor de Gauna, cuyas inéditas pinturas aparecieron durante unos trabajos de restauración realizados en la primavera de 2009¹⁹. La ausencia de impostas o de cualquier otro elemento decorativo, como sí aparecen por ejemplo en la ermita de Nuestra Señora de Ayala (Alegoría-Dulantzi, Álava), se explica por la sencillez de su arquitectura, pero también puede ser indicador de un modo de construir que recoge una tradición más propiamente altomedieval. Por otro lado, comparado con otros conjuntos de pintura mural roja alavesa, el muro de Arbulu presenta la particularidad de articular las figuras de un modo aparentemente libre y azaroso, sin cuadrícula, registro o línea que las organice. En el ábside de Alaitza también se recurre a un modo muy similar de presentar las imágenes, pero las escenas se agrupan temáticamente y hay una mayor coherencia expositiva (Fig. 3). Además, en Arbulu, tampoco se aprecian despieces fingidos de sillares o ladrillos -los fragmentos hoy en día visibles corresponden a una fase posterior-, rasgo característico de la pintura mural roja y que, si bien con dificultades, permite acotar ciertas cronologías²⁰. Por todo ello, con la información hoy en día disponible, resultaría excesivamente aventurado concretar con precisión una cronología. Sin embargo, teniendo en cuenta las fases pictóricas que se han ido sucediendo, situarlas en la órbita del siglo XII sería un punto de partida razonable.

Las pinturas anteriormente descritas no debieron estar mucho tiempo a la vista. En una fecha posterior (anterior en todo caso al siglo XV), toda la superficie se cubrió con una fina capa de cal algo más amarillenta sobre la que se dibujó un completo despiece simple de sillares en rojo almagra, además de otros motivos (Fig. 4). Los análisis de mineralogía óptica y espectrofotometría realizados demuestran que esta pintura roja es

¹⁸ Carlos Venegas García, *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada Occidental alavesa*, 167 y sig.

¹⁹ Al retirar el retablo para su restauración se pudo documentar la existencia de pintura roja en cantidades indeterminadas (pero aparentemente abundantes), sacando a la vista por medio de una cata la figura de un pato en pleno vuelo. Agradezco a Diana Pardo, técnica superior del Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava, su ayuda en la localización de algunos casos y su asesoramiento en el estudio de las pinturas rojas de Álava.

²⁰ Anne Vuilleumard-Jenn, "La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art? de sa redécouverte à sa restauration: l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux", en *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, ed. Carmen Gómez Urdáñez (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), 26. Aunque la iconografía difiera por completo, resulta imposible no evocar las pinturas murales de Sant Quirce de Pedret (s. XI), donde las figuras de esquemático diseño flotan también sobre el fondo blanco, alrededor de una sencilla ventana abocinada, al igual que lo hacen las de Arbulu. Milagros Guardia y Carles Mancho, "Pedret, Boí o dels orígens de la pintura mural romànica catalana", en *Les fonts de la pintura romànica*, ed. Milagros Guardia y Carles Mancho (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008), 117-159.

ligeramente distinta a la primera, siendo más rica en impurezas arcillosas con predominio de caolinita. Además, se aplicó cuando el enlucido aún estaba algo húmedo, haciendo que algunas de las partículas se integraran en el soporte, si bien en ningún caso se debe hablar de un fresco intencionado. En las fotografías del proceso de restauración se pueden ver algunas figuras que merece la pena comentar brevemente.

En extremo norte del muro se intuyen las formas de al menos un jinete a caballo, además de algunos cuadrúpedos de dudosa interpretación. En la parte superior derecha del ventanal se adivinan unas franjas con decoración de puntas y otras grecas con formas geométricas menos definidas. A su lado, aparecen algunas cruces de pequeño tamaño junto a unas formas cuadrangulares que rodean un posible texto ilegible del que solamente se intuyen unas pocas letras (Fig. 5). Sobre una de las cruces de la primera capa pictórica se dibujaron animales con trazos muy sencillos y escaso detalle. Además, en el interior del ventanal también se insinuaron unas figuras vegetales y arbóreas con una extraña disposición. Todo indica que la intención fue cubrir por completo todo el paisaje que hasta el momento revestía y dotaba de significado al edificio con su primera capa. Las restauradoras que trabajaron en la recuperación de las pinturas, “tras el estudio de las diferentes fases constructivas del templo y las decoraciones que presentan”, fecharon esta segunda capa pictórica entre los siglos XIII y XIV²¹.



Fig. 5. Detalle de la segunda capa pictórica de Arbulo, cubriendo parcialmente la primera capa.
Fotografía de Petra S. Coop.

La ampliación proyectada a finales del siglo XV, mucho más ambiciosa, tiene como resultado la construcción de un edificio en el que trabajaron talleres de gran calidad, como el que cinceló las claves del presbiterio²², además de otros importantes talleres de pintura que se encargaron de dotar de color a los elementos nobles del templo, como el sotocoro²³. Una vez levantada la nueva iglesia, se unificó todo el muro con una capa gris y un despiece de sillares fingidos en blanco, a la que le sucederá en un corto espacio de tiempo otra capa también gris con despieces más elaborados con líneas blancas realzadas con un perfilado negro²⁴. Este generoso impulso constructivo fue de naturaleza laica, pudiendo estar dirigido por el escribano Juan González de Arbulo

²¹ Sanz Gómez de Segura y Cortázar García de Salazar, “El color y el diseño en la decoración arquitectónica de la iglesia de Arbulo”, 81.

²² Ana Isabel Ugalde Gorostiza, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava - Arabako Foru Aldundia, 2007), 368-69.

²³ Pedro Luis Echeverría Goñi, “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare*, 1998, 96.

²⁴ Sanz Gómez de Segura y Cortázar García de Salazar, “El color y el diseño en la decoración arquitectónica de la iglesia de Arbulo”, 81-82.

y su mujer, cuyo nombre se desconoce, quienes aparecen representados en una de las claves del presbiterio²⁵.

3. Los márgenes de una cultura visual expandida

A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, y cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza [...]²⁶.

