

*Techumbre de la iglesia de San Nicolás
en el barrio de Sinovas*



Juan Carlos Rojo Aceña

EL objetivo de estas líneas es descubrir a nuestros lectores una de las riquezas artísticas de que dispone nuestra región y que no por más cercana es menos desconocida. Se trata de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, situada en el barrio de Sinovas a tres kilómetros de Aranda de Duero por la carretera comarcal BU-111 dirección a Santo Domingo de Silos.

Si bien el estudio arquitectónico pormenorizado de las distintas fases de edificación y remodelación de dicha iglesia, hasta llegar a su presentación actual, quedará próximamente recogido en un futuro y detallado trabajo, nos limitaremos en esta ocasión a presentar una de las piezas que contiene este conjunto arquitectónico y que fue la causa principal de ser reconocido en su totalidad como Monumento Nacional.

Trataremos en esta ocasión de su «techumbre», que cubre gran parte de la única nave de que consta la iglesia, y, que por ese milagro de la casualidad y el azar, ha llegado hasta nosotros, atravesando por todas las vicisitudes de reformas, proyectos y reiteradas obras. Se nos presenta disminuido, reducido y, en algunos espacios, con sus tablas cambiadas, pero conservando la frescura y personalidad con que fue ideado y construido, e insinuándonos como un gran jeroglífico las claves que nos retan a buscar su autor, su escuela, su estilo y el momento en que fue ideado y realizado.

Desarrollaremos este tema no desde un ámbito totalmente científico, donde la nomenclatura y las reiteradas citas nos pueden alejar del intento de llegar a dar a conocer esta realidad a los profanos en el tema. Sin embargo, se darán las pautas y líneas de futura investigación para aquéllos que deseen retomar este trabajo e intenten, desinteresadamente y con tesón, aclararnos todos los interrogantes abiertos y sin solución actual.

1. Presentación actual

Hemos de suponer, por estudios comparativos con otras techumbres llamadas comúnmente mudéjares, por ser atribuidas a carpinteros de origen morisco residiendo en zonas cristianas durante la Edad Media, que la totalidad de la nave de 19 metros de larga por 7,60 de ancha, estuviese cubierta por la artesa y la trabazón de carpintería de par y nudillo, de la que actualmente se conservan tan sólo:

— Cinco pares de gruesas vigas o jácenas rematados a su vez por una sola viga al principio (lado del altar mayor) y al final de la nave (lado del coro), sobre las cuales descansarían los laterales de la primitiva artesa.

— La techumbre propiamente dicha, de la cual se conservan 7,20 metros, comprendido entre el par de vigas o tirantes primero y tercero, manteniendo por lo tanto la mitad de los laterales y techo de la techumbre original.

— Tapial perimetral que recorre toda la nave rematando el artesonado. Solamente desaparece en el lateral próximo al altar mayor. La elevación posterior del arco de dicha torre hace suponer que, en el momento en que tal obra se ejecuta —tiempos del obispo Acosta—, el remate lateral de la artesa ha desaparecido.

2. Origen

Esta techumbre no se presenta como una obra aislada, sino que responde a una época, a un estilo, y a un arte de construcciones propias de una región y de un tiempo en el cual las influencias se muestran múltiples y complejas.

No podemos hablar del autor o autores que intervinieron en esta techumbre que ahora se presenta como un conjunto. Tampoco podemos hablar de una fecha fija de construcción. No existen o al menos no ha llegado a nuestro conocimiento la existencia de documentación que nos pudiera esclarecer estos interrogantes. Por lo que respecta a los libros parroquiales, no se posee ningún libro de los llamados «libros de fábrica», donde se anotaban todos los gastos originados por obras en la iglesia, que nos aclare este tema (1).

Por lo tanto, para tratar de acercarnos a la época de construcción de este artesonado y a las personas que lo hicieron posible, hemos de emplear un método deductivo a través del estudio de la arquitectura del propio templo, del estilo de las pinturas, colores, formas, dibujos y temas que nos ayuden a llegar a un maestro, a una escuela y a una fecha. Este método ha de ser apoyado y complementado por el estudio comparativo con otros monumentos de época y estilo similares.

2.1. Estudio arquitectónico del templo

Después de un estudio detallado de la actual arquitectura que presenta el templo en su conjunto, hemos podido deducir la existencia de tres momentos bien diferenciados en su construcción y posterior remodelación:

2.1.1. Su construcción primera

De la que podríamos llamar primera construcción permanecen visibles vestigios. Pudo ser diseño de nueva planta, o constituir un replanteo sobre las ruinas de otro antiguo templo o lugar de culto anterior a la ocupación musulmana. Su construcción corresponde a una arquitectura románica que podría ser fechada a principios del siglo XIII.

