





INTRODUCCIÓN

LA COMARCA EN LA EDAD MODERNA

Las iglesias parroquiales de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos fueron construidas durante los siglos XVI, XVII y XVIII, por lo que su origen histórico se remonta a la Edad Moderna, enmarcándose dentro de las corrientes artísticas imperantes entonces en Europa, el Renacimiento y el Barroco. Los territorios que actualmente conforman la comarca pertenecieron durante los siglos XVI y XVII al reino de Aragón, miembro de la Corona de Aragón, posesión de la monarquía de los Austrias. Durante la Edad Media, tras el fin del proceso “reconquistador” en tierras turolenses, el reino de Aragón se había consolidado en torno a una serie de instituciones políticas (Justicia, Diputación y Cortes) que fueron la base de su peculiar régimen “pactista”, cuya principal característica consistía en que la autoridad del rey quedaba limitada por sus leyes, los Fueros.

Durante la época moderna todavía se mantenía vigente este régimen de origen medieval, aunque cada vez más debilitado por la actuación de los Austrias, decididos a establecer una monarquía absoluta centrali-

zada en Castilla. Fueron finalmente los Borbones, a comienzos del siglo XVIII, quienes acabarían con el particular régimen jurídico aragonés a través de los Decretos de Nueva Planta. Se establecía, además, un nuevo orden político, el absolutismo, que volvía a beneficiar a las hasta entonces clases dominantes, la nobleza y la Iglesia. El pistoletazo de salida de esta política centralizadora la habían dado los Reyes Católicos a finales del siglo XV y fue también en aquellos momentos cuando se empezó a hacer uso de otro instrumento político homogeneizador. Se trataba de la Inquisición, guardián de los intereses de la monarquía absoluta. Su utilidad como policía social y política provenía de su poder para atacar a cualquier ciudadano previamente acusado sin prueba alguna, con el fin de defender la ortodoxia y moralidad cristiana, función para la que había sido creada en origen. El universo cultural, pues, de la población aragonesa giraría obligatoriamente en torno al cristianismo.

Este era el entramado político y cultural que regía la vida de la población aragonesa durante los siglos XVI, XVII y XVIII, cuya vida diaria, por otro lado, se veía directamente influenciada por la acción directa de

los señores. La sociedad aragonesa, eminentemente rural, vivía en su gran mayoría bajo el régimen señorial. Muchos de sus municipios dependían de un señorío (había otros que eran administrados directamente por delegados del rey, los de realengo) en el que era el señor—noble o eclesiástico—quien gestionaba la justicia y la política. Las poblaciones, además, se encontraban bajo el modo de producción feudal—de origen medieval—, en el que la tierra—principal unidad económica—era propiedad de los señores, quienes percibían por ella diversos tipos de rentas. Estas eran pagadas por los vasallos que la trabajaban, los campesinos. Los habitantes de los señoríos también veían agravar sus condiciones de vida a causa del pago del diezmo a la Iglesia, del uso de los servicios básicos como el horno o el molino, monopolio del señor, y de los impuestos reales. Las pestes, conflictos armados o las malas cosechas también afectaban con especial virulencia a estas clases populares. Su reacción ante este tipo de situaciones podía tomar forma de motines de subsistencia, pero también se solían llevar a cabo acciones en comunidad de tipo religioso, con el objetivo de negociar con los santos y recibir a cambio beneficios

materiales, frecuentemente la protección ante los desastres naturales. La creencia religiosa cristiana, sus rituales y la inquietud respecto de la salvación y el más allá representaban un componente integral de la vida cotidiana del individuo.

Así, las iglesias parroquiales eran uno de los espacios principales del medio rural, pues eran los edificios donde serían aleccionados en la fe y donde encontrarían respuesta a muchas de sus dudas y miedos. Estos templos –su localización, sus estructuras, sus materiales, su organización espacial o su decoración–, además, actuaban en sí mismos como difusores de los nuevos movimientos culturales que se estaban desarrollando por aquel entonces en la monarquía española y en Europa, el Renacimiento y el Barroco. Era la arquitectura, en este caso religiosa, uno de los mayores focos dinamizadores culturales de los pueblos de estos señoríos y, a la vez, reflejo de la evolución de la estética, los gustos y formas de expresión populares. De esta historia, de la historia del arte de las iglesias parroquiales de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos vamos a hablar en estas páginas.

