



NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD DE ANDORRA



En 1983 la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad de Andorra fue declarada Bien de Interés Cultural, lo que nos indica el valor artístico e histórico que este edificio entraña. A raíz de esa categorización, ese mismo año la iglesia se restauró quedando tal y como puede observarse en la actualidad. No era la primera vez que la iglesia renovaba su apariencia, ya que, a comienzos de los años setenta, se intervino en ella para mejorar un edificio muy deteriorado por los destrozos de la Guerra Civil.

Esta primera restauración tiene, además, su propia historia. Si se hizo fue gracias a la colaboración de los vecinos de Andorra, que aportaron su dinero, maquinaria y brazos para ayudar al entonces párroco de la iglesia, Ángel Moros, en su empeño por recuperar el templo. Con tan pocos medios contaban que llegaron a traer las piedras del andén de la estación de tren de Alcorisa para poder rellenar con el mismo tipo de piedra los huecos que se encontraron en los muros que escondían el antiguo retablo. Aquello les valió una denuncia con final feliz, pues RENFE cedió esas piedras a la parroquia, a condición, eso sí, de que fueran devueltas si la compañía las requería en algún momento. Como recuerdo de esta hazaña, cuenta el sacerdote que se colocaron encima del rosecón de la cúpula unos periódicos, unas

monedas y un pergamino que debían recordar las fechas de los trabajos, así como el nombre de las personas que participaron.

La historia de la iglesia comienza con la licencia de construcción y de traslado parroquial del Papa Sixto V (1585-1590). Así, la actual ermita del Pilar dejó de ser la parroquia de la localidad. La construcción del templo se comenzó entre 1592 y 1597, una horquilla muy amplia de tiempo en la que sabemos que se solicita al papa Sixto V la construcción de una nueva parroquia (1592) y la expedición de una bula papal (1597). Y finalizó en 1611, sucediéndose en estos años posiblemente dos maestros de obras o arquitectos. El primero fue Juan Rigor, quien dejó de encargarse de esta empresa tras tener una serie de problemas con el concejo, quizás en relación al incumplimiento del contrato, pues en 1614 se resolvió el juicio celebrado un año antes, a raíz del cual se tuvo que pagar al arquitecto 44 000 sueldos.

Del segundo arquitecto no se tiene ninguna noticia. Sin embargo, la iglesia presenta dos claras fases de construcción, cada una de ellas de un estilo diferente. Mientras la primera es de inspiración renacentista, la segunda mantiene el lenguaje de la tradición constructiva local, que aún conserva o se inspira en los códigos mudéjares.

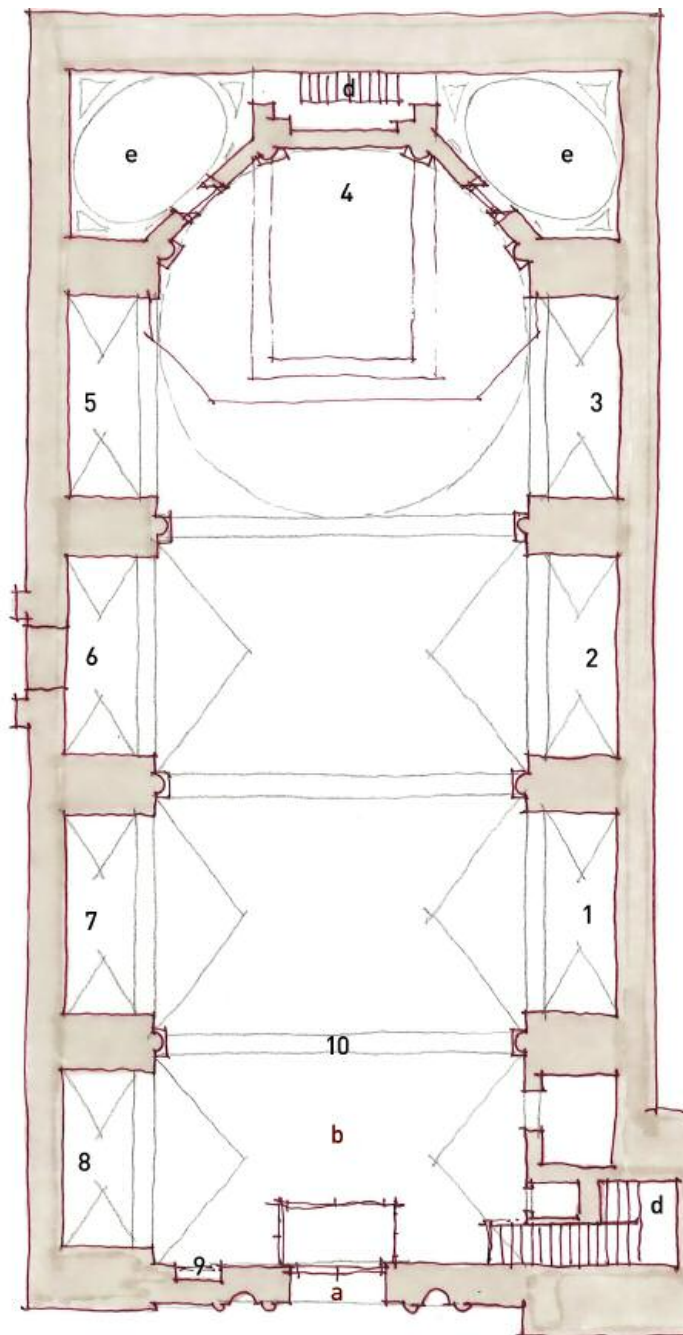
El diseño de la iglesia es un ejemplo de lo que estaba ocurriendo en el ámbito de la arquitectura religiosa en el último tercio del siglo XVI en Aragón. La tipología de las plantas medievales seguía siendo la referencia, pero aquella se redefinía y modernizaba por medio de una nueva concepción del espacio clásico sobre la que arquitectos como Juan Rigor reflexionaron. Un espacio