De esta época se conservan:

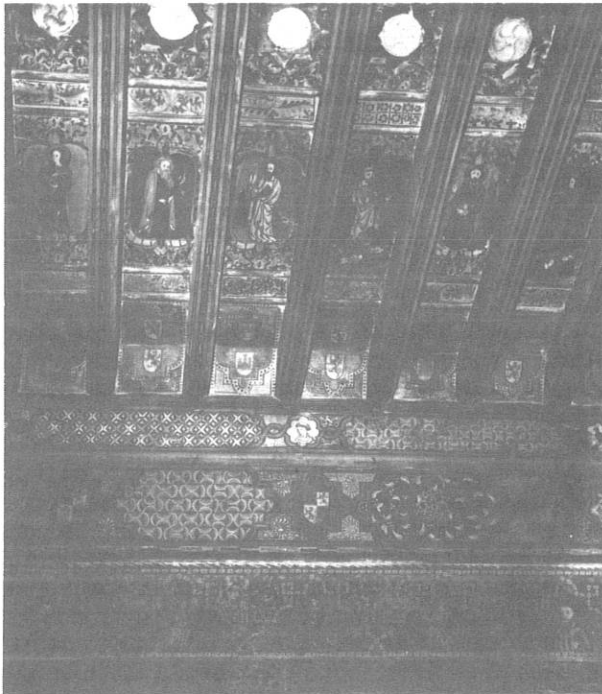


Foto 1

— La puerta principal con arco de medio punto y ornamentación en zig-zag, con influencia europea aun cuando queda en zona alejada de la corriente cultural del Camino de Santiago. El alto de la puerta se presenta rematado por figuras que, como es costumbre en el románico, representan temas alegóricos, bíblicos o en este caso representando a los maestros de la obra.

— El muro sur de lo que constituye la actual nave, en cuyos sillares aún se pueden apreciar las marcas de los canteros que las trabajaron.

— La torre en espadaña que se conserva formando parte del muro este de la torre del campanario actual. Exteriormente, se aprecia parte de dicha torre que actúa como contrafuerte del cubo de la actual torre y remate del muro sur anteriormente descrito. Desde el interior del campanario actual, se aprecian aún los antiguos huecos de las campanas. Hacia el interior de la iglesia, el único muro que formaba la antigua torre aparece horadado por la puerta que desde el coro accede al campanario, y por la actual puerta recientemente practicada, que da acceso a la sacristía nueva.

2.1.2. Primera remodelación

Podemos datar lo que supuso una reedificación y ampliación del antiguo templo en la segunda mitad del siglo XIV.

Desconocemos lo que motivó esta remodelación. Probablemente fue debida al hundimiento, a causa

de un incendio, de la anterior techumbre, también de madera, conforme a las posibilidades y formas arquitectónicas usadas en la región. Fueron los incendios la causa común que motivó la ruina de muchos templos, y que llevó a idear el uso definitivo de las bóvedas de cañón en el románico.

A esta época podemos atribuir:

— La construcción de las dos torres de que consta la iglesia. La torre del campanario permanece idéntica a su primera construcción, salvo las remodelaciones y ajustes de su tejado. En lo que respecta a la torre del altar mayor, que, posiblemente, estuviese rematada por una techumbre de artesa, o supusiese la continuación de la carpintería de par y nudillo de la nave, sólo conservamos el cubo de dicha torre, ya que su remate actual pertenece a época posterior.

— La elevación del techo de la nave con su techumbre de par y nudillo. Esta elevación se hace sobre el muro sur antiguo y sillería de un muro norte. Se realiza con tapial de barro y piedra manteniendo el grosor de los muros de asentamiento.

2.1.3. Segunda remodelación

También llamaríamos ornamentación. Nos situamos en pleno siglo XVI, entre 1539 y 1563, en tiempos de don Pedro de Acosta, obispo de la diócesis de Osma. No conocemos los motivos que obligaron a esta remodelación. No sabemos si fue el deterioro que presentaba la techumbre y altar mayor o fue el intento de dar esplendor a una iglesia en un momento económico de plenitud.

A esta época pertenecen:

— Reconstrucción de la bóveda de lacería y nervios del presbiterio, en sustitución de una antigua bóveda de artesonado. Esta remodelación se efectúa reforzando con pilares adosados por el interior de los contrafuertes románicos para contener el empuje lateral del nuevo arco que se abre dando vista al nuevo altar, y los empujes angulares de la nueva bóveda en su unión con la nave. Se eleva al cubo de dicha torre, se abre una ventana ojival a la fachada y dos tragaluces circulares al lado oeste, que posteriormente se cegarán a causa del deterioro que suponía en las pinturas del altar la entrada directa del sol en las horas de la tarde.