LAS IGLESIAS ARAGONESAS DEL SIGLO XVI

Los orígenes medievales

La totalidad de los territorios que comprende la comarca de Andorra-Sierra de Arcos estaba en la Edad Moderna bajo el régimen señorial. Alloza, Crivillén y Ejulve

perteneían a la Orden de Calatrava, cuya sede se encontraba en Alcañiz; Andorra y Ariño perteneían al arzobispado de Albalate; mientras que Estercuel, Gargallo, Alacón y Oliete dependían de señoríos laicos. El origen de esta organización del territorio se encuentra en la Reconquista. Los reyes aragoneses fueron ocupando territorio musulmán con la ayuda de nobles y órdenes militares a quienes, en agradecimiento, se les ofrecía la propiedad feudal de ciertos territorios. Las órdenes militares solían encargarse de la conquista y defensa de los espacios más abruptos, como las sierras. Así, los calatravos se ocuparon de Ejulve, donde en el siglo XIV levantaron una fortificación de la que se conserva una torre defensiva.

La conquista de un lugar por parte del cristiano a costa del musulmán conllevaba también un triunfo simbólico consistente en la construcción de una iglesia. La ocupación cristiana de lo que aproximadamente es hoy la provincia de Teruel concluyó a fines del siglo XII y, en consecuencia, las iglesias se construyeron según la corriente artística de moda en la Europa cristiana del momento, el gótico. Sin embargo, no hay que olvidar que Teruel y muy especialmente las zonas bajas de los afluentes meridionales del Ebro, como es el río Martín, habían sido zonas de asentamiento musulmán y que tras la ocupación cristiana la mayoría de la población había decidido quedarse. Esta numerosa población musulmana, a la que perteneía la mayor parte de

alarifes de la zona, mantuvo vivo el arte musulmán, cuyas esencias perdurarían además a causa de los precedentes locales como la Aljafería. Esta fuerte permanencia del arte musulmán adoptó los estilos artísticos que traían consigo los cristianos, configurando lo que algunos autores califican como una nueva expresión artística, exclusiva del arte hispano y el más genuino de Aragón, el arte mudéjar. Para Teruel supone, además, el arte de mayor trascendencia por su singular personalidad y por la abundancia de ejemplos que se realizaron y conservan. No obstante, de los siglos XIV y XV, momento de consolidación de la presencia cristiana en esta zona y en la Península Ibérica –en 1492 se conquista el último reducto musulmán, el reino de Granada– y momento de mayor esplendor de los artes góticos y mudéjar, no se conserva en esta comarca ningún resto de arquitectura religiosa, a excepción de la ermita del Pilar de Andorra. Sin embargo, la tradición constructiva medieval aragonesa continuó vigente durante los XVI, XVII y XVIII bien enraizada en los conocimientos de los maestros de obra locales y en el gusto popular.

La llegada del Renacimiento

Durante el siglo XVI, época de bonanza económica que coincide con el esplendor del imperio de la monarquía de los Austrias, se seguían construyendo iglesias de nave única con capillas entre los contrafuertes, cabecera poligonal, de tres o cinco lados,

bóvedas de crucería y coro alto a los pies. En cuanto a su exterior, destacaba el volumen de la nave central, cabecera y contrafuertes, disponiendo a menor altura las capillas laterales. Se trataba de una tipología que había funcionado durante siglos, fácilmente ampliable, no muy cara de construir y realizable en un corto período de tiempo. Este modelo bajomedieval, basado en las iglesias de planta de salón del gótico levantino, comenzaría ya entrado el siglo XVI a enriquecerse con elementos propios del nuevo lenguaje renacentista italiano. Los continuos contactos de la Corona de Aragón con Italia llevaron consigo la introducción de este nuevo estilo artístico. El Renacimiento se había ido fraguando durante el siglo XV a partir de la revisión de la tradición clásica y de la recuperación de los elementos formales de la Antigüedad. En Italia, los artistas habían intentado alcanzar la máxima belleza al representar la realidad y para ello trabajaban conforme a un canon o módulo ideal, concebido a partir de una relación de proporciones armónicas. En arquitectura, los edificios eran un todo orgánico que no permitía variaciones posteriores, ya que cualquier modificación arruinaría el efecto conseguido por el módulo.

Estos eran los postulados esenciales que se iban integrando en la arquitectura hispana tradicional, especialmente en su decoración. En Aragón, comenzaron a proliferar trabajos de ornamentación escultórica de inspiración renacentista realizados en yeso,

lo que supondría, al mismo tiempo, la reformulación de la tradición técnica y estética mudéjar –en las que el yeso era un material fundamental y cuya característica principal residía en un singular sistema de decoración geométrica–. Estas yeserías, que vistieron bóvedas, vanos e intradosos de arcos, se utilizarían para marcar cada una de las partes del templo desde una concepción racional propia del Renacimiento. Los trabajos realizados en ese sentido tanto en la Aljafería como en la Seo de Zaragoza se convirtieron en centros de irradiación de estas novedades estilísticas. Este tipo de labores, sin embargo, no respondía, en realidad, a los verdaderos fundamentos del Renacimiento, sino que se trataba más bien de añadidos superficiales.

