

**LAS PINTURAS MURALES DE LA ERMITA DE LA
VIRGEN DEL CONSUELO. CAMAÑAS, TERUEL**



Pedro Luis Hernando Sebastián

LAS PINTURAS MURALES DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL CONSUELO. CAMAÑAS, TERUEL

*Pedro Luis Hernando Sebastián**

RESUMEN

En la ermita de la Virgen del Consuelo de la localidad turolense de Camañas se conservan los restos de unas interesantes pinturas que representan a Cristo Pantocrátor acompañado por los cuatro evangelistas. Presentan un deficiente estado de conservación sobre el que sería conveniente actuar y constituyen, por el momento, el único ejemplo en la zona de la tradición pictórica absidial románica. Son un claro ejemplo de la supervivencia de modelos iconográficos y estilísticos, más usualmente utilizados en el norte de Aragón, en una zona alejada de las grandes rutas de comunicación artística y con una cronología que podríamos llevar hasta el siglo XIV.

Palabras clave: repoblación, ábside, pintura mural, Camañas (Teruel).

ABSTRACT

The mural paintings of the hermitage of the Virgin of the Consolation. Camañas (Teruel).

In the hermitage of the Virgin of the Consolation in the turolense village of Camañas are preserved the remains of some interesting paintings. These paintings represent the Pantocrator Christ accompanied by the four Evangelists. The paintings are in a terrible state of preservation, on which would be necessary to act, but constitute, until the moment, the unique example in the zone not only by their traditional Romanesque religious subject but their type of absidial mural painting. It is a clear example of the survival of the iconographic and stylistic models, usually used more to the North, in an area out of the big artistic communication routes and with a chronology that certainly we could carry around the 14 century.

Key words: repopulation, apse, mural painting, Camañas (Teruel).

* Quiero agradecer la colaboración prestada en todo momento por el Obispado de Teruel-Albarracín para facilitar el acceso al edificio, realizar fotografías, etc.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

El villar de Camañas formaría parte del territorio conquistado por Alfonso I de Aragón entre las fechas de 1120, momento de la toma de Daroca, y 1127, fortificación de Cella¹. Posteriormente, esta población quedaría englobada dentro de los términos otorgados en el fuero que Ramón Berenguer IV da a Daroca en 1142². En el año 1174 es nombrado en la donación que hace Alfonso II de Aragón a los caballeros del Santo Redentor³. Esta orden tuvo algunos problemas y divisiones internas por las cuales se desintegró, pasando a formar parte en 1196 de la Orden del Temple, tras algunos intentos fallidos anteriores⁴. En dicho año, se produce un ajuste entre el Temple y la Comunidad de Teruel, ya que pertenecían a los primeros las iglesias de unos cuantos lugares, entre ellos Camañas, que dependían del término de la Comunidad turolense, y no quedaba claro quién de los dos debía percibir los diezmos correspondientes⁵. Aún encontramos que en 1317 ese patrimonio templario pasó a formar parte de los Caballeros de San Juan del Hospital.

El término quedaría englobado en la parte del territorio que se vio afectada por la presencia de tropas militares durante la guerra que enfrentó a los castellanos seguidores de Pedro I contra los aragoneses dirigidos por Pedro IV. Finalmente cabe comentar la aparición del topónimo Camañas en los apellidos de dos de los jueces de Teruel, D. Martín de Camañas, citado entre el 12 de abril de 1379 y el 27 de marzo de 1380, y D. Pero Martínez de Camañas, entre el 5 de abril de 1390, y el 28 de marzo de 1391⁶.

DESCRIPCIÓN DE LA ERMITA

La ermita de Camañas está situada en el altozano que domina la población. Fue erigida encima de un cubo de la muralla que, junto con la torre de vigilancia, formaba el conjunto defensivo del lugar⁷. Se muestra así la pervivencia del modelo tan utilizado en Aragón de castillo con iglesia en su recinto.

