

EL MUDEJAR DE TERUEL, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

**EL MUDEJAR DE TERUEL
PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD**

© Elena Barlés Báguena, Gonzalo M. Borrás Gualis, Ignacio Calvo Ruata, Antonio Gargallo Moya, José Luis Pano Gracia, Antonio Pérez Sánchez, M.^a Isabel Sepúlveda Sauras.

© Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, Teruel, 1989
Diseño Gráfico: Ignacio Perruca
Imprime: Hijo de A. Perruca
Tipo de Letra: Baskerville
Papel: Limoges 140 grs.
I.S.B.N.: 84-86982-06-5
Depósito Legal: TF - 59 - 89

Cubierta: Alzados de los proyectos de restauración de las torres de la Catedral, San Martín, San Pedro y El Salvador, según Lorente Junquera.

Contracubierta: Alzado del proyecto de restauración de la iglesia de San Pedro, según Mérida Poch, y detalle de un can de la techumbre de la Catedral, según Gonzalo M. Borrás.

EL MUDEJAR DE TERUEL PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Elena Barlés Báguena
Gonzalo M. Borrás Gualis
Ignacio Calvo Ruata
Antonio Gargallo Moya
José Luis Pano Gracia
Antonio Pérez Sánchez
M.^a Isabel Sepúlveda Sauras

Instituto de Estudios Turolenses
Ayuntamiento de Teruel
Teruel, 1989

LA DECLARACIÓN DEL MUDÉJAR TUROLENSE COMO PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Antonio Pérez Sánchez

La valoración *oficial* de determinadas edificaciones a través de títulos y nominaciones, es un hecho frecuente en los países europeos y se remonta, según los casos, a distintas épocas.

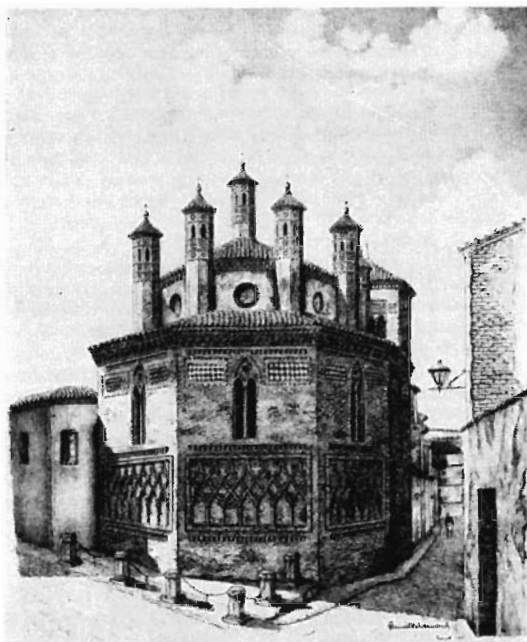
En España, la creación a mediados del siglo XVIII de las Reales Academias de la Historia (1738) y de Bellas Artes de San Fernando (1752) supondrá el inicio de una labor de estudio de nuestros edificios históricos. Es la época de la Ilustración, que derivará en leyes protectoras, promulgadas por Carlos IV siguiendo modelos franceses.

En el siglo XIX, dos causas van a propiciar un acelerado deterioro del patrimonio artístico:

1.—La Guerra de la Independencia (1808-1814), cuyas consecuencias fueron la salida hacia Europa de numerosas obras de arte y la pérdida de buenas muestras de arquitectura.

2.—Las leyes desamortizadoras como las de 1820 y 1836, que originaron, por otra parte, el paso de bienes de las órdenes religiosas a propiedad del Estado y posteriormente a subasta pública, creando graves problemas de conservación de nuestro Arte.

La primera de ellas, en ciertos aspectos, dio origen a que Fernando VII dispusiera la catalogación de los *Monumentos Antiguos* bajo la inspección de la Academia de la Historia. El segundo problema trató de subsanarse declarando exceptuados de venta pública determinados bienes, surgiendo así el primer intento real de catalogación de *Monumentos Nacionales* y las bases para una legislación protectora más específica, que se materializa desde 1844 con

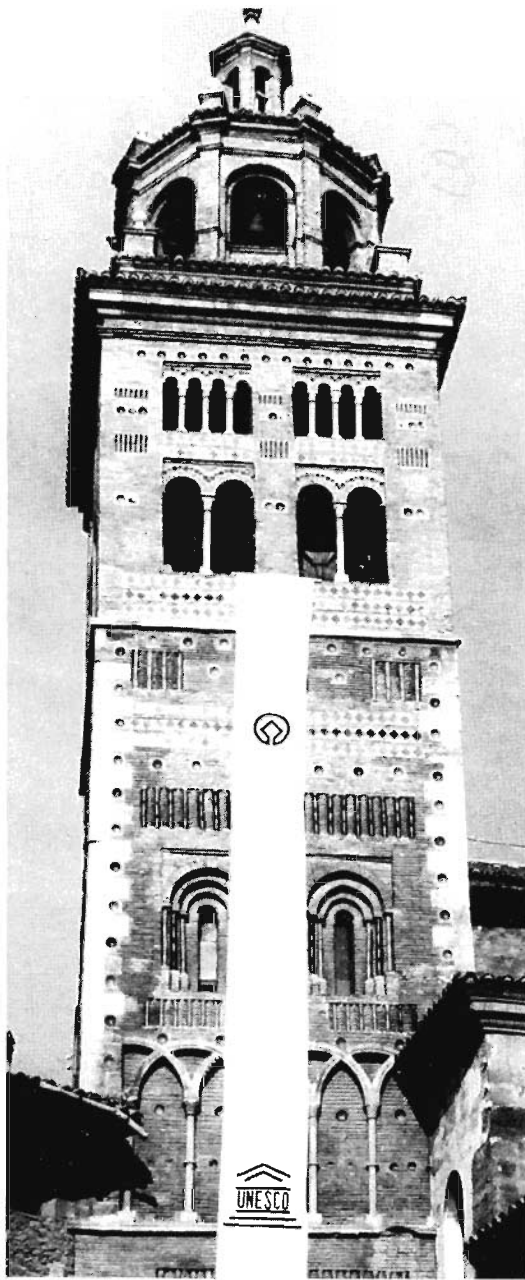


Abside de la iglesia de San Pedro (dibujo de González Hernández)

la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos.

La mayoría de las primeras declaraciones surgen de esta fórmula de exención de venta que se aplica por vez primera en 1845 para el exconvento de San Marcos de León, y de la que saldrá también en 1875 el primer monumento aragonés, la Iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud, que quizá por pura casualidad coincide en ser mudéjar.

Efectivamente, el mudéjar aragonés, e incluso el del resto de la nación, no obtuvo distintos hasta que la República, en 1931, de-



Torre de la catedral con la bandera de la UNESCO

clara un bloque de 798 monumentos en toda España.

Las excepciones son precisamente la iglesia ya citada de Calatayud y parte del mudéjar turolense: Techumbre de la Catedral y las Torres de San Martín y El Salvador, que fueron declarados por Real Orden de 10 de marzo de 1911. Habría que esperar nuevamente al paquete de 1931 para que accedieran al catálogo las iglesias de San Pedro y la Catedral, y por tanto sus torres.

En los últimos años, la proliferación de declaraciones de Monumentos Nacionales (hoy Bienes de Interés Cultural) como consecuencia de la escasa aplicación de los niveles de Monumentos Provinciales o Locales previstos en la legislación de 1933, ha igualado en categoría Nacional edificios cuyo valor arquitectónico, social, cultural, artístico o histórico es bien diferente. La incoación de expediente para la declaración de Conjunto Histórico-Artístico a favor de la ciudad de Teruel en 1978, realizado por la Dirección General del Patrimonio, suponía un nuevo reconocimiento al interés de la parte antigua de la ciudad y a su arquitectura mudéjar. Pero es la consideración del mudéjar turolense *patrimonio de la humanidad la que pone en su justo sitio el valor de nuestra arquitectura*.

El proceso hasta llegar a esta nominación fue en síntesis el que a continuación se expone.

En la Conferencia General de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) de 1972, el comité del patrimonio mundial, estableció, bajo el nombre de *Lista del patrimonio de la humanidad*, un conjunto de bienes que consideraba poseedores de un valor universal y excepcional, permitiendo posteriormente a los distintos Estados, hacer propuesta de bienes de su territorio susceptibles de ser incluidos en ella.

El I.C.O.M.O.S. (Consejo Internacional de

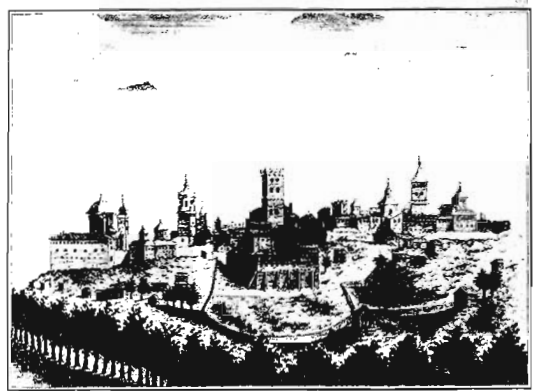
los Monumentos y Sitios), dependiente también de la UNESCO, había elaborado un primer listado indicativo de bienes entre los que se encontraban algunos españoles y en concreto las Torres Mudéjares de Teruel. Basándose en él, el Ministerio de Cultura inició el encargo de los expedientes necesarios para culminar la inclusión.

En 1984 se encargó el de las Torres de Teruel, realizándolo los arquitectos Antonio Pérez Sánchez y José María Sanz Zaragoza. El Ministerio, con buen criterio, pretendía que los escuetos cuestionarios fueran acompañados de un amplio dossier enfocado, más que a la investigación profunda, a la recogida de documentación y su posterior análisis metodológico.

Durante el período de trabajo, el arquitecto del Ministerio D. Antonio Almagro, persona clave en todo el proceso y que realizó levantamientos fotogramétricos de las Torres, abogó por darle un carácter más general bajo el título “Mudéjar de Teruel”, incluyendo también la Techumbre de la Catedral, su Cimborrio y el Abside de San Pedro.

El expediente se componía de una memoria histórico-biográfica que analizaba la ciudad como soporte físico de los hitos arquitectónicos mudéjares, y un estudio cronológico de la construcción y transformaciones posteriores de cada uno de los elementos. La memoria histórico-crítica partiendo del mudéjar en general descendía al análisis estructural y ornamental de cada bien. A todo ello acompañaba una extensa bibliografía y la reproducción de los textos históricos más importantes escritos sobre las torres y el artesanado.

Como material gráfico se aportaban 93 láminas conteniendo planos históricos, grabados, dibujos, fotografías antiguas, las restituciones de los alzados derivados de los levantamientos fotogramétricos y una colección de diapositivas. En diciembre de 1985 este ma-



VISTA DE LA CIUDAD DE TERUEL

Grabado del Viage de España de Antonio Ponz, 1789

terial llegaba a la UNESCO.

Finalmente, el 25 de noviembre de 1986, la noticia está en la calle: el mudéjar de Teruel, ha sido incluido en la *Lista del Patrimonio de la humanidad* pasando a formar parte de él las cuatro Torres, la Techumbre de la Catedral y toda la Iglesia de San Pedro.



EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL MUDÉJAR DE TERUEL

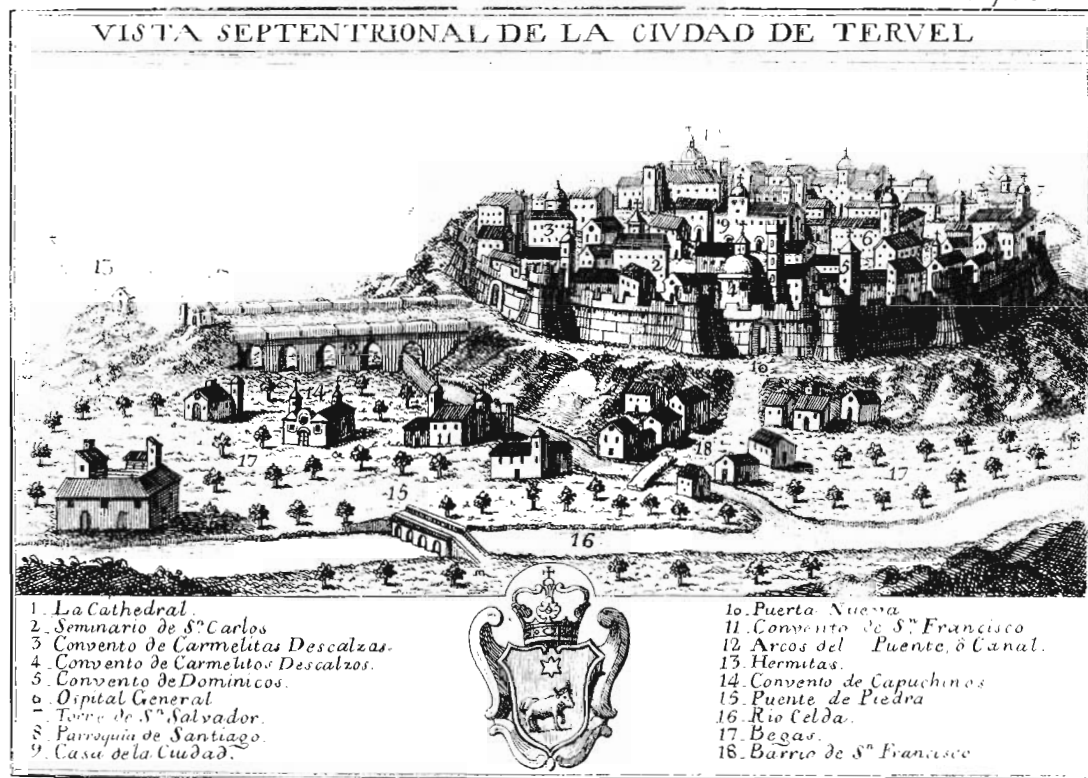
Antonio Gargallo Moya

Como habitualmente ocurre en la mayoría de las ciudades actuales, los monumentos artísticos que mejor las significan acostumbran a ser otros tantos testimonios —tal vez los más espectaculares para el hombre de hoy— de sus épocas más florecientes. De cómo hayan evolucionado sus trayectorias históricas dependerá en buena medida el que las obras más antiguas se hayan visto desplazadas, o acompa-

ñadas, por otras edificaciones posteriores o que, por el contrario, mantengan su primacía como hitos artísticos aún no superados.

Esta reflexión previa que encabeza estas breves notas sobre el pasado de Teruel encaja con el significado que tiene para la historia de la ciudad toda la producción mudéjar de factura medieval actualmente conservada. Su construcción, en algo menos de un siglo (1257-

Estampa . . .



Palomino, 43

Grabado de Palomino, 1779

1344), coincide con uno de los momentos de mayor apogeo de la historia local, cuando comienzan a percibirse los beneficios derivados de la reconquista de Valencia (1238) y antes de que el descalabro demográfico ocasionado por la Peste Negra y la secuela de las guerras castellano-aragonesas dejara abatida a la población turolense durante gran parte de la Baja Edad Media.

Para las fechas en que las *Crónicas de Teruel* nos señalan la edificación de la torre de Santa María —hoy de la Catedral—, Teruel tan apenas contaba en su haber con ochenta años de existencia, al menos como núcleo de población de cierta categoría. Sus primeras menciones documentales, no obstante, se recogen ya en las crónicas musulmanas de época califal (siglo X), que nos indican que se trataba de un castillo de la Marca Media que jalónaba uno de los caminos utilizados en los viajes entre Córdoba y Zaragoza, pero dos siglos más tarde tan apenas llegaría a ser una simple aldea.

Tras su reconquista cristiana, en 1169, fue incorporada a los términos municipales de Daroca, a los que pertenecía según disponía el fuero otorgado a esta ciudad por Ramón Berenguer IV. Sin embargo, la conquista de Valencia por los almohades en el verano de 1171 y la impresión que causó el acontecimiento en Aragón motivarían la inmediata reacción de Alfonso II que, al objeto de organizar sus fronteras, fortificaría primero Teruel (1171), para, unos años más tarde (1177), proceder a su repoblación fundando una nueva villa.

Por los estudios últimamente realizados, la empresa que se pretendía llevar a cabo no contaba con precedente alguno en el reino, pues se ideó una ciudad de nueva planta, perfectamente estructurada en su espacio interno conforme a las pautas marcadas por el perímetro de murallas y en la que quedaría diluida la antigua aldea musulmana, si es que llegó a es-



Detalles de la techumbre de la catedral de Teruel

tar ubicada en el emplazamiento actual de Teruel.

Obviamente, ello requirió la aplicación de medidas extraordinarias a fin de atraer los efectivos colonizadores necesarios que restauraran la vida económica del territorio y garantizaran su defensa. Con este propósito pues, a los pobladores que se instalaban y a los que acudieron a poblar en adelante se les concedió un fuero particular que les otorgaba unos privilegios poco frecuentes, entre los que destacaban: la libertad e igualdad jurídica de los pobladores, la condonación de los delitos cometidos con anterioridad, la total exención de impuestos, una autonomía concejil absoluta y la propiedad de un término municipal sumamente extenso, en el que con posterioridad habría



Pedro IV concede a Teruel el título de ciudad (dibujo de Salvador Gisbert)

pobladas casi cien aldeas pertenecientes a Teruel y cuyos habitantes quedaban obligados a pagar los gastos más voluminosos que el funcionamiento de la nueva villa generaba — obras de murallas, salarios de los cargos municipales, etcétera—.