❖ Vista exterior de la iglesia desde la plaza

0 1 2 3 4 5 m

ANDORRA



- a. Puerta
- b. Coro
- c. Torre
- d. Escaleras
- e. Sacristía
- 1. Santiago
- 2. Virgen del Pilar
- 3. San Macario
- 4. Cristo crucificado
- 5. Lienzo de la Natividad de la Virgen
- 6. San José
- 7. Santa Bárbara
San Isidro
- 8. Cristo Crucificado de los Tambores
- 9. Pila bautismal
- 10. Barandilla del coro



❖ Tallas de madera situadas en las capillas

que, por otro lado, destaca por ofrecernos un fuerte contraste entre la espacialidad de la nave central y las estrechas capillas laterales que se abren entre los contrafuertes.

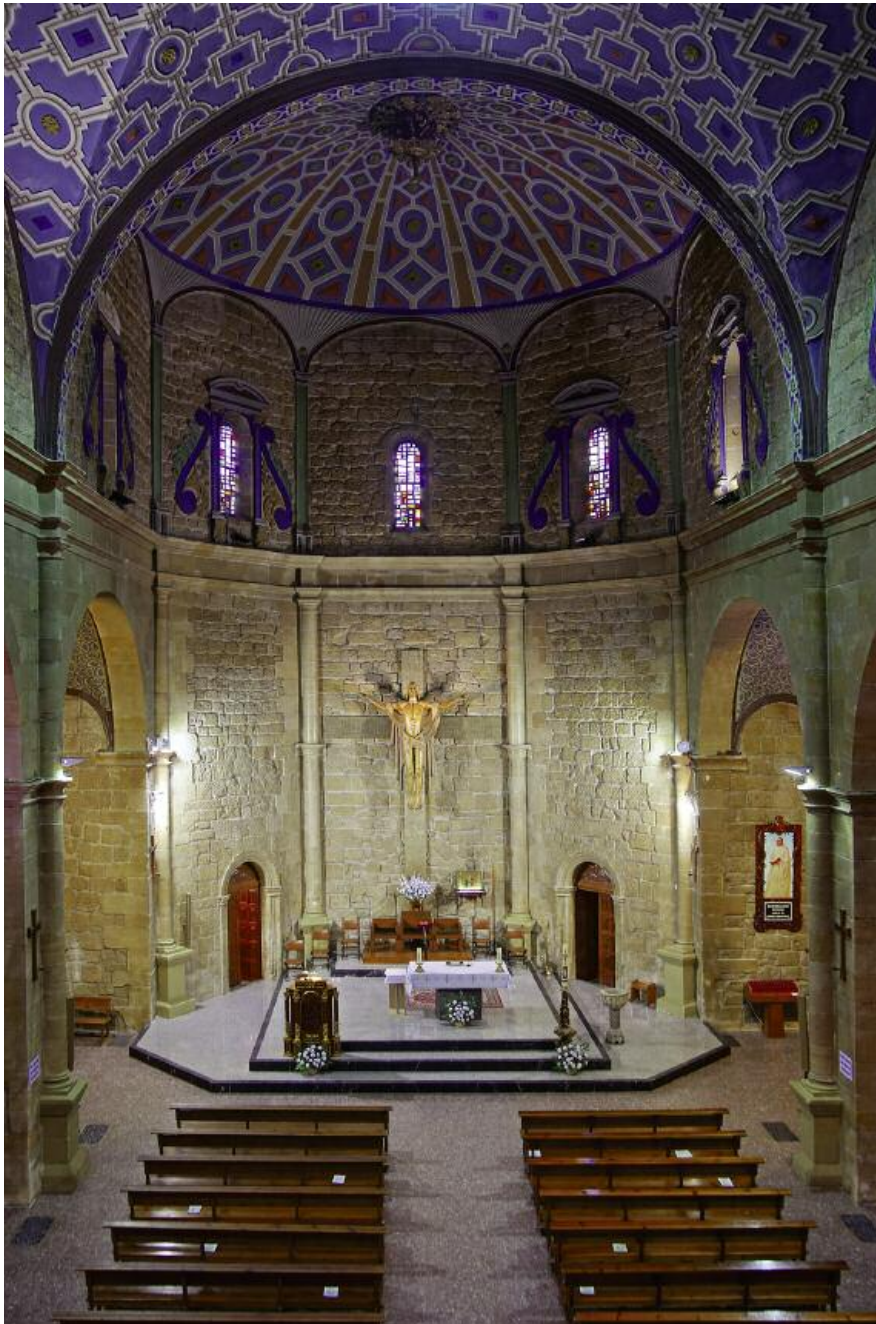
Esta iglesia es de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, cabecera poligonal –plana al exterior, gracias a dos salas colocadas a los dos lados– y coro a los pies. Los dos espacios que se abren a ambos lados del presbiterio, que tienen la función de sacristía y de sala de calefacción, tienen sendas cúpulas muy rebajadas sobre pechinas y con la misma decoración de motivos clasicistas. Muy interesante resulta la cubierta del espacio que comunica ambas sacristías por detrás del presbiterio, pues se cubre por medio de techumbre plana decorada con lacerías de clara raigambre mudéjar y un símbolo solar en el centro. Resulta muy curiosa esta bóveda, además de por la armoniosa y bella factura de sus trazos, princi-

palmente por el lugar que cubre. La renovación, sin embargo, se ve reflejada sobre todo en otros elementos que organizan el espacio. El más característico es la moldura de yeso que se dispone a media altura recorriendo el interior de todo el edificio a modo de entablamento y que diferencia el muro de las bóvedas, dividiendo el interior en dos niveles.