La primera capa pictórica del primitivo templo es la que hoy día ha quedado visible después de las intervenciones del año 2004 (Fig. 6). Por los motivos anteriormente apuntados estas pinturas se pueden fechar en torno a los siglos XII y XIII, enmarcándose con ello en un horizonte cultural muy diverso en el que confluyen distintas tradiciones figurativas. Quienes pintaron el muro de Arbulu tenían a su alcance un panorama creativo de cierta riqueza, pues a escasos kilómetros se estaban levantando ambiciosas obras como la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz y la basílica de San Prudencio de Armentia, pero todo lo que nos muestran los perfiles rojos de sus figuras apunta en otra dirección. Aquí nos encontramos con un repertorio aparentemente ajeno a los aportes exógenos y que centra su mirada en la tradición y en los modos de hacer endógenos²⁷. El románico alavés que se desarrolla en los márgenes de los grandes talleres que trabajaron en la provincia manejó un repertorio de modelos modesto y propio, más apegado a un modo de hacer ancestral que a las novedades que iban entrando a través de las empresas artísticas de mayor relevancia y capacidad económica del entorno. Por otro lado, son muy escasos los conjuntos pictóricos con los que comparar las imágenes que pueblan el muro de Arbulu, por lo que será necesario realizar un ejercicio de búsqueda más transversal que incorpore otros medios, ampliando los horizontes de una cultura visual más rica en la que se considerarán otras técnicas, materias o escalas²⁸.



Fig. 6. Vista de la parte central del muro absidal de Arbulu con la primera capa a la vista.
Fotografía propia.

Ciertas dinámicas historiográficas han tendido a privilegiar unas etapas históricas -con más densidad de información- frente a otras más oscuras o desconocidas, abriendo con ello una fractura epistemológica que ha impedido conocer la verdadera extensión de las migraciones de formas y significados de largo recorrido. En las

²⁵ Ugalde Gorostiza, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, 368.

²⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 25.

²⁷ Estos movimientos en el románico, desde una perspectiva más amplia y crítica, han sido estudiados en: Gerardo Boto Varela, "Abrir a la curiosidad mundial esta España misteriosa". La historiografía ante el camino compostelano y la construcción de una identidad nacional", en *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, ed. José Riello y Fernando Marías (Madrid: Abada, 2022), esp. 101-102.

²⁸ Serafín Moralejo, "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas", en *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 1 (Barcelona, 1986), 113-14.

pinturas de Arbulu aparecen imágenes que no responden a los repertorios más conocidos de su tiempo, pues éstas se entrelazan con otras corrientes que viajan soterradas desde la antigüedad hasta nuestros días, emergiendo de forma rizomática en entornos e instantes muy particulares. Para comprender el sentido de estos movimientos Aby Warburg tomó prestada de la biología la noción de engrama, observando que en las imágenes se cristalizaban las experiencias emotivas que después serían transmitidas a menudo de un modo inconsciente a través de la memoria social²⁹. Bajo este marco, como una suerte de engramas warburguanos, los discos solares, hexapétalas, estrellas, esquemas circulares de ascendencia astral o las cruces de distinta factura perviven frente a la llegada masiva de otros modelos exógenos.

De este modo, veremos cómo en la cultura visual del País Vasco medieval convivirán dos fórmulas relativamente diferenciadas en la transmisión y utilización de modelos: por un lado, la recuperación de motivos de la Antigüedad romana en la Edad Media, gesto muchas veces impulsado por voluntades identitarias; y, por otro, los usos continuados y prácticamente ininterrumpidos de figuras geométricas durante cronologías extraordinariamente extensas. La primera de las fórmulas se observa perfectamente en casos conocidos como el de la ermita de Nuestra Señora de Elizmendi en Kontrasta, en cuyos muros se conservan numerosas lápidas de época romana. Algunas de sus figuras geométricas, en un probable gesto de legitimación a través de la asociación con un pasado remoto³⁰, se replicaron de forma exacta en los modillones de factura medieval que recorren el ábside³¹. Igual gesto, esta vez en su vertiente pictórica, se puede ver en Legarda, donde en uno de sus muros se pintó una secuencia de formas circulares que reproducen con fidelidad motivos habituales en estelas romanas del entorno (Fig. 7)³².



Fig. 7. A) Detalle de una lápida romana en el exterior del ábside de la ermita de Elizmendi, Kontrasta, Álava; b) modillón de la ermita de Elizmendi, Kontrasta, Álava; c) detalle de un resto pictórico en la nave de la iglesia de Legarda, Álava. Fotografías propias.

La segunda de las fórmulas de transmisión y uso continuado de ciertos modelos que tienen su origen en la Antigüedad es la que se dará con mayor intensidad en Arbulu, pero también en otros templos, muchos de ellos alejados -geográfica, pero también iconográficamente- de los principales talleres o centros de producción. Estos entornos resultan especialmente refractarios a la entrada de nuevos repertorios, recurriendo de manera insistente a las imágenes disponibles en su contexto más inmediato y que articularían una red de significados mucho más próximos y familiares. Un buen ejemplo de ello se puede ver en la pila bautismal de la iglesia alavesa de Olano, cuya superficie está cubierta por figuras geométricas y humanas repartidas sin una aparente planificación previa (Fig. 8). La mayor parte de los motivos de esta pila se pueden localizar en multitud de lápidas y estelas romanas y medievales de la zona, así como en algunos mosaicos de yacimientos cercanos como el de Iruña-Veleia (Álava). Otros casos, como la portada de la iglesia de Idiazabal (Gipuzkoa), esculpida ya entrado el siglo XIV, evidencian la necesidad de pensar estas imágenes bajo una mirada de largo recorrido. El umbral de este templo está poblado de flores hexapétalas, discos solares y ruedas bellamente decoradas con motivos tradicionales, combinados con otros elementos procedentes de otras tradiciones como el monograma de Cristo

²⁹ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007), 168. La adopción por parte de Aby Warburg de esta terminología desarrollada por el zoólogo Richard Semon, reformulándola para sus propios intereses y generando incluso neologismos como los dinamogramas, se analiza en: Claudia Wedepohl, "Mnemonics, mne and de Mnemosyne. Aby Warburg's theory of memory", *Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali* 20, nº 2 (2014): 398-400.

³⁰ Esta lógica relacional se aprecia con claridad en Urbina de Basabe (Álava), donde una lápida romana con un disco plurirradial se empleó en época bajomedieval como modelo para la elaboración del blasón familiar, resignificándose como una rueda de aceña. Juan Cruz Saralegui, "Sobre el primitivo escudo armero de la casa principal en Urbina", en *Arquitectura hidráulica del valle del Cuartango*, de Agustín Azkarate Garai-Olaun (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 1994), 269-71. Así, se unía visualmente el linaje medieval con un pasado prestigioso, identificándola, en palabras de Freay Juan de Victoria en 1591, como "insignia antiquissima de mucha nobleza romana". Citado en: Saralegui, 270.