En la vertiente eclesiástica, y conviene apuntarlo por lo que toca al tema que nos interesa, los turolenses serían beneficiados con el patronato de sus iglesias, lo que, entre otras cosas, les procuraba el disfrute de los cargos parroquiales de Teruel sin las habituales injerencias de elementos extraños. Pero además, a semejanza de lo dispuesto en el plano concejil, fueron atribuidos a los clérigos de la ciudad los diezmos y primicias de las iglesias del

término y el nombramiento de sus curas rectores, de donde se les deriva la percepción de una parte de esas exacciones diezmales y el cobro de ciertos derechos de colación a cuyo pago anual estaban obligados los clérigos rurales. De este modo, las parroquias de Teruel dispusieron de unas rentas mucho más sustanciosas de las que la propia población a su cargo les podía proporcionar, hecho éste que permite explicar la envergadura alcanzada por las obras efectuadas en las fábricas de sus templos.

Una vez asegurada su fundación con la alluencia masiva de colonos —aragoneses, navarros y castellanos— que sucedió a la decisión real, Teruel quedó configurada como la

nueva capital de la frontera, circunstancia que ejercería una influencia profunda en la mentalidad de sus gentes durante toda la Edad Media. Lugar habitual de encuentro de la hueste real, desde Teruel partirían todas las expediciones militares dirigidas a la reconquista del Rincón de Ademuz (1210), Valencia (1238) y Murcia (1266) y aún después sus milicias concejiles contribuirían de una manera decidida a la política expansionista de la Corona.

La conquista y anexión de Valencia a los dominios de la monarquía aragonesa, aparte de los beneficios inmediatos del producto del saqueo, abrió a la sociedad turolense unas perspectivas de expansión insospechadas. A partir de ese momento, la cabaña local pudo disponer de unos pastos de invierno hasta entonces vedados que permitieron un desarrollo espectacular, acompañado e impulsado por los abundantes privilegios concedidos por Jaime I.

Ello obligaría al concejo a adecuar a las nuevas necesidades los pastos de verano instalados en el propio término municipal, lo que se resolvió en una vasta política repobladora que se centró en los espacios más meridionales, lindantes con el nuevo reino, de lo que resultaría la fundación de numerosas aldeas y la incorporación de algunas otras al dominio de la ciudad.

El incremento de la producción agrícola que, además de la ganadera, supuso esta reorganización del territorio hizo de Teruel uno de los mercados frumentarios habituales donde acudiría a abastecerse la importante demanda valenciana, de modo que trigo, ganado y lana serían objeto de un intenso comercio con la ciudad del Turia, en el que intervendrían de forma muy activa los judíos afincados en la ciudad. A ello se añadía la producción obtenida de la explotación forestal —maderas, resinas, pez—, del curtido de pieles y la fabricación cerámica, que experimentaron un

desarrollo importante en este período. A cambio, se importarían otros muchos productos manufacturados destinados al consumo local o que se reexportarían después hacia otras comarcas colindantes —Albarracín, Molina, Montalbán, etcétera.— Todo ello servido por el mercado semanal y la feria de San Bartolomé, cuyo auge a finales del siglo XIII obligaría a cambiar el calendario de otros foros cercanos.

A su vez, los cambios operados en la situación geoestratégica de la ciudad y la propia dinámica expansiva generaron importantes transformaciones en el seno de la sociedad turolense. La monopolización del poder por los caballeros, la diversificación de las funciones productivas de la población, la proliferación de asociaciones y cofradías de todo tipo y la aparición de los primeros conflictos sociales serían algunas de sus manifestaciones más significativas. A todo lo cual, se sumaría un crecimiento demográfico espectacular que, según datos de 1342-43, no sería superado hasta la Edad Moderna.

Como colofón a una realidad socioeconómica, que desde dos décadas atrás había llegado ya al techo de sus posibilidades de crecimiento, en 1347, en recompensa de los servicios prestados a la monarquía y para afianzar su fidelidad en las azarosas circunstancias de su enfrentamiento con la Unión, Teruel recibiría de Pedro IV su título de ciudad, que, si bien no resolvía nada a sus vecinos, al menos ostentarán en adelante el pomposo título de *ciudadanos*.



EL ARTE MUDÉJAR

Gonzalo M. Borrás Gualis

El término *mudéjar* deriva del árabe *mudayan*, que quiere decir *aquel a quien ha sido permitido quedarse*. El espíritu de tolerancia religiosa existente en la España medieval, al tiempo que los reinos cristianos del norte de la península avanzaban hacia el sur reconquistando el territorio español dominado por el Islam, hizo posible que la población vencida permaneciese bajo el dominio político cristiano en unas condiciones bastante razonables, puesto que conservaba su religión islámica, su lengua árabe y una organización social propia. Bien es cierto que la decisión política de autorizar la permanencia de la población dominada respondía, entre otras causas, a una perentoria necesidad social, ya que hubiese resultado muy difícil la repoblación de las tierras reconquistadas de haber sido expulsada toda la población vencida. Esta población sometida y que permaneció bajo dominio político cristiano tras el proceso de la reconquista es denominada en la actualidad con el nombre de *mudéjar*, aunque los mudéjares eran comúnmente conocidos como *moros* en la época medieval, por lo que el uso del término *mudéjar* es relativamente moderno.

Pero las condiciones de permanencia en que habían sido autorizados a quedarse los moros o mudéjares en la España cristiana medieval se endurecieron durante la Edad Moderna ya que los Reyes Católicos les obligaron a convertirse forzosamente al cristianismo dentro del proceso de unificación de la España moderna que auspiciaban; esta conversión forzosa de los mudéjares tuvo lugar en los reinos de la Corona de Castilla en el año 1502 y se demoró en los reinos de la Corona de Aragón hasta el año 1526. Tras la conversión obligada a la religión cristiana pasaron a denominarse



Grabado de Parcerisa, 1841

cristianos nuevos, también conocidos como *moriscos*, nueva condición en la que permanecieron durante un siglo hasta que en época de Felipe III los moriscos serán drásticamente expulsados del territorio español en los años de 1609 y 1610, exiliándose al norte de África.

Los historiadores se han ocupado de estudiar la vida y las actividades de esta minoría religiosa en la España cristiana, diferenciándose una historia de los mudéjares, que trata

desde el momento de la reconquista cristiana hasta el de la conversión forzosa y otra historia de los moriscos, que abarca desde entonces hasta la expulsión.

Estas consideraciones históricas previas eran precisas para entender correctamente el significado del término mudéjar aplicado al arte, ya que como deducirá el lector el arte mudéjar no puede ser definido como el arte hecho por los mudéjares, sino que en un parangón con la propia situación de la población mudéjar, el arte mudéjar puede definirse como la permanencia y desarrollo que el arte islámico tiene en la España cristiana tras la reconquista de los territorios dominados por el Islam.

En efecto, es reconocida la profunda atracción que la población cristiana, encabezada por la monarquía y por la iglesia, sentía hacia el arte islámico. Habitualmente, una vez reconquistada cualquier ciudad por los cristianos, su mezquita aljama o mayor era purificada y consagrada como catedral mientras que los alcázares musulmanes pasaban a patrimonio de la corona, convirtiéndose así en alcázares de los reyes cristianos. Sólo con el transcurso de los años y a medida que las nuevas necesidades lo exigían y las condiciones económicas de la repoblación lo permitían, estas mezquitas fueron demolidas para edificarse las nuevas catedrales en los estilos occidentales cristianos. Aun con todo, algunos monumentos capitales del arte hispanomusulmán, tales como la mezquita aljama de Córdoba, la Giralda y los Reales Alcázares de Sevilla, o la Alhambra y el Generalife de Granada, se han conservado hasta nuestros días merced a la estima y aprecio que los vencedores cristianos sentían por el arte de los moros sometidos. Como ha sucedido tantas veces en el devenir histórico los vencedores fueron captados por el arte de los vencidos. Es famosa la anécdota referida al príncipe Alfonso, futuro rey Alfonso X el Sa-

bio, quien durante el asedio de la ciudad de Sevilla, reconquistada en el año 1248, como tuviese noticia de que los moros sevillanos se proponían derribar el magnífico alminar de la mezquita aljama de la ciudad, que actualmente conocemos como la Giralda, para evitar el deshonor de que cayese tan preciada joya arquitectónica en manos cristianas, amenazó con pasar a cuchillo a un moro por cada ladrillo que desmontasen. Otras muestras del aprecio cristiano por el arte islámico las encontramos en la frecuente reutilización de cajitas de marfil o de tejidos hispanomusulmanes para guardar las reliquias de los santos en los monasterios y catedrales medievales.



Detalle de la torre de la catedral de Teruel

En este clima estético de apreciación del arte islámico en la España medieval cristiana era lógico que dicha tradición artística pudiese continuar y desarrollarse. Y es justamente a esta pervivencia y desarrollo de la tradición artística del Islam en la España cristiana a lo que denominaremos arte mudéjar. El término mudéjar con significado artístico fue utilizado por vez primera en el año 1859 por el historiador José Amador de los Ríos como tema de su discurso de ingreso en la Academia de San Fer-

nando de Madrid; desde entonces ha habido varios intentos de sustituir esta denominación por otras, como el del marqués de Lozoya que propuso llamarlo arte morisco, término más castizo, como sinónimo de moro o moruno, aunque ha terminado por imponerse definitivamente el término mudéjar a pesar de su significado etimológico. Ya se ha dicho que el término mudéjar aplicado al arte no ha de confundirse con su significado etimológico, no puede interpretarse como el arte hecho por mudéjares, puesto que ni es totalmente exacto, ya que también los cristianos aprendieron y desarrollaron las técnicas del trabajo artístico mudéjar, ni es correcto definir una manifestación artística a partir de la condición social de quienes la realizan, sino que el arte debe caracterizarse por sus aspectos puramente formales.

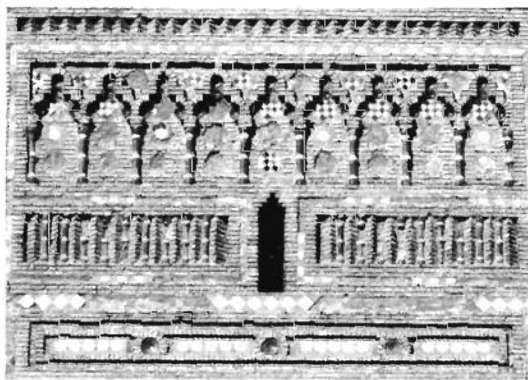
En este sentido la arquitectura mudéjar es la heredera de la tradición artística hispanomusulmana pero desarrollada en una sociedad cristiana, y se configura artísticamente tanto por los materiales y técnicas empleados en su sistema de trabajo artístico, cuanto por sus características formales, en las que perviven elementos estructurales y ornamentales de la tradición islámica.

Por lo que se refiere a los materiales, a partir de la época de taifas durante el siglo XI la arquitectura hispanomusulmana había cristalizado el uso de materiales perecederos, tales como el ladrillo, la argamasa, el yeso, la madera y la cerámica, todos ellos de fácil obtención en el medio geográfico hispánico. Estos mismos van a ser los materiales básicos de la arquitectura mudéjar, materiales que por sí mismos no caracterizan a una manifestación artística, sino que, trabajados con determinadas técnicas, son el vehículo y soporte material de las formas artísticas islámicas. No obstante, ya la propia naturaleza de estos materiales frágiles y deleznable adquiere un importante sig-

nificado en la estética musulmana, para la que solamente Dios permanece, por lo que su arquitectura nunca tiene el carácter de monumento permanente para la posteridad, que es un concepto del arte occidental.

El uso de estos materiales según unas determinadas técnicas constituye un auténtico sistema de trabajo arquitectónico, al que denominamos sistema de trabajo mudéjar, que va a entrar en competencia social y económica con el sistema de trabajo de cantería, que utiliza la piedra sillar, característico de la arquitectura occidental europea. Si la arquitectura española, entre los siglos XI y XIII, había estado bajo la influencia estrecha del arte francés, lo que se refleja claramente en los monumentos románicos, cistercienses y del primer gótico clásico en España, sin embargo, a partir del siglo XIV va a estar dominada por el sistema de trabajo mudéjar, que utiliza materiales de fácil obtención y elaboración, a lo que añade un sistema constructivo de suma eficacia y rapidez, todo lo cual, unido a menores costos económicos, explica el éxito y esplendor de la arquitectura mudéjar española en el siglo XIV.

Pero el sistema de trabajo mudéjar solamente es un medio técnico para obtener un resul-



Detalle de la torre de San Martín en Teruel

tado artístico, que se caracteriza en primer lugar por la destacada importancia de la ornamentación. El espectador occidental detecta con facilidad este carácter ornamental del arte islámico, que recubre y reviste las superficies con una profusa decoración, en la que los motivos formales y los ritmos compositivos pueden repetirse hasta el infinito, llenando superficies enteras sin dejar espacios vacíos y encubriendo totalmente la estructura arquitectónica, de manera que las paredes semejan tapices suspendidos. Pero este fenómeno estético de lo ornamental en el arte islámico no ha de ser valorado como algo añadido y accesorio, que es el punto de vista de la mentalidad occidental en relación con la ornamentación. Es menester cambiar de punto de vista, prescindir de la mentalidad occidental para valorar la ornamentación como un elemento absolutamente esencial y nunca secundario. Así nos encontramos con una arquitectura en la que los materiales y las técnicas se ponen a disposición de complejos sistemas de revestimiento mural, con los que se logra la impresión estética de una arquitectura sin peso, donde los elementos tectónicos están negados, y en la que la ornamentación de las superficies se erige en valor fundamental.

Esta profusión ornamental ha provocado que algunos estudiosos reduzcan el arte mudéjar a una simple decoración aplicada a los monumentos, definiéndolo como una vestidura o envoltura que recubre los edificios, ciertamente muy rica y variada, pero solamente superficial, negándole carácter estructural a la arquitectura mudéjar. Baste mencionar, para deshacer este error de apreciación, la estructura o disposición interna de las torres-campanario mudéjares, similar a la de los alminares musulmanes a la que se ha coronado, de un cuerpo de campanas, estructura muy diferente a la de las torres-campanario cristianas, o las ricas y variadas armaduras de ma-



Techumbre de la ermita de la Virgen de la Fuente en Peñarroya de Tastavins

dera de las techumbres, una de las soluciones estructurales más logradas del arte mudéjar.

Con todo lo dicho, no quedaría caracterizado formalmente el arte mudéjar si no se incluye expresamente un hecho esencial de su caracterización artística, el de que esta pervivencia y desarrollo del arte islámico están realizados bajo dominio político cristiano, por lo que habitualmente tanto los encargos artísticos como las tipologías arquitectónicas que los satisfacen corresponden al mundo cristiano, en especial por lo que atañe a la arquitectura religiosa cristiana. Por ello, el arte mudéjar es un fenómeno artístico que no puede calificarse como una parcela del arte musulmán ni tampoco del arte occidental cristiano.

Se trata de un fenómeno artístico singular y único, fruto de las peculiares condiciones políticas y sociales de convivencia religiosa en la España medieval, un fenómeno artístico que no tiene parangón posible, privativo del arte español. El mudéjar es una realidad artística nueva, independiente de los elementos culturales musulmanes y cristianos que la integran, y en opinión de Menéndez Pelayo es *el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecer nos*.

El mudéjar, en suma, para expresarlo sencillamente, es la manifestación artística de la sociedad medieval española.

LAS TORRES MUDÉJARES ARAGONESAS

José Luis Pano Gracia

Ni las sobrias castellanas de ladrillo, ni las decoradas del mudéjar andaluz pueden compararse con ellas en monumentalidad, riqueza de tipos y aspecto pintoresco (L. Torres Balbás).

En efecto, estas torres aragonesas constituyen sin lugar a dudas la manifestación más notoria y representativa de nuestro arte mudéjar. Por ello, no es de extrañar que hayan suscitado una copiosa bibliografía, entre la que cabe destacar los estudios de Leopoldo Torres Balbás (1949 y 1952) o José Galiay Sarañana (1950), quienes las clasifican, atendiendo a las formas de sus plantas y de sus volúmenes exteriores, bajo tres epígrafes: torres cuadradas, octogonales y mixtas. Sin embargo, ya con anterioridad, Francisco Iñíguez Almech (1937), en un artículo capital para el tema, incide en sus estructuras internas —y no en su irrelevante apariencia externa— e intenta esbozar una evolución cronológica de las mismas. Más recientemente, Gonzalo M. Borrás Gualis (1978 y 1985) aborda el problema con particular maestría y nos brinda una cuidada sistematización y catalogación de las torres mudéjares aragonesas, con un actualizado estado de la cuestión y desechando muchos de los tópicos existentes. Por último, no podíamos olvidar que la ornamentación cerámica de sus muros, que los anima y desmaterializa, es objeto del análisis constante de M.^a Isabel Alvaro Zamora (1976).

Seguendo el magisterio de Gonzalo M. Borrás (1985), estas construcciones pueden dividirse en los siguientes grupos.