La revolución estilística local

Fue a partir del segundo tercio del siglo XVI cuando comenzó en Aragón, al igual que en el resto de la Península, una transformación y modernización completa de los antiguos modelos medievales, consiguiendo configurar una nueva realidad constructiva distinta de sus precedentes medievales. Esta fue llevada a cabo por profesionales, mitad albañiles mitad arquitectos, una figura, esta última, que nació en aquel período y que ya solo propondría espacios que después no construirían con sus manos. Lo intelectual se independizaba de lo estrictamente artesanal.

De esta reflexión local nacieron distintas y ricas soluciones en todo el territorio ara-



❖ Detalle de la pintura mural de la iglesia de Alloza

gonés, promovidas por particulares y concejos, quienes solían contratar y sufragar los gastos de las obras, fuente de prestigio. Estas debían contar con el beneplácito del arzobispo de la diócesis, quien, de ese modo, se convertía en impulsor de esas iniciativas y, por tanto, en promotor artístico. El segundo tercio del siglo XVI coincidió con el pontificado de Hernando de Aragón, gobernador de la extensa diócesis cesarugustana, además de lugarteniente general del rey Felipe II en Aragón. Este había depositado su confianza en Charles de Mendibe y en Martín de Miteza, principales artífices de esta revolución estilística. Una de sus principales contribuciones fue la introducción de las bóvedas tabicadas.

Los tres elementos que mejor ejemplifican este proceso evolutivo son los nervios de las bóvedas de crucería estrellada, las molduras de yeso de los muros y las portadas. Los nervios se transformaron en molduras y se deshicieron de su función



tectónica. La moldura, dispuesta a modo de entablamento sobre las embocaduras de las capillas laterales y recorriendo a media altura todo el interior del edificio, diferenciaba los muros de las bóvedas, ordenando los interiores. Sobre ella se abrían los vanos, a través de los que se conseguía una iluminación homogénea del espacio interior, manteniendo el intencionado aislamiento del exterior propugnado por los primeros teóricos del Renacimiento. Este efecto lumínico se completaba además con la incorporación de delgadas pantallas translúcidas de alabastro, material que abundaba en las canteras del valle medio del Ebro, así como con el empleo de tonalidades suaves en los muros. Y, por último, las portadas, que se concibieron como decoración atectónica. Por su complejidad, desde el punto de vista arquitectónico, es a través de ellas como se observa más fácilmente la llegada y adopción del nuevo sistema de los órdenes clásicos y, en definitiva, de la estética renacentista.

Otra de las soluciones ideadas, esta vez ante la falta de mármoles o piedra en la zona, consistió en el revoco uniforme de muros y bóvedas o en la aplicación del falso despiece isódomo, que imitaba los interiores de cantería. Con ello, se conseguía la austeridad, claridad y regularidad defendida por la literatura artística de la época. Aun con todo, las iglesias aragonesas que correspondían a este modelo no podían

entenderse como renacentistas en sentido estricto, ya que no bastaba con introducir elementos formalmente correctos, sino que se debía atender a las reglas de la proporcionalidad de los órdenes clásicos.

A este período histórico y a esta tipología pertenecen las iglesias parroquiales de Andorra y Ejulve, construidas a finales del siglo XVI y comienzos del siguiente. Aunque las obras se realizaran con posterioridad al año en que Hernando de Aragón gobernara, puede pensarse que las innovaciones que se llevaron a cabo bajo su mandato influyeran en la construcción de estos templos. Asimismo la diócesis de Teruel también pudo ejercer como foco difusor de las novedades estilísticas, pues allí había trabajado el francés Pierre Vedel, otro de los impulsores de la renovación arquitectónica del segundo tercio del siglo XVI. Ambas localidades disfrutaban de cierta prosperidad, traducida además en un aumento de población, que animó a la proyección y ejecución de nuevos templos más grandes y modernos. Andorra se convertiría en villa, tras su independencia con respecto al arzobispado de Zaragoza en 1613, y Ejulve disfrutaría de las ventajas que pudo ofrecerle la consolidación de la Orden de Calatrava y de la encomienda de la que dependía, la de Molinos.

Sus maestros y arquitectos, como es el caso de Juan Rigor, primer autor de la iglesia de Andorra, pudieron partir tanto de la

tradicción constructiva local como de los nuevos arquetipos en clave renacentista que se habían construido en Aragón en los años inmediatamente anteriores. Como era usual, y teniendo en cuenta la gran calidad de estos dos ejemplares, serían sus portadas las que mejor transmitirían a la población el nuevo espíritu renacentista. Estas portadas, no obstante, reflejan ya los cambios artísticos que se habían producido, a comienzos del siglo XVI, en Italia. Del Renacimiento se había pasado al manierismo como reacción a sus teorías clasicistas sobre la armonía y la belleza. Se rompía con la lógica de las relaciones espaciales y se alteraban los elementos formales clásicos modificando sus funciones. Con ello se lograba tensión, desasosiego e inquietud frente a la claridad, equilibrio y orden renacentistas.