³¹ José Javier López de Ocariz Alzola, "Un ejemplo del románico inicial en Álava: el ábside con modillones de ornamentación bifacial en Nuestra Señora de Elizmendi, Kontrasta", *Brocar: cuadernos de investigación histórica* 38 (2014): 11-43.

³² La reutilización de piezas de la Antigüedad ha sido un tema ampliamente debatido, ya que muchas veces pudo darse como simple material constructivo de fácil obtención, pero hay otros casos en los que se dio una consciente apropiación y resignificación. Una completa introducción al fenómeno en: Dale Kinney, "The Concept of Spolia", en *Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad Rudolph (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 233-252, <https://doi.org/10.1002/9780470996997.ch11>. Para el caso alavés, son útiles las reflexiones recogidas en: Egoitz Alfaro Suescun, "La iglesia en su paisaje medieval: el estudio de Agurain-Salvatierra (Álava) a través de la lectura estratigráfica de alzados de la ermita de San Martín", *Munibe Antropologia - Arkeologia* 59 (2008): 253-56.

en escritura gótica, los rostros sumamente esquemáticos o las imágenes heráldicas que relacionan la construcción de esta iglesia con el linaje de los Lazcano. Esta línea ininterrumpida seguirá su curso en la Edad Moderna a través de soportes ya conocidos como las estelas, que tendrán un repunte muy notable en estos siglos, pero también en otros como la cerámica, las herramientas de uso pastoril, los arcones, etc., hasta entroncar con obras populares de nuestro presente³³. Si bien es cierto que la zona que nos ocupa estuvo especialmente inclinada hacia la preservación y repetición de estos modelos, es importante recordar que no fue un fenómeno exclusivo de estas tierras³⁴.



Fig. 8. Detalle de la pila bautismal de la iglesia de Olano, Álava.
Fotografía de Elena Argote.

Volviendo a Arbulu, la clave para la comprensión de sus pinturas bajo este paradigma nos la ofrece las tres ruedas de ocho radios que parecen recorrer su paisaje pictórico. Estas ruedas o estrellas radiadas aparecen con frecuencia en las estelas discoidales tanto del País Vasco como de regiones cercanas, abriendo con ello una inédita línea de trabajo. Las estelas medievales, pero también otros soportes escultóricos o incluso los grafitis grabados en muros, nos obligarán a extender los límites de una cultura visual en la que los modelos endógenos van a tener una fuerte presencia. Por ejemplo, las ruedas de ocho radios aparecen con frecuencia en estelas altomedievales, como la conservada en el Museo de San Telmo de Donostia/San Sebastián procedente de la Bureba (Burgos), fechada en torno a los siglos IX y XI por comparación con otros ejemplares similares³⁵. Más sencillas en su factura, pero de la misma cronología, son las estelas descubiertas en Los Castros de Lastra (Álava) y que pudieron ser datadas con precisión gracias al estudio de los estratos en los que aparecieron³⁶. Otras piezas de este mismo período presentan incluso la incisión en el eje de los radios que puede verse en el ejemplar pictórico de Arbulu, como se ve en la estela discoidal conservada en la ermita alavesa de San Martín de Kripan y que ha sido datada entre los siglos VII y VIII³⁷. En definitiva, son muy

³³ Cristina Llanos Urrutia, *Análisis de la constante de símbolo en las manifestaciones artísticas del País Vasco* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1991), 31-44.

³⁴ María Paz García-Gelabert Pérez, "Consideraciones acerca de la iconografía solar. Pervivencias", *Hispania antiqua* 36 (2012): 195-220.

³⁵ Jacinto Campillo Cueva, "Las necrópolis medievales cristianas de la Honor de Sedano. (Burgos)", *Kobie* (serie anejos) 2, no 6 (2004): 663-64; Inocencio Cadiñanos Bardeci, "Estelas discoideas en la provincia de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González* 72, no 207 (1993): 254-255.

³⁶ Francisca Sáenz de Urturi Rodríguez, "Nuevas estelas discoidales en Álava", *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 10 (1994): 146-147.

³⁷ Agustín Azkarate Garai-Olaun y Iñaki García Camino, *Estelas e inscripciones medievales del País Vasco: (siglos VI-XI)* (Bilbao: Servicio

numerosas las estelas con esta decoración de ocho radios, algunas fechadas en cronologías muy próximas al conjunto de Arbulu, como la hallada en el año 2011 en el entorno de la iglesia de San Esteban de Korres (Álava)³⁸ (Fig. 9). Este intercambio formal no sólo se dará entre las lápidas y las pinturas –se han conservado ruedas similares en las pinturas de la iglesia alavesa de Santa Ana de Goñi–, pues imágenes muy parecidas aparecen también tanto en el basamento como en la parte inferior de la copa de la citada pila bautismal de Olano. Con lo visto hasta el momento, se observa con claridad cómo las estelas altomedievales seguían modelos precedentes³⁹ y cómo todo ello forma parte de un complejo entramado que tendrá un fuerte reverdecimiento en los siglos del románico. De ahí que sea necesario comprender estas migraciones a través de metáforas como la del rizoma, ya que de lo contrario las encorsetaríamos en un tiempo y con un significado que impediría apreciar su verdadera dimensión abierta y transtemporal.



Fig. 9. A) Detalle de las pinturas de Arbulu. Fotografía propia; b) estela funeraria procedente de la Bureba, Burgos. Siglos IX-XI. Museo San Telmo, Donostia; c) estela funeraria hallada en Korres, Álava. Siglos XII-XIII. Museo de Arqueología de Álava BIBAT, Vitoria-Gasteiz.