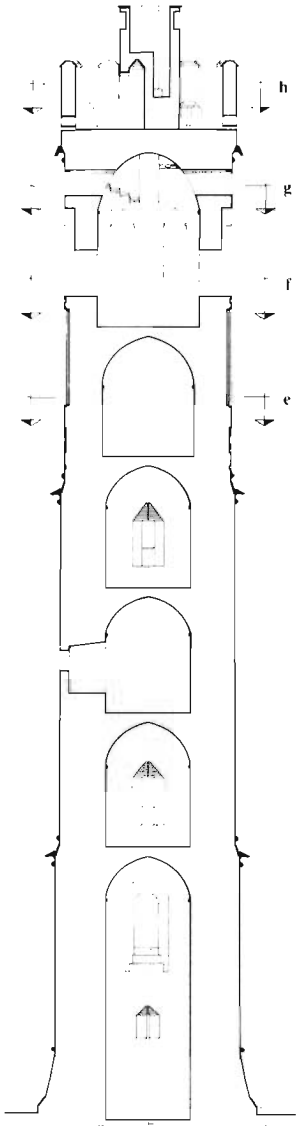
Torres mudéjares de estructura cristiana.

Son las más antiguas de las conservadas y ofrecen una disposición interior en pisos superpuestos, que se comunican mediante esca-

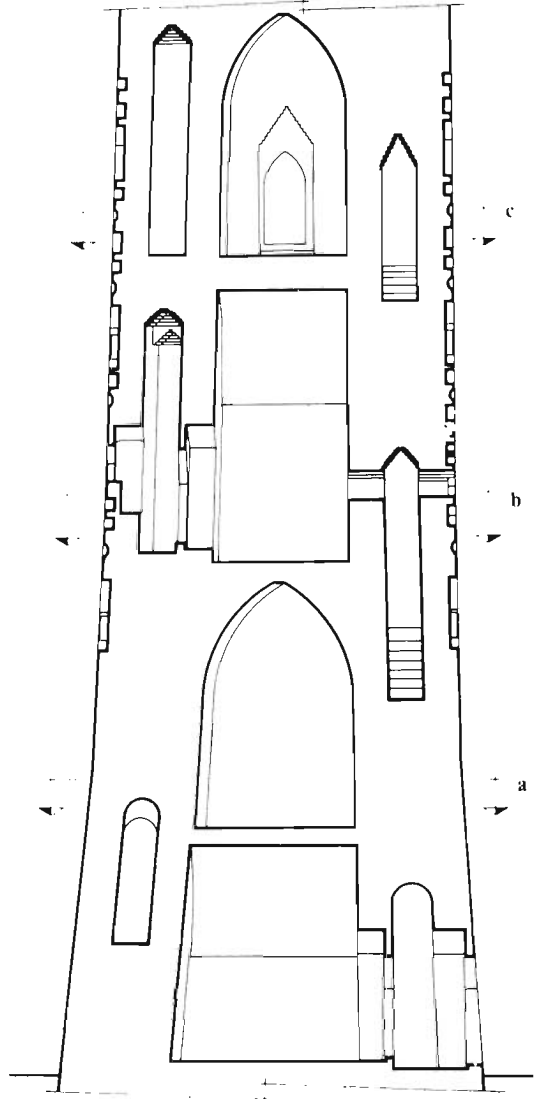
lerillas de caracol e incluso algunas, en origen, hasta de madera; o sea, una estructura cristiana occidental, como es frecuente en el período gótico (torre de la actual colegiata de Alcañiz), si bien ya poseen materiales y decoración mudéjar. A este apartado pertenecen la torre de Santo Domingo de Silos en Daroca (Zaragoza), de hacia mediados del siglo XIII, la de la catedral de Teruel, empezada por los años de 1257-58, y la turolense de San Pedro, que se enmarca en la misma época, aunque es posterior. Son de planta cuadrada y con estancias que se suceden en altura, mostrando un cuerpo de campanas que responde también a tipologías cristianas.

Lo cierto es que este modelo de torre, con un mayor semblante civil y militar que religioso, tiene una escasa repercusión. En este sentido, hay que citar la del templo parroquial de Longares (Zaragoza), datable en el último tercio del siglo XIV, de planta cuadrada y con pisos abovedados, a los que en un principio se accedía mediante escaleras de mano. La torre de la iglesia parroquial de Romanos (Zaragoza), con una cronología relativa de comienzos del siglo XV, igualmente de formato cuadrado, con plantas abovedadas e intercomunicadas, y cuya parte inferior sirve de pórtico al recinto sagrado. O la interesante torre de la parroquia de El Villar de los Navarros (Zaragoza), aproximadamente de las primeras décadas del siglo XV, compuesta por un campanario cuadrado, con las consabidas estancias superpuestas, al que se adosa una caja de escaleras de caracol en una de sus caras externas.

Del mismo modo, se consideran torres mudéjares con estructura cristiana aquellas que, dentro del prisma cuadrangular, sólo poseen



Sección de la torre de Longares (según G. Borrás)



Sección de la torre de Ateca (según G. Borrás)

una rampa de escaleras de caracol, de paredes y machón central cilíndrico. Es el caso de las torres de la fachada occidental del templo de Torralba de Ribota (Zaragoza), al parecer de inicios del siglo XV, de la construida en San Pedro Mártir de Calatayud (Zaragoza), cuyas obras dirige entre 1412 y 1414 el maestro mudéjar Mahoma Rami, y que sería derribada con el resto del conjunto monumental en 1856, o de la torre de Nuestra Señora de la Asunción en Quinto de Ebro (Zaragoza), de fechas muy próximas a la anterior.

Torres mudéjares con estructura de alminar.

Ya desde finales del siglo XIII, se impone la tipología de los alminares hispanomusulmanes en una doble vertiente: la califal, de planta cuadrada, con los peldaños en torno a un machón central, asimismo cuadrado; y la almohade, como en la Giralda de Sevilla, de dos torres, una dentro de otra, con la caja de escaleras entre ambas, y la interior dividida en pisos, siendo indiferente que tengan un formato cuadrangular u octogonal.

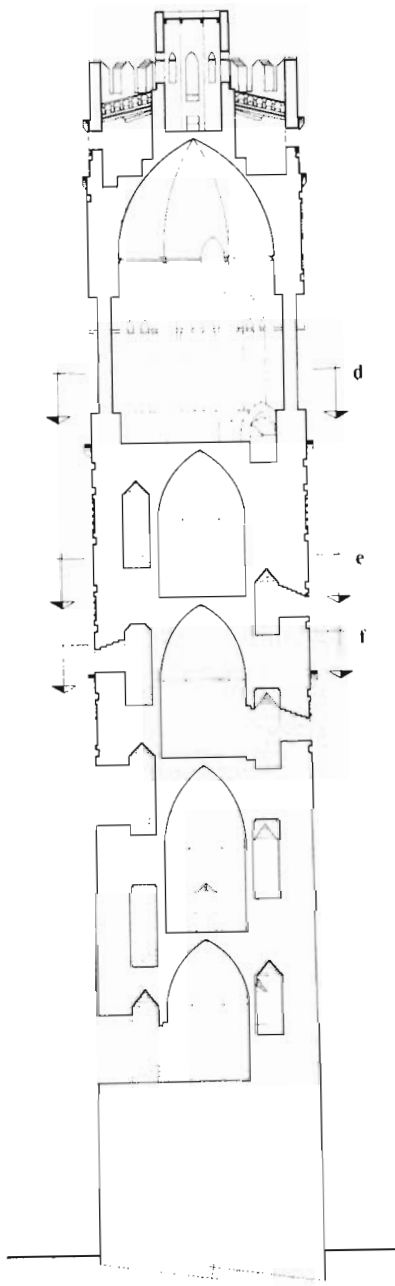
Dentro de los exponentes más importantes de este epígrafe, es obligado que comencemos hablando del cuerpo mudéjar de la torre de Santa María de Ateca (Zaragoza), una de las más tempranas de Aragón, pues se cataloga en los últimos decenios del siglo XIII. Tiene planta cuadrada y obedece a la modalidad de alminar almohade: una torre que enfunda a otra de menores dimensiones, estando la última integrada por cuatro estancias cubiertas con bóvedas de cañón apuntado. La rampa de escaleras discurre entre las dos torres, y en ella se ensayan diferentes clases de abovedamientos, imponiéndose al final las bovedillas por aproximación de hiladas de ladrillo. Externamente, exhibe unas teorías de temas ornamentales muy *sui generis*, como son los arcos túmidos ciegos, el friso de ladrillos en es-

piga o espina de pez, que recuerda el *opus spicatum*, y los arcos apuntados entrecruzados. Algunos de estos motivos, por ejemplo la espiga, se dan también en la torre cercana de Belmonte de Calatayud (Zaragoza), que distribuye las escaleras de su cuerpo inferior alrededor de un machón cuadrado.

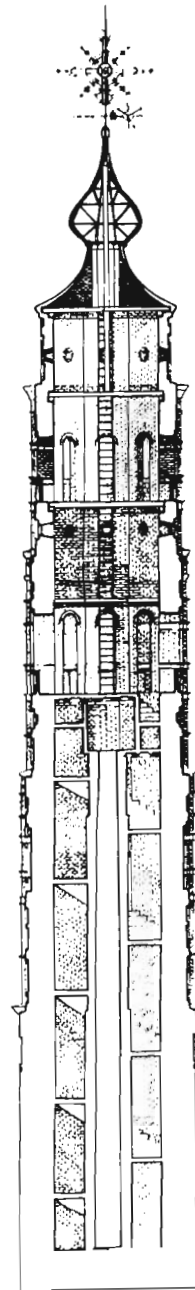
A continuación, hay que hacer referencia a las torres de San Martín y de El Salvador, en Teruel capital. La primera realizada en los años de 1315-16 y la segunda un tiempo después, presentando las dos la característica de ser torres-puerta, lo que permite que la calle discurra por su parte baja, mientras que en el resto de sus fábricas repiten el esquema de alminar almohade. Otro ejemplar digno de tenerse en cuenta es la torre de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena (Zaragoza), de cronología próxima a la turolense de San Martín y con la misma estructura interna.

En otras ocasiones, encontramos torres de planta octogonal que utilizan a su vez la tipología comentada de los alminares almohades. Sirvan de referencia las localizadas en la parroquia de San Pablo (Zaragoza) o de Santa María de Tauste (Zaragoza), que Gonzalo M. Borrás (1985) sitúa en las últimas décadas del siglo XIII y primeras del XIV. De la misma época y similar disposición es la de San Pedro de Alagón (Zaragoza).

Resta todavía un conjunto muy numeroso de torres, de planta y machón central cuadrado, que por su menor anchura recurre al sistema tradicional del alminar hispanomusulmán. Aquí sobresale la existente en el interior de la torre gótica de la colegial de Daroca (Zaragoza), la de San Pedro de los Francos en Calatayud (Zaragoza), la de Nuestra Señora del Castillo en Aniñón (Zaragoza), la de la Asunción en Terrer (Zaragoza), la meridional de la excolegiata de Borja (Zaragoza), la de la catedral de Tarazona (Zaragoza), etcétera.



Sección de la torre de Tauste (según G. Borrás)



Sección de la torre de Murieta (según A. Abasolo y J. de Antonio)

Las últimas torres mudéjares.

Durante el siglo XVI, comprobamos que los campanarios aragoneses siguen perpetuando las estructuras medievales descritas, sin que sean sustanciales las modificaciones introducidas. Destacan la Torre Nueva de Zaragoza, con su espectacular forma estrellada en el cuerpo inferior, de influjo renacentista, que se inicia a partir de 1504 bajo la dirección del maestro Gabriel Gombao y que se demolería bárbaramente en 1892, así como las torres bilbitanas de Santa María (de fines del siglo XV o principios del XVI) y de San Andrés (cuya edificación se decide en 1508), ambas de planta octogonal e idéntica disposición de alminar almohade en el primer cuerpo, radicando su novedad en poseer, en la zona baja, una capilla abierta al interior del templo y en la presencia de contrafuertes en los ángulos exteriores, al igual que sucedía en la Torre Nueva de Zaragoza.

Por añadidura, a lo largo de la decimosexta centuria —y en especial durante su segunda mitad— adquieren gran auge las torres mixtas, así llamadas por utilizar la planta cuadrada para el cuerpo inferior y la octogonal para el superior; lo cual, desde un punto de vista de la distribución interna, adolece de importancia. De la nómina existente, ubicadas la mayoría en el valle del Ebro y más en concreto en los alrededores de la capital, son de sobras conocidas la de Santa María en Utebo (Zaragoza), auténtico símbolo de la torre mudéjar aragonesa, con una inscripción en sus azulejos, que dice: *izola mastre Alonso de Leznes acabose en año 1544*; y la no menos ponderada de Nuestra Señora de la Asunción en Ricla (Zaragoza), según se cree sufragada —parcialmente— por doña Inés de Mendoza, marquesa de Camarasa, y concluida hacia 1584 (en la cruz del chapitel hay la siguiente leyenda: *1584, Cristóbal Freisleva me hizo en Ricla*).

Con todo, ya desde el siglo XVI las estructuras tradicionales mudéjares van desapareciendo, puesto que las cajas de escaleras se adosan simplemente a los muros internos, dejando libres los espacios centrales, por los que penden las pesas de los relojes, a la par que la decoración es cada vez más elemental, a base de esquinillas y rombos de ladrillo; aún así, hallamos muestras tardías de singular belleza, caso de las torres octogonales de San Martín del Río o de Báguena, ambas en la provincia de Teruel. Finalmente, cuando llegue a producirse la plena implantación de las torres barrocas, todavía en algunas de ellas — como en la turolense de Valdealgorfa— se observarán resabios mudéjares.



TORRE DE LA ANTIGUA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MEDIAVILLA, HOY CATEDRAL DE TERUEL

Elena Barlés Báguena

Se sitúa en la plaza de la catedral, adosada a los pies del antiguo templo de Santa María de Mediavilla, actualmente sede metropolitana e iglesia principal de la diócesis de Teruel.

Según conocemos por Jaime Caruana López (1951), esta torre comenzó a construirse durante la judicatura de Juan Montón en los años 1257-58, siendo probablemente la más vetusta de las torres turolenses, aunque algunos autores opinan que la de San Pedro le gana en antigüedad.

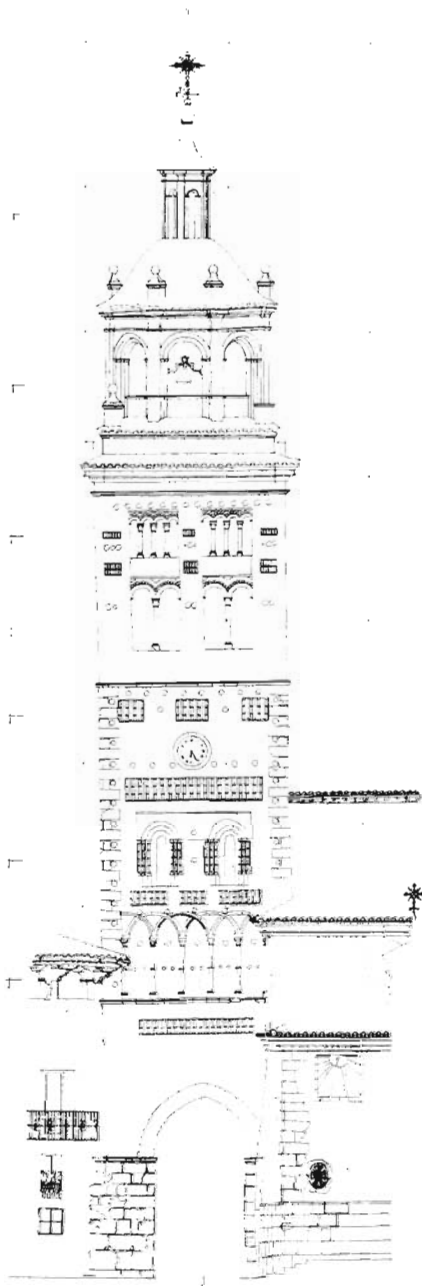
Desde el punto de vista tipológico ofrece un indudable interés porque con ella se inicia en Teruel el modelo de torre-puerta que seguirán las de San Pedro, San Martín y El Salvador. Esta modalidad de torre se caracteriza por presentar en su parte inferior un paso abovedado, en este caso con cañón apuntado reforzado por fajones, que permite el discurrir de la calle. De esta forma, como bien señala Gonzalo Borrás (1973, 1978, 1985), la torre, además de su función religiosa como campanario y de sus posibilidades militares, cumple la misión urbanística de agilizar el trazado viario y embellece el panorama de la ciudad. Si atendemos a su estructura observaremos que es idéntica a la de San Pedro y enmarcable dentro del grupo de *torres mudéjares de estructura cristiana*. Se trata de una sola torre exterior de planta cuadrada cuyo volumen interior en la fábrica original quedaría dividido en una serie de estancias con pisos planos, comunicadas a través de escaleras de madera. Actualmente ofrece una distribución en distintos niveles, utilizados como dependencias anexas de la casa del Deán, a los que se accede por una escalera interna, de tramos desiguales y



Torre de la catedral de Teruel antes de su restauración

dispuesta de manera desordenada que responde a reformas posteriores.