1 Antonio UBIETO ARTETA, *Historia de Aragón. La formación territorial*, Zaragoza, Ed. Anúbar, 1981, pp. 163-179.

2 *Ibidem*, p. 220.

3 Manuel SÁNCHEZ MOYA, «Extracto de la carta puebla y fuero de Alfambrá», *Teruel*, 35, 1966, p. 148.

4 J. CARUANA, «Organización de Teruel en los años posteriores a la Reconquista», *Teruel*, 9, 1953, pp. 85-87.

5 A. GARGALLO, «Teruel en la Edad Media: de la frontera a la crisis (1171-1348)», en *Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 40-41.

6 Fernando LÓPEZ RAJADEL, *Crónica de los jueces de Teruel (1176-1532)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 208 y 216.

7 Cristóbal GUITART APARICIO, *Los castillos turolenses*, Cartillas Turolenses, n.º 9, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, p. 40.

En planta, se trata de una pequeña construcción de una sola nave con ábside semicircular, levemente apuntado, y acceso por el lado meridional. Se divide en dos tramos separados por arco diafragma apuntado. Para la cubierta se utilizó la bóveda de cañón apuntado en el presbiterio y la techumbre de madera a dos aguas para la nave. El ábside se cierra con bóveda de horno.

Al exterior, la zona del ábside exhibe una tradición constructiva románica con presencia de canchillos en el alero. Muestra una coloración rojiza derivada seguramente del yeso utilizado y se genera a partir de una mampostería muy heterogénea. Los muros rectos del edificio son de una tonalidad grisácea. Esto no quiere decir que existieran dos fases en la edificación, sino más bien dos respuestas diferentes a necesidades constructivas distintas.