Bajo esta óptica, las ruedas que flanquean la ventana absidal de la iglesia de Arbulu, que a simple vista pueden parecer cruces de consagración, deben también abrirse a una interpretación nueva. Con relación a esta iglesia no contamos con noticia alguna que aluda a la celebración de esta ceremonia litúrgica de dedicación y, además, este tipo de actos apenas se documentan en el ámbito de acción de la diócesis de Calahorra⁴⁰. No deja de ser sospechoso que estas supuestas cruces de consagración, que debían ser ungidas por el obispo en una compleja ceremonia⁴¹, convivan visual y espacialmente con este paisaje poblado de variada flora y fauna en el que, de forma significativa, no aparece una sola referencia al imaginario visual del cristianismo; algo habitual en el románico del País Vasco y que, en parte, se explica por la naturaleza laica de su promoción⁴². Una vez más, si atendemos a los modelos y a las piezas de producción autóctona, descubriremos que estas ruedas, en realidad, más que cruces de consagración, podrían estar reproduciendo los diseños que con frecuencia aparecen en las estelas funerarias medievales. Ejemplares con cruces de perfil patado inscritas en una corona circular son innumerables, algunas de ellas incluso datadas con fiabilidad en el siglo XI gracias a las inscripciones que presentan⁴³ (Fig. 10). De igual modo, la decoración exterior con doble corona es habitual en muchas de estas estelas, presentando la mayoría de ellas incisiones en forma de dientes de lobo que evocarían los rayos solares.

Editorial Universidad del País Vasco, 1996), 117.

³⁸ Raúl Leorza Álvarez de Arcaya, "Iglesia de San Esteban. Exterior", *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*, no 2011 (2011): 73-75.

³⁹ Azkarate Garai-Olaun y García Camino, *Estelas e inscripciones medievales del País Vasco*, 335.

⁴⁰ José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII: la iglesia en la organización social del espacio* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018), 142-47. En la cercana ermita de Nuestra Señora de Ayala (Álava) se pueden ver en su interior unas cruces de factura similar, aunque formalmente más elaboradas. También en algunos exteriores, como ocurre en la portada de la iglesia de Villanueva de la Oca (Burgos), han sobrevivido los restos de unas cruces pintadas sobre una portada románica.

⁴¹ Ángel Pazos-López, "Pintura mural y liturgia: el trazado de las cruces de consagración en los rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones iconográficas en el arte bajomedieval", en *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media* (Madrid: Ediciones Complutense, 2019), 241-62; Ángel Pazos-López, *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos* (Valencia: Tirant Humanidades, 2023), 120-124.

⁴² Isabel Mellén, *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico del País Vasco* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021), 44.

⁴³ Azkarate Garai-Olaun y García Camino, *Estelas e inscripciones medievales del País Vasco*, 138.



Fig. 10. Estela funeraria de Monico Munio, procedencia desconocida. Siglo XI. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz (depósito de la Diputación Foral de Álava).

4. La formación visual de un escenario fúnebre

La pregunta por el significado de las imágenes nos dirige inevitablemente a una reflexión sobre el tiempo. Como explican Nagel y Wood, “La obra de arte está hecha o diseñada por un individuo o por un grupo de individuos en un momento dado, pero también apunta más allá de ese instante retrotrayéndose a un origen remoto y ancestral [...]. Al mismo tiempo avanza hacia todos sus receptores futuros, quienes lo activarán y reactivarán como un evento significativo. La obra de arte es un mensaje cuyos remitentes y destinatarios se alternan constantemente”⁴⁴. Las imágenes adquieren sentido con relación a otras imágenes y, por supuesto, con relación a las personas que, en tiempos diversos, han interactuado con ellas para construir significados diversos y cambiantes⁴⁵. Por tanto, esto nos traslada a una pregunta tan inhabitual en nuestra disciplina como necesaria: ¿cómo datar unas pinturas que reproducen modelos de una cronología mucho más extensa? La datación de su materialidad, del instante de su creación, solamente fija una temporalidad dentro de “un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”⁴⁶. Por ello -apropiándonos de las palabras de Didi-Huberman-, ante el muro de Arbulo:

[Resulta] difícil inferir una “significación convencional” a partir de un “sujeto natural”; difícil encontrar un “motivo” o una “alegoría” en el sentido habitual de esos términos; difícil identificar un “asunto” o un “tema” bien distinto; difícil exhibir una “fuente” escrita que hubiera podido servir de interpretación verificable. No había ninguna “clave” para sacar de los archivos o de la *Kunstliteratur*, como el mago-icónólogo sabe sacar tan bien de su sombrero la única clave “simbólica” de una imagen “figurativa”⁴⁷.

En las imágenes, por tanto, confluyen diversas temporalidades heterogéneas que condicionan de un modo inevitable la pregunta por los significados. Éstos varían a lo largo del tiempo en función de los observadores con los que se relacionan, por lo que tratar de rescatar sólo aquél correspondiente al momento de su creación es un ejercicio limitante y, sobre todo, abocado inevitablemente al fracaso. Sin embargo, en el caso de Arbulo, podemos intentar acercarnos a los contornos de ciertos vectores de significado que viajan desde la antigüedad, que son recuperados (y quizá también reformulados) en época medieval, y que siguen su tránsito hacia nuestros días, provocando nuevas interpretaciones en los espectadores contemporáneos.

La insistente relación de las imágenes de Arbulo con estelas y lápidas de distintas épocas orienta uno de estos vectores hacia un sentido vinculado con la muerte. Mientras que la documentación no nos asiste para conocer el uso concreto que tuvieron estos edificios, la arqueología ha demostrado que muchos de ellos eran

⁴⁴ Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (Nueva York: Zone Books, 2010), 9.

⁴⁵ Puede consultarse un ejemplo de esta premisa teórica en: Gorka López de Munain, “La decoración vegetal de Estíbaliz ‘ante el tiempo’. Fluctuaciones en los significados iconográficos a la luz de la historiografía artística”, *Revista de historiografía (RevHisto)*, n.º 32 (2019): 163-82, <https://doi.org/10.20318/revhisto.2019.4900>.

⁴⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 39.

⁴⁷ Didi-Huberman, 34.

espacios destinados a usos comunitarios y era muy frecuente que estuviesen acompañados de un cementerio⁴⁸. Se han excavado entornos especialmente relevantes como el de la ermita de San Julián de Aistra (Álava), donde se han hallado secuencias continuadas de uso cementerial desde la Alta Edad Media en estrecha vinculación con el templo⁴⁹. Aunque las muestras que han llegado hasta nuestros días son muy escasas con relación a las que debieron existir, es razonable pensar que las imágenes que decoraban estos espacios debían guardar una estrecha relación con estas prácticas fúnebres. Por ello, no debe extrañarnos que las figuras de los animales que recorren el muro alavés puedan igualmente interpretarse bajo este mismo sentido.