— Construcción del altar mayor, de talla renacentista y que trataría por sí mismo de justificar la elevación dada a la bóveda del presbiterio.

— Obras de yesería de las subidas al coro y al púlpito.

— Pórtico de madera sobre columnas de fuste acanalado y capiteles clásico-corintios. De este pórtico solamente permanecen las columnas, habiéndose desmontado toda la estructura de carpintería del mismo al igual que su suelo, empedrado con cantos rodados.

De la descripción arquitectónica de la fábrica de la iglesia hemos de concluir que la elevación de la nave y colocación del armazón del artesonado con toda su estructura de par y nudillo, no pudo ser realizada sino en época anterior a la remodelación del siglo XVI, dado que al elevar la bóveda del presbiterio y abrir un arco suficiente como para dar vista desde la nave de los fieles al altar mayor, se ha quedado sin solucionar un problema, cual es el obstáculo que supone para lograr este fin la última viga impar que remata el artesonado. Esto hace concluir que la construcción del mismo es de época anterior a esta remodelación.

Creemos que no queda suficientemente justificado, según ha pretendido algún autor, relacionar, como condición necesaria, la yesería de la escalera del coro, con su alfarje y pinturas, para situar ambas en la misma época, y de ahí deducir, por similitud de estilo y dibujos, que todo el artesonado pertenece a las obras realizadas en el siglo XVI. No es posible enjuiciar con un esquema tan simple una obra que, si no es compleja, al menos podría abrir nuevos campos de estudio si se intentase estudiar desde la hipótesis de varios momentos y varios artistas en la construcción de su carpintería y en la realización de su pintura.

2.2. Otras construcciones

Sería pormenorizar demasiado si en este trabajo hiciésemos un estudio comparativo, que no descartamos presentar en otro momento, relacionando en profundidad estilos y formas entre las techumbres actualmente existentes en Castilla, para exponer cómo hemos llegado a las conclusiones que ahora exponemos.

Disponemos de varios monumentos de la época en torno a los cuales podríamos haber expuesto un análisis de su carpintería y pinturas, pero, dado que no podemos tratar de una manera demasiado aproximada, ni fidedigna, el momento de su realización, y observando que los esquemas se repiten y reproducen en casi todas las techumbres, tomamos como fuente de partida precisa el monasterio de Santo Domingo de Silos que sienta precedente y escuela en la región a la cual extiende su clara influencia.

La razón de tomar tal referencia es clara: los temas, ornamentación, estilos y formas se retoman y repiten en una y otra obra, y a su vez conocemos de una manera suficientemente aproximada la fecha de su reconstrucción, en la que se realizan las pinturas a que hacemos referencia.

Es sabido cómo a finales del siglo XIV, y después del incendio sufrido en el monasterio en 1384, se construye el alfarje del claustro de Santo Domingo de Silos. Las techumbres y pinturas que corresponden a esta época se pueden contemplar en los lados oeste, norte y parte del lado sur.

Como demostró don José Pérez Carmona al tratar la arquitectura y escultura romántica (2), entendemos que igualmente en pintura, y concretamente en la pintura de techumbres, la reconstrucción del alfarje de este monasterio constituyó la principal y total fuente de irradiación artística para las obras que se realizaban o remodelaban en ese momento en todo el contorno. De esta influencia no podemos excluir la zona próxima al Duero dado que también pertenecía a la Merindad de Silos, y que, a su vez, sobre Aranda y sus aldeas, la Orden Benedictina a través de su monasterio tuvo un reconocido derecho secular para recoger en ella sus limosnas (3).

De la contemplación de estas obras, a las que, con una seguridad casi plena sobre el momento de su realización, venimos a datarlas en torno a finales del siglo XIV y principios del siglo XV, pasamos a examinar de un modo comparativo la techumbre de Sinovas.

2.2.1. Carpintería

Observamos en varios monumentos civiles y religiosos de épocas próximas a la edificación del monasterio de Silos (siglos XII y XIII), carpinterías y cierres de techumbres usados en la construcción primitiva del mismo. Aún cuando a este tipo de techumbres posteriormente se ha dado en llamar en la península con el apelativo de «techumbres mudéjares», a causa del auge dado a las mismas por los moriscos residentes en la zona cristiana, no obstante responden en un primer lugar a una influencia europea de la que existen infinitas muestras. No excluimos la creación aportada por la influencia morisca en los posteriores trabajos y las nuevas soluciones llenas de ingenio para su aplicación a los más dispares espacios, creando nuevas formas de techumbres, con su peculiar ornamentación constructiva de la carpintería y pintura. Pero esta aportación plena, creemos que se ha de posponer a otros momentos y estilos posteriores.