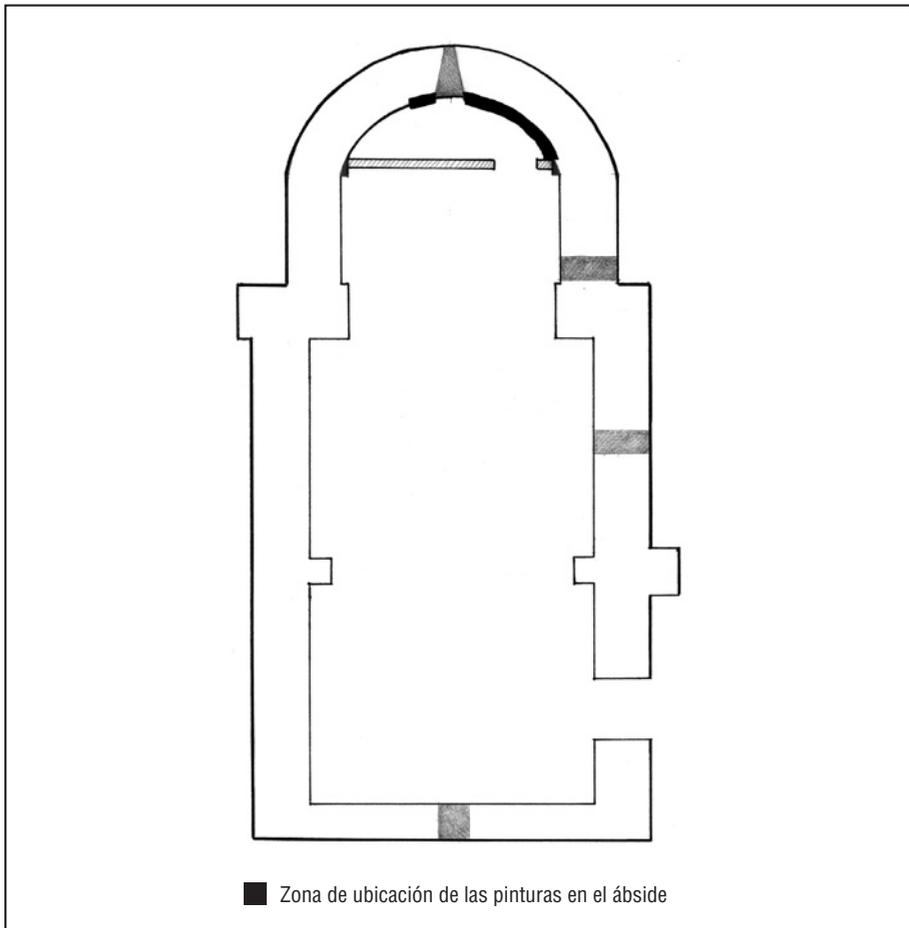


Fig. 1. Planta de la ermita de Camañas.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES⁸

La cabecera del templo está decorada con la figura de Cristo en majestad acompañado por el tetramorfos⁹. Estas pinturas presentan un muy deficiente estado de conservación que limita mucho su análisis tanto formal como estilístico. Ignoramos la existencia de algún otro tipo de ornamentación pictórica que completase el conjunto, ya que actualmente está cubierto por una gruesa capa de yeso que convendría eliminar. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que en época moderna se cerró transversalmente el ábside con un muro de albañilería, que por su cercanía al mismo hace difícil la contemplación de las pinturas.

FIGURA DE CRISTO ENTRONIZADO

La existencia de una gran grieta en la cuenca del ábside, con pérdida tanto de pigmento como de material constructivo, impide la correcta lectura de la figura de Cristo. Sólo podemos ver con claridad su parte inferior, que corresponde con los pliegues de una túnica (fig. 2). También se vislumbra el inicio de uno de los pies. De toda la zona superior queda el fragmento del nimbo de santidad con los restos de pintura que originalmente completarían una forma crucífera. Además se aprecia algo de los cabellos, de la barba y del inicio del hombro derecho (fig. 3). Aparece sentado en un trono, del que se conserva el brazo izquierdo, decorado con dos interesantes motivos geométricos. También quedan fragmentos de la mandorla que lo rodeaba.

Los colores utilizados para esta figura central serían el azul y el rojo, si bien actualmente presentan tonalidades grises y moradas a causa de la degradación policroma producida por el paso del tiempo y la humedad.

SAN LUCAS

En el extremo inferior a la izquierda de Cristo, derecha del espectador, encontramos el toro alado, símbolo de San Lucas (fig. 4). Es la figura que mejor estado de conservación manifiesta. Está colocado con todo su cuerpo dirigido hacia el eje central y fue tratado con bastante detalle. Podemos leer el nombre del santo en la inscripción de la cartela que porta entre sus patas (fig. 5).

No vemos la rigidez formal de otras representaciones con similar temática, y sí una mayor naturalidad. Prueba de ello es el cuidado en la descripción de los pliegues del cuello, los cuernos o los

8 Debido a la dificultad de realizar buenas reproducciones fotográficas de las manifestaciones artísticas que nos ocupan, por lo estrecho y poco accesible del lugar en que se encuentran, estimamos conveniente proceder a una explicación exhaustiva para que el lector se haga una idea lo más clara posible de las mismas. De lo contrario no hubiera sido necesario detenerse tanto en aspectos tan puramente descriptivos.

9 Ocupan la zona del cascarón absidial cuyas medidas son: 4,85 m de ancho, 4,40 m de alto y 1,32 m de profundidad.



Fig. 3. Detalle de la cabeza del Cristo de la figura anterior.



Fig. 2. Figura de Cristo entronizado.



Fig. 4. Figura del toro alado que simboliza a San Lucas.



Fig. 5. Detalle de la inscripción de la figura anterior.

ojos. Todo ello se completa con el correspondiente nimbo de santidad. No está menos detallado el pelaje del lomo, resuelto a base de leves trazos. Las alas se muestran en una disposición un poco forzada debido a que se adaptan al espacio que ocupa la figura. Las plumas de los extremos aparecen separadas unas de otras.