Fig. 11. Detalle del ábside de Arbulo. Fotografía propia.

Dentro del conjunto de Arbulo las más llamativas y de factura más elegante son sin duda los pavos reales (Fig. 11). Estos animales se han representado con mucha frecuencia a lo largo de toda la Edad Media y su fabulosa apariencia ha sido comentada e interpretada en obras de gran difusión e impacto, desde san Agustín o san Isidoro de Sevilla hasta los bestiarios, entre otros muchos⁵⁰. Pero lo que ahora nos interesa es que su polisémica imagen ha sido habitualmente empleada en contextos fúnebres de lo más variado. Una elocuente imagen de ello se puede ver en la osera del último cuarto del siglo XIII procedente del monasterio de Sant Pere de Casserres y que hoy se conserva en el Museu Episcopal de Vic (Fig. 12). En ella se esculpieron dos pavos reales enfrentados, custodiando una cruz, rodeados por unas estrellas o flores hexapétalas, motivos todos ellos afines a las imágenes sobre las que venimos ahondando⁵¹. En las cuevas artificiales de Las Gobas de Laño (Burgos) se han podido documentar unos grabados o grafitis fechados entre los siglos VI y VII que trazan con gran eficacia visual tres pequeños pavos reales. Se ubican en un espacio elevado y de difícil observación desde el suelo, lo que ha motivado que algunos investigadores descarten su valor meramente ornamental en favor de

⁴⁸ Juan Antonio Quirós Castillo, "Pertenecer y diferenciarse: Iglesias 'locales' y agencia campesina en el noroeste de la Península Ibérica", *Studia historica. Historia medieval* 38, no 2 (2020): 135, <https://doi.org/doi.org/10.14201/shhme2020382117152>; Egoitz Alfaro Suescun, "Iglesia, cementerio y aldea en Álava durante el siglo XII. ¿Evidencias materiales de la implantación parroquial?", *SPAL - Revista de Prehistoria y Arqueología*, no 29.1 (2020): 316-317, <https://doi.org/10.12795/spal.2020.i29.11>; García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII: la iglesia en la organización social del espacio*, 148-51.

⁴⁹ Maite I. García-Collado, "Los espacios funerarios cementeriales medievales en Aistra", en *Arqueología de las sociedades locales en la Alta Edad Media. San Julián de Aistra y las residencias de las élites rurales*, ed. Juan Antonio Quirós Castillo y Andrew Reynolds (Oxford: Archaeopress, 2023), 253-73.

⁵⁰ Fernando Canillas del Rey, "Iconografía del pavo real en la Edad Media", *Revista digital de iconografía medieval* 13, no 23 (2021): 143-68.

⁵¹ Una extraordinaria versión pictórica de estos mismos motivos se puede ver en la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos). En este caso, estas figuras de carácter "profiláctico y apotropaico", fechadas en el siglo XV, permanecieron a la vista durante más de medio milenio, algo insólito y que demuestra que el "significado de lo que ahí se veía debía permanecer en cierto modo activo en la cultura popular". José Miguel Lorenzo Arribas, "La ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos) como refugio de la comunidad. Proteger un edificio con escritura y pintura en 1456", *Estudios de Historia de España* 25, nº 1 (31 de mayo de 2023): 27-28, <https://doi.org/10.46553/EHE.25.1.2023.p13-32>.

un simbolismo cristiano relacionado con la resurrección⁵².



Fig. 12. Osera de Sant Pere de Casserres, Cataluña. Último cuarto del siglo XIII. Museu Episcopal de Vic, Museu D'Art Medieval.

En este mismo sentido, las aves afrontadas pintadas en Arbulu evocan inevitablemente a aquellas que beben juntas de una crátera o que picotean un racimo de uvas, habituales en las estelas y lápidas romanas⁵³ y muy frecuentes en el románico del entorno con connotaciones eucarísticas, funerarias o bautismales⁵⁴ (Fig. 13). Aparecen estas aves bebiendo de copas o cráteras en multitud de iglesias cercanas a Arbulu, como en la portada de Durana, en un canecillo de San Martín Zar, en iglesias más tardías como la de Lopidana, donde las vemos en el ventanal este, o en versiones más complejas como la que se ve en un capitel del ábside de Añua, donde dos aves beben de una copa y otras dos, más abajo, picotean sus pechos. La variedad tipológica y de ubicaciones nos hace dudar de la posibilidad de que todas ellas compartan un mismo significado simbólico. Son más bien modelos estandarizados que manejan con soltura estos talleres y que se replican sin que sea fácil deducir el propósito con el que se emplean. En el caso de Arbulu, las aves no conservan copa alguna⁵⁵ y su naturaleza resulta difícil de identificar, lo que hace que la interpretación de su significado sea más esquiva. Si estas aves fuesen gallos, podríamos estar ante una representación, la batalla de gallos, habitual desde la Antigüedad y presente también en los tiempos del románico con diferentes lecturas⁵⁶. En la iglesia de Santa María de Villanueva (Teverga, Asturias), se conserva una pila bautismal, que en origen debió ser un capitel del siglo XI, en la que aparecen dos gallos en actitud de lucha⁵⁷. Si bien las aves de Arbulu tienen el porte propio de un gallo o gallina, por el contrario, no tienen ni la cresta ni la barbilla características, ni las plumas timoneras u hoces de su parte posterior, elementos que, por ejemplo, sí se encuentran en el gallo que aparece en el ábside de la iglesia de Alaitza⁵⁸.

⁵² Agustín Azkarate Garai-Olaun, *Arqueología cristiana de la antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1988), 429-30.

⁵³ Juan Carlos Elorza Guinea, "Estelas decoradas romanas en la provincia de Álava", *Estudios de Arqueología Alavesa* 4 (1970): 238, 243.

⁵⁴ Las relaciones funerarias, eucarísticas y bautismales de esta iconografía han sido ampliamente estudiadas: José Alberto Moráis Morán, "De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la crátera de la vida", en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 1 (Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2006), 383-92.

⁵⁵ Las aves enfrentadas sin copa las vemos también en el románico alavés, especialmente vinculadas al taller que trabajó en las portadas de las iglesias de Matauko y de Virgala Mayor/Birgaragoien, pero también presente en otros ecos locales de este importante taller, como en el ventanal de la iglesia de Ullibarri-Viña/Uribarri-Dibiña. En el Museo de Navarra se conserva un relieve prerrománico con un gallo, fechado en el siglo X, procedente de la ermita de San Miguel de Villatuerta, que guarda una estrecha relación formal con los ejemplares de las pinturas de Arbulu.

