

## RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA, VITORIA-GASTEIZ

**Diana Pardo San Gil.** *Restauradora del Servicio  
de Patrimonio Histórico Arquitectónico de la Diputación Foral de Álava,*  
*dpardosangil@alava.net*

**Fernando R. Bartolomé García.** *Universidad del País Vasco,*  
*fernandor.bartolomé@ehu.es*

### INTRODUCCIÓN

Aunque en el Catálogo monumental la construcción de la actual sacristía de la catedral de Santa María aparece fechada en 1734 (vol. 3, p. 103), otros documentos que también se citan en dicho catálogo (p. 117) nos hablan de la existencia, en esta misma localización, de un edificio que funcionó como «librería» hasta 1539/40, momento en el cual «la dha librería y el edificio della quedase pa siempre jamas pa sacristia de la dicha yglesia». Esta información da pie a pensar, según Ismael García Gómez, historiador, que sería más acertado decir que la fábrica de la sacristía que hoy conocemos tiene sus inicios en esa data del siglo XVI, más que en el siglo XVIII, pues nada contradice la posibilidad de que estas últimas obras (las de 1734) no fueran sino sólo una remodelación del edificio precedente. La sacristía principal de Santa María se construye entre los años 1734 y 1736, es decir, cuando aún era iglesia colegial, pues hasta el 8 de septiembre de 1861 no se obtuvo la Bula Papal que permitió que en abril de 1862 se erigiese finalmente en catedral.

La sacristía formalmente no ha variado mucho desde entonces hasta nuestros días, pero sí que sucesivas capas de pintura, tanto en la cúpula y muros como en el mobiliario, han ido cambiando el aspecto cromático que tenía en origen.

### RECUPERACIÓN DE LA SACRISTÍA

Dentro del plan general de intervención de la Catedral de Vitoria se planteó su restauración para recuperarla como conjunto ideado en el siglo XVIII. Uno de los principales motivos para ello era que, en Álava, no contamos con otros conjuntos de características similares en los que se integren arquitectura y mobiliario de estilo Rococó. Como dice la Carta de Cracovia (1), «cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden

cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio». Además, contábamos con el aliciente histórico de que ese era el aspecto y esa la decoración de la sacristía en el momento en que se quería pasar de la categoría de colegiata a catedral, algo que se conseguiría cien años más tarde.

## ESTUDIOS

Para la consecución de dicho fin, se partió de la combinación de diferentes estudios dentro de un planteamiento multidisciplinar.

Se realizó un primer estudio de correspondencia de policromías de los revestimientos de cúpula y muros y se abrieron algunas ventanas de estudio en el respaldo del mobiliario, incluyendo también analíticas. Tras estos trabajos tuvimos una primera idea de la gran diferencia que había entre la sacristía actual y aquella que se proyectó en el siglo XVIII.

Se incluyó igualmente un estudio arquitectónico e histórico-artístico de la sacristía, para conocer lo más posible de su historia material, y del mismo modo se estudió el patrimonio mueble que para ella se encargó, donó o trasladó.

## COMPLEJIDAD DE LA EMPRESA

Recuperar el estado en el que se encontró, en un momento determinado de su historia, un espacio complejo como el que no ocupa, en el que se combinan los elementos muebles y el inmueble, es un gran reto. Si pretendemos, en aras de una mayor coherencia deontológica, hacer una correcta presentación de un momento para evitar la creación de «un falso histórico», vemos cómo las dificultades se multiplican.

Por un lado, estos conjuntos han sufrido periódicas transformaciones estéticas y cambios de mayor o menor calado, pero, por lo general, a ritmo diferente en unos y otros elementos. Además, es habitual que estas transformaciones hayan supuesto la eliminación total o parcial de elementos, que no puedan ser recuperados ni reintegrados.

Todo ello hace que no siempre sea posible alcanzar el objetivo al cien por cien. Se impone un cierto pragmatismo en la toma de decisiones. Pero esto no quiere decir que se renuncie al rigor técnico e histórico. Es importante reconocer los límites que impone la realidad de cada caso y saber que con frecuencia el resultado sólo se podrá presentar como una hipótesis, pero obtenida con rigor histórico.

## ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El estudio histórico artístico de la sacristía de la catedral de Santa María se inició en paralelo a las obras de restauración. Se llevó a cabo en base a un trabajo interdisciplinar en el que hemos participado diferentes profesionales. El resultado ha sido la recuperación de un espacio dieciochesco concebido como un lugar clave en la vertebración de dicha catedral.

La construcción de la nueva sacristía y sala capitular se iniciaba hacia 1734 en un espacio en el que, al parecer, ya existía una pequeña habitación. Los motivos por los que se llevó a cabo esta obra son diversos: por una parte, se pretendía embellecer la colegiata, pero también es cierto que detrás de esta gran obra se escondía la intención de conseguir la categoría catedralicia, una dignidad que se ansiaba desde el siglo XVI. Entre 1734 y 1736 se hicieron y pagaron la mayor parte de las obras (2). El arquitecto encargado de dar la traza y las condiciones de la sacristía fue Juan Bautista de Arbaiza (3). Este maestro vizcaíno era muy conocido en la zona por sus importantes intervenciones como arquitecto y maestro de obras. El trabajo de cantería lo llevaron a cabo Juan y Andrés Díaz de Arcaute y fue tasado por los arquitectos Agustín de Azcarraga y Juan Bautista de Arbaiza en nombre de los maestros y de la colegiata. La media naranja encima de la sacristía y de la sala capitular la realizaba Miguel de Olalde, y toda la carpintería de los tejados, Martín e Eugenio Ortiz de Zárate (4). Para que reconociera la situación y el modo de ejecución de toda la obra de albañilería de la sacristía y sala capitular se hizo venir de la ciudad de Logroño a José de Soto. Los encargados de llevarla a cabo fueron Marcos y Francisco de Gancedo y Pedro de Arecha. Terminada la obra de cantería y albañilería se dio paso a la decoración pictórica del interior de la sacristía y sala capitular. Esto se ha ido repitiendo a lo largo de los siglos, por lo que se han encontrado diversas intervenciones.

La sacristía actual es de planta rectangular con los ángulos achaflanados, lo que crea un efecto de espacio centralizado. Está cubierta por una bóveda elíptica o media naranja apoyada en un tambor sobre pechinas que descargan su peso en ocho grandes pilares. La bóveda consta de ocho nervios radiales que convergen en un medallón con roseta central. Los plementos llevan una fastuosa decoración de yeserías con molduras mixtilíneas de formas geométricas entrelazadas que cobijan florones de motivos vegetales.

Una vez terminada la parte arquitectónica, se imponía la ejecución de toda la parte mueble con una función decorativa y funcional. El objeto más preciado era la cajonera con su respaldar, por lo que, casi sin haber finalizado las obras, ya se estaba contratando con maestros reconocidos. Para la confección de la cajonera se confió en el carpintero de Vitoria Miguel Olalde. Un maestro conocido en la colegiata porque ya había trabajado en la construcción de la bóveda de la sacristía. Las condiciones para este mueble se redactaban y firmaban el 5 de diciembre de 1734 (5).

La obra se debía terminar para mediados del mes de abril de 1735, y por todo este trabajo cobró 1.750 reales y la cajonera vieja cuyas maderas se reutilizaron en la construcción de esta. Lamentablemente, este mueble no se conserva; la restauración llevada a cabo nos ha permitido comprobar que la actual cajonera se construyó durante el siglo XIX. También sabemos que en 1864 la Diputación Foral de Álava costeaba con 2.500 reales una nueva cajonería para la sacristía de los canónigos (6).

No sabemos quién fue su autor, pero es probable que la realizaran los hermanos Iturralde, Nemesio y Ángel, muy vinculados a todas las obras de carpintería ejecutadas por estas fechas en la catedral (7). La actual cajonera se compone de cuatro cuerpos de cajones, dos para los lados mayores de la sacristía y otros dos para los menores. Los mayores son de nueve cajones y dos alacenas, y los menores de seis y dos, respectivamente. El frente es liso y decorado únicamente por una moldura corrida de media caña en los extremos. Los tiradores son de madera, y la cerraja del centro, de metal. Las alacenas tienen puertas decoradas con paneles geométricos romboidales. Llevan cerraja sin manillas y dos estantes al interior. La encimera es lisa y volada, con el borde moldurado apoyado sobre ménsulas con forma de hoja de acanto (8). De la misma época es la mesa central de la sacristía, aunque en 1734 Juan Bautista de Jáuregui construía una de nogal y caoba. La actual es de perfil rectangular y cuerpo único apoyada sobre ocho pies achaflanados, con encimera volada sobre doce ménsulas con forma de voluta de acanto.