A la hora de comentar el colorido original hemos de tener en cuenta el ya citado proceso de oxidación del pigmento. El fondo del espacio muestra un color azulado muy oscuro, mientras que el nimbo está pintado de color rojo. El cuerpo del toro utiliza tonalidades marrones con pinceladas más oscuras para los detalles. Se separa de la figura de San Juan gracias a una pequeña franja que no conserva nada de su posible decoración.

SAN JUAN

En la zona superior a la izquierda de la figura de Cristo en majestad, encontramos un águila, símbolo del evangelista San Juan (fig. 6). El espacio en el que se ubica es muy reducido.

Lo que mejor se ha conservado es la parte inferior del ave. En la cartela también se distingue con bastante claridad el nombre del santo (fig. 7). Dicha filacteria aparece entre las garras del animal, como ocurría en la figura anteriormente descrita.

De la parte superior queda muy poco. Sin embargo, gracias a la fotografía, podemos ver todo el contorno y distinguir la cabeza, con pico y ojo incluidos, el arranque de las alas, o las pequeñas plumas que adornaban el cuello y el lomo (fig. 8).

En cuanto al color, existe una zona con un plumaje de tonalidad marrón más clara, junto a otra, en los extremos de las alas, con un color notablemente más oscuro. En los fondos se puede comprobar la presencia de una coloración rojiza.

También se observa el detalle con el que se han llevado a cabo otros rasgos más puntuales como las pequeñas marcas de la pata derecha, o las largas garras puntiagudas de la izquierda. El principio de naturalidad comentado para la figura de San Lucas se mantiene en ésta.

SAN MARCOS

En la parte inferior a la derecha de la figura de Cristo, aparece el león, símbolo de San Marcos (fig. 9). Muy poco es lo que se puede diferenciar, apenas el halo de santidad, sus alas y el espacio que ocuparía en el conjunto.

Del mismo modo que la imagen de San Lucas, estaría dispuesto en dirección al eje central del ábside. Las alas guardan también bastante similitud con las de dicho evangelista, tanto por la manera de disponerlas en el espacio, como por el modo de representar las plumas. En alguna de ellas todavía quedan restos de la pintura original.

En cuanto al resto de la escena estamos en condiciones de asegurar que los fondos fueron coloreados con un tono azul, similar al de la imagen vecina.



Fig. 6. Figura del águila, símbolo de San Juan.



Fig. 7. Cartela con el nombre del santo de la figura anterior.