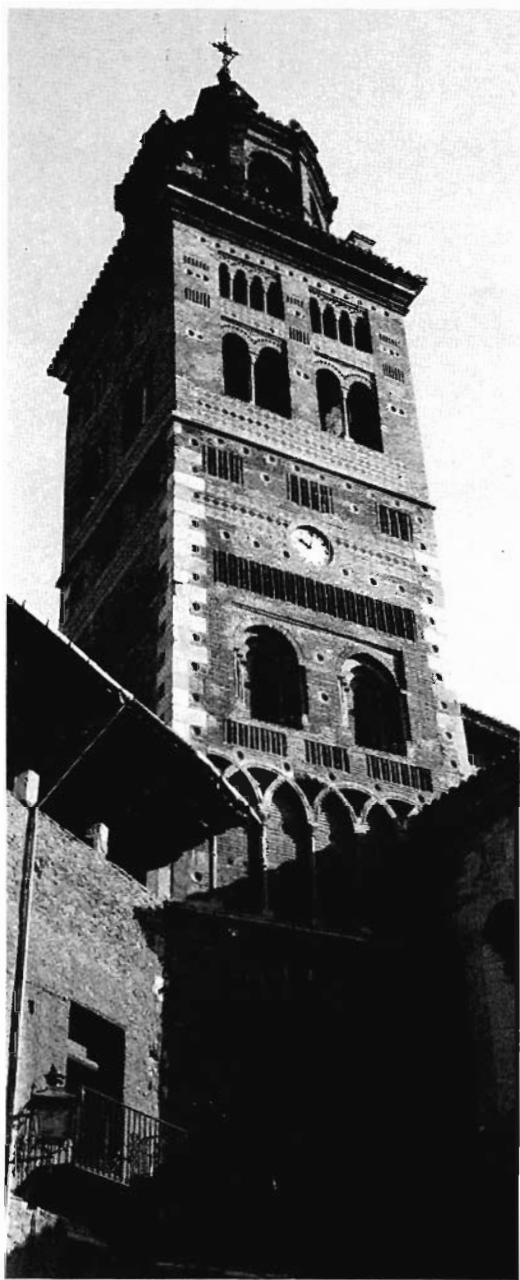
En cuanto a su decoración exterior, prescindiendo del cuerpo barroco que la corona, advertiremos que se distribuye visualmente en tres cuerpos separados por impostas. De los



Fotogrametría de la torre de la catedral (según A. Almagro)

elementos ornamentales empleados resaltaremos las franjas de esquinillas con columnitas cerámicas intercaladas, que se repiten en el primero y segundo cuerpo. Al respecto hay que mencionar que la decoración a base de ladrillos puestos en esquina fue utilizada en el arte hispanomusulmán y, de hecho, se usa en la toledana mezquita del Cristo de la Luz (999-1000). De mayor interés son los *frisos* del cuerpo intermedio, *formados por arcos de medio punto entrecruzados*, labrados en piedra y con decoración en puntas de diamante en una arcada del lado sur. Gonzalo Borrás (1980) ha establecido como precedente más próximo de estos frisos, el aparecido, tras la restauración de Iñiguez Almech, en la fachada de la mezquita del palacio taifal de la Aljafería en Zaragoza. Finalmente, debemos fijarnos en los vanos, tanto en los abiertos en arco de medio punto, abocinados y con alfiz de raigambre musulmana, como en aquellos que aparecen en el cuerpo de campanas. Estos últimos, configurados también por arcos de medio punto, se distribuyen en cada cara en dos series superpuestas, doblando en número los superiores a los inferiores.

Capítulo especial merece la cerámica aplicada que, perfectamente integrada con la arquitectura, logra efectos de desmaterialización tectónica y peculiar impacto cromático. En concreto, la decoración cerámica de la torre de la catedral, ampliamente comentada por María Isabel Alvaro Zamora (1976), se compone de columnillas, azulejos planos y cuadrados, y de platos pequeños o discos incrustados. Las *columnillas*, verdes y morado-pardas, se sitúan en los frisos de esquinillas o acodilladas en las jambas de los vanos abocinados antes mencionados. En cuanto a los *azulejos* de color verde se colocan de forma romboidal, configurando frisos paralelos que se localizan en el segundo y tercer cuerpo. Por fin, encontramos *discos* de tonalidad verde, también en



Vista actual de la torre de la catedral

el segundo cuerpo y algo menos profusamente en el tercero, perfilando las cuatro caras de la torre o *salpicando* sus superficies interiores. Discos de color melado rematan la parte superior de la torre.

Descrita y comentada la torre de Santa María de Mediavilla, pasaremos seguidamente a reseñar muy brevemente sus avatares históricos. Ya Navarro Aranda (1953) y Santiago Sebastián (1963) mencionan la reforma que sufrió la torre en el siglo XVII. Esta consistió en la adición del cuerpo superior de planta octogonal, coronado con linterna, que hoy todavía podemos contemplar. Posteriormente conocemos, gracias a Antonio Pérez Sánchez (1986), las intervenciones de las que fue objeto la torre durante el siglo XIX. La primera modificó visiblemente el cuerpo de campanas mediante la transformación de sus vanos originales y el revestimiento con yeso de parte de los muros y alfeizares. La segunda, realizada en 1864, incorporó en el cuerpo intermedio un reloj y un balconcillo. La última se dedicó al aplacado de la base de la torre. Llegados al siglo XX la catedral de Teruel fue declarada Monumento Nacional, concretamente el 3 de junio de 1931. Muy poco después padecería las inevitables consecuencias de la Guerra Civil que tan crudamente afectó a la ciudad de Teruel. Afortunadamente, tras la contienda, la Dirección General de Bellas Artes se hizo cargo de su restauración. El autor y director del proyecto fue el arquitecto Manuel Lorente Junquera quien, a partir de 1942, recuperó el trazado primitivo de los vanos, suprimió el balcón del reloj y respetó el cuerpo superior barroco.



TORRE DE SAN PEDRO

Elena Barlés Báguena e Ignacio Calvo Ruata



Torre de San Pedro antes de la restauración

Se encuentra adosada a los pies de la parroquia del mismo nombre, situada en la céntrica calle Hartzembuch.

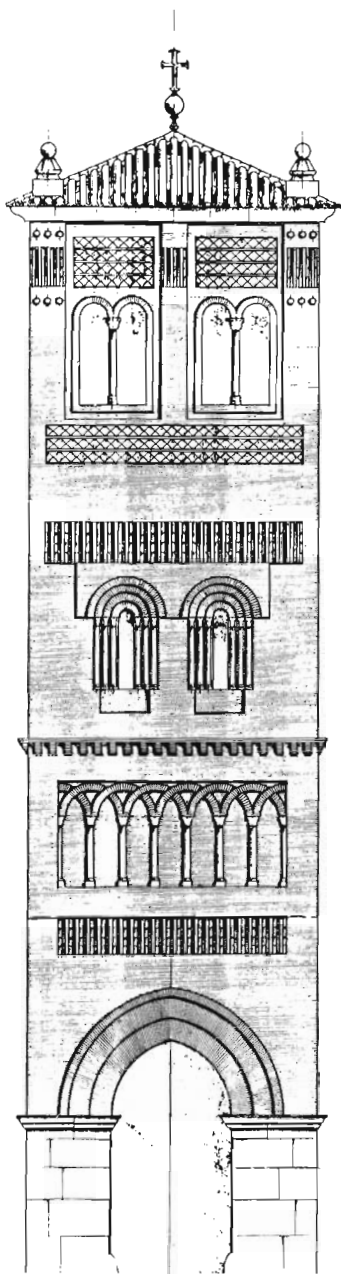
Empezando por su cronología, señalaremos que, hoy por hoy, se desconocen noticias documentales que precisen con exactitud la época de su construcción. No obstante, generalmente se la considera de una fecha próxima y posterior a la de la torre de la catedral, datable en 1257-58, aunque algunos autores como Angel Novella (1981) la sitúan en un período inmediatamente anterior a los años citados.

Tipológicamente responde al modelo de *torre-puerta*, ya que en su planta inferior se abre un túnel abovedado con cañón apuntado que permite la circulación viaria. En cuanto a su estructura, clasificable dentro del apartado de *torres mudéjares de estructura cristiana*, mencionaremos que está formada por una única torre exterior de planta rectangular y que en ori-

gen se dividiría en altura en estancias superpuestas, con pisos de madera, a las que se accedería por escalerillas de mano del mismo material. En la actualidad cuenta con tres pisos: uno sobre el paso abovedado, otro intermedio situado de forma anárquica y sin ninguna relación con los huecos de las fachadas, y el último, correspondiente al cuerpo de campanas.

A pesar de que su ornamentación exterior es la más sencilla de las presentadas por las torres turolenses, no por ello ofrece menor interés. Básicamente se utilizan los mismos elementos decorativos ya vistos en la torre de la catedral, aunque en el caso de San Pedro, en menor número y densidad. Caben destacar los frisos corridos de esquinillas, entre las que hay columnillas de cerámica, ubicados en el primero y segundo cuerpo de la torre. Igualmente merece atención, en el segundo cuerpo, las arquerías ciegas de ladrillo con arcos de medio punto entrecruzados apoyados en columnas de piedra que en uno de sus capiteles presenta el motivo de la *mano de Fátima* de procedencia norteafricana, introducido por los almohades en España y que simboliza la fe del Islam y la protección contra los maleficios. Por último, aludiremos a los vanos abocinados en arco de medio punto, con fustes cerámicos en sus jambas y enmarcados en alfiz, situados en el cuerpo intermedio de la torre, así como a la pareja de dobles arcos, también en medio punto, que se abren en cada una de las caras del cuerpo de campanas.

En lo que se refiere a los apliques cerámicos, estudiados por María Isabel Alvaro Zamora (1976), reconoceremos en esta torre tres tipos diferentes. En primer lugar están las *columnillas verdes*, morado-negruczas y meladas,



Alzado de la torre de San Pedro (según Lorente Junquera)

localizadas en los frisos de esquinillas y en los vanos abocinados, antes citados, o en las cortas franjas de la parte superior de la torre. Un segundo elemento cerámico son los *azulejos*, verdes y morados, dispuestos como rombos y formando cenefas de tres o cuatro filas que decoran el cuerpo de campanas. Finalmente, en el mismo cuerpo, aparecen *discos* cóncavos en color melado y verde.

Queda por repasar brevemente la historia constructiva de esta torre que, como sus hermanas turolenses, ha sido objeto de variadas ampliaciones, deterioros y restauraciones. Según Navarro Aranda (1953), la primera reforma fue realizada en 1795 y en ella se macizó el actual cuerpo de campanas para adicionar otro superior, hoy desaparecido, de planta cuadrada con ángulos achaflanados y remate en pronunciado chapitel. Este mismo autor cita que posteriormente, en 1873, un rayo incendió el tejado provocando considerables desperfectos que se verían acrecentados más tarde a causa de la Guerra Civil española, durante la cual fue utilizada como observatorio antiaéreo. Tales deterioros debieron llevar a Francisco Iñiguez Almech a realizar en 1937 una propuesta de reconstrucción de la torre, no efectuada, en la que se sugiere la eliminación del añadido del siglo XVIII y la reparación del tercer cuerpo tomando como modelo el de la torre de El Salvador. Por fin, en 1942, se puso en práctica el proyecto de restauración elaborado por Manuel Lorente Junquera. Este arquitecto, como comenta Antonio Pérez Sánchez (1986), suprimió el cuerpo adicionado en 1795 y llevó a cabo toda una serie de actuaciones que devolvieron a la torre su estado primitivo. Tales trabajos se realizaron bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes, por ser esta torre Monumento Nacional desde junio de 1931. Hoy la torre de San Pedro es patrimonio de la humanidad.

TORRE DE SAN MARTÍN

José Luis Pano Gracia

Está situada en la plaza de Pérez Prado, en el sector que fuera antigua morería, y se halla adosada a la iglesia del mismo nombre, cuya fábrica actual, de estilo barroco, data aproximadamente de fines del siglo XVII. En cuanto a la torre propiamente dicha, sabemos por la *Relación de los Jueces de Teruel*, inserta en Libro Verde de la ciudad, que en 1315-16, durante la judicatura de don Juan de Valacroche, fue *fecha la torre de San Martín*. Noticia que dilucida con exactitud su cronología y que ha sido interpretada como la fecha de su conclusión.

Presenta la característica de ser una torre-puerta, en arco apuntado y bóveda igualmente apuntada sobre fajones, lo que facilita la agilidad urbana al permitir el paso de la red viaria a través de ella; en relación a esto, Gonzalo M. Borrás Gualis (1973) comenta la existencia en Caserta Vecchia (Italia) de un campanile, terminado en 1234, con una funcionalidad análoga. Al interior, tiene la estructura típica de los alminares almohades, de dos torres, una envolviendo a la otra, y entre ambas la caja de escaleras, que conduce a las tres estancias superpuestas de la torre interna y que cubren con bóvedas de crucería sencilla. En el cuerpo de campanas desaparece la disposición musulmana y el sistema de cubrición es una cúpula de ocho paños sobre trompas, con graves defectos constructivos, ya señalados por Ricardo García Guereta (1926), dado que los empujes descargan sobre los arcos de los vanos y no en los muros.

De su alzado exterior, resaltan por su originalidad los grandes frisos de arcos mixtilíneos entrecruzados y las series de lazos de cuatro octogonal, que Gonzalo M. Borrás (1978 y 1985) califica también de raigambre almo-



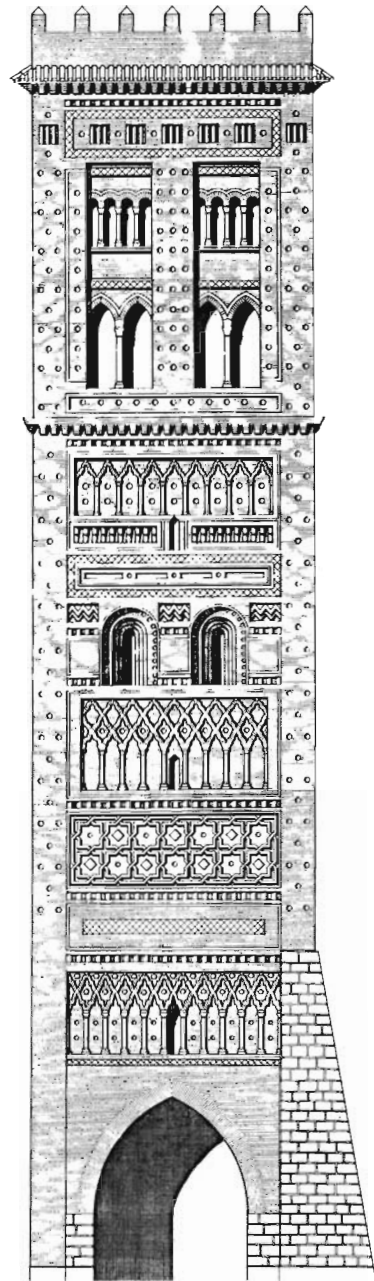
Torre de San Martín durante la restauración de 1932

hade. A lo largo de los dos cuerpos superiores, la decoración cerámica se funde perfectamente con las labores de ladrillo, formando, en palabras textuales de M.^a Isabel Alvaro Zamora (1976), *verdaderos tapices decorativos que van tejiendo el muro exterior en variados planos, formas, colores, luz y calidades*. Además de esta conjunción tan magistral, que no se había producido en las torres del siglo XIII, los diseños de las piezas cerámicas son más complejos y la gama cromática, frente a la verde-morada de la centuria anterior, se incremen-

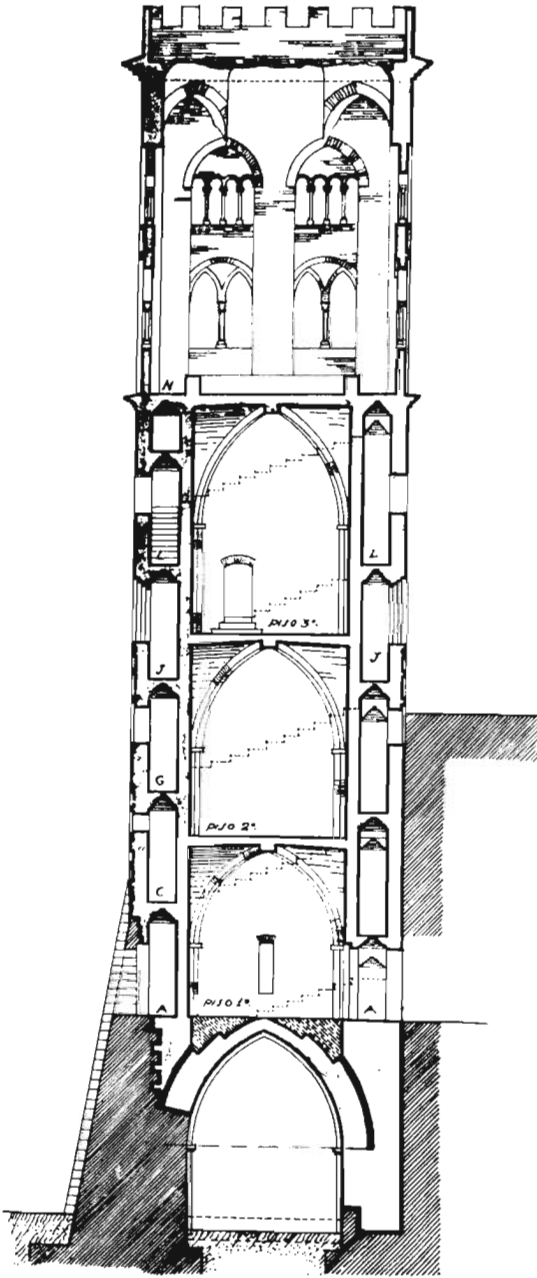
ta con el color blanco del barniz estannífero. De todo lo cual, da buena cuenta la autora citada.