El respaldar de la cajonera se compone de cuatro cuerpos adaptados al tamaño de este mueble. Tiene banco decorado con molduras vegetales. Un único cuerpo dividido en siete calles en los lados mayores, y cinco, en los menores, con la calle central adelantada formando una urna que está decorada con talla vegetal, y flanqueada por columnas salomónicas de capitel corintio y fuste trepado por roleos vegetales. El resto de los cuerpos alternan espejos y pinturas de los doce Apóstoles con sus respectivos marcos dorados de remate calado. Están separados mediante columnas entorchadas de fuste liso retranqueadas. Sobre estos soportes se apoya un entablamento decorado con molduras vegetales doradas. El conjunto se remata con cartelas cactiformes de hojas rizadas y jarrones sobre las columnas. Sobre uno de los respaldares hay colocada una urna expositora, vacía en la actualidad y posterior al respaldar. Esta vitrina se realizó para contener una reliquia del *lignum crucis*.

Este respaldar lo tallaba en 1734 el escultor cántabro Juan Baldor (9). Posteriormente, volvió a trabajar para la colegiata junto a su hermano Ángel Baldor en las reformas del retablo mayor (10). El respaldar realizó en Riotuerto (Cantabria), en el taller de los Baldor, y el traslado a Vitoria se llevó a cabo en dos fases con parada en Bilbao. De esta misma ciudad llegaron los vidrios cristalinos que se colocaron en las urnas y en las pinturas, y ocho lunas de Bohemia para los espejos (11). En el siglo XIX se introdujeron algunos cambios en este mueble, probablemente

aprovechando la construcción de la nueva cajonera en 1864. En concreto, se sustituyeron los marcos isabelinos de las pinturas, los espejos y los cristales de las urnas. También se añadieron motivos florales moldeados en pasta en los tondos de los remates.

Tras la restauración y retirada de intervenciones posteriores, podemos volver a disfrutar de la policromía original de este respaldar. Por la documentación, sabemos que fue ejecutada por dos conocidos pintores doradores vitorianos, Antonio Jiménez y Antonio Rico, a quienes se les terminó de pagar el 18 de agosto de 1737 (12). Es una obra plenamente rococó, en la que el color se convierte en el principal protagonista y el oro queda relegado a un segundo plano. Se apuesta por el azul para los fondos y el oro para todo el complemento decorativo de talla. El color se asienta sobre aparejo simple compuesto por yesos. Para la elaboración del color se emplearon tres libras de azul, tres de albayalde y media de añil. El tono actual está algo apagado por los años que ha permanecido oculto bajo las repolicromías posteriores. El aparato decorativo es de gran modernidad y belleza, compuesto por un caprichoso conjunto de escenas chinescas para fondos y fustes de columnas. Se emplea una gran variedad de escenas con temas cinegéticos, de pastoreo, marinas con galiones y edificios con aves zancudas, también guirnaldas y motivos florales en los entablamentos y los fustes de las columnas. Están realizadas con una técnica suelta y desenfadada y sin grandes complicaciones. Se trata de composiciones simples realizadas a punta de pincel y a mano alzada. Lo novedoso es que están hechas con «purpurina de oro y plata» traída de Madrid y perfiladas con albayalde (13). Como es lógico, se barnizaron para alcanzar un efecto más lustroso, empleando para ello un barniz de charol hecho de espíritu de vino y goma laca molida.

Gracias a la intervención llevada a cabo en este respaldar, sabemos que fue repolicromado en dos ocasiones. La primera, con un color blanco amarfilado que seguramente se aplicó durante la segunda mitad del siglo XVIII coincidiendo con los gustos neoclásicos. La segunda intervención se realizó durante la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se hicieron importantes reformas en la sacristía coincidiendo probablemente con la obtención de la dignidad catedralicia. En 1884, el albañil José Unzalu presupuestaba el estucado de las paredes y la pintura de la cúpula y las cornisas (14). El 30 de junio de 1885 se pagaba al carpintero Nemesio Iturralde 160 reales por «acuchillar y raspar el barniz viejo y darlo nuevo a las tapas de la cajonería». El 15 de mayo de 1886, el conocido pintor Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910) pintaba de blanco y gris, al óleo, las bóvedas y paredes de la sacristía, lavaba el dorado de la cajonería y la barnizaba al copal (15). Esta intervención coincide con la capa de imitación caoba que cubría toda la mazonería del respaldar y las de purpurina para las zonas doradas.