⁵⁶ Ilene H. Forsyth, "The Theme of Cockfighting in Burgundian Romanesque Sculpture", *Speculum* 53, no 2 (1978): 252-82, <https://doi.org/10.2307/2853398>.

⁵⁷ Es importante recordar que la iglesia de Teverga fue originalmente una fundación nobiliaria, vinculada a un importante linaje asturiano. María Fernández Parrado, "Santa María de Carzana: fundación y construcción de un templo románico", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* 23 (2007): 46-62. La iconografía de la pila bautismal de este templo presenta, además, escenas con animales propios de la fauna local en actitudes de lucha o confrontación.

⁵⁸ Por otro lado, en Alaitza aparecen también pavos reales repetidos a modo de greca en la bóveda del presbiterio. Están acompañados de otras secuencias de animales de todo tipo en las que vemos vacas, caballos y ovejas que, por su disposición, parecen mostrar una voluntad decorativa. En todo caso, la iglesia de Alaitza fue una fundación laica y debió servir de espacio de enterramiento para su linaje fundador, por lo que los ecos de un significado asociado a la resurrección deben, cuanto menos, ser tomados en consideración.



Fig. 13. Detalle de las pinturas de Arbulo. Fotografía propia.

El carácter fúnebre impregna, como se ha visto, buena parte de las imágenes de Arbulo hasta modular un sentido general, siempre abierto a resignificarse y a transformarse a partir de las experiencias individuales de quienes transitaron el espacio absidal en distintos momentos históricos. Cerramos este apartado con una última noticia documental que nos permitiría abrir una hipótesis nueva sobre los posibles promotores de este templo, si bien la naturaleza de las fuentes en las que se sostiene nos obliga a ser muy prudentes. Cuenta Lope García de Salazar en su *Libro de las buenas andanças e fortunas* (1471-1476) que existió en tiempos de Diego López de Haro el Bueno († 1214) un noble de origen francés a quien llamaron Juan Gastea de Arbulo:

El linaje de Anucivay su fundamento fue de un escudero que // fue fijoalalgo de Álava, que era nieto de don Gastea d'Arburu de Álava, que fue noble e mucho esforçado cavallero en armas e era francés, qu'él, seyendo mancevo, fue criado de don Diego López de Aro el Bueno, señor de Vizcaya. E fue mucho preciado en su casa porque valia mucho en el fecho de las armas e casolo e eredolo en Álava, en aquella aldea de Arburu, que es cerca de Santa María de Estívaris. E yaze sepultado allí en Buru en una capilla mucho pequeña qu'él fizo en una ermita para su sepultura⁵⁹.

La procedencia francesa de este linaje, que cronistas como García de Salazar y otros posteriores como Fray Juan de Vitoria sitúan entre el siglo XII y XIII, podría explicar, por medio de un mecanismo de transmisión legendaria que devendrá tiempo después en la figura mítica del “fuerte de Arbulo”⁶⁰, la presencia de las flores de lis de la heráldica de los Arbulo⁶¹. Fray Juan de Vitoria recuerda que “traía por armas en el escudo y estribos, en la segunda mitad una flor de lis de oro, por ser de la casa real de Francia o de la casa de los doce pares o por haberla ganado”⁶². El origen francés de este personaje que se enterró en la localidad alavesa, sumado a la presencia de las flores de lis en el escudo de los Arbulo, posibilitaría elucubrar sobre la identificación de unas siluetas de aspecto arboriforme que aparecen distribuidas por el muro (Fig. 14). Sin duda es posible que sean simplemente formas vegetales muy simplificadas, similares a las que aparecen en uno de los registros de la pila bautismal de Ilarduia (Álava) y que han sido descritas como un “motivo arboriforme”⁶³. Sin embargo, a la luz de lo expuesto, no sería descabellado ver en ellas unas flores de lis torpemente esbozadas, como las que recorren la cara interior de los pilares del arco triunfal de la iglesia de Gazeo (Álava). El modo en el que se

⁵⁹ Consuelo Villacorta Macho, ed., *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2015), 768.

⁶⁰ Hacia el siglo XVI, los relatos sobre Juan Gastea de Arbulo comienzan a cobrar un cariz legendario. Fray Juan de Vitoria, en 1591, lo llama Babazorro o “tragón de habas” y nos dice de él que “tenía tantas fuerzas que levantaba en alto un arado por la punta y arrancaba una planta corriendo”. José Luis Vidaurrázaga e Inchausti, ed., *Nobiliario alavés de fray Juan de Vitoria. Siglo XVI. Compendio histórico nobiliario de la obra “Comienzan los libros de la Antigüedad de España, etc.” de fray Juan de Vitoria, especialmente a lo tocante a la provincia alavesa y su capital Vitoria* (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1975), 269. Más noticias sobre la vinculación francesa de este linaje en: Portilla, *Por Álava, a Compostela*, 164-66.

⁶¹ Se trata de un ejemplar “cuartelado, con lises y panelas en los tres primeros y dos lobos pasantes ante un árbol en el cuarto, y con bordura de aspas”, Ugalde Gorostiza, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, 368.

⁶² Vidaurrázaga e Inchausti, *Nobiliario alavés de fray Juan de Vitoria*, 269.

⁶³ Garbiñe Bilbao, *Simbolismo e iconografía bautismal en el arte medieval alavés* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 1994), 85.

curvan los “pétalos” laterales recuerda a las formas esenciales de la flor de lis de tradición heráldica, si bien la presencia en algunos casos de lo que parecen ser raíces, además de la falta de la traviesa que une horizontalmente los pétalos, dificulta una identificación fiable.



Fig. 14. A y b) Detalles de las pinturas de Arbulu. Fotografía propia; C) detalle de las pinturas de la iglesia de Gaceo, Álava. Fotografía propia.