Entre los hechos más importantes de la historia constructiva de la torre de San Martín, hay que reseñar la reparación que desde 1549 a 1551, y con el ánimo de solventar la demolición que padecía su zona inferior, efectuó el maestro de origen francés, Quinto Pierres Vedel, y que es conocida por documentos transcritos por Ricardo García Guereta (1926) o Santiago Sebastián López (1963). La actuación de Vedel consistió en apuntalar la fábrica con vigas de madera y a su lado abrir una cimentación, que hizo de cal y canto hasta ras del suelo; transcurrido un tiempo para que la obra hiciese asiento, en 1551 comenzó a cortar el pie de la torre y la dejó en el estado que ahora se ve, es decir: con el muro de piedra en talud de su parte baja. El coste de las faenas alcanzó la cifra de 16.060 sueldos y 7 dineros. Para la ejecución de estos trabajos y desembarazar la torre de inmuebles contiguos, fue preciso comprar unas casas del monasterio de la Santísima Trinidad, lo que más tarde originó disensiones entre el vicario y racioneros de San Martín y el ministro de la Trinidad, que tuvieron que recurrir a una concordia celebrada en el mes de junio de 1552, y en la que dieron su parecer Pierres Vedel y los obreros de villa Diego Romero, Domingo Lezcano y Joan de Alcacín, dictaminando sobre las diferencias que debían solventar ambas partes.

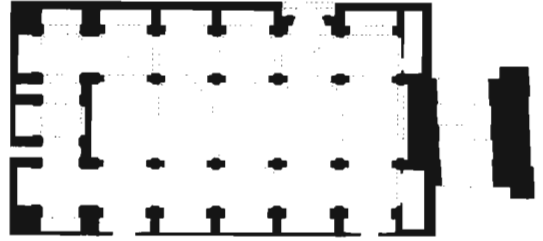
Llegado el siglo XX, tal y como ha estudiado Antonio Pérez Sánchez (1985 y 1986), la torre de San Martín y la de El Salvador fueron declaradas Monumentos Nacionales por Real Orden de 10 de marzo de 1911. A raíz de ello, se sucedieron varios informes-propuestas para la restauración de las dos torres, como el del arquitecto Luis Ferreres, de 1914, el de Luis de Landecho, de 1915, o el com-



Alzado de la torre de San Martín (según Lorente Junquera)



Sección de la torre de San Martín (según García Guereta)



Plantas de la torre e iglesia de San Martín (según S. Sebastián)

pletísimo de Ricardo García Guereta, de 1925, que elaboró un meticuloso análisis del estado de la torre de San Martín y a quien se atribuye la responsabilidad de una primera intervención, acometiéndose obras allá por los años de 1927 y 1928. Con posterioridad a la Guerra Civil, de tan desastrosas consecuencias para la ciudad de Teruel, la Dirección General de Bellas Artes asumió la reparación de los deterioros acaecidos en los Monumentos Nacionales, siendo el arquitecto Manuel Lorente Junquera, en 1946, la persona encargada de redactar el proyecto restaurador de la torre de San Martín (conservado en el Archivo de Alcalá de Henares).



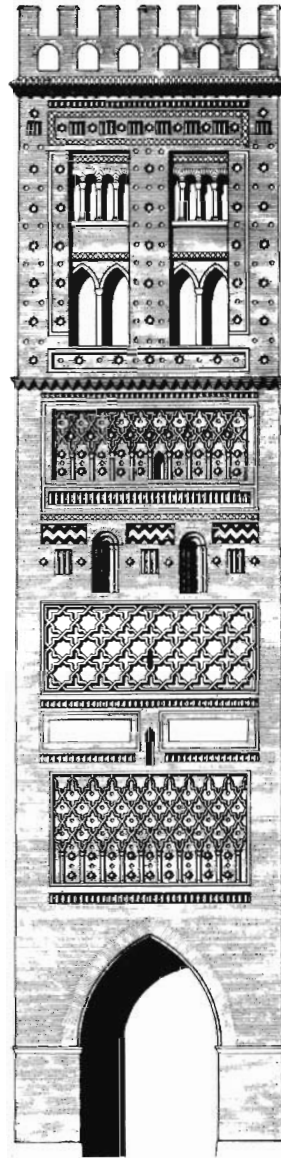
TORRE DE EL SALVADOR

M.^a Isabel Sepúlveda Sauras

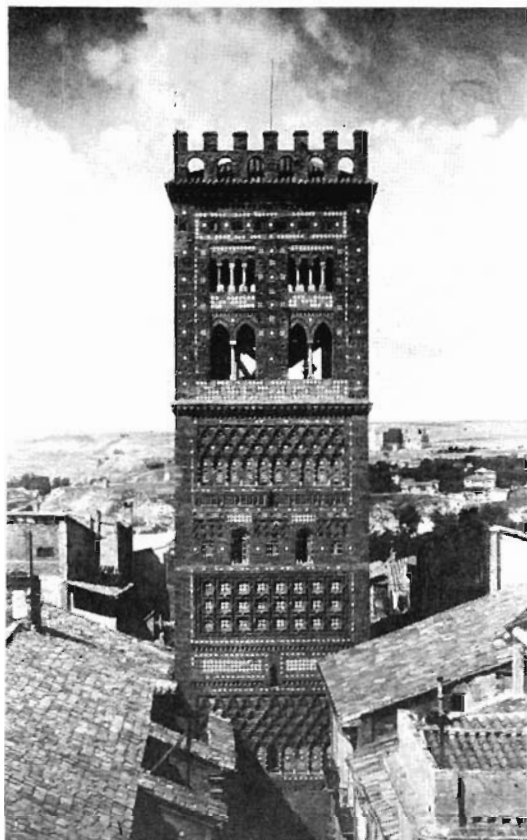
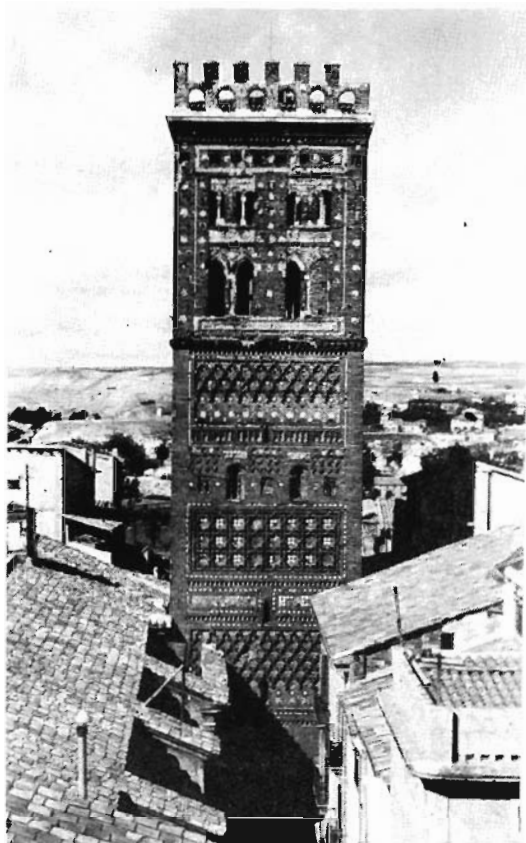
Enclavada entre los agobiantes edificios de la calle del Salvador, se erige junto al templo del mismo nombre y que pertenece ya a época barroca, pues la primitiva fábrica medieval se hundió el 26 de mayo de 1677, debiendo estar reedificada hacia 1682, fecha en que el rector don José Torán mandó hacer el retablo de la Virgen de la Misericordia, el de mayor antigüedad de los conservados en la actual iglesia.

Respecto a la torre, carecemos de la precisión cronológica que en otras ocasiones proporciona la *Relación de los Jueces* del Libro Verde turolense, y la noticia más interesante que se conoce, del 11 de abril de 1277, se le adeuda al presbítero don Alberto López Polo, que desempeñó el cargo de archivero del Capítulo Eclesiástico de Racioneros de Teruel y que la publicó en los siguientes términos: *Don Pedro (Garcés), Obispo de Zaragoza, autorizó a Moisés Jaime Navarrete, para demandar por su obispado para la obra suntuosa de la iglesia y campanar de San Salvador*. Sin embargo, es acertado pensar que la torre se concluyera en el primer cuarto del siglo XIV, después de finalizadas las faenas del templo parroquial, además, según señala el Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (1985), posee unos elementos decorativos más desarrollados que los existentes en la torre de San Martín, a la que emula, y que por lo tanto es probable que sea posterior a ella (o sea, a los años de 1315-16).

Como es habitual en la mayoría de las torres mudéjares turolenses, la de El Salvador ofrece también la característica de ser una torre-puerta, permitiendo el paso del trazado viario a través de los arcos apuntados de su zona baja, si bien en su interior cubre con bóveda de crucería, en vez de con cañón apun-



Alzado de la torre de El Salvador (según Lorente Junquera)

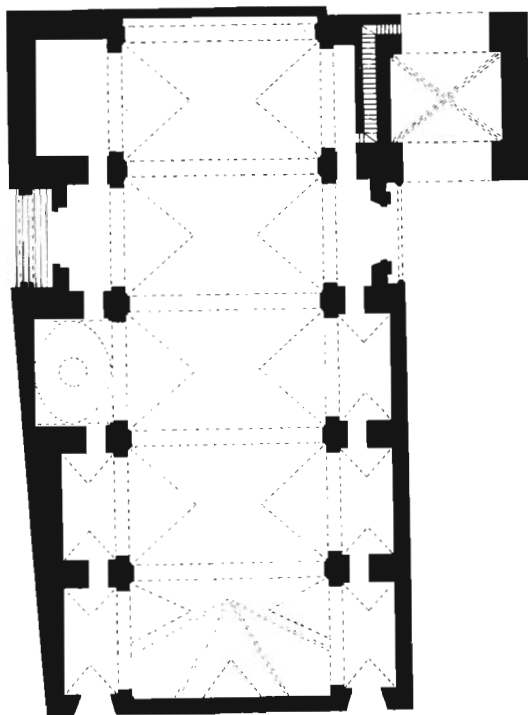


La torre de El Salvador antes y después de su restauración

tado, como lo hacen las anteriores, denotando cierta evolución estructural. Por lo demás, mantiene la disposición típica de los alminares almohades, a base de dos torres, una dentro de la otra, y entre ambas la caja de escaleras; con las salvedades, indicadas por el Dr. Borrás (1985), de que *la torre interior no está realizada en ladrillo sino en mortero de yeso. Asimismo de las tres estancias superpuestas en esta torre interior solamente una está cubierta con bóveda de crucería sencilla, haciéndolo las otras dos en cañón apuntado.*

Externamente hay también variaciones si

la comparamos con la torre de San Martín, puesto que, tanto los frisos de arcos mixtilíneos entrecruzados como las series de lazos de cuatro octogonales, tienen una mayor potencia y desarrollo. Con todo, la semejanza que a primera vista suscitan estas torres, ya subrayada por don José María Quadrado (1844), ha hecho suponer a algunos estudiosos del tema, caso de don Mariano Navarro Aranda (1954) o del Dr. Santiago Sebastián López (1963), si quizá los constructores o artistas participantes no fuesen los mismos, en lo que parece una



Plantas de la torre e iglesia de El Salvador (según S. Sebastián)

hermosa rivalidad por poseer la torre más galana.

En lo tocante a la decoración cerámica de sus muros, está en la línea de la vista en la torre de San Martín, al conjugar sabia y perfectamente los apliques cerámicos con los motivos ornamentales de ladrillo, como es propio del siglo XIV, mostrando, igualmente, unas piezas de calidades cromáticas y formatos análogos. Por añadidura, la Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora (1976) matiza que: *A diferencia de San Martín, los discos cóncavos morados y estrellas de ocho puntas blancas-verdes perfilan los laterales de cada uno de los cuatro paños murales de la torre, únicamente en el cuerpo superior alto de las campanas. Sin embargo, el conjunto es muy similar*

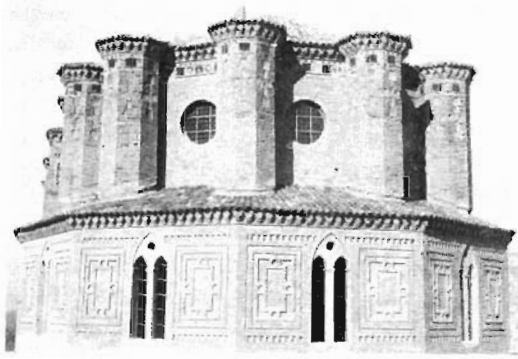
al de la torre de San Martín, predominando más aún que en aquélla el colorido verde-blanco sobre el ladrillo pajizo al sol.

Dentro de sus más recientes avatares, conocidos por los trabajos de don Antonio Pérez Sánchez (1985 y 1986), es preciso comentar que la torre de El Salvador, junto con la de San Martín, fue declarada Monumento Nacional por Real Orden de 10 de marzo de 1911, circunstancia que originó en 1914 un informe-propuesta del arquitecto don Luis Ferreres para la restauración de ambas torres, y otro, en 1915, de don Luis de Landecho. Lo cual no quiere decir que se llevara a efecto, ya que en 1929 la prensa señalaba el estado de ruina de El Salvador, y hasta después de la Guerra Civil, en que pasó a depender de la Dirección General de Bellas Artes, no se encomendó al arquitecto conservador don Manuel Lorente Junquera el proyecto de su restauración, que elaboró en 1953.



IGLESIAS MUDÉJARES ARAGONESAS

Elena Barlés Báguena



Abside de la iglesia de Montalbán

Si recorremos la historiografía dedicada a la arquitectura religiosa mudéjar, podremos observar que la mayoría de los estudios tradicionales se han preocupado principalmente del aspecto ornamental de los edificios, único aspecto que era calificado como propiamente mudéjar, despreciando otros aspectos como los tipológicos que eran considerados como pertenecientes a estilos específicamente cristianos.

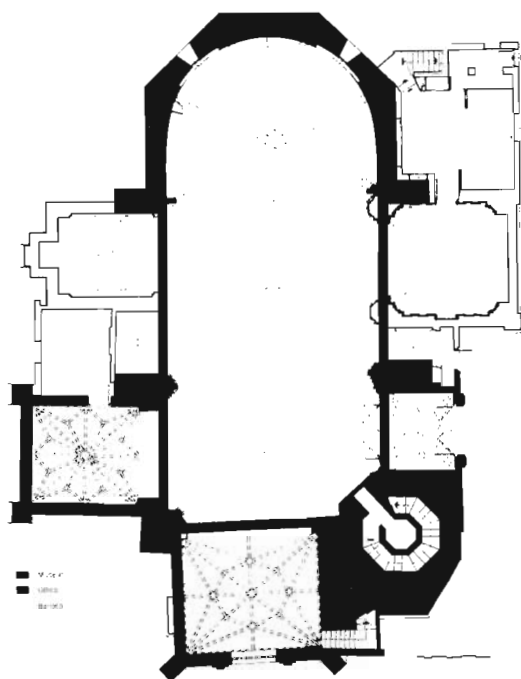
Afortunadamente, los últimos trabajos de investigación llevados a cabo en el campo aragonés por Gonzalo Borrás (1978 y 1985) han superado esta errónea interpretación ya que han comenzado a valorar a los edificios mudéjares de una manera global, demostrando que tales monumentos constituyen unidades artísticas singulares, completamente diferentes a los componentes que los integran, ya sean musulmanes, ya sean cristianos. En efecto, este mismo autor, que está de acuerdo en que la arquitectura religiosa mudéjar debe mucho a los modelos formulados por el gótico levantino, señala que las plantas y alzados de las iglesias mudéjares aragonesas no son meras co-

pias de aquellos arquetipos sino que se advierte un proceso de selección y asimilación de aquellas estructuras que se acomodan mejor a los materiales y técnicas del arte mudéjar o que se consideran más adecuados en las circunstancias históricas particulares del momento. Este fenómeno se hace palpable en la aparición de unos rasgos tipológicos muy característicos que se repiten con frecuencia en los templos mudéjares aragoneses. Estos son, por ejemplo, la ausencia de ábsides poligonales de contrafuertes visibles al exterior (respuesta a una necesidad estética de presentar los lados del ábside sin cortes visuales para permitir que la ornamentación discurra sin interrupciones), la utilización de bóvedas de cañón apuntado como cubierta de las capillas entre los contrafuertes (solución que resuelve mejor la función estructural de entibo) o la presencia de tribunas exteriorizadas con función militar (rasgo condicionado por los factores históricos).