Por nuestra parte, y sin descartar esta influencia mudéjar, entendemos que en la primera carpintería de la techumbre de Silos, y posteriormente en su reconstrucción a finales del siglo XIV, en que se toman por modelo los laterales no destruidos en el incendio, se trabaja desde las soluciones y modelos de una primera influencia europea, con una estructura simple de jácenas con entablados, propia para cubiertas de pasillos no demasiado anchos y alargados.

A su vez, al techumbre de San Nicolás de Sinovas responde del mismo modo al esquema simple de par y nudillo que se aprecia en edificios anteriores y posteriores a esta época, y que, siglos después, en 1632, tratará de dejar plasmado en un tratado de carpintería de techumbres Diego López de Arenas (4). Mediante este sistema, se conseguía cubrir espacios más amplios en anchura manteniendo la altura de la nave y aprovechando gran parte de la vertiente de ambas aguas del tejado.

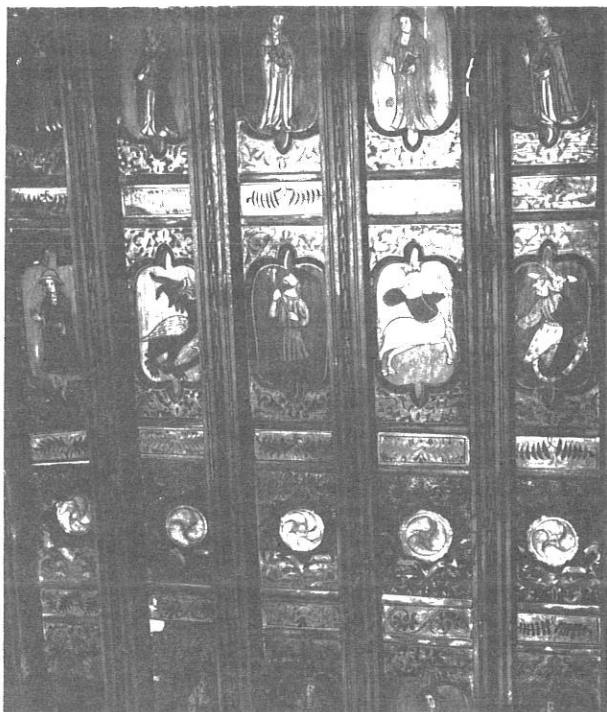


Foto 2

Otro de los sistemas de cierre de techumbres fue el sistema de artesa, que no es sino una variante de la estructura de par y nudillo. Es posible que este sistema fuera usado en la techumbre que nos ocupa, dadas las formas que mantiene el techo en el lado que está próximo a la torre del presbiterio. No disponemos de datos para asegurar esta hipótesis.

2.2.2. Pintura

Expondremos aquellas peculiaridades comunes que observamos en los alfarjes de Silos, como punto de referencia, y que se repiten con la misma intensidad en la techumbre de la iglesia de Sinovas.

La pintura que vemos en estas techumbres está realizada sobre un preparado blanco que, a modo de imprimación, adapta las caras de las vigas y tablas para recibir sobre ellas en una superficie lisa e impermeabilizada una pintura que se realizará al temple sobre las mismas.

Los colores y tonos son comunes en todas las techumbres. Predominan los ocre y terrosos dando tono al conjunto de todas ellas. Son usados también los azules en sus distintas tonalidades, abundando los oscuros. Muy escasamente se usan tonos apagados verdes.

Dada la carencia de variedades en los distintos colores, se intenta paliar esta necesidad usando de un modo continuo el contraste, con el fin de resaltar los temas y las imágenes. Se contrasta y contrapone el

negro al blanco, el rojo al azul, alternando unos con otros en la configuración de imágenes y fondos. Así, sobre un fondo negro, se sitúa una imagen vestida de blanco; sobre un fondo ocre, una imagen de colores azulados y viceversa.

Las figuras y temas no aparecen sino como dibujos coloreados dando perfil a las líneas que los delimitan y definen, los tonos negros o blancos, según el contraste que se precise usar.

El dibujo carece de paisaje y profundidad espacial. Todo el tema se resuelve en el mismo plano. No aparece la relación situacional de la figura con un entorno en la que la sitúa la imaginación del autor. Es la figura en sí misma la que tiene su vigor o su defecto.