TERUEL, EL BARROCO Y LA CONTRARREFORMA

La introducción del clasicismo

Fue a partir del siglo XVII cuando se fue generalizando el lenguaje clasicista, en detrimento de las estructuras góticas, dando lugar a templos más homogéneos, sobrios y puristas. El foco difusor de este nuevo lenguaje formal provenía de El Escorial, de reciente construcción, que concretó un nuevo estilo, el herreriano, caracterizado por pilares cruciformes, abovedamientos de cañón con lunetos y cúpulas

sobre pechinas en el crucero. La Cartuja de Aula Dei se erigiría también como el modelo local más cercano construido según estas directrices. La influencia de estos nuevos postulados arquitectónicos llegó por medio de los prelados contrarreformistas y las nuevas órdenes religiosas.

Por otro lado, a mediados del siglo XVI, la Iglesia católica había celebrado el Concilio de Trento con el fin de redefinirse ante la crisis en que se veía inmersa tras la aparición en escena de su gran competidor, la Reforma protestante. Tras la clausura del concilio se inició un debate sobre el problema de la arquitectura religiosa a partir de las vagas indicaciones recogidas en los decretos conciliares y posteriormente a partir de la reflexión teórica que justificaría la nueva doctrina católica, elaborada por el arzobispo de Milán, Carlos Borromeo. Así, se llevarían a cabo experiencias prácticas como la desarrollada por la Compañía de Jesús en el templo romano del Gesù, autoría del arquitecto Vignola.

Era la época de la Contrarreforma, en la que una nueva generación de prelados, férreamente comprometidos con los ideales de la Reforma católica, asumieron el reto de la reestructuración de la geografía eclesial aragonesa. Desde entonces la mayoría de los pueblos españoles contaría con su propia iglesia y párroco. Las nuevas órdenes religiosas de la Contrarreforma instaladas en Aragón—los carmelitas descalzos, los capuchinos y los franciscanos—hicieron lo propio difundiendo el espíritu renovador

emanado desde Trento. El clasicismo pleno se introdujo, así, en territorio aragonés, tardíamente e influenciado por las nuevas ideas contrarreformistas.

El modelo vignolesco

La Contrarreforma llevaría consigo el mayor esfuerzo constructivo jamás registrado en la arquitectura religiosa de Occidente. Una labor que contrastaba con la escasez del período anterior, castigado por una crisis que había asolado Europa en el siglo XVII y que la comarca vivió en primera línea debido a la expulsión de los moriscos en 1610. Se reformaron y ampliaron, además, gran cantidad de antiguos templos. Así, la mayor parte de las iglesias parroquiales de la comarca, al igual que en Aragón, se erigieron durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII en un estilo clasicista y barroco. De esta época son las iglesias parroquiales de Oliete, Gargallo, Estercuel, Crivillén, Ariño, Alloza y Alacón.

El gusto de los comitentes, los conocimientos de los maestros, los recursos económicos, la lentitud con que se adoptaron los nuevos presupuestos barrocos e incluso la extensión en el tiempo de las obras fueron algunos de los factores que determinaron la personalidad de las fábricas y que en ocasiones impiden encasillar los templos en una tipología determinada, ya que algunos se encuentran a caballo entre los dos estilos. No obstante, lo cierto es que predominaron los templos de tipología barroca, que se

constituyó de ese modo en el arte con mayor transcendencia en la región aragonesa después del mudéjar, tanto por la abundancia de ejemplos como por su poderosa personalidad.

De este lento proceso evolutivo de marcado carácter local, se consolidaría un arquetipo basado en el modelo vignolesco. La iglesia del Gesù de Roma fue una de las más imitadas en el mundo católico, pues sus promotores, los jesuitas, se erigieron como los máximos defensores de la nueva ortodoxia. Su diseño encarnaba el espíritu barroco de la Contrarreforma: de planta longitudinal, para albergar un mayor número de fieles, muchos de los cuales se habían perdido con la Reforma protestante; de planta de cruz latina, para proseguir con una clara tradición cristiana; y con capillas a los lados de la nave, para albergar santos, reforzando así su papel de intercesores ante Dios, rol que el protestantismo había eliminado.