En este espacio, además, es donde se abren unos vanos que permiten una iluminación homogénea del espacio interior propio del pensamiento renacentista, que propugnaba en sus primeros momentos el aislamiento y diferenciación completa del exterior. Este efecto se solía acentuar con láminas de alabastro; no obstante, esta iglesia cuenta con unas vidrieras de vivos colores. Los ventanales, además, se ornamentan por medio de motivos clasicistas de tipo herreriano en yeso policromado, unos

frontones curvos con pináculos que coronan unas bolas y flanquean unos roleos en mediorrelieve.

A esta misma fase pertenecen las bóvedas de medio cañón con lunetos que cubren la nave central y las capillas. Para reforzarlas se dispusieron en ellas unos arcos fajones de medio punto con una característica terminación, unas medias columnas adosadas al muro y apoyadas sobre unos salientes de piedra. El paso de la planta cuadrada de la cabecera a la circular de la cúpula se ideó mediante una solución interesante. La cúpula muy rebajada sin tambor se asienta directamente sobre las pechinas muy simples y poco resaltadas, que en este caso se decoran a modo de veneras. A su vez, estas pechinas tienen como base unos arcos rebajadísimos que constituyen el remate de cada uno de los paños del presbiterio poligonal, arcos que descansan en pilastrillas adosa-



das. De dichas pilastrillas arrancan las franjas decorativas que recorren toda la cúpula y se unen en el centro de la misma con una gran clave pinjante.