Si a todos estos elementos comunes añadimos la configuración de imágenes, el enmarque de las mismas, el estudio de los vestidos y sus plegados, las actitudes e inexpresividad de los rostros, los repetidos esquemas con que se reproducen una y otra vez parecidos dibujos de personajes y animales, la carencia de diversos colores y tonalidades, veremos cómo se refuerza la teoría de que no existe una excesiva distancia en el tiempo entre la pintura de las techumbres de Silos y de la iglesia de Sinovas.

2.2.3. Temática

Es de lo más variada en tono este tipo de techumbres. Como elementos que también revestiremos de comunes en las obras que estamos tratando de comparar, citaremos:

- Abundante representación heráldica, que, en Silos, hace referencia a casas nobles particulares y, en Sinovas, repite insistentemente los escudos separados de León y Castilla.

- Escenas de caza, ya sea por animales en solitario o por hombres a caballo.

- Fauna de la región y de leyenda.

- Escenas religiosas y de temática bíblica.

- Personajes de leyendas y mitológicos.

Si bien en Silos los temas se presentan de un modo más llano, y si se quiere, desenfadado, ya que se llegan a representar escenas de la vida cotidiana y del mismo convento en un tono jocoso y rayando en la burla, en la techumbre de Sinovas abunda más el tema religioso, al presentar toda una galería de personajes bíblicos, del santoral cristiano y de monjes, posiblemente jerónimos a juzgar por sus hábitos y abades mitrados.

2.2.4. Ornamentación

Las formas de enmarcar figuras y temas se hacen mediante orlas o representaciones vegetales. En ambas techumbres vemos repetidas las formas, principalmente las orlas. Aun cuando los enramados

se prestan a dar más libertad a la imaginación del autor, dentro de las mismas similitudes del conjunto de la obra, y, por lo tanto, observamos formas y tratamientos distintos en ambas techumbres, no sucede lo mismo con las orlas que enmarcan escenas, personajes o escudos. Son idénticas las orlas que enmarcan los escudos si bien en Sinovas al duplicar un escudo en el remate del muro que termina el tejado, la misma orla se dobla y repite invertida como un reflejo; es una solución que da el autor, pero no por eso modifica en nada la forma de la orla. Esta misma orla se repetirá continuamente en las techumbres castellanas de la época.

La distinción encontrada en las orlas de estas techumbres, podemos únicamente verla en aquéllas que enmarcan escenas o personajes, dado que las orlas trilobuladas y mixtilíneas de Silos, que se pueden ver en sus jácenas, en la cenefa que recorre el perímetro de la techumbre de Sinovas, estas orlas se complican adornando y volteando en forma de lazo sus enjutas. Este adorno y el movimiento que apreciamos en toda esta galería de escenas y personajes podría darnos la pauta para pensar que la techumbre de Sinovas es obra de varias épocas y autores o escuelas.

2.3. Códices

Entendemos que en la raíz de toda esta pintura hay que situar y también tratar de comparar los temas, dibujos de los códices miniados de los antiguos monasterios. En ellos observamos formas, ornamentación, vestuario, etc., que no desaparecen de nuestra mente en el momento de ver las figuras de estas techumbres. En este caso la techumbre de Sinovas aparece como todo un libro abierto a la contemplación, al igual que los enmarques de capítulos y las viñetas de los códices, donde el detalle y el conjunto se ha tratado con esmero.

De todo esta exposición en la que hemos tratado de exponer las líneas comparativas de estudio y las posibilidades de una investigación a fondo, hemos de afirmar que en el origen de esta obra que mostramos, no hay que descartar un autor o escuela que desarrolla su actividad en época anterior o posterior, pero plenamente cercana a la reconstrucción de la techumbre de Silos a finales del siglo XIV y principios del siglo XV.

Desconocemos el autor o autores que lo hicieron posible, pero las líneas de investigación pueden orientarse hacia los monasterios de la época en los que se busca la perfección en el dibujo y la técnica en los colores. En ellos se conoce la temática religiosa, mitológica y de leyendas populares y se intentan sacar conclusiones morales a la misma. Dada la galería de monjes que aparecen, incluso con nombres, en las distintas tablas y dibujos de esta techumbre, sería tentador insinuar que fue precisamente a ellos a los que se debió dicha obra, pero está por demostrar esta posible relación, y si ellos eran



Foto 3

monjes jerónimos ligados por siglos a las casas reales.

3. Descripción de la techumbre

3.1. Estructura de carpintería

En esta techumbre, la estructura de la armazón de par y nudillo descansa sobre gruesas vigas que recorren y rematan los muros laterales. Por encima de las mismas, se sitúan cinco pares de vigas en la zona central y dos vigas impares, las cuales cierran el armazón de la nave por las zonas de coro y presbiterio. Estas gruesas vigas o jácenas de 22 centímetros de ancho por 31 de alto, actúan como tirantes trabando y conteniendo los empujes laterales que ejerce todo el peso del tejado hacia los muros; sin las mismas, se produciría un desplome lateral de los muros y un aplanamiento del tejado. El apoyo de estas jácenas sobre los muros laterales aparece reforzado por un cubo o toro.