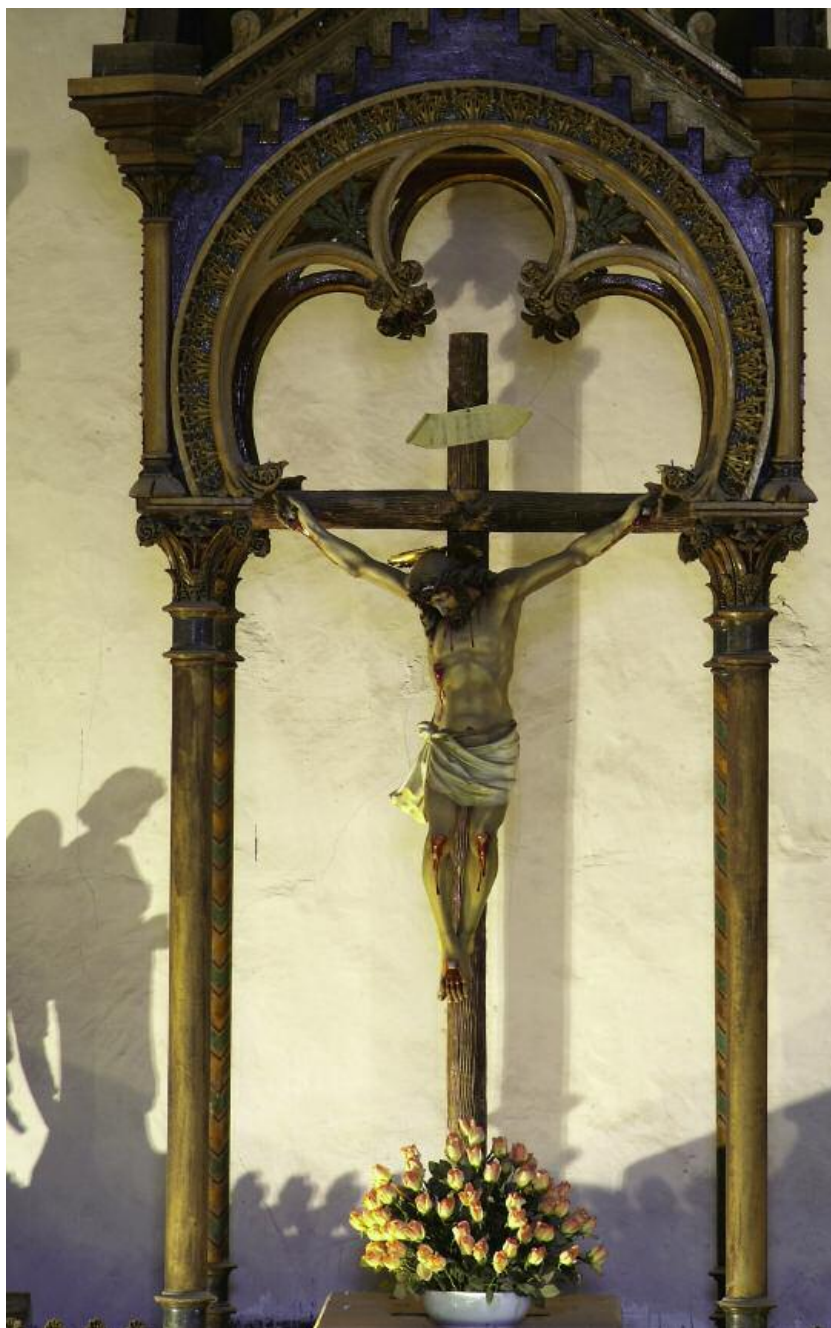
A esta planta, basada en la basílica tradicional, idónea para dirigir la mirada hacia el altar, lugar sagrado fundamental desde donde se predicaba y donde se celebraba la entonces imprescindible eucaristía, se le añadía un centro de atención protagonizado por una cúpula situada sobre el crucero. Este no se acusaba en planta, por lo que para lograr la forma de cruz se elevó la altura de la nave central y la del transepto. La nave central, los brazos del crucero y la cabecera se cubrían mediante bóvedas de medio cañón con lunetos, mientras que las laterales y los espacios que surgen a los

lados del presbiterio, con bóvedas de arista. En Aragón, este arquetipo derivó en un templo donde la comunicación entre las capillas se transformó en naves laterales. El edificio contaría entonces con tres naves, más amplia y elevada la central, con las que se conseguía mayor amplitud. Por otro lado, la planta se simplificaba al prescindir de crucero y se continuaba incluyendo el coro alto a los pies.