Pues bien, de acuerdo con esta consideración global de la arquitectura religiosa mudéjar en la que se tienen en cuenta tanto aspectos decorativos como tipológicos y espaciales, Gonzalo Borrás ha enunciado con enorme acierto una sistematización de las iglesias mudéjares aragonesas. Tal clasificación será presentada a continuación, de manera muy resumida, con el único propósito de ofrecer un contexto a la iglesia de San Pedro, objeto principal de este estudio por su condición de monumento patrimonio de la humanidad.

Iglesias de nave única sin tribunas.

Las llamadas iglesias de nave única sin tribunas presentan en líneas generales ábside de cinco o siete lados (sin contrafuertes en el mis-



Planta de la iglesia de San Pedro de Alagón (según G. Borrás)

mo) y nave de dos o tres tramos (con contrafuertes entre cada tramo) cubiertos con bóvedas de crucería sencilla. La mayoría de los casos ofrecen capillas laterales entre los contrafuertes de la nave que se suelen cubrir con bóveda de cañon apuntado, aunque a veces utilizan la bóveda de crucería sencilla. Esta tipología, por su sencillez, es la más difundida de Aragón, destacando entre los numerosos ejemplos existentes, la iglesia de San Pablo de Zaragoza en su primera fase de construcción, concluida hacia el 1343 y las iglesias de Santa María de Tauste y San Pedro de Alagón, coetáneas a la anterior.

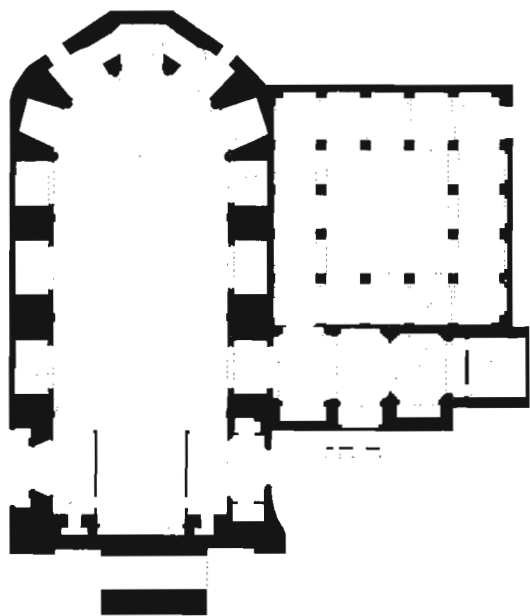
Iglesias de nave única con tribunas.

Estas iglesias constituyen por su fuerte personalidad un grupo de enorme interés en el

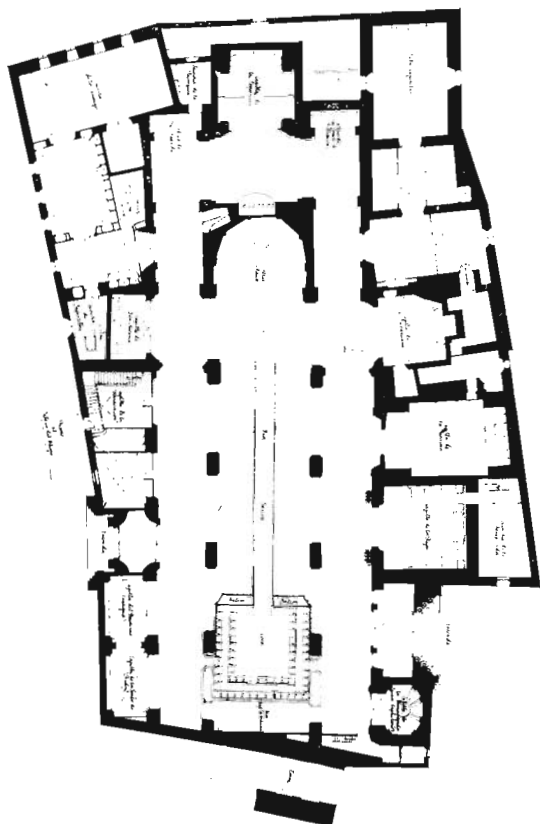
contexto de la arquitectura religiosa mudéjar. Muestran como rasgo distintivo la presencia de tribunas, de peculiares características, sobre las capillas entre los contrafuertes de la nave e incluso sobre las capillas entre los contrafuertes del ábside. Dichas tribunas se diferencian claramente de las utilizadas en las iglesias de peregrinación, en las catedrales góticas del período preclásico y en la arquitectura gótico levantina. Estas se abrían a la nave y tenían la función religiosa de ampliar la capacidad del templo y de ofrecer un lugar aislado del resto de los fieles al mecenazgo aristocrático. Al contrario, en el caso mudéjar, las tribunas se configuran como paseadores corridos por encima de las capillas, abriéndose al exterior por medio de arquerías, mientras al interior de la nave se comunican con celosías caladas con la función de iluminación indirecta. Es evidente, por tanto, que las tribunas mudéjares no cumplen una función religiosa ya que desde ellas no se pueden seguir las ceremonias litúrgicas, sino más bien militar como consecuencia de diversos factores históricos.

Dentro de esta modalidad caben resaltar varios subgrupos. Por un lado están las iglesias de nave única y ábside poligonal, dotadas con tribunas. Entre los ejemplos más antiguos se encuentran la iglesia de Santa María de Montalbán con tribunas sobre las capillas de la nave y del ábside y la turolense de San Pedro, en este caso, sólo con tribunas en el ábside como si se hubiera interrumpido el planteamiento inicial que sería como el de Montalbán.

A parte de este grupo coexistente otro, más elaborado, denominado de iglesias-fortalezas que destaca por ser una creación genuina de la arquitectura mudéjar aragonesa. La planta de estas iglesias es de nave única con testero recto o plano. La cabecera está formada por tres capillas, cubiertas con crucería sencilla y comunicadas entre sí. La nave única presen-



Planta de la iglesia de San Pedro de Teruel (según S. Sebastián)



Planta de la catedral de Teruel (según Lorente Junquera)

ta tramos que se cubren con bóvedas de crucería sencilla y capillas laterales con cañón apuntado entre torres-contrafuertes. Por encima de las capillas laterales de la nave y de las tres del presbiterio aparece una tribuna o paseador que circunda todo el templo. Entre otras, pertenecen a esta tipología la iglesia de la Virgen en Tobed (comenzada en 1356) y la de San Félix en Torralba de Ribota (iniciada en 1367).

Por último hay que señalar algunos ejemplos que se caracterizan por estar dotados de una galería alta. En este caso el prototipo es la iglesia de Santas Justa y Rufina de Maluenda, situable en la década de 1350. Este templo presenta ábside poligonal y nave única con capillas laterales entre los contrafuertes. Por encima de las capillas, al aire y en lo alto, se voltean arcos apuntados con la misión, entre otras funciones, de soportar una galería co-

rrida, abierta con arquillos apuntados, deambulable alrededor de toda la iglesia.

Iglesias mudéjares de tres naves.

Menos difundidas que las de nave única suelen responder a las necesidades de una parroquia muy numerosa o al deseo de monumentalidad. Ejemplos importantes son la iglesia de Santa María de Mediavilla, hoy catedral de Teruel, de la mitad del siglo XIII y la iglesia de San Pedro de los Francos en Calatayud, del segundo cuarto del XIV.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

Elena Barlés Báguena

Conocida por su vinculación con los Amantes de Teruel, la iglesia de San Pedro se localiza en la calle Hartzembuch, en pleno casco antiguo de la ciudad.

La primera noticia documental sobre este templo se remonta a 1196, año en el que se le menciona, aludiendo probablemente a su antigua fábrica, realizada en estilo románico y que fue sustituida por la actual iglesia mudéjar.

Sobre esta iglesia, hoy patrimonio de la humanidad, conocemos gracias a Alberto López Polo (1965) tres fechas claves que permiten situar la cronología de su construcción en el siglo XIV. La primera es el año 1319, fecha en la que el vicario y clérigos de San Pedro declaran haber sacado 2.000 sueldos de la capellanía de Gil Ximénez de Segura, cantidad que se invirtió en la fábrica del templo. Posteriormente, en 1383 el caballero Francisco Sánchez Muñoz se comprometía a edificar el claustro, obteniendo con ello el derecho a paso por el mismo desde su casa a la parroquial. Por último, el 31 de agosto de 1392 se consagra la iglesia, noticia que ha llevado a suponer la conclusión de las obras mencionadas.

Desafortunadamente, el templo de San Pedro no ha llegado hasta nosotros en su estado original ya que, a lo largo del tiempo, ha sufrido sucesivas reformas y restauraciones que han ido transformando principalmente su espacio interior.

En el capítulo de las reformas cabe mencionar las señaladas por Santiago Sebastián (1963), realizadas en los años 1741 y 1873, la primera en estilo barroco, y la segunda, a raíz de un incendio, consistente en la redecoración del interior de bóvedas y muros.

En el capítulo de las restauraciones, citare-



Torreoncillos del ábside de la iglesia de San Pedro en Teruel

mos a Antonio Pérez Sánchez que en su libro sobre el Modernismo en Teruel, todavía en prensa, aporta datos del mayor interés relativos a la historia más reciente de la iglesia que nos ocupa. Según este autor, San Pedro fue objeto de una profunda renovación, emprendida por el obispo D. Juan Comes y Vidal, que se prolongaría desde el año 1896 hasta 1910. Tres fueron las fases más importantes de estas obras provocadas por el estado casi de ruina en que se encontraba la parroquial. La primera, iniciada en 1896 y concluida en 1899 con la consagración de la iglesia el 31 de diciembre, afectó a elementos propiamente constructivos del edificio eclesiástico. El encargado y director de esta restauración fue el ingeniero de obras públicas D. Emilio Monterde que contó con la colaboración, como dibujante, de Salvador Gisbert, pintor y dorador turolense. También participó el arquitecto municipal Pablo Monguió, pero parece ser que su intervención fue de muy escasa envergadura. La segunda fase, de 1900 a 1904, se dedicó íntegramente al claustro. Tanto el pro-



Detalle del ábside de la iglesia de San Pedro

yecto como la dirección de las obras durante el período 1900-1901 pueden atribuirse al anteriormente citado Pablo Monguió. Posteriormente y según se deduce por ciertos pagos en las cuentas de las obras, debieron participar en el proceso de dirección los arquitectos Carlos Calvo y Ortíz y Telmo Sánchez en los años 1902 y 1903 respectivamente, fechas ambas de gran actividad constructiva. La última fase de restauración, de 1904 a 1910, corresponde sobre todo a la decoración y pintura del interior del templo. Este trabajo fue realizado por Salvador Gisbert, pintor del que se sabe que recibió pagos en su calidad de director artístico. Finalmente y coincidiendo con este período debieron efectuarse otras obras propiamente arquitectónicas (rondalía de la iglesia) en las que según Gonzalo Borrás (1973 y 1985) también intervino el tarraconense Pablo Monguió.

No obstante, esta profunda renovación que dio al interior de esta iglesia y al claustro un aspecto modernista, dentro de su fase neogótica, no sería la última. Los deterioros produ-

cidos en el templo como consecuencia de la Guerra Civil, durante la que sirvió de cuartel a las milicias republicanas, dieron lugar a nuevas intervenciones. Tras el enfrentamiento, la restauración de la iglesia teóricamente debía corresponder a la Dirección General de Bellas Artes por su condición de Monumento Nacional desde 1931, sin embargo, datos recogidos por el arquitecto Julián Francisco Fornies en la revista *Reconstrucción* de 1940, indican que hubo una reparación parcial de la iglesia de la que se encargó la Dirección General de Regiones Devastadas, dependiente del Ministerio de Gobernación. De hecho se sabe que en 1940, gracias a la citada reparación, San Pedro era la única de las cinco parroquias existentes en Teruel que estaba abierta al culto.

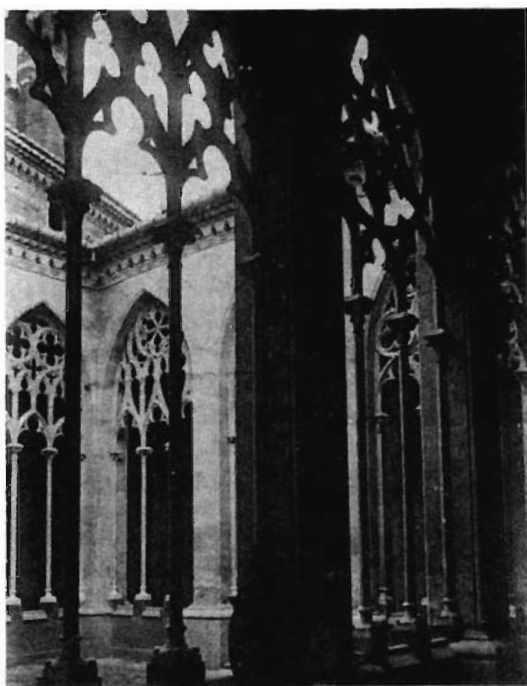
Por último y como colofón de este breve recorrido por la historia de la parroquial de San Pedro, mencionaremos los más recientes proyectos realizados para mejorar este importante monumento. El primero fue realizado por el arquitecto Rafael Melida Poch en 1971. En esta restauración se derribaron algunas edificaciones anexas al Capítulo Eclesiástico que ocultaban gran parte del ábside, se repararon los torreoncillos del presbiterio y se recuperó la cerámica aplicada del exterior. La segunda intervención formaba parte de un proyecto general que estudiaba una nueva ubicación para el mausoleo de los Amantes y se centró en la restauración del claustro según un proyecto efectuado por el arquitecto Antonio Almagro Gorbea en 1982. Las obras, llevadas a cabo gracias a un convenio entre el I.N.E.M. y el Ministerio de Cultura, se realizaron durante los períodos 15 de septiembre-31 de diciembre de 1982 y 1 de septiembre-31 de diciembre de 1983, y principalmente consistieron en la limpieza y consolidación del claustro. Desde aquí expresamos nuestro deseo de que estas obras se continúen.

Pasando al apartado descriptivo, destaca-

remos, por su enorme interés, el carácter completo de este conjunto que no solo cuenta con una iglesia con torre a los pies sino también con un claustro adosado, todo ello de estilo mudéjar. Dado que la torre ya ha sido tratada en anteriores apartados nos centraremos en el comentario de la iglesia y el claustro.

La iglesia de San Pedro presenta nave única con presbiterio poligonal de siete lados y capillas entre los contrafuertes de la nave y también entre los contrafuertes del ábside. Tanto su nave de tres tramos como las citadas capillas se cubren con bóveda de crucería sencilla. Más interesante es su alzado ya que ofrece un rasgo de enorme peculiaridad. Se trata de la existencia de un segundo piso sobre las capillas laterales del presbiterio que se configuran como un *a modo* de andadito o tribuna cuyos tramos, cubiertos con bóveda de crucería sencilla, se comunican entre sí a través de los vanos perforados en los contrafuertes. Este segundo piso presenta todas las características que definen a las tribunas mudéjares aragonesas ya descritas anteriormente. Igualmente, hay que resaltar como nota singular la presencia de torreoncillos exteriores de planta octogonal que prolongan en altura a los contrafuertes del ábside confiriéndole un aspecto oriental que nos hace recordar el mausoleo de Uljaitu Sultaniya. En resumidas cuentas, la iglesia de San Pedro se adscribe dentro del apartado de iglesias mudéjares aragonesas de nave única con tribunas, presentando grandes similitudes, tanto en planta como en alzado, con la parroquial de Montalbán, si bien esta última ofrece además tribunas sobre las capillas entre los contrafuertes de la nave.

En cuanto a su decoración, concentrada en la zona exterior del ábside, se limita a frisos de esquinillas y paños de arquillos mixtilíneos entrecruzados. Esta ornamentación se ve armoniosamente completada por la aplicación cerámica, consistente en paños decorativos rec-



Claustro de la iglesia de San Pedro de Teruel

tangulares perfilados por azulejos en ángulo o flechas verdes y blancas y compuestos por estrellas de ocho puntas blancas combinadas con crucetas verdes. También en los torreoncillos aparecen piezas de cerámica en forma de flecha verdes y blancas, configurando cenefas y estrellas de ocho de color blanco, enmarcadas por esmeralda.

Queda por último el claustro, adosado al lado meridional del templo. Responde al modelo tradicional de claustro mudéjar y ofrece planta cuadrada con cuatro alas o crujías de cinco tramos respectivamente, cubiertas con bóveda de crucería sencilla. Al interior del patio las galerías se abren en arcos apuntados. Estos arcos fueron cerrados por celosías caladas de estilo neogótico en la citada restauración de principios de siglo.