Sobre estas vigas se apoya una nueva hilada de soportes que recorre nuevamente los muros laterales trabando las jácenas o tirantes anteriormente descritos. Es sobre estos soportes en los que descansan las terminaciones de las vigas que cierran la techumbre y que se sustentan por pares, trabados en el cielo de la techumbre por una jácena que trunca el vértice de los ángulos que formarían los pares de jácenas en el tejado. Por lo tanto, en la vista inte-

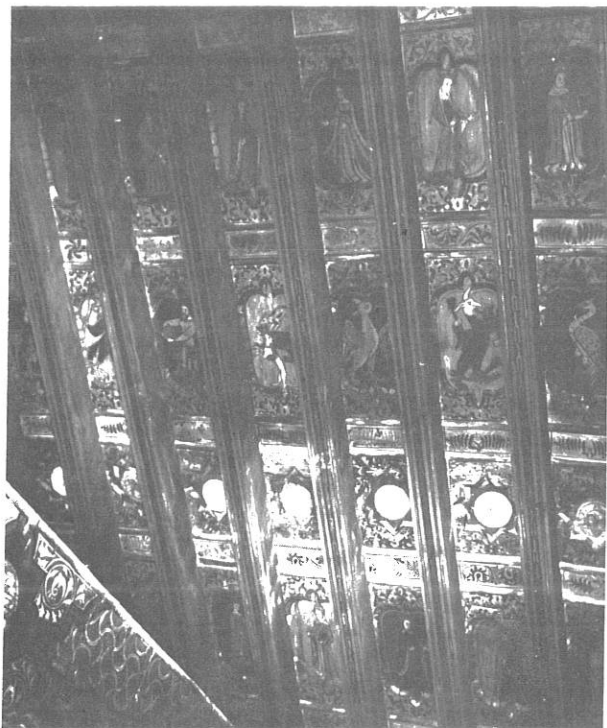


Foto 4

rior de la nave aparece una estructura angular truncada, escondiendo los vértices de la misma en una falsa galería, que, como sobrado, recorrerá la nave por debajo del tejado.

De esta obra como soporte de pinturas hemos de destacar:

— Las doce grandes jácenas o vigas que, a modo de tirantes, unen los muros de sustentación y contienen el empuje lateral del tejado.

— Las pequeñas jácenas que forman la techumbre sobre la que propiamente se asienta el tejado. Son veintiuna vigas en cada vertiente, unidas por un entarimado de tablas en cuya cara interior se sitúa la mayor parte de la pintura conservada. Sobre la longitud total de la nave de 19 metros que se supone que estaba cubierta totalmente por esta techumbre de par y nudillo, se conservan tan sólo 7,20 metros de la misma.

— Tapial, que a modo de remate, recorre todo el perímetro de la nave, excepción hecha del lado próximo al altar mayor.

3.2. Situación de las pinturas

— En las grandes jácenas: ninguna de ellas presenta una temática. Solamente aparecen recorridas por grandes orlas que a su vez encierran una ornamentación variadísima y dispar, donde se alternan las formas vegetales con las combinaciones geomé-

tricas de líneas curvas entrecortándose y formando complicados ajedrezados ornamentales. Los espacios en los que se anudan las orlas son aprovechados para representaciones faunísticas.

— En los tapiales que recorren los muros: quedan formados y constituidos por cuatro orlas que recorren el perímetro de la nave:

- La primera y la cuarta de unos diez centímetros de ancho, reproducen los mismos esquemas: orlas abarcando ajedrezados curvilíneos y rectilíneos con representaciones de fauna o bustos.

- Las orlas intermedias de 40 centímetros de ancho la más elevada, y de 30 centímetros la inferior. La más ancha, situada a la altura de intersección y remate de las grandes jácenas con los muros, presenta la ornamentación descrita en aquéllas. La orla inferior se sitúa entre los cubos o toros que sustentan las grandes vigas y presenta una ornamentación recorrida por una orla polilobulada y laceada encerrando personajes y escenas que, si bien aparecen individualizados, en su conjunto la relación entre ellos es manifiesta (foto 1).

— Tablazón de la techumbre situado entre las pequeñas jácenas sobre las que descansa el tejado.