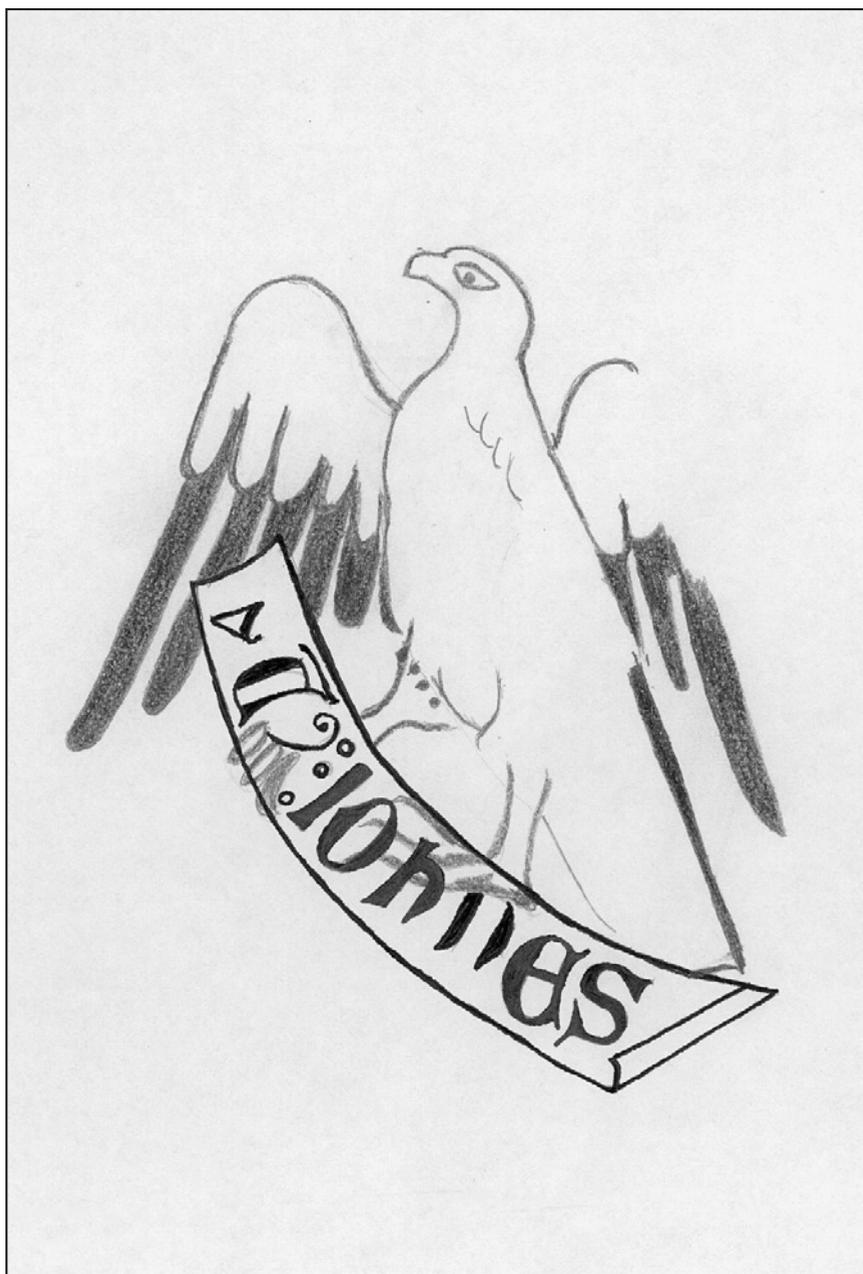


Fig. 8. Reconstrucción de la figura del águila.



Fig. 9. Restos de la figura del león, símbolo de San Marcos.

Muy extraño es el hecho de que en la zona del nimbo, que se conserva con su color rojo perfectamente visible, aparezca el perfil de la cabeza del león, de manera que parece que ha sido arrancada a propósito de su lugar. Se pueden reconocer las orejas y la zona de la boca del animal.

En definitiva, coincidiría en su disposición, utilización del color y orientación, con la escena colocada justo al otro lado del ábside.

SAN MATEO

Desgraciadamente nada queda de la figura que debería aparecer en el extremo superior a la izquierda de la figura de Cristo. Estaría ocupado por el hombre alado, símbolo de San Mateo.

El color empleado para el fondo sería el mismo que el de la escena del águila de San Juan. Su disposición natural tendría también un sentido de verticalidad, en contraposición con las figuras de la zona baja, que se organizan horizontalmente. Así, se crearía una correspondencia entre los evangelistas de la parte superior y los de la parte inferior.

ZONA INFERIOR DEL ÁBSIDE

En el medio cilindro del ábside, debajo de la imagen de Cristo y entre los espacios ocupados por San Marcos y San Lucas, se quiso representar un muro de cantería con varias hileras que siguen la forma de la mandorla. Las separaciones entre sillares se señalan con dos líneas paralelas. En el centro del medio cilindro se abre un estrecho vano rectangular de iluminación que por su aspecto, ubicación, forma y factura, puede corresponder a la época de construcción del edificio.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO, FORMAL Y SIMBÓLICO

Tras efectuar la descripción de los restos pictóricos que se conservan, hemos de analizar todos los datos que nos aporten, en estilo y tipología.