Otra armoniosa cúpula vaída cubre el espacio que se abre en las escaleras que suben al coro, situadas en el lado de la epístola.

Esta cara de la iglesia, de aires clasicistas traídos de Italia y de las academias, comparte protagonismo con un estilo de tradición local que introdujo el segundo de los arquitectos. Este se ocupó de levantar las bóvedas de las naves laterales, la bóveda del sotocoro, las cúpulas de las sacristías y la barandilla del coro, para las cuales ideó con yesería motivos geométricos y lacerías de inspiración mudéjar. Todo ello, como el resto de ornamentación de la iglesia, policromado a base de tonos azules, verdes y ocres, lo que contrasta en la actualidad con la piedra sillar de los muros dejados al descubierto, una solución poco utilizada en los templos, tras quitar el encalado durante la primera restauración. En cualquier caso, el resultado que observamos en la actualidad realmente consigue ese contraste de unos muros completamente exentos de decoración con el sabor colorido que le proporcionan las cubiertas y que ayuda al fiel a sentir esa presencia divina que se pretende acercar mediante las cubiertas del templo.

El mismo tipo de ornamentación tiene la bóveda de lunetos sobre la que se levanta el coro, el cual también disfruta de una bonita barandilla confeccionada con entrelazos que trazan formas estrelladas, lo que nos recuerda a los motivos característicos del mudéjar. La imagen del cordero místico, símbolo del escudo de Andorra, ayuda a vestir también la zona dedicada al coro, pues se colocó sobre cada una de las enjutas que forman el arco sobre el que este se levanta.

Estas son las pistas que nos ofrece la iglesia para poder adivinar que hubo una segunda mano, entre la

construcción de lo que llevó a cabo Juan Rigor y de la actuación de los albañiles locales en la torre, que intervendría en este proyecto. Dado el lapso de tiempo tan grande que existe entre el inicio de las obras de la parroquial y la culminación de la torre, casi cincuenta años más tarde, parece lógico pensar que existió un segundo arquitecto, que fue el que acabó de cubrir los espacios que faltaban. Aunque lo cierto es que desconocemos el nombre del mismo, puesto que no conservamos documentación al respecto. Sin embargo, de la última fase constructiva sí que conservamos el contrato de construcción de los últimos cuerpos de la torre que firmó el concejo y los albañiles locales que se encargarían de emprender las obras. Así que con estos datos no podemos asegurar a ciencia cierta si hubo dos o tres fases constructivas en la iglesia.

La torre de la iglesia parroquial de Andorra sorprende porque no se parece ni sigue los esquemas de las torres barrocas que conservamos en el resto de la comarca. Y es que en el interior de la misma se abren estancias, como ocurre con la de Ejulve, cuya función desconocemos. Además, la escalera de caracol mediante la cual se accedía hasta la culminación de la torre se encontraba adosada a la cara interna del muro, otro aspecto que la diferencia del resto de torres, a excepción de la anclada en Ejulve.

El segundo elemento reseñable al exterior de la iglesia es su portada manierista, de gran valor dentro de esta tendencia artística en toda la provincia.

Por otra parte, no podemos dejar de destacar el tamaño de los contrafuertes de esta iglesia parroquial, que se dejan admirar al exterior, recibiendo un trato de fina decoración en su parte alta.

Como comentábamos con respecto al interior, el hecho de que el espacio mantenga sus paredes completamente desnudas nos da una mayor sensación de amplitud. Tras la destrucción que de los bienes muebles del interior se produjo durante la Guerra Civil, se decidió con mucha celeridad que su espacio no podía quedar desnudo, así que gracias a la colaboración de los vecinos de Andorra se erigió un retablo fabricado en yeso, que se colocaría en el altar mayor. El valor de dicha obra era más que estético, sentimental, dada esa participación conciudadana. Sin embargo, durante la restauración de la década de los setenta, se acordó retirarlo, dejando el muro tal y como lo vemos en la actualidad. Dicho retablo respondía a una estructura de tres calles, que cubrían los lienzos del muro de este ábside poligonal como si de la arquitectura efímera propia de las grandes representaciones se tratara. Respondía a un estilo neorrenacentista, a base de estructuras de inspiración clasicista y elementos ornamentales que le son propios, como los pináculos o las volutas. A pesar de todo ello, la imagen que se aprecia en fotografías antiguas de este retablo mayor, queda en completa discordancia con el espacio interior del templo. Quizás se debiera a esta percepción la decisión de retirar el retablo finalmente.