Los veinte vanos intermedios que dejan las veintiuna jácenas le sirven al autor para dejarnos representada la más variada galería de personajes y representaciones. El conjunto aparece estructurado en cuatro filas de tablillas que recorren todo el conjunto:

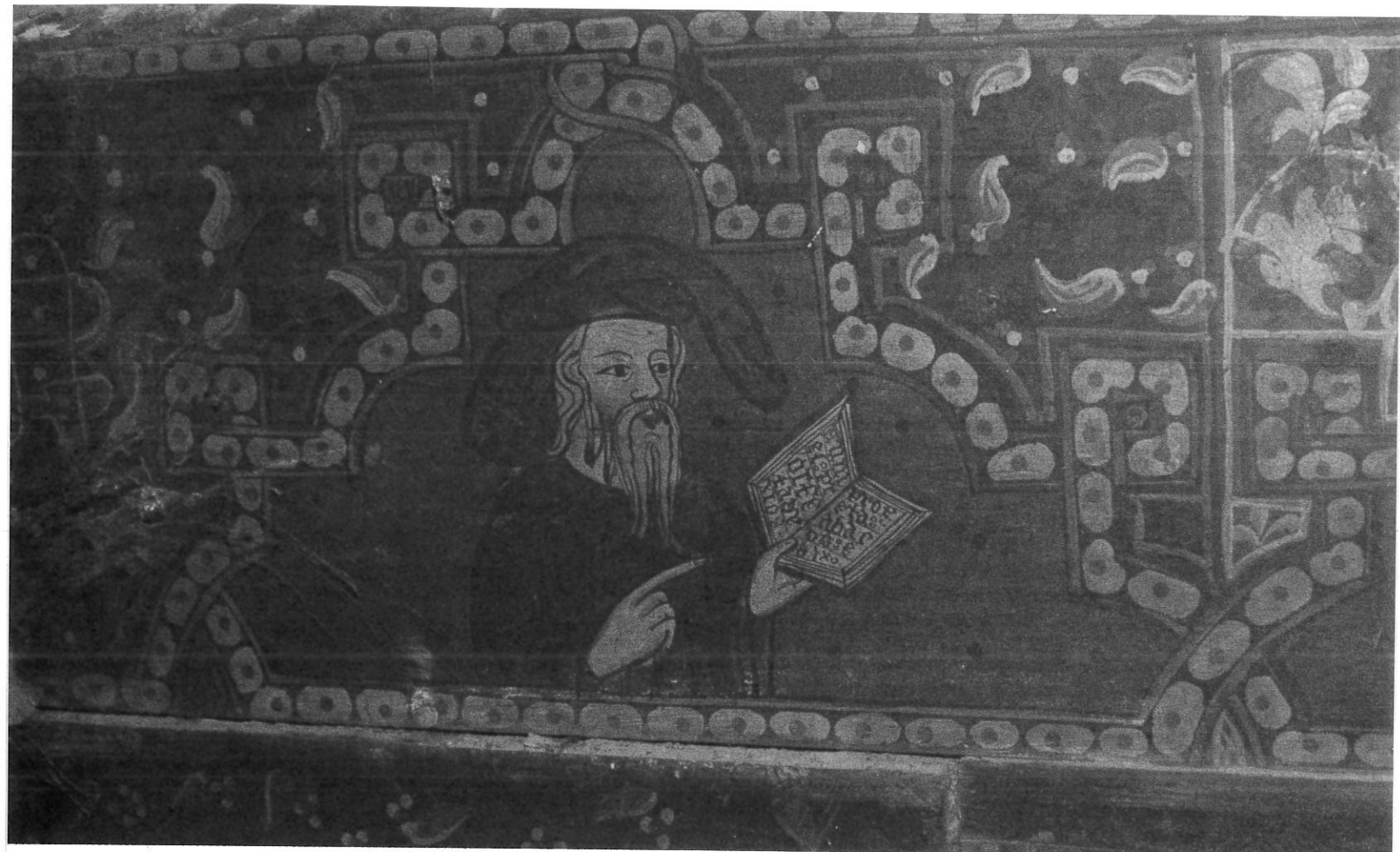
- En la más elevada se recoge una representación de santos confesores o mártires según se deduce de los atributos con que son representados —ya sean libros de evangelios o palmas de martirio (foto 3).

- En la segunda el artista da rienda suelta a su imaginación y a su arte en el dibujo, representando escenas de caza, de fauna alegórica, astronómica o satánica, temas de tentaciones o leyendas como la del salvaje, o incluso alusiones bíblicas, etc. (foto 4).

- En la tercera no aparece ninguna pintura ni representación salvo en los lugares donde las tablas se han removido. En toda esta cenefa de tablillas aparecen chelas rebajadas y enmarcadas en estrellas de ocho puntas. Pocas de estas chelas son idénticas. Aparecen con formas de conchas de peregrino, pero gran parte de ellas dotadas de una representación de movimiento interno, que si lo interpretamos desde el marco de estrellas de ocho puntas donde se sitúan, hace pensar en qué medida no están siendo algo más que una representación.