El uso de la línea para los contornos y el naturalismo de algunos detalles nos dan la pauta para adscribir estas pinturas a un estilo gótico primitivo. En este sentido es destacable el hecho de que los evangelistas estén dirigidos con el cuerpo hacia el eje central de la composición, marcado por la figura de Cristo, y no en contra del mismo y con la cabeza vuelta como era más común en las pinturas de tendencia orientalizante.

La manera de resolver las alas es muy similar a pinturas que se consideran protogóticas, aunque de mucha mejor factura, como las que representan a unos ángeles músicos, hoy en el Museo Episcopal y Capítular de Huesca, que proceden de la catedral de esa ciudad¹⁰.

10 M.ª Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 70-73. J. GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1971, p.166.

Detalles importantes son las decoraciones geométricas cuadrilobuladas del brazo del trono de Cristo. Son unos elementos que se pueden encontrar en multitud de realizaciones góticas de todo tipo, tanto en arquitectura, pintura, escultura o códices (fig. 10). Algunas manifestaciones artísticas geográficamente próximas, en las que se representan figuras entronizadas, y cuya cronología se hace llegar a pleno siglo XIV, también decoran los tronos con figuras geométricas similares. Así ocurre en las pinturas de la iglesia de San Miguel de Daroca, del segundo cuarto del siglo XIV¹¹, o en otras más alejadas, aunque también en Aragón, como las de la iglesia de San Martín de Foces¹² en Huesca.



Fig. 10. Decoraciones geométricas del brazo del trono de Cristo.

11 J. GUDIOL, *op. cit.*, p. 158.

12 Ricardo del ARCO, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, CSIC, 1942, pp. 161-163.

Escenas en las que aparece la figura de Cristo en Majestad, que se suelen datar entre finales del siglo XIII y mediados del siglo XIV, las encontramos, por ejemplo, en San Miguel de Barluenga en Huesca¹³, o en la propia techumbre de la catedral de Teruel¹⁴, lo cual nos indica que es un tema todavía utilizado en distintas partes de nuestro territorio, si bien es innegable su carácter arcaico frente a las nuevas tendencias góticas ya presentes en esas fechas.

Simbólicamente, durante el románico, el tema de Cristo en Majestad acompañado del tetramorfos tenía un claro sentido, el de transmitir el poder y la implacable justicia de Dios para conseguir el respeto y temeridad de los fieles. Ello se hacía mediante la representación mayestática de la divinidad y el alejamiento de toda referencia al mundo. Dentro de los recursos simbólicos del arte románico, ésta sería la imagen culminante, la escena de la segunda venida de Cristo y del fin de los tiempos. Para una iconografía tan importante y que aparece en la zona del ábside, hemos buscado una explicación razonada.

La imagen del Pantocrátor se puede poner en relación con un determinado momento histórico en el que las gentes del lugar sintieran especial temor por sus vidas.

Por los grandes peligros que les afectaban se haría necesario un referente que les asegurara, mediante la recta actitud, otra vida tras la muerte. Dos serían las posibles situaciones de peligro: la guerra de los aragoneses contra los castellanos seguidores de Pedro I, y la epidemia de peste de mediados del siglo XIV. Considerando que la enfermedad fue tomada como un castigo de Dios por los pecados de los hombres, representada iconográficamente en forma de flechas ponzoñosas lanzadas desde el cielo, nos decantamos por lo segundo. De esta manera la *Maiestas Domini* acompañada por el tetramorfos descrito por San Juan materializaría en imágenes una situación epidémica que pudo ser considerada por algunos como pre-apocalíptica. Las fechas aportadas por el estudio formal apoyan esta hipótesis.

No hemos de dejar de considerar también como elemento clave el alejamiento de la localidad de Camañas, por su ubicación geográfica periférica, de los centros de producción y difusión artística, lo que nos llevaría a hablar de conservadurismo en las obras aquí realizadas.