El respaldar está decorado por un apostolado que va colocado en los intercolumnios. Estas pinturas fueron regaladas a la colegiata por el

chantre Gregorio del Bozo, según consta en una anotación de 1752 (16). Son pinturas al óleo sobre lienzo vinculadas al tardo barroco-rococó con una pincelada desenvuelta y algo pastosa, con una paleta de tonos claros y apastelados. El resultado es aceptable, aunque con diferencias de calidad y técnicas por las intervenciones posteriores que afectaron a San Felipe, Santiago el Menor y, probablemente, San Mateo. Se registran dos intervenciones: una, realizada en 1864 coincidiendo con las reformas subvencionadas por la Diputación Foral de Álava, y otra, en 1886, llevada a cabo por el pintor Epifanio Díaz de Arcaute.

En las urnas centrales de cada una de los cuatro respaldares se cobijaban imágenes de talla regaladas por distintos benefactores. Don Carlos Olliden, chantre coadjutor, regaló la talla de San Antonio de Padua, una imagen barroca realizada hacia el primer tercio del siglo XVIII. La de San Vicente Ferrer fue un obsequio, para otra de las urnas, de don José de Gorostiza, de la Primera Orden de Santo Domingo. Es de pequeñas dimensiones y se debió de realizar hacia las primeras décadas del siglo XVIII. La talla de San Juanito estuvo colocada en la urna del lado norte del respaldo de esta sacristía y fue atribuida por el profesor Fernando Tabar al círculo sevillano de Juan Martínez Montañés (17). En la cuarta urna se colocaba un Crucificado pintado sobre tabla que, según consta en una inscripción grabada en chapa, fue «Regalado a la Yglesia por / Dn Vicente de Aberasturi / año de 1848». Fue canónigo de la colegial y, además de esta obra, donó a la catedral dos ciriales altos plateados para el monumento, tres casullas de Manila bordadas en plata y oro, una blanca, una encarnada y otra verde con sus correspondientes, dos albas también de Manila con sus amitos y un cíngulo de cinta bordado, y un misal negro (18). La pieza consta de dos partes bien diferenciadas; por un lado, la peana neoclásica hecha probablemente poco antes de 1848, por otro, el Cristo crucificado que se debió de realizar hacia mediados del siglo XVII siguiendo la tipología habitual de estas «cruces de celda». Sobre el nicho que ocupaba la imagen de San Juanito en el lado norte de la sacristía se colocó a principios del siglo XX un San Juan Nepomuceno de principios del siglo XVIII.

Las pechinas de la sacristía se decoran con ocho tondos de los Padres y Doctores de la Iglesia. Cinco de estos lienzos procedían de la antigua sala capitular y, terminada la sacristía, se mandó al pintor José de Rada ovalarlos para colocarlos en esta nueva ubicación. Para completar el conjunto, se le ordenó hacer tres nuevos, San Buenaventura, San Dámaso y San Isidoro (19). En 1886, Epifanio Díaz de Arcaute realizó cuatro «óvalos» de las pechinas con los Doctores de la Iglesia, además de limpiar y restaurar otros cuatro viejos (20). Representan a varios Doctores y Padres de la Iglesia. Por un lado, nos encontramos con los Doctores latinos, San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio Magno, acompañados de San Buenaventura, San Isidoro de Sevilla, San Dámaso y Santo Tomás de Aquino.



En un lugar como la sacristía no podía faltar un reloj con el que controlar el tiempo. El que aquí se conserva y ha sido restaurado es de procedencia inglesa y probablemente realizado hacia mediados del siglo XVIII. Es de caja alta, de los también conocidos como *grandfathers*. La maquinaria está firmada por los hermanos Robert y Peter Higgs. La caja es madera lacada decorada en su cara principal por chinerías o motivos chinescos dorados. Las escenas son variopintas y exóticas, como es habitual en este tipo de decoración, con evocaciones occidentales del arte chino que tanto éxito adquirieron en toda Europa durante el rococó.