En referencia al retablo original, debemos comentar que se conserva en el Archivo Municipal (sacado a su vez del Archivo Nacional) el documento por el cual se lleva a cabo la capitulación para la ejecución del retablo mayor en el siglo XVIII, así que podemos saber por medio del mismo que efectivamente existió un retablo mayor en la iglesia de la localidad y que se llevó a cabo dicho encargo “mirando al culto divino y a la indecencia con que de presente está la casa de Dios por la falta de retablo”.

También conocemos, según recoge Vázquez Lacasa, que uno de los retablos de la nave del Evangelio –que corresponde a la capilla en la que se adivina la puerta lateral de ingreso cegada– se dedicó a san Antonio de Padua, que se decoraría con su correspondiente altar.

Un elemento que también se perdió durante la Guerra Civil fue un cancel, que se situaría en su momento en el acceso al altar mayor, separando este del resto del espacio. De este elemento ornamental y estructural, se conservan, también en el Archivo Municipal, los dos documentos por los que se le encarga al maestro Leonardo Grangé la realización del mismo en diciembre de 1780, y el escultor se compromete a ello a fecha de dieciséis de abril de 1782. Se concreta en el documento de encargo que “todo el cancel se realizará en madera de pino, exceptuando los paneles”, así como diversos detalles que debían incluirse en el mismo.

Con respecto al resto de bienes muebles, no todos se destruyeron en su día, como ocurrió con los retablos, esculturas y lien-



❖ Bóveda de la sacristía de la iglesia

zos que hubiera, sino que aquellos fabricados en material pétreo han llegado por fortuna hasta la actualidad. Por ejemplo, aún conservamos en su lugar original la barandilla de entrelazos que se colocó en el coro. O la pila bautismal de perfil octogonal y sin ornamentación en relieve, que actualmente se cobija en el muro de los pies para tenerla más protegida.

Por lo que a iconografía se refiere, solamente se ve ornamentada la iglesia por un lienzo de grandes dimensiones y por una o dos tallas de madera colocadas en cada una de las capillas laterales y en el muro del ábside poligonal.

Nos detenemos, por lo que a los bienes muebles se refiere, en un lienzo muy grande. Se reserva la última capilla de la nave del Evangelio para cobijar el lienzo de la Natividad de la Virgen, que se fecha en el siglo XVIII. Acerca de este cuadro de grandes dimensiones no conocemos datos concretos de su realización, puesto que no existe documentación de la misma. Aunque se cree que con toda probabilidad se colocó en el retablo mayor original en el siglo XVIII, que es el momento en el que, tras finalizar la construcción del templo, se comienza a decorar su interior. Es lógico que se colocara esta imagen en el centro del

retablo inicial, puesto que se refiere a la advocación del templo y responde, en cuanto a composición y elementos utilizados, al lenguaje del siglo XVIII de ese Barroco final. Sin embargo, sabemos que fue restaurado por un artista belga antes de colocarse en el retablo de 1939, así que bien podría haberse distorsionado en cierto modo la composición del mismo.

El paso de este altar mayor a las sacristías dispuestas a ambos lados del ábside se realiza por medio de sendas puertas que no son las originales, pero que, al llevarse a cabo la restauración de los años ochenta, se concibieron imitando a las anteriores en todos sus detalles de motivos geométricos.

Finalmente, debemos hacer alusión a un lienzo que se ha instalado recientemente en la capilla de san Macario dentro de esta iglesia, una obra dedicada al beato padre Mariano Alcalá Pérez, mercedario del Convento del Olivar. Un retrato de líneas claras y sencillas para homenajear al beato.

No es lo único que hay que señalar en cuanto a bienes muebles que se conservan dentro de la iglesia parroquial de Andorra. Y es que en cuanto a orfebrería se refiere, han llegado hasta nuestros días tres elementos reseñables por su antigüedad, buena conservación y calidad. Se trata de piezas que no se exponen al público, puesto que dado su valor se han sustituido por otras que son más modernas y menos valiosas en cuanto a calidad se refiere.