TECHUMBRES MUDÉJARES ARAGONESAS

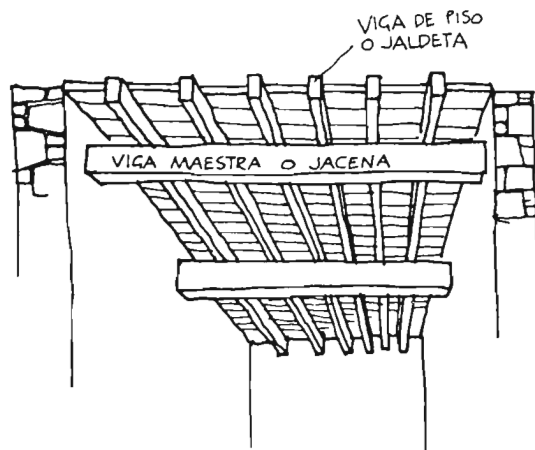
Elena Barlés Báguena

El trabajo de la madera es una de las actividades más destacadas del arte mudéjar y no es de extrañar que en los últimos años haya suscitado buena cantidad de estudios. La carpintería no solo constituía un elemento esencial en la práctica de la construcción (recordemos los andamios y cimbras) sino que producía los objetos necesarios que complementaban la arquitectura, tales como puertas, ventanales, rafeles y principalmente el mobiliario, civil y militar, que alcanzaban el rango de verdaderas obras de arte. De todas estas manifestaciones artísticas de la carpintería mudéjar, como bien señala Gonzalo Borrás (1985), son las techumbres de madera, labrada y policromada, la creación más genuina de los fusteros aragoneses que cuenta con ejemplos tan excepcionales como la techumbre de la catedral de Teruel.

Para situar dentro de un contexto este hermoso y complejo artesanado, hoy declarado patrimonio de la humanidad, presentamos a continuación y de manera resumida la clasificación con la que, tradicionalmente y atendiendo a sus estructuras, se han sistematizado las torres mudéjares aragonesas. Pueden distinguirse varios tipos básicos: las techumbres planas, las techumbres a dos aguas y las techumbres o cubiertas a cuatro o más aguas, sin olvidar los artesanados de los que haremos mención especial.

TECHUMBRES PLANAS

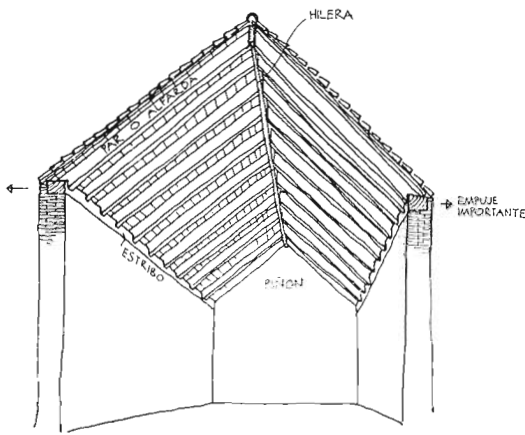
Los alfarjes. Constituyen la modalidad más frecuente en Aragón, siendo abundantemente utilizados tanto en la arquitectura civil como religiosa. Son techumbres planas, con suelo holladero y vigas vistas: unas denominadas



Alfarje (según F. Nuere)

vigas maestras o *jácenas* que pueden quedar empotradas directamente en el muro o descansar en apeos; y otras de menor sección llamadas *jaldetas* que se apoyan transversalmente sobre las anteriores. Ejemplos representativos de este tipo de techos son el alfarje del coro de la ermita de Castro datada en 1400 y el de la iglesia de Santa María de Maluenda, cronológicamente próximo a la citada fecha. Adscritas a este modelo, también están las techumbres planas apeadas en arcos-diafragmas que sustituyen en su función a las *jácenas*. Este es el caso de la techumbre de la torre del Homenaje del castillo de Alcañiz.

Los taujeles. Menos habituales que los anteriormente descritos, son techos que no presentan vigas vistas sino enmascaradas por tableros que se cubren completamente con decoración. A este grupo pertenecen las techumbres de las salas de los pasos perdidos del pa-



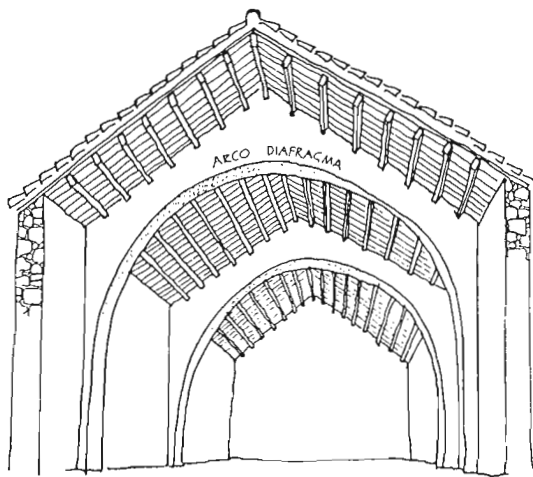
Cubierta de par-hilera (según E. Nuere)

lacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza.

TECHUMBRES A DOS AGUAS

Armaduras de parhilera. Son las más sencillas de las techumbres a dos aguas. Básicamente están formadas desde el punto de vista estructural por parejas de vigas denominadas *alfardas* o *pares* que, dispuestas según la vertiente del tejado, van a confluir a un viga superior llamada *hilerera*. El ejemplar más señalado de este modelo de armadura es el de la nave de la iglesia de la Magdalena en Tarazona, datable en el siglo XV.

Cubiertas a dos aguas sobre arcos diafragmas. Merece especial atención la techumbre que cubre los tres primeros tramos de la iglesia de la Virgen de Peñarroya de Tastavins, en Tuerl, situable en la segunda mitad del siglo XIV. Se trata de una cubierta a dos aguas que se apea en cuatro robustos arcos diafragmas con la misma función que los pares o alfardas. Esta tipología se utiliza tradicionalmente en los países de la Corona de Aragón, durante la Baja Edad Media.



Cubierta sobre arcos diafragma (según E. Nuere)

Armaduras de par y nudillo. Ofrecen como aportación técnica la presencia de los *nudillos* o vigas horizontales que unen las parejas de pares con la función de evitar la deformabilidad de los mismos. Los nudillos reciben una tablazón dando lugar a un suelo plano que recibe el nombre de *almizate* o *harnuelo*. Por su parte, los pares también soportan una tablazón formando los dos planos inclinados de la armadura que se denominan *faldones*. Pueden presentar asimismo *tirantes*. Esta tipología de techumbre constituye una importación almohade, relacionable desde el punto de vista estructural con algunas armaduras toledanas como la de la sinagoga de Santa María la Blanca o la de la iglesia de Santiago del Arrabal. En Aragón contamos con un sólo ejemplo de

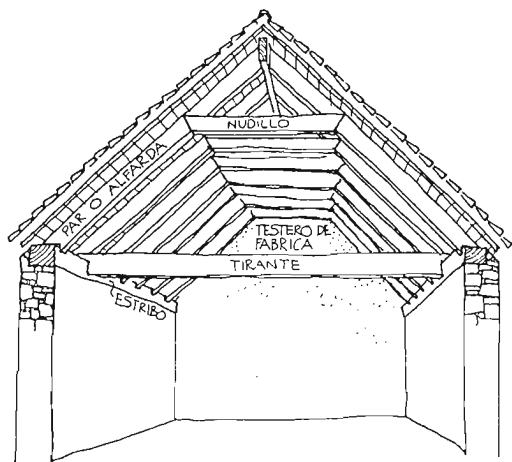
enorme interés que, desafortunadamente, no ha tenido difusión posterior: la techumbre de la nave central de la Catedral de Teruel.

TECHUMBRES A CUATRO O MAS AGUAS.

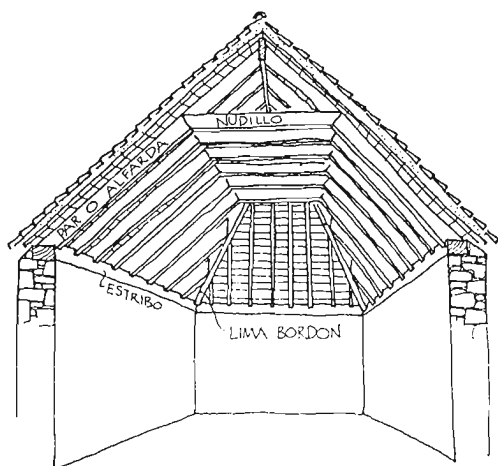
Utilizan una técnica más avanzada que las anteriores a las que incorporan nuevos faldones o paños, cuatro o más en total. La arista de encuentro de los distintos faldones recibe la denominación de *lima*, arista que no sólo da su nombre a este tipo de armaduras sino que además sirve de elemento subclasificador. En efecto, cuando los paños coinciden en una sola lima la armadura llevará el nombre de **lima bordón**. Cuando al unirse dos faldones aparecen dos limas o aristas que dejan entre sí un espacio que se llama *calle de limas*, la cubierta recibirá la denominación de **limas moamares**. Armaduras de limas moamares son las que cubren la parroquia de San Miguel en la Seo de Zaragoza, de base octogonal, y un torreón del Castillo de Mesones de Isuela de base exagonal.

ARTESONADOS

Con este término se definen aquellas techumbres que, sean cuales fuera sus particulares estructuras, se decoran con artesones o casetones. El caso espectacular de este modelo es el artesonado del salón principal de los Reyes Católicos en la Aljafería.



Cubierta de par y nudillo (según E. Nuere)



Cubierta de par y nudillo a cuatro aguas o lima bordón (según E. Nuere)



LA TECHUMBRE DE LA ANTIGUA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MEDIAVILLA, HOY CATEDRAL DE TERUEL

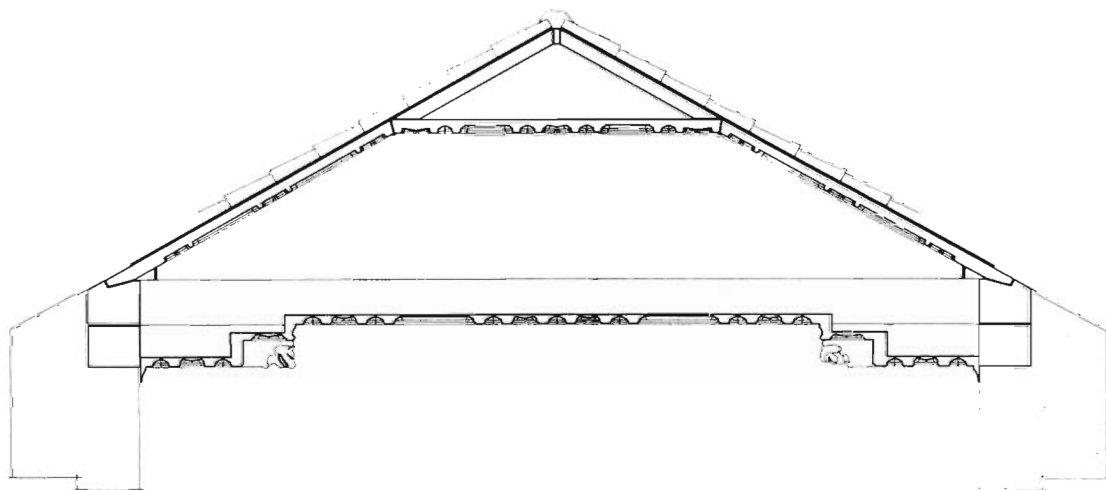
Elena Barlés Báguena e Ignacio Calvo Ruata

El desconocimiento de fuentes documentales relativas a la gran techumbre que cubre la nave central de la catedral de Teruel ha dado lugar a que los estudiosos del tema hayan lanzado las más diversas teorías sobre su posible época de construcción. Las fechas barajadas han sido el primer tercio del siglo XV según Mariano de Pano (1904), el año 1335 de acuerdo con la opinión del Marqués de Monsalud (1908), y principios del siglo XIV según Santiago Sebastián (1963). Todas estas afirmaciones han tenido sus respectivos seguidores, pero en la actualidad la cronología más aceptada es la señalada por Leopoldo Torres Balbás (1953), autor que, basándose en el análisis de un tocado de una cabeza feme-

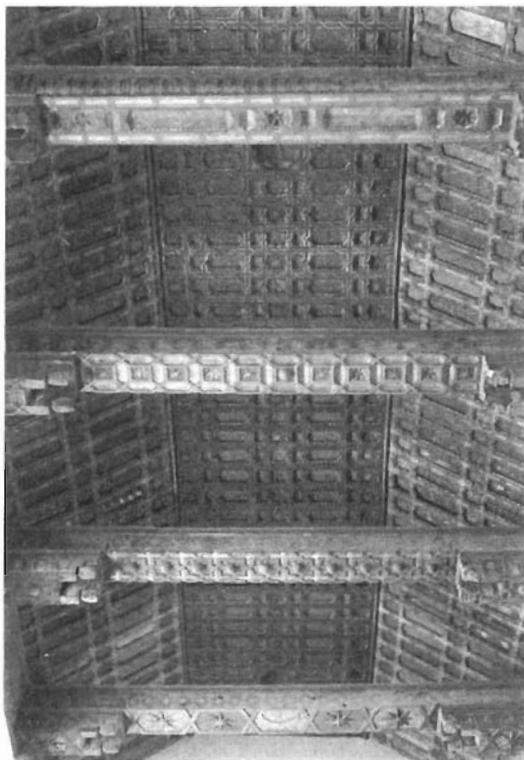
nina representada en la techumbre, situó a nuestro bello artesanado en la segunda mitad del siglo XIII. Más adelante, esta datación sería matizada por Angel Novella (1965) quien da como posible período de construcción el último tercio del siglo XIII, hipótesis que también comparte Joaquín Yarza (1981).

La espléndida techumbre de la catedral de Teruel debe ser contemplada tanto desde el punto de vista de su estructura como de su decoración, presentando ambas un indudable interés.

Estructuralmente, esta techumbre es de armadura de par y nudillo y, como se ha dicho, constituye el único ejemplo en tierras aragonesas de esta modalidad de cubierta de pro-



Sección transversal de la techumbre de la catedral de Teruel (según G. Borrás)



Vista parcial de la techumbre de la catedral de Teruel

cedencia almohade. Con una longitud de 32 metros y anchura de 7,76 metros, ofrece cuatro tipos de vigas fundamentales que conforman su estructura. Estas son los *estribos* o vigas que se extienden a lo largo de los muros de la nave; los *tirantes*, en número de diez, que, apeados en los canes, unen dichos estribos; los *pares* o vigas dispuestas según la pendiente del tejado, y los *nudillos* que enlazan las parejas de pares opuestos evitando su deformabilidad. Complementan a las vigas las tablas situadas entre los pares configurando los *faldones*, las que soportan los nudillos dando lugar al *hameruelo* y, finalmente, las tabicas que cubren los estribos entre los canes y tirantes conformando

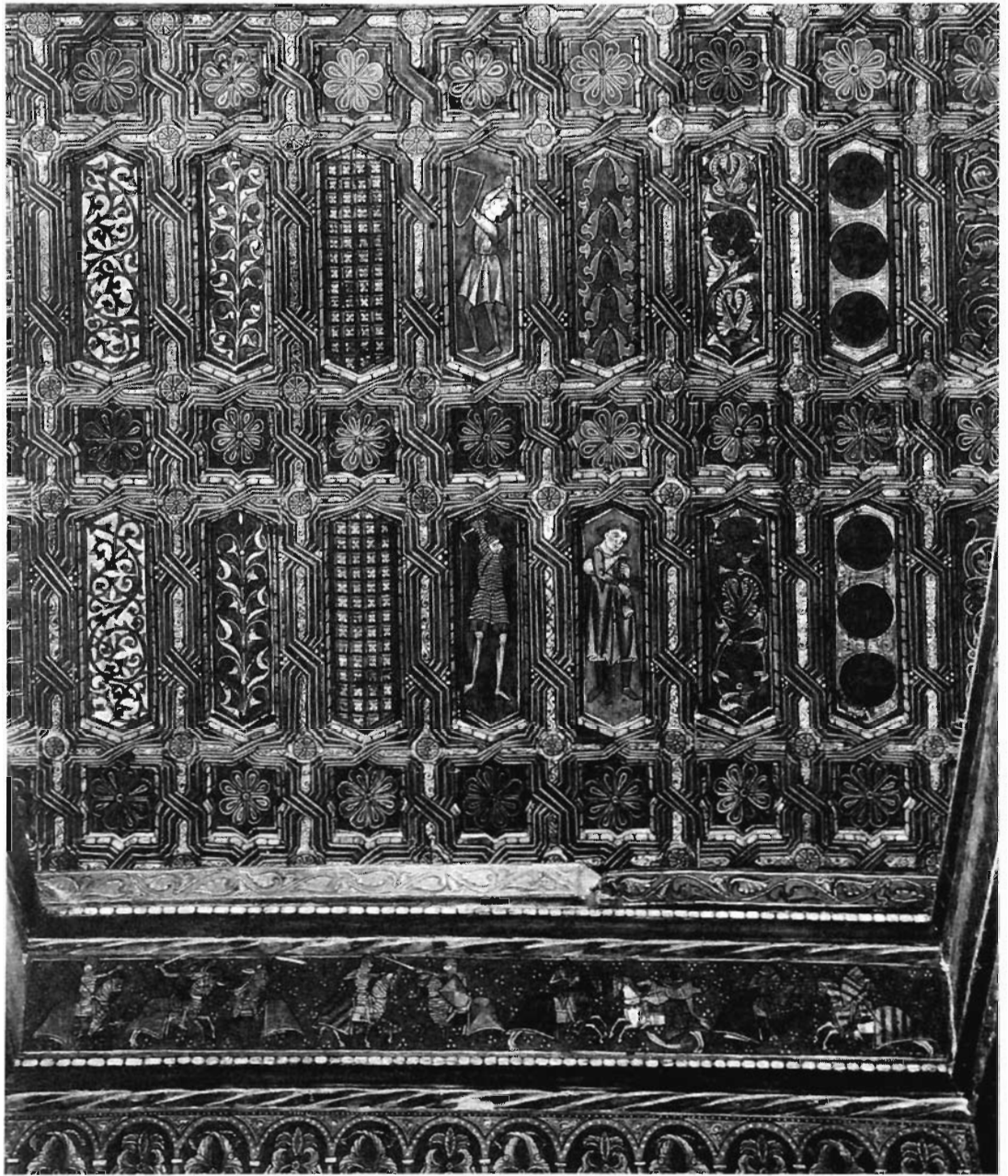
los *aliceres*.