- En la cuarta fila de nuevo se repite una galería de personajes, entre los que hay que destacar la figura de Cristo bendiciendo al mundo que tiene en sus manos, los demás Apóstoles: San Pedro, San Bartolomé, San Pablo, etc. (foto 1).

Como terminación y remate con los tapiales, aparece de una manera alternante y repetitiva y por se-



parado, el escudo de Castilla y León. En cambio en la ornamentación de los tapiales ambos escudos aparecen integrados en uno solo, lo cual hace suponer que ha mediado un tiempo relativamente amplio entre la confección de una y otra ornamentación.

La separación entre unas y otras tablas mediante ornamentación vegetal pintada sobre tablillas que, a modo de enmarque, separa unas tablas de otras. Se ha de indicar cómo el autor usa el contraste de tonalidades para dar variedad a su obra y crear un conjunto armónico a pesar de la escasa gama de colores y tonos de que dispone. Así, siguiendo esta línea, cada uno de los espacios entre las distintas jácenas, aparece alternado con coloraciones sobre fondos distintos.

— El remate de la techumbre viene dado por unas tablas que termina en un plano. No tienen ninguna representación especial, pero de dicho plano hemos de resaltar el entrelazado de carpintería que termina en un octógono del que pende un gran mocárabe.

3.3. Peculiaridades de estas pinturas

Hemos tratado de exponer cómo se pueden relacionar estas pinturas con otras que entendemos próximas en el tiempo. No por lo mismo dejamos de descubrir aquello que las particulariza y hace distintas.

— Temas predominantemente religiosos, tratados con una seriedad y personalidad propias. Se busca una intención moralizante al contraponer a unos personajes y salvados y en un estado de quietud y gloria, frente a otros condenados y en un estado de lucha, castigo y tentación constante.

— Escaso intercambio de relación, entre los personajes que se dibujan. Sólo en su conjunto se manifiesta la relación de la figura individual con la totalidad.

— Falta de movimiento.

— Tonalidades definidamente ocres y rojizas frente a las gamas más amplias de colores que vemos en otras techumbres.

— Uso continuo de contrastes en las tonalidades para resaltar figuras sobre fondos.

— Falta de paisaje y nula referencia del personaje con su mundo. La figura se resuelve en sí misma.

— Esquematismo en la representación de los distintos personajes respondiendo todos ellos a un patrón idéntico. Esto da como resultado el ver que algunos personajes repiten a otros (foto 2).

Concluimos esta exposición dejando líneas abiertas para continuar con una investigación que compare de un modo pausado y total las techumbres que existen en Castilla y León y que corresponden a este estilo. No hemos de hacerlo con miedo. Conocemos las influencias y las fuentes que han posibilitado este arte que la historia ha dejado próximo a nosotros, pero escondido para ser redescubierto y retomado.

Desde esta revista que trata de irradiar entrega y constancia en una labor cultural callada pero digna, ofrezco mi colaboración y ánimo a todos aquéllos que en los archivos de su ayuntamiento y de su parroquia buscan y reviven un pequeño o gran orgullo de su pueblo o de su región. A su vez, felicito a aquéllos que, frente a la negativa de ayuda de las entidades públicas, tratan de mantener su patrimonio cultural pese a quien pese, puesto que en este esfuerzo redescubren y vitalizan para sí y para sus hijos sus raíces históricas y las señas de su propia identidad.

CITAS

1. El archivo parroquial sufrió un despojo casi completo cuando al paso del ejército francés, en 1808, parte de la tropa se aloja en las casas del pueblo y en la iglesia, y desaparecen algunos de los libros parroquiales, como los de bautismo, casamientos, etc. (cfr. Libro Parroquial de Bautismos). Fue preciso abrir y comenzar un libro nuevo reseñando todos los bautizados de la parroquia.
2. PEREZ CARMONA, J.: «Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos», Burgos, 1974.
3. Nos es conocido el litigio planteado en el siglo XV entre las órdenes Benedictina y Franciscana en las que ambas se discuten la villa y alfoz de Aranda con sus aldeas, sobre el derecho en dicho término a la recogida de limosnas. La orden Benedictina alegaba un derecho consuetudinario de siglos, mientras que la orden Franciscana trataba de adquirir un derecho desde una fundación hecha en la misma villa de Aranda.
4. LOPEZ DE ARENAS, D.: «Breve compendio de la carpintería de lo blanco», Sevilla, 1633.