El arte al servicio de la Iglesia

El arte —especialmente la arquitectura religiosa, que vivió una de sus más brillantes y fecundas etapas— se había convertido en el arma propagandística de la Contrarreforma de la Europa católica. Así se fue forjando el Barroco, con el objetivo principal de mostrar la grandeza de la Iglesia católica y de difundir la nueva doctrina. El Estado y la Iglesia se esforzaron en erradicar las prácticas devotas populares locales, que hasta entonces habían convivido con ceremonias y creencias anteriores al cristianismo, con un fuerte contenido mágico. Este modo de experimentar y practicar la religión sería sustituida por otra uniforme, impuesta y controlada desde arriba. Se instituyeron y promocionaron diversas festividades, especialmente las relacionadas con los santos y Vírgenes locales, y la observancia religiosa se hizo mucho más exigente. Los principales comitentes serían entonces los monasterios, parroquias y cofradías. El catolicismo debía impregnar, así, la vida cotidiana de las gentes, estimulando su fervor religioso —fue el *boom* de la milagrería—, y por ello los templos se contrataron e idearon con el fin de aparentar la presencia cercana y real de Dios, intención que el protestantismo criticaba. Se buscaba la adhesión emocional de los fieles a través de los sentidos, para lo que se creaban espacios con un gran sentido escenográfico, infinito, abierto y dinámico. La luz, reflejo de claridad y proximidad a Dios, jugaba un papel esencial,

❖ Detalle del retablo de Esteruel



inundando los templos con juegos visuales para conmover al fiel. Con ese fin se emplearon las cúpulas, cimborrios y linternas.

Las artes plásticas fueron otro recurso primordial en la búsqueda de estos ilusionismos visuales, así como en la inculcación del nuevo dogma en un pueblo todavía mayoritariamente analfabeto. La pintura, sobre todo mural, se prestaría a ello recreando, por ejemplo, escenas celestes en las cúpulas, siendo la escultura la que adquiriría sobre todo en territorio español un papel central, tanto la destinada a los retablos, que también vivieron un gran desarrollo, como a las portadas, muros, cubiertas, altares y peanas. Dentro de la monarquía española fue especialmente importante el desarrollo de la imaginería, impulsada tanto por la profunda religiosidad de su sociedad como por la insistencia contrarreformista en el culto a las imágenes devocionales. Fue también el tiempo del éxito de los pasos procesionales. Estas imágenes eran de un gran realismo y dramatismo.

Los temas religiosos que se plasmaron en la escultura y pintura de los siglos XVII y XVIII continuaron en muchos casos fórmulas anteriores, aunque se crearon nuevos tipos iconográficos, que respondían a la existencia de nuevas beatificaciones y canonizaciones o bien al deseo de ciertas órdenes religiosas de potenciar la piedad de personajes relacionados con ellas, normalmente mártires. Los tres temas dominantes fueron Cristo, la Virgen y los santos. Era en los retablos donde solían



❖ Campanario de la iglesia de Gargallo

aparecer temas del Nuevo Testamento, destacando la vida y pasión de Cristo. Durante este período, por otro lado, cobró una mayor importancia la figura de la Virgen, muy dañada tras la Reforma protestante. La Virgen solía representarse acompañada de santos y en escenas de su vida, especialmente en la de la Asunción. Los temas marianos también se recreaban a través de distintas advocaciones, a las que

se dedicaron numerosas capillas, altares, ermitas e iglesias. Dos de las más ampliamente representadas fueron la Inmaculada Concepción y la Dolorosa, a lo que hay que añadir las advocaciones de tipo local, que en el caso de esta comarca se trataría de vírgenes como la del Olivar o la del Cantal.

En cuanto a los santos, cuya creencia en su poder mediador entre Dios y el hombre fue fundamental para la Contrarreforma, destacaban en especial los evangelistas y los padres de la Iglesia, colocados numerosas veces en las pechinas de las cúpulas –puesto que simbolizan el fundamento de la fe, doctrina y ortodoxia de la Iglesia católica– en forma de relieve o pintura mural. También se solía representar a los apóstoles, especialmente a san Pablo y san Pedro y a una figura muy vinculada a España, Santiago. De las jerarquías angélicas sobresale san Miguel y respecto a los santos de la vida terrenal, destacaba san José. Pero en esta época adquirieron especial significancia los fundadores o reformadores de las órdenes religiosas: los franciscanos san Francisco y san Antonio de Padua; santa Teresa, exaltada por el Carmelo; san Antonio Abad y los mártires san Sebastián, san Fabián, santa Bárbara, santa Águeda o santa Lucía. En cuanto a los materiales escultóricos, los relieves de las cubiertas estaban realizados en estuco, las imágenes en madera y las esculturas de las portadas en piedra.