La primera de estas piezas es una custodia de plata sobredorada que, según un catálogo que se conserva en el despacho

parroquial, fue realizada por el artista Gerónimo de la Mata y donada por don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza, a la iglesia de Andorra por detalles que más adelante comentaremos.

Es una pieza que cuenta con un pie estrellado, que se divide en zonas triangulares por medio de molduritas de detalles propios del repertorio de las artes plásticas durante el Renacimiento, como son los florones y los mascarones. En la parte central del anverso aparece, mediante la técnica del repujado (al igual que los detalles que lo rodean) y el cincelado, el escudo de don Hernando de Aragón, que fue arzobispo de Zaragoza entre 1539 y 1575, así que con toda posibilidad esta custodia se dataría en ese período de tiempo. También dos detalles que están a ambos lados de este escudo nos dan la pista para saber el autor y localidad en que se llevó a cabo, puesto que se aprecian los punzones del artista Gerónimo de la Mata y el león pasante, símbolo de la ciudad de Zaragoza.

Sobre esta base se alza el astil de cuerpo cilíndrico y con detalle bulboso. Sobre este último, se levanta el nudo, que tiene forma de jarrón de base gallonada, cuello con ocho rosas inmersas en sus correspondientes círculos y un balaustre a base de tornapuntas fundidas.

Finalmente el templete, en el que se repite de nuevo la marca de punzón de la ciudad de Zaragoza, es de planta hexagonal, con seis columnas abalaustradas de capiteles jónicos. Sobre estos soportes, se despliegan unos niños con la cruz hacia el remate.

Se dispone el viril circular ornamentado por medio de motivos en ese y tornapuntas fundidas. Y sobre la cúpula hexagonal (al igual que la planta), nervada, se levanta una linterna en la que se inserta una cruz de brazos bulbosos, en la que descansa la imagen de Cristo crucificado, que se realizó mediante la técnica de fundición.

El mismo autor compara esta obra con otra custodia del mismo autor que se fecha en 1566 y asegura que la de la iglesia de Andorra parece ser anterior por su tipología y ornamentación, ya que se acercaría más a la del monasterio de Alagón, que llevó a cabo el platero Juan de Ansa en 1548. En cualquier caso, es difícil concretar la datación exacta de la obra sin manejar fuentes documentales de primera mano, pero sí que se podría enlazar hacia mitad del siglo XVI, pues responde a un lenguaje absolutamente clasicista.

Acerca de la cruz procesional, el mismo autor la sitúa también en el siglo XVI y pertenecería al mismo autor, Gerónimo de la Mata. Igualmente es una pieza realizada en plata sobredorada –aunque en algunas partes ya ha desaparecido el dorado debido al uso que se le ha dado– de tamaño medio. Sus brazos son rectangulares y se rematan con estructuras polilobuladas, están decorados por medio de elementos de grutescos repujados, crestería y pequeños florones, así como por una medalla cuadrada y con molduras que se sitúa en el crucero, todo ello repujado. En este caso, las marcas de punzón del autor se sitúan en esta medalla



❖ Detalle de la cruz procesional

del crucero y son las mismas que hemos comentado para la custodia.

En el anverso el protagonismo lo ostenta la imagen de un Cristo crucificado y coronado con espinas, de tres clavos y con un paño corto atado a la izquierda, realizado mediante la técnica de fundición. Lo rodea una serie de detalles de hojarasca en forma de cruz.

El reverso, por su parte, acoge la imagen de una Virgen con Niño en brazos, que no



❖ Cálices

está sedente, sino de pie, como era habitual en el gótico, con algunos rasgos de poca naturalización, como son los plegados convencionales de las vestimentas. La medalla que rodea la imagen vuelve a presentar una composición crucífera de hojas.

Del nudo y el cañón podemos decir que son elementos que se añadieron en una restauración de la pieza que se llevó a cabo en el siglo XIX, y se decoran mediante estrías –el cañón– y esférica de centro cóncavo con asitas-monstruos.

Este documento apunta a que esta cruz tiene una estrecha relación con la cruz de Bello y que se fecharía también hacia la mitad del siglo XVI.