## INTERVENCIÓN

Como ya hemos comentado, se planteó una intervención que pretendía recuperar el conjunto lo más cercano posible a como fue concebido en ese periodo del siglo XVIII, englobando tanto el inmueble como los elementos muebles y objetos artísticos que contenía, y se incorporó en dicha labor a diferentes especialistas.

Tras la intervención, el resultado que se puede contemplar se acerca a los planteamientos de respeto de la coherencia histórica de la que partimos, pero también evidencia problemas que se presentan en la intervención de un conjunto tan complejo como este.

A pesar de los estudios realizados y de todo el conocimiento del espacio que teníamos de partida, fueron muchos los impedimentos que se tuvieron durante la ejecución del trabajo y que obligaron en muchas ocasiones a tomar decisiones rápidas y eficaces que no se correspondían totalmente con las ideas iniciales.

En el caso de los muros y otros elementos arquitectónicos de la sacristía, los primeros estudios nos marcarían las pautas para realizar una restauración integral, pero lo que en un inicio se planteó como una recreación estética de la sacristía, mediante un pintado con materiales de calidad, acabó siendo una compleja y profunda intervención.

Nos encontramos con una gran acumulación de intervenciones, muy degradadas por la humedad de condensación y las filtraciones en algunas zonas de la cúpula, con aporte de sales solubles. La mayoría de las capas de pintura eran plásticas, impedían la transpiración del material, y en algunas zonas purpurinas modernas; además, el exceso de acumulación de estratos había ido ocultando los detalles, redondeando las aristas de las molduras y la labra de la piedra (**Figuras 1, 2 y 3**).

Asimismo, los estudios que se realizaron en laboratorio del material empleado como soporte dieron como resultado que los estucos se hicieron con mortero de yeso común obtenido al cocer una materia prima no muy refinada, utilizando presumiblemente técnicas de trabajo más rápidas

que las empleadas en el yeso de alabastro para escultura, bastante solubles e higroscópicos.

Por todo lo expuesto, era imprescindible la eliminación de las pinturas plásticas para la conservación de revestimientos originales y soporte.

Las dimensiones, variedad de los materiales que componen el conjunto y los distintos problemas de restauración y conservación presentes en la sacristía hicieron necesaria la participación en los trabajos una gran variedad de especialistas dedicados a diferentes campos de la restauración (21).

Todo este entramado de empresas diferentes trabajando en el mismo espacio puede parecer complicado inicialmente, pero, gracias a la planificación y a su gran profesionalidad (**Figuras 4 y 5**), se pudieron resolver eficazmente muchos de los problemas que surgieron a medida que se avanzaba en el proceso de restauración.

## CONCLUSIÓN

Los conjuntos complejos, como el que nos ocupa aquí, por sus dimensiones, por el número de elementos distintos que incluyen o por la diferente evolución de su historia material, suponen un gran reto para los especialistas. Normalmente, cada una de sus partes sería objeto de un proyecto independiente (pintura mural y revestimientos, respaldares, cajoneras, etc.). Desde hace años, estamos aplicando en distintos conjuntos monumentales de Vitoria (portada Este de la Iglesia de San Pedro, pórtico y sacristía de la Catedral de Santa María) una metodología de trabajo basada en los estudios de correspondencia de policromía, con la intención de dar una visión histórica de ellos más completa.

Hoy podemos contemplar la Sacristía de la Catedral de Santa María de Vitoria (**Figura 6**) como seguramente fuera en el siglo XVIII, fruto de dos años de un trabajo coral, colectivo e interdisciplinar, en el que han participado y colaborado diferentes especialistas de la restauración, la historia del arte, la química y de distintos gremios de la construcción. Se ha obtenido además mucha información sobre su evolución en el periodo Neoclásico y a principios del siglo XX.

Dada la complejidad de la empresa, en no pocas ocasiones se ha llegado a una solución de compromiso, después de la discusión de las posibles opciones (eliminación o no de capas de pintura al óleo en los recubrimientos de los plementos, eliminación o no de los marcos en los respaldares, etc.). En estos casos, la decisión tomada debe quedar justificada en el informe final, que incluya los argumentos de carácter técnico o histórico que los distintos especialistas han esgrimido a favor o en contra.