La torre-campanario, el elemento estrella

La imagen exterior de los templos también debía pensarse con el fin de atraer a los fieles y esa función recayó, por un lado, en las portadas, en las que se concentraría una gran parte de la labor expresiva. Colocadas casi siempre en el lado de la epístola o en el hastial, se inscribían bajo un arco y se componían normalmente de dos cuerpos: el bajo, donde se abría la puerta de ingreso, acompañada de un arco de medio punto y un frontón flanqueado con pilastras o columnas adosadas. Sobre ellas, en el segundo cuerpo, solía correr un entablamento donde se sustentaba una hornacina, rematada con un arco de medio punto y frontón y guarnecida por pilastras o columnas. La transición entre ambos cuerpos se realizaba mediante volutas u otros recursos estilísticos. Su disposición derivaba de las portadas-retablos renacentistas, pero ahora las líneas se torcían y se rompían para dotar a la fachada de movimiento. Las portadas se fueron complicando, sobre todo ornamentalmente, hasta ganar una riqueza que no se dio en esta comarca.

Así, en Andorra-Sierra de Arcos la expresividad barroca se transmitió con mucha mayor claridad y fuerza a través de sus torres-campanario. Alloza, Andorra, Oliete, Ariño y Crivillén poseen magníficos ejemplos. Estas eran también reflejo de la estética y técnicas de la tradición constructiva tradicional, en constante evolución desde propuestas locales y en las que vuelve



❖ Detalle de la torre-campanario de la iglesia de Andorra

a resurgir el componente mudéjar. En primer lugar, la estructura de casi todas ellas, como ocurre en el resto de la provincia turolense, obedece a la de las torres mudéjares. Son torres mixtas, basadas en un primer cuerpo prismático de sección cuadrada, que generalmente formaba parte de la iglesia, y en varios cuerpos superiores octogonales. El paso entre ambas plantas solía suavizarse con pilastras o bien achaflanando las esqui-

nas. Por otro lado, la distribución interior es la común a las torres campanario cristianas, en las que en torno a un machón central se disponía una escalera en espiral, que conducía al cuerpo de campanas.

Para levantar el primer cuerpo se empleaba piedra sillar o mampostería, esta última más accesible en las tierras de la comarca. Del mismo modo, la fábrica de los templos se realizaba en mampostería, utilizando los sillares para embellecer las esquinas. Los cuerpos superiores de las torres se erigieron a base de ladrillo a caravista, material muy utilizado en la tradición constructiva local, de origen mudéjar y habitual en esta zona de tierras arcillosas. El ladrillo aligeraba el peso de la estructura superior, logrando torres muy esbeltas, uno de sus característicos rasgos, pero además se empleaba con un claro sentido decorativo. Esta tradición ornamental que hacía uso de motivos geométricos mudéjares en ladrillo resaltado también se utilizaría para decorar las cornisas de estos templos. La mayoría de las veces eran estas cornisas, junto a las portadas, la única ornamentación de sus exteriores, utilizándose desde los recurrentes y habituales frisos de esquinitas hasta complejos aparejos como el que luce la parte superior del muro de la iglesia de Alacón.

El aspecto exterior de estas torres, sin embargo, se acercaba más a la volumetría de los campanarios italianos, representada y difundida por la torre de la Seo de Zaragoza. La tradición se conjugaba con los modelos barrocos imperantes, diseñados en torno a



❖ Detalle de la portada de la iglesia de Ejulve

elementos clasicistas: pilastras, columnas, entablamentos o superposición de órdenes. En el último cuerpo de las torres era donde se colocaban las campanas, cuyo repique, que tanto invitaba al devoto a acudir a las ceremonias religiosas como anunciaba los actos más relevantes de la vida pública de las poblaciones, formó parte desde entonces de la vida cotidiana de aquellas, a las que además se les había dotado de una nueva fisonomía con el levantamiento de estas torres; uno de los elementos, por otro lado, más representativos e interesantes de la arquitectura turolense.

LOS SIGLOS XIX Y XX, TESOROS CERCENADOS

El siglo XVIII además de ser el siglo de la monarquía absoluta también lo fue de la

Ilustración, un movimiento intelectual que bebía del humanismo, reivindicado por el Renacimiento, y que defendía la razón como origen supremo del pensamiento. Entre otras cosas, criticaba la legitimidad de la que disfrutaban la religión, las tradiciones y las supersticiones como fuente de conocimiento a través de las cuales explicar el mundo y actuar ante los problemas que planteaba. Desde entonces, la Iglesia católica fue perdiendo progresivamente prestigio y, por ende, poder económico, político y social. Además, de la Ilustración nacería el liberalismo, un movimiento político y económico que arremetió contra el Antiguo Régimen hasta acabar con él, por medio de las revoluciones que abanderó en Europa y España durante el siglo XIX. Los señoríos, la Inquisición y la monarquía absoluta

desaparecieron. También se expropiaría, a través de las desamortizaciones, a las órdenes religiosas, las cuales habían acaparado en su haber gran parte de las tierras de la monarquía, de las cuales la mayoría ni se cultivaban ni se cedían. En su lugar, se instauró un sistema de propiedad capitalista, amparado por un Estado-nación liberal, regido por parlamentos y constituciones, origen del actual. Nacieron España y sus provincias, y los territorios de la actual comarca de Andorra-Sierra de Arcos quedarían inscritos en la provincia de Teruel.