La tercera de estas piezas reseñables es un cáliz de plata decorado con esmaltes, que no aparece en ningún inventario realizado hasta el momento y que posiblemente se date en época mucho más moderna, siglo XIX o principios del XX. No obstante, goza de un tratamiento plástico también muy destacable, de gran voluminosidad en sus detalles y

mucho naturalismo en los elementos vegetales que decoran el pie y la base de la copa. Se intercalan estos elementos con unos pequeños tondos esmaltados –uno de ellos se ha perdido, así que no podemos completar el mensaje iconográfico– con las imágenes de la Virgen, san José, Cristo, la Virgen con el Niño y san Juan Bautista.

Con ella se completarían los elementos muebles que destacan dentro del templo.



❖ Contrafuertes de la iglesia

PORTADA DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD DE ANDORRA



Las portadas-retablo comienzan a proliferar durante el Renacimiento, cuando la portada deja de tener esa función narrativa de época medieval para pasar a convertirse en majestuoso elemento de recepción del fiel. La que nos ocupa ahora supone un ejemplo destacable de este modelo de portada, transgrediendo ya las normas del Renacimiento puro y tomándose ciertas licencias en cuestión de proporciones y del uso anticlásico de algunos de sus elementos, dentro de la tendencia que denominamos manierismo. En este estilo el lenguaje clásico que se retoma de los órdenes griegos y romanos, ahora sin función tectónica de sus elementos sino meramente ornamental, se permite utilizarlos saltándose esos tratados teóricos en los que se analizan las proporciones clásicas y el ritmo que los elementos van marcando.

Además del tamaño, pues resulta difícil obviar su imponente presencia sombreando todo el urbanismo de la plaza y enmarcando el vano de



ingreso al lugar de culto que casi pasa desapercibido, rápidamente se atisba que los artífices de dicha obra escultórica dominaban el arte de la labra. Pese a tratarse de un material un tanto delicado, pues se trata de una piedra arenisca de fácil erosión, se ha mantenido con bastante fidelidad a lo que debió de ser la portada original, a falta de las cuatro esculturas de bulto redondo que se cobijaban en las hornacinas y que, sin lugar a dudas, serían la clave para poder ofrecer una lectura completa y acertada del programa iconográfico que se planteaba en este elemento tan importante dentro del conjunto. Con los escasos elementos conservados –un Cristo crucificado, al que custodian los ángeles músicos, y las figuras de Adán y Eva en los frontones del cuerpo bajo– y los que sabemos que existieron –las figuras de san Pedro y san Pablo en las hornacinas bajas– podríamos hacer una lectura aproximada del repertorio iconográfico desplegado en la misma. Se nos ocurre que en esta ocasión el mensaje que se nos quiere transmitir sea precisamente la representación de la deísis: los pilares sobre los que se asienta la Iglesia –tomando como pilares a san Pedro y san Pablo y las figuras de Adán y Eva como el inicio de la Humanidad– a la muerte de Jesús, que es sacrificado para redimir a toda la raza humana.

Lo que sí podemos apuntar es que se utilizaron en este caso los órdenes clásicos de acuerdo a la sucesión que debían tener. De este modo, el piso

inferior, cuyas columnas de fustes acanalados se elevan no solo sobre la correspondiente basa sino también sobre un gran plinto, desarrolla tanto en los capiteles como en el entablamento de triglifos y metopas el orden dórico. El segundo piso se corresponde al orden jónico, como nos marcan las volutas de los capiteles y su arquivado del entablamento. Los frontones de ambos pisos son de perfil triangular con tímpanos decorados. El piso superior, que ahora es de una sola calle central en contraposición de las tres calles de los dos cuerpos anteriores, se erige imponente, de grandes proporciones para destacar la crucifixión de Jesús –esta sería una de las licencias que se toma el escultor a la hora de concebir la portada– y se articula de acuerdo al orden corintio. Además de los pináculos que rematan las calles del segundo piso, las aletas que se presentan en esta portada son dobles, pero solo unas gozarían de la función real que tienen: enlazar el piso superior con el medio. Las otras dos aletas o volutas surgen como elementos que le sirven al escultor para llenar a su libre elección los paños que quedan desnudos.

Sin duda, se trata de uno de los elementos más interesantes y de mayor modernidad para su época con los que contamos no solo en la localidad de Andorra o en la comarca de Andorra-Sierra de Arcos, sino también en la provincia de Teruel cuando hablamos de manierismo.