5. Conclusiones

A partir de los datos obtenidos durante los trabajos de restauración llevados a cabo en el año 2004, hemos podido establecer unos primeros marcos cronológicos de referencia para las diferentes capas pictóricas dispuestas en el muro absidal de la iglesia de Arbulu. Una vez conocida su secuencia estratigráfica, hemos centrado el estudio en la capa actualmente visible, la más antigua de todas. Estas pinturas, realizadas con pigmentos formados por tierras ocreas (compuestas por óxidos de hierro) mezclados con un aglutinante de naturaleza proteica, se sitúan en la órbita del siglo XII, pudiendo adentrarse en las primeras décadas del siglo XIII. A falta de otras aproximaciones interdisciplinares, como por ejemplo una actuación arqueológica, resulta difícil precisar con mayor exactitud el abanico cronológico propuesto.

Establecido el marco temporal, se han analizado las principales figuras del conjunto, definiendo con ello los perfiles generales de una cultura visual que no había sido atendida hasta la fecha. Mediante la comparación con objetos como estelas medievales o lápidas de época romana, se han identificado la mayor parte de las imágenes, deduciendo un posible sentido fúnebre. Así, unas figuras arbóreas de muy difícil interpretación han posibilitado el desarrollo de una hipótesis sobre la vinculación con las pinturas de un personaje histórico, Gastea de Arburu. Según crónicas posteriores, este hombre, estrechamente unido a Diego López II de Haro y que intervino en las principales contiendas de su tiempo, se enterró en Arbulu en una pequeña capilla que él mandó construir. Su origen francés, que numerosos cronistas han relacionado con la presencia de flores de lis en la heráldica de los Arbulo, nos ha permitido explorar la posibilidad de que sean precisamente estos motivos vegetales los que decoran el muro del templo.

Estas identificaciones, junto con la puesta en conexión de obras de muy distinta naturaleza, nos han permitido elaborar una reflexión de cariz teórico sobre ciertas formas que han sido empleadas de manera recurrente durante un período temporal extraordinariamente dilatado. A partir de la metáfora del rizoma, hemos comprobado cómo muchas de las imágenes del muro de Arbulu deben ser estudiadas tomando en consideración este extenso marco temporal. Esta óptica muestra cómo las mismas formas emergen en momentos e instantes culturales diversos, impulsadas por vectores de sentido que fluctúan de un modo no pautado, lo que ha obligado a redirigir el sentido de nuestras preguntas y a matizar, especialmente, la pregunta por el significado. Las imágenes de Arbulu demuestran la necesidad de prestar atención a aquellas manifestaciones que han quedado en los márgenes del canon histórico-artístico, ya que poseen un extraordinario potencial epistemológico que debe ser subrayado y estudiado. De este modo, un conjunto aparentemente menor y que no había captado el interés de la comunidad académica, se revela como un caso de gran elocuencia capaz de revelarnos importante información sobre el contexto en el que fue creado. Pero, además, estas obras desatendidas pueden también contribuir a abrir nuevas posibilidades de análisis sobre las migraciones de las formas y sus significados, obligándonos a contemplar una cultura visual más vasta y desjerarquizada que desborda lo puramente pictórico.

6. Referencias y fuentes bibliográficas

6.1. Fuentes primarias

Vidaurrázaga e Inchausti, José Luis, ed. Nobiliario alavés de fray Juan de Victoria. Siglo XVI. Compendio histórico nobiliario de la obra “Comienzan los libros de la Antigüedad de España, etc.” de fray Juan de Victoria, especialmente a lo tocante a la provincia alavesa y su capital Vitoria. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1975.

Villacorta Macho, Consuelo, ed. Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2015.

6.2. Bibliografía

Agamben, Giorgio. La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Alfaro Suescun, Egoitz. “La iglesia en su paisaje medieval: el estudio de Agurain-Salvatierra (Álava) a través de la lectura estratigráfica de alzados de la ermita de San Martín”. *Munibe Antropología - Arqueología* 59 (2008): 247-267.

Alfaro Suescun, Egoitz. “Iglesia, cementerio y aldea en Álava durante el siglo XII. ¿Evidencias materiales de la implantación parroquial?” *SPAL - Revista de Prehistoria y Arqueología* 29, 1 (2020): 301-320. <https://doi.org/10.12795/spal.2020.i29.11>.

Azkarate Garai-Olaun, Agustín. Arqueología cristiana de la antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1988.

Azkarate Garai-Olaun, Agustín, y Iñaki García Camino. Estelas e inscripciones medievales del País Vasco: (siglos VI-XI). Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1996.

Beltrán Martínez, Antonio. “Disgresiones sobre el arte esquemático de aspecto prehistórico y sus versiones medievales y modernas: Problemas de método”. *Aragón en la Edad Media* 8 (1989): 97-112.

Bilbao, Garbiñe. Simbolismo e iconografía bautismal en el arte medieval alavés. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1994.

Boto Varela, Gerardo. “‘Abrir a la curiosidad mundial esta España misteriosa’. La historiografía ante el camino compostelano y la construcción de una identidad nacional”. En *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, editado por José Riello y Fernando Marías, 69-117. Madrid: Abada, 2022.

Briceño, Esther, María Lazarich González, y Juan Fernández de la Gala. “Observaciones e hipótesis sobre diversas funciones de los ocreos en cinco yacimientos neolíticos de la provincia de Cádiz”. En *5.º Congreso do Neolítico Peninsular*, editado por Victor S. Gonçalves, Mariana Diniz, y Ana Catarina Sousa, 429-37. Lisboa: Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5416530>.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio. “Estelas discoideas en la provincia de Burgos”. *Boletín de la Institución Fernán González* 72, no 207 (1993): 239-368.

Campillo Cueva, Jacinto. “Las necrópolis medievales cristianas de la Honor de Sedano. (Burgos)”. *Kobie (serie anejos)* 2, no 6 (2004): 655-666.

Canillas del Rey, Fernando. “Iconografía del pavo real en la Edad Media”. *Revista digital de iconografía medieval* 13, no 23 (2021): 143-168.

Deleuze, Gilles. Foucault. Barcelona: Paidós, 1987.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Didi-Huberman, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Echeverría Goñi, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. *Ondare* (1998): 73-106.

Elorza Guinea, Juan Carlos. “Estelas decoradas romanas en la provincia de Álava”. *Estudios de Arqueología Alavesa* 4 (1970): 235-274.

Enciso Viana, Emilio, Micaela Josefa Portilla Vitoria, y José Eguía López de Sabando. Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria. La Llanada Alavesa Occidental. Vol. IV. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

Fernández Parrado, María. “Santa María de Carzana: fundación y construcción de un templo románico”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* 23 (2007): 46-62.