Por aquel entonces, en el campo ideológico, comenzó a generarse una corriente política liberal de corte progresista, abandonada principalmente por una parte de la nueva élite, la burguesía, que defendía ideas laicistas, encaminadas a la secularización del Estado y a terminar con el privilegiado papel que todavía desempeñaba la Iglesia católica en los diferentes ámbitos de la esfera pública. Más allá de estas élites, amplios sectores populares compartían dichas ideas laicistas, que derivaron en numerosos casos en un pensamiento y prácticas violentas anticlericales. Estas últimas se llevarían a cabo durante el siglo XIX y, muy especialmente, durante el primer tercio del siglo XX y se ejercerían contra miembros e instituciones representativas del poder, el control social y la moral católica.

Estas políticas modernizadoras, que iban de la mano de los sistemas democráticos, como el que quiso instaurar la II República en los años treinta del siglo XX, fueron

brutalmente eliminadas a través de un golpe de Estado (1936) por parte de las élites conservadoras. Al golpe le seguiría una guerra civil y a esta una dictadura (1939-1977). Paradójicamente esta iniciativa provocó uno de los movimientos anticlericales más feroces de la historia de España. Fue entonces, durante los primeros momentos de la Guerra Civil, cuando en las zonas donde la sublevación había fracasado se destruyeron, quemaron, robaron, vendieron y reutilizaron la mayoría de los bienes muebles que se habían ido acumulando a lo largo de los siglos en las iglesias parroquiales: esculturas, retablos, imágenes, órganos, instrumentos litúrgicos, puertas, documentos y vestimentas. Los muros, suelos y cubiertas también sufrieron destrozos, ya que muchas iglesias se incendiaron o se utilizaron como almacén, establos, cocinas o dormitorios. El patrimonio artístico también fue víctima de esta violencia que se había adueñado de la política europea durante los años veinte y treinta del siglo XX. Esta vez había sido ejercida, en su mayor parte, en zonas controladas por republicanos, socialistas, anarquistas o comunistas, que vieron la oportunidad de comenzar su ansiada revolución social y acabar con el viejo orden. En esta zona, donde los arrebatos

contra las cosas sagradas fueron especialmente intensos en relación a otras partes de España, esa revolución se materializó en la puesta en marcha de las colectividades. En esta comarca la devastación fue prácticamente total y solo algunas pequeñas joyas se salvaron. Las cruces procesionales de Estercuel, Andorra, Crivillén y Oliete o la talla de una Virgen renacentista de Ariño forman parte de ese tesoro cercenado.

Con el triunfo del bando franquista, de corte fascista, es decir, contrarrevolucionario y antiliberal, al que la Iglesia católica española había apoyado desde el comienzo hasta el fin de la guerra, comenzaba una nueva etapa de recuperación en la vida de las iglesias parroquiales. Estas fueron rápidamente habilitadas, sobre todo, en cuanto a bienes muebles se refiere. Muy pronto sus interiores se llenaron de nuevo de imágenes, entonces de yeso la mayoría, y retablos, que sustituían en la medida de lo posible a los anteriores ejemplares. Sin embargo, esta inversión proveyó a las iglesias de producciones artísticas de escaso valor, realizadas en serie en talleres como el de los hermanos Albareda de Zaragoza, fruto de la urgencia y la miseria económica y artística de la España de posguerra. No obstante, esta situación siempre podía salvarse con excep-

ciones individuales, como la representada en esta comarca por el alcañizano Francisco Rallo, quien proveyó a Gargallo de su actual retablo mayor. La intención del régimen franquista no era la promoción artística del patrimonio eclesiástico, sino la recuperación inmediata de las iglesias como premio a una Iglesia fiel y, posteriormente, a partir de 1945 cuando se había producido la derrota de los fascismos en Europa, como base para su política de recatolización a ultranza de la sociedad española, clave en la construcción de su nueva ideología: el nacionalcatolicismo. Las iglesias parroquiales volvieron a tener un papel primordial en la vida cotidiana de la sociedad, convertidas en el edificio público que la dictadura impuso como principal referente cultural de las poblaciones.

Esta situación cambiaría con la vuelta de la democracia y la puesta en valor de la cultura, en general, y de estos edificios, en particular, concebidos entonces como bienes histórico-artísticos de gran interés y relevancia para el patrimonio cultural y turístico de estas localidades. Por esta razón se apostó por la restauración completa de los templos, reformas que comenzarían entonces, en los años ochenta y noventa, y que todavía continúan en el presente.