13 S. COOK y J. GUDIOL, «Pintura e imaginería románicas», *Ars Hispaniae*, vol. VI, 2.ª ed., Madrid, 1980, p. 203. Es de destacar el hecho de que aparezcan dos ángeles sosteniendo la mandorla, ya que en Camañas se adivina junto a Cristo la aureola de lo que podría ser la figura de un ángel. Además se pueden establecer otras similitudes bastante interesantes, como pueden ser la ubicación de los apóstoles en el mismo lugar y en similar actitud con sus filacterias.

14 E. RABANAQUE y otros, *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, 1981, p. 57. Respecto a la representación de la catedral turolense, hay que decir que si bien no hay similitudes ni en el orden de disponer los evangelistas rodeando la mandorla, ni en la organización de los colores, aparece algún paralelismo iconográfico como es la particular manera de componer los pliegues del manto en forma de punta en su lado izquierdo o la disposición de Cristo en un trono.

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO DE LAS FILACTERIAS

Datos muy útiles para datar y entender mejor estas pinturas son los que se obtienen del estudio de las filacterias que portan los evangelistas Juan y Lucas. Afortunadamente podemos reconocer las letras que componen sus nombres de manera que conocemos la forma original que presentarían.

En primer lugar hay que resaltar la prudencia con la que se debe analizar este tipo de documentos, ya que pueden estar inspirados en obras anteriores de distinta procedencia. A pesar de eso, nos dan una idea aproximada del momento en el que fueron realizadas las pinturas, lo cual ante realizaciones tan deterioradas y sin información escrita conocida, puede ser muy interesante.

En el caso que nos ocupa hemos de establecer para las inscripciones una cronología quizás algo dilatada ya que el tipo de letra es bastante común y utilizado durante finales del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV. Sin embargo, por similitud con las inscripciones de algunas pinturas ya citadas nos inclinamos por las fechas más modernas.

CONCLUSIONES

Las vías de penetración de los estilos y modas artísticas siempre han estado supeditadas a la existencia de rutas de comunicación y relaciones comerciales o políticas. En pequeñas poblaciones o núcleos rurales aislados, sobre todo durante la Edad Media, las nuevas formas tardan bastante más tiempo en ser aceptadas. Por eso encontramos allí rasgos estilísticos de periodos artísticos ya muy superados en otros lugares durante las mismas fechas. Camañas sería un claro ejemplo de ello, pues aparecen elementos de tradición románica junto a otros propios de un lenguaje gótico primitivo, en pleno siglo XIV.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Historia

- CARUANA, J. (1953), «Organización de Teruel en los años posteriores a la Reconquista», *Teruel*, 9, pp. 9-108.
- GARGALLO, A. (1991), «Teruel en la Edad Media: de la frontera a la crisis (1171-1348)», en *Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 11-105.
- (1996), *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- LÓPEZ RAJADEL, F. (1994), *Crónica de los jueces de Teruel (1176-1532)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- UBIETO, A. (1981), *Historia de Aragón. La formación territorial*, Zaragoza, Anúbar.

Arte

- BENITO, F. (1991), *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico de Teruel*, Zaragoza, DGA.

- COOK, S. y GUDIOL, J. (1980), «Pintura e imaginería románicas», *Ars Hispaniae*, vol. VI, 2.ª ed., Madrid.
- GUDIOL, J. (1971), *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- GUITART APARICIO, C. (1987), *Los castillos turolenses*, Cartillas Turolenses, n.º 9, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- (1988), *Castillos de Aragón III*, Zaragoza, Mira editores.
- LACARRA, M.C. (1993), *Catedral y museo de Jaca*, Ibercaja.
- (1993), «Pintura gótica en el Alto Aragón», en *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón.
- MOSTEO, R. (1991), «La ermita de Nuestra Señora del Consuelo de Camañas», *Teruel*, 82, pp. 135-155.
- RABANAQUE, E. y otros (1981), *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR.
- SEBASTIÁN, S. (1966), «Pintura gótica en Teruel», *Teruel*, 37, pp. 15-50.
- VV. AA. (1980), *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza.

Recibido el 8 de mayo de 1996
Aceptado el 12 de septiembre de 1996