No obstante, si es importante la estructura que acabamos de describir, todavía lo es más la rica y variada decoración pictórica que, ejecutada al temple, reviste la totalidad de nuestro artesanado. En ella encontramos los más diversos motivos heráldicos, geométricos, vegetales y epigráficos, muchos de raigambre musulmana, y, sobre todo, representaciones figurativas que, situadas en las tablas hexagonales de los faldones y en los aliceres, ofrecen un amplísimo repertorio de asuntos religiosos y profanos. Reyes y reinas, nobles, caballeros, plebeyos, figuras del Cristo, Santos, diversas personalidades de la jerarquía eclesiástica, frailes, músicos, escenas campestres, de caza, de lucha y de oficios, escenas del Evangelio, animales varios y monstruos son, entre otros, los temas recogidos en esta techumbre.

De todo este conjunto pictórico cabe hacer dos tipos de comentarios: el estilístico y el iconográfico.

Estilísticamente, según sintetiza Gonzalo Borrás (1985), las pinturas *responden a las características del gótico lineal del último tercio del siglo XIII, aunque las fuentes o modelos utilizados pueden situarse a comienzos del siglo XIII, en especial miniaturas bizantinizantes de hacia 1200, habiéndose subrayado además las relaciones con las pinturas de Sijena*. En este sentido sus autores pudieron ser artistas arcaizantes.

Más complicación presenta el tratar de encontrar un significado global a este artesanado, labor que además se ve entorpecida por las distintas modificaciones de las que fue objeto la techumbre a lo largo de su historia. En efecto, ya en 1538, durante la edificación del actual cimborrio de la catedral, realizado por Martín de Montalbán, tuvo que derribarse el tirante más cercano al presbiterio. Posteriormente, en el año 1700, debajo del artesanado se construyó una bóveda y durante las obras



Detalle de la sección izquierda de la techumbre de la catedral de Teruel



Detalles de la techumbre de la catedral de Teruel

cabe la posibilidad de que se deterioraran algunos tirantes y canes. Mucho más tarde, en la Guerra Civil española, se destruyó una de las nueve secciones en las que convencionalmente se ha dividido al artesonado, concretamente la novena o la más cercana a los pies de la iglesia. Finalmente, tras la contienda, el Servicio de Regiones Devastadas se hizo cargo de su restauración y aunque su intervención fue afortunada en algunos aspectos, como son el derribo de la bóveda barroca que ocultaba el artesonado y la restauración de la novena sección en tonos neutros uniformes, en otros se mostró irrespetuosa con esta obra de arte ya que cambió la colocación primitiva de algunas tablas sin causa justificada. En fin, como vemos el estado actual del artesonado dista bastante del original y a pesar de que Angel Novella (1965) ha especificado muchas de

las transformaciones sufridas, intentar definir un programa unitario en este conjunto, si es que lo hubo, todavía constituye una tarea problemática. No obstante, algunos estudiosos han intentado descifrar la iconografía e iconología de las pinturas desde puntos de vista diferentes. Rabanaque (1956 y 1981) ya sugirió un posible contenido genérico en este artesonado y concretamente señaló que todo él obedece a la fuerza e inquietud de la cristiandad pujante, a la exaltación de una sociedad bajo el concepto único de la fe cristiana. Para Angel Novella (1965) la techumbre de la catedral es una representación o *miscelánea gráfica de la vida turolense de la época, expuesta en múltiples escenas narrativas sueltas y aisladas*. Por otra parte, Joaquín Yarza en las *Actas del I Simposio de Mujejarismo* (1981), sin atreverse a proponer un posible significado general del conjunto, precisó la iconografía de algunas imágenes entre las que destacaremos las que representan la discordia, la lascivia o lujuria, y los meses de mayo, junio y marzo. Más adelante, este mismo autor (1981) intentó aproximarse al significado de la techumbre estableciendo una serie de ciclos parciales, claramente definidos que presentaban, independientemente, una lectura coherente siempre con un trasfondo religioso. Tales ciclos son el de los caballeros, el de la cacería y la lucha contra los monstruos, el de los meses, el de los oficios, el del pecado, y por último el de la Pasión y Redención. Finalmente, Santiago Sebastián ha trazado una serie de hipótesis con las que intenta abrir las vías a una posible explicación global del conjunto. En 1981 apuntó la posibilidad de que el variado espectro de temas de la techumbre podían responder a una concepción del mundo en cuanto a obra de Dios que plasmó por escrito el autor del siglo XIII Vicente Beauvais en su obra *Speculum Majus*, texto enciclopédico en el que se encerraba todo el saber de su tiempo. Posteriormente, en 1982, lla-



Detalle de la techumbre de la catedral de Teruel antes de su restauración

mó la atención sobre la correspondencia existente entre las representaciones de un manuscrito de carácter enciclopédico y de difusión internacional, titulado *Breviari d'Amor*, muy leído en los siglos XIV y XV, y las del artesonado. Según este estudioso, pudo haber un *mentor* que realizó el montaje de las imágenes de acuerdo con una idea y que presentó al equipo de pintores uno o varios repertorios enciclopédicos con numerosas miniaturas. Entre ese material de consulta bien pudo encontrarse alguna copia del *Breviari d'Amor*.

A pesar de todos estos esfuerzos por buscar una interpretación, nuestro singular y complejo artesonado sigue siendo en buena medida una incógnita para nosotros.



BIBLIOGRAFIA

ABIZANDA, Martín: "Última estampa de Teruel en el día de su liberación", *Reconstrucción*, n.º 4, agosto-septiembre 1940, págs. 1-7.

ALVARO ZAMORA, M.^a Isabel: *Cerámica aragonesa I*, col. Aragón, n.º 2, Zaragoza, Librería General, 1976, 187 págs. (en especial, págs. 79-86 y 123-125) y 140 figuras.

—*La cerámica de Teruel*, Cartilla Turolense n.º 8, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1987, 66 págs.

BORRAS GUALIS, Gonzalo M.: "El mudéjar turolense", *Boletín Informativo de la Excma. Diputación Provincial de Teruel*, n.º 29, 1973, págs. 39-51.

—*Arte mudéjar aragonés*, col. Básica Aragonesa, n.º 4/5, Zaragoza, Guara Editorial, 1978, 237 págs.

—*Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, C.A.Z.A.R. y C.O.A.T.A.Z., 1985, 2 v. y carpeta con 9 planos.

—*El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartilla Turolense n.º extra 3, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1988 (2.^a edición), 84 págs.

CARUANA GOMEZ DE BARREDA, Jaime: "Notas sobre la cerámica turolense", *Teruel*, n.º 5, 1951, págs. 83-109.

FORNIER, Julián Francisco: "La reconstrucción de Teruel", *Reconstrucción*, n.º 4, agosto-septiembre 1940, págs. 8-9.

GALIAY SARANANA, José: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1950, 262 págs. y 139 láms.

GARCÍA GUERETA, Ricardo: *Las torres de Teruel*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1926, 28 págs. y láms.

INÍGUEZ ALMECH, Francisco: "Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructu-

ras primitivas y su evolución", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º XXXIX, Madrid, Centro de Estudios Históricos, septiembre-diciembre de 1937, t. XIII, págs. 173-189 y XVI láms.

LANCHEDO, Luis: "Informe relativo a la restauración y reparación de las torres de San Martín y El Salvador de Teruel", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 1, marzo 1916.

LOPEZ POLO, Alberto: *Catálogo del Archivo del Capítulo General Eclesiástico*, Catálogos Documentales VI, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1965, 271 págs.

—"Documentos para la historia de Teruel", *Teruel*, n.º 1, 1949, págs. 189-206.

—"El Cristo de El Salvador", *Lucha*, n.º 3646, Teruel, 3 de septiembre de 1953, pág. 5; n.º 3647, 4 de septiembre de 1953, pág. 3; n.º 3648, 5 de septiembre de 1953, pág. 3; n.º 3649, 7 de septiembre de 1953, pág. 3; n.º 3650, 8 de septiembre de 1953, pág. 3.

NAVARRO ARANDA, Mariano: "La arquitectura cristiano mudéjar de Teruel", *Teruel*, n.º 10, 1953, págs. 163-202 e ilustraciones.

—"Las torres de Teruel", *Cuadernos de Arte Aragonés*, n.º 8, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", (C.S.I.C.), 1954, 26 págs. y láms.

NOVELLA MATEO, Angel: "El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)", *Teruel*, n.º 32, 1964, págs. 175-233.

—"La reforma de las iglesias de Teruel y los amantes", *Teruel*, n.º 66, 1981, págs. 291-296.

PANO RUATA, Mariano de: "La techumbre de la catedral de Teruel", *Aragón*, V, 1904, págs. 53-59, 103-108, 152-157, 214-217, 304-308 y 475-478 (sin concluir).

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio: "Teruel y su mudéjar, Patrimonio de la Humanidad", *Turia. Revista Cultural*, n.º 6-7, Teruel, 1985, págs. 165-183.

— "Restauración de las torres de Teruel, materiales y técnicas", *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 20-22 de septiembre de 1984)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 425-431.

QUADRADO, José María: *Aragón, Recuerdos y Bellezas de España*, 1844. Vid. ed. facsímil, Zaragoza, reimpresso por el S.I.P.A., Tipografía de E. Berdejo Casañal, 1937, págs. 253-261.

RABANAQUE MARTIN, Emilio: "El artesonado de la catedral de Teruel", *Teruel*, n.º 17-18, 1957, págs. 143-202.

RABANAQUE MARTIN, Emilio; NOVELLA MATEO, Angel; SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago; YARZA LUACES, Joaquín: *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, 166 págs. y láms.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago: *Los monumentos de la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1963, 143 págs., 57 láms.

— "El artesonado de la catedral de Teruel como «*imago mundi*»", *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 19-21 de noviembre de 1982)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 149-156.

— y SOLAZ, Ángel: *Teruel Monumental*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1969, 259 págs. y láms.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar.", *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra S.A., 1949, vol. IV, 428 págs.

— "La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca", *Archivo Español de Arte*,

n.º 99, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1952, t. XXV, págs. 209-221.

— "La iglesia de Santa María de Mediavilla, y la arquitectura mudéjar en Aragón", *Archivo Español de Arte*, n.º 102, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1953, t. XXVI, págs. 81-97.

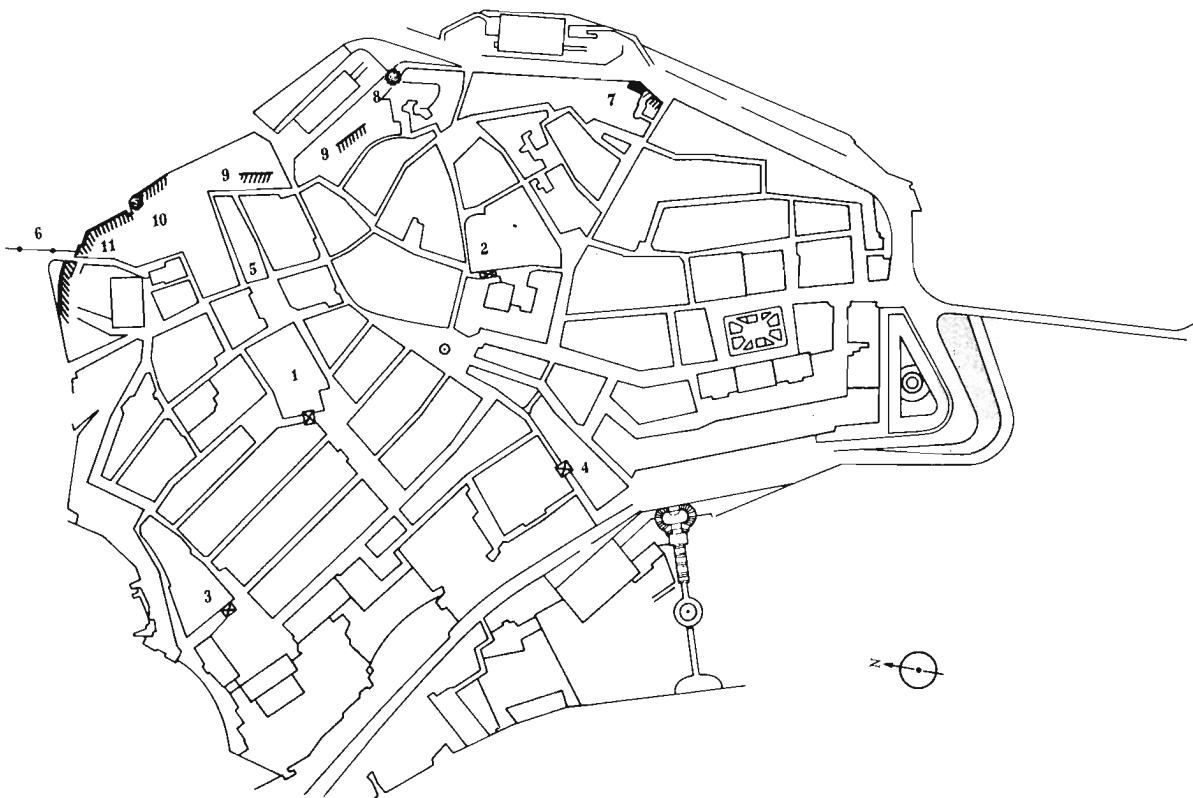
V.V.A.A.: "Mesa redonda sobre restauración de techumbres mudéjares", *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 19-21 de noviembre de 1982)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 366-380.

YARZA LUACES, Joaquín: "En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel", *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 15-17 de septiembre de 1975)*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, págs. 41-70.



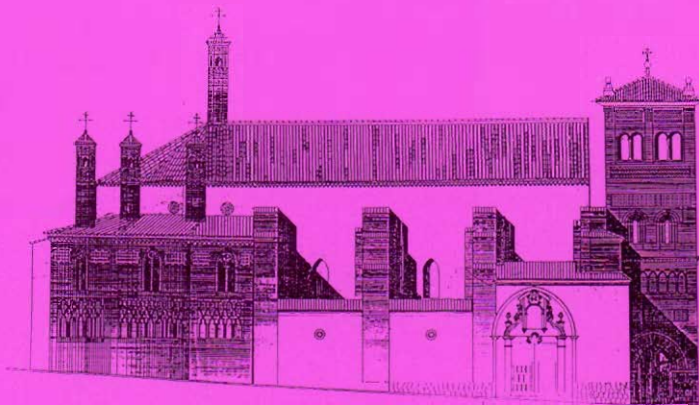
PLANO DE TERUEL

- 1 Catedral
- 2 Torre e iglesia de San Pedro
- 3 Torre e iglesia de San Martín
- 4 Torre e iglesia de El Salvador
- 5 Casa de la Comunidad
- 6 Los Arcos
- 7 Torre de San Esteban y restos de murallas
- 8 Torreón de Ambeles
- 9 Restos de murallas
- 10 Torre de la Lombardera y restos de murallas
- 11 Portal de la Traición y restos de murallas



ÍNDICE

<i>La declaración del mudéjar turolense como patrimonio de la humanidad</i> por Antonio Pérez Sánchez	5
<i>El contexto histórico del mudéjar de Teruel</i> por Antonio Gargallo Moya	8
<i>El arte mudéjar</i> por Gonzalo M. Borrás Gualis	12
<i>Las torres mudéjares aragonesas</i> por José Luis Pano Gracia	16
<i>Torre de la antigua iglesia de Santa María de Mediavilla, hoy catedral de Teruel</i> por Elena Barlés Báguena	21
<i>Torre de San Pedro</i> por Elena Barlés Báguena e Ignacio Calvo Ruata	24
<i>Torre de San Martín</i> por José Luis Pano Gracia	26
<i>Torre de El Salvador</i> por M. ^a Isabel Sepúlveda Sauras	29
<i>Iglesias mudéjares aragonesas</i> por Elena Barlés Báguena	32
<i>La iglesia parroquial de San Pedro</i> por Elena Barlés Báguena	35
<i>Techumbres mudéjares aragonesas</i> por Elena Barlés Báguena	38
<i>La techumbre de la antigua iglesia de Santa María de Mediavilla, hoy catedral de Teruel</i> por Elena Barlés Báguena e Ignacio Calvo Ruata	41
<i>Bibliografía</i>	46
<i>Plano de Teruel</i>	49



INSTITUTO DE ESTUDIOS TUROLENSES

Excma. Diputación Provincial de Teruel

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE TERUEL