Finalmente, dentro del programa de musealización de la Catedral, con el fin de democratizar la información y socializar el conocimiento, se



ha incluido la sacristía en el programa de visitas guiadas «abierto por obras», y el personal que atiende dichas visitas ha sido formado para transmitir al público el fruto de los trabajos y estudios llevados a cabo.

## NOTAS

1. AA.VV. Carta de Cracovia 2000, *Principios para la conservación y restauración del Patrimonio construido*.
2. J. M. Azcarate, «Catedral de Santa María», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, p. 103. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f.
3. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 21, s.f., por diseñar la traza y establecer las condiciones cobraba 180 reales en 1755.
4. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 21, s.f.
5. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f.
6. AHDV-GEAH, Caja 20- doc. 14, s.f.
7. El ebanista Ángel Iturralde fue profesor de talla y vaciado en la Academia de Bellas Artes de Vitoria entre 1884 y 1889.
8. AHDV-GEAH, Caja 20- doc. 14, s.f. Además de la cajonera, la Diputación hizo a la recién nombrada catedral otros regalos. Se compraron nuevos ornamentos y telas; se restauraron los cuadros de la sacristía: los de la Purísima Concepción, la Magdalena, San Fernando y los doce apóstoles, con lienzos y bastidores nuevos. Asimismo, se hicieron muchos arreglos de carpintería y ferretería y se compró un nuevo aguamanil de mármol para dicha sacristía.
9. J. M. Azcarate, *Op. cit.*, p. 120.
10. F. R. Bartolomé García, «Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Akobe*, nº 8, 2007, pp. 11-13. Los hermanos Baldor se encargaron del nuevo transparente y de un sagrario expositor, conservado en Caicedo Sopena.
11. J. M. Azcarate, *Op. cit.*, p. 111. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Las lunas las adquirió en Bohemia un comerciante de Bilbao, Juan Gonzalo. Costaron 101 florines y, sumado el porte, alcanzaron 887 reales.
12. *Ibid.*, s.f. A Antonio Rico también se le pagaban unas pinturas en las paredes y puertas de la capilla bautismal y, en 1759, por pintar las puertas de la sacristía.
13. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Se compraron seis onzas y media por 73,17 reales. Parece que con este término se refiera a un licuado de oro preparado para aplicarlo a pincel.
14. AHDV-GEAH, Caja 71- doc.21, f. 1. El presupuesto tiene fecha de 24 de agosto de 1884.
15. AHDV-GEAH, Caja 54- doc. 4, f. 106.
16. AHDV-GEAH, Caja 71- doc.20 s.f. IBID. Caja 89 - doc. 3. También regaló una pintura de Santa María Magdalena para la sacristía.
17. F. Tabar, *Barroco importado en Álava*, Vitoria, 1995, pp. 182-185.
18. AHDV-GEAH. Caja 20, doc. 6, pp. 16-17, doc. 14, s.f., doc. 23, s.f.
19. J. M. Azcarate, *Op. cit.*, p. 111. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Por esta labor, Rada cobró 150 reales.
20. AHDV-GEAH, Caja 54- doc. 4, f. 109. 15 de mayo de 1886.
21. Especialistas en restauración: Petra S. Coop., Albayalde, Geroa, Cromo, Gabinete, Begoña Guallart, Jesús Alonso, Henar Peso, Susana Leoné, Leire Marcos, Alet, Tratteggio.  
Especialistas en restauración de mobiliario antiguo: Pacheco & del Campo.  
Empresa de construcción especializada en obra de restauración de edificios: Enviande, Taller de pulimentos Javier Fernández, Relojería Miriam.  
Organeros: J. Sergio del Campo y Alejandro Turanzas.  
Especialista en revocos tradicionales a la cal: Paco Azconegui.  
Historiador del Arte: Fernando Bartolomé.  
Laboratorio: Artelab-Roma, srl.

## DIANA PARDO SAN GIL / FERNANDO R. BARTOLOMÉ



**Fig. 1.** Estado de conservación de las sucesivas capas de pintura aplicadas.



**Fig. 2.** Proceso de eliminación de capas de pintura en escudo labrado en piedra.



**Fig. 3.** Ventana de estudio en una columna del respaldar de la cajonera.



**Fig. 4.** Proceso de restauración del óvalo central.



**Fig. 5.** Proceso de aplicación de yesos en plementos lisos.



**Fig. 6.** El conjunto de la sacristía tras los actuales trabajos de restauración.