Forsyth, Ilene H. “The Theme of Cockfighting in Burgundian Romanesque Sculpture”. *Speculum* 53, no 2 (1978): 252-282. <https://doi.org/10.2307/2853398>.

García de Cortázar y Ruiz de Aguirre, José Ángel. La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII: la iglesia en la organización social del espacio. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018.

García-Collado, Maite I. “Los espacios funerarios cementeriales medievales en Aistra”. En *Arqueología de las sociedades locales en la Alta Edad Media. San Julián de Aistra y las residencias de las élites rurales*, editado por Juan Antonio Quirós Castillo y Andrew Reynolds, 253-273. Oxford: Archaeopress, 2023.

García-Gelabert Pérez, María Paz. “Consideraciones acerca de la iconografía solar. Pervivencias”. *Hispania*

antiqua 36 (2012): 195-220.

- Gómez Urdáñez, Carmen, y Antonio Olmo Gracia, eds. *Corpus de revestimientos cromáticos en arquitectura histórica*. Vol. 1. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Guardia, Milagros, y Carles Mancho. "Pedret, Boí o dels orígens de la pintura mural romànica catalana". En *Les fonts de la pintura romànica*, editado por Milagros Guardia y Carles Mancho, 117-59. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008.
- Kinney, Dale. "The Concept of Spolia". En *Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, editado por Conrad Rudolph, 233-252. Malden: Blackwell Publishing, 2006. <https://doi.org/10.1002/9780470996997.ch11>.
- Laborda Yneva, José. *Álava. Iglesias restauradas*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2003.
- Lahoz, Lucía. *Arte gotikoa araban. El arte gótico en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1999.
- Leorza Álvarez de Arcaya, Raúl. "Iglesia de San Esteban. Exterior". *Arkeoikuska: Investigación arqueológica* (2011): 73-75.
- Llanos Urrutia, Cristina. *Análisis de la constante de símbolo en las manifestaciones artísticas del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1991.
- Locher, Hubert. "The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History". En *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, editado por Matthew Rampley, Thierry Lenain, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, y C.J.M. (Kitty) Zijlmans, 29-40. Leiden: Brill, 2012. <https://doi.org/10.1163/9789004231702>.
- López de Munain, Gorka. "La decoración vegetal de Estíbaliz 'ante el tiempo'. Fluctuaciones en los significados iconográficos a la luz de la historiografía artística". *Revista de historiografía (RevHisto)*, n.o 32 (2019): 163-82. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2019.4900>.
- López de Ocáriz Alzola, José Javier. "Ornamento, símbolo y relato en el románico de Álava. Panorámica artística". En *Enciclopedia del románico en el País Vasco*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011.
- López de Ocáriz Alzola, José Javier. "Un ejemplo del románico inicial en Álava: el ábside con modillones de ornamentación bifacial en Nuestra Señora de Elizmendi, Kontrasta". *Brocar: cuadernos de investigación histórica* 38 (2014): 11-43.
- Lorenzo Arribas, José Miguel. *Estudio histórico-artístico, y diagnóstico del estado de conservación, del conjunto de las pinturas murales de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscuevas, Burgos*. Burgos: Junta de Castilla y León, 2015.
- Lorenzo Arribas, José Miguel. "La ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos) como refugio de la comunidad. Proteger un edificio con escritura y pintura en 1456". *Estudios de Historia de España* 25, no 1 (2023): 13-32. <https://doi.org/10.46553/EHE.25.1.2023.p13-32>.
- Martínez de Aguirre, Javier. "Sobre el canon y la influencia en la historia de la arquitectura medieval hispana". En *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, editado por Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz, y Víctor Rabasco García, 91-138. Madrid: Sílex, 2022.
- Mellén, Isabel. *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021.
- Moráis Morán, José Alberto. "De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la crátera de la vida". En *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, 1:383-392. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2006.
- Moralejo, Serafín. "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas". En *Actas del Vo Congreso Español de Historia del Arte*, 1:111-139. CEHA: Barcelona, 1986.
- Nagel, Alexander, y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books, 2010.
- Olmo Gracia, Antonio. "Los revestimientos cromáticos en la iconografía arquitectónica medieval. Estudio de algunos casos de coincidencia en la baja edad media hispana". En *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, editado por Carmen Gómez Urdáñez, 175-204. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Pazos-López, Ángel. *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023.
- Pazos-López, Ángel. "Pintura mural y liturgia: el trazado de las cruces de consagración en los rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones iconográficas en el arte bajomedieval". En *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, editado por Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxán e Irene González Hernando, 241-62. Madrid: Ediciones Complutense, 2019.
- Portilla, Micaela Josefa. *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela: del paso de San Adrián, al Ebro*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1991.
- Quirós Castillo, Juan Antonio. "Pertener y diferenciarse: Iglesias 'locales' y agencia campesina en el noroeste de la Península Ibérica". *Studia historica. Historia medieval* 38, no 2 (2020): 117-52. <https://doi.org/doi.org/10.14201/shhme2020382117152>.
- Sáenz de Urturi Rodríguez, Francisca. "Nuevas estelas discoidales en Álava". *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 10 (1994): 125-150.
- Sáenz Pascual, Raquel. *La Pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación

Foral de Álava, 1997.

Sanz Gómez de Segura, María Dolores, y Mercedes Cortázar García de Salazar. "El color y el diseño en la decoración arquitectónica de la iglesia de Arbulo: 1a Fase de restauración". *Akobe* 6 (2005): 78-83.

Sanz, Juan Carlos, y Rosa Gallego. *Diccionario Akal del Color*. Madrid: Ediciones AKAL, 2001.

Saralegui, Juan Cruz. "Sobre el primitivo escudo armero de la casa principal en Urbina". En *Arquitectura hidráulica del valle del Cuartango*, Agustín Azkarate Garai-Olaun, 269-271. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1994.

Ugalde Gorostiza, Ana Isabel. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2007.

Venegas García, Carlos. *Pintura mural en los templos medievales de la Llanada Occidental alavesa*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999.

Vuilleumard-Jenn, Anne. "La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art? de sa redécouverte à sa restauration: l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux". En *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, editado por Carmen Gómez Urdáñez, 13-46. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

Wedepohl, Claudia. "Mnemonics, mneme and de Mnemosyne. Aby Warburg's theory of memory". *Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali* 20, no 2 (2014): 385-402.