

Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, de Andorra

Cristina Alquézar Villarroya y Rosa López Bielsa
Reportaje fotográfico: JAP

La historia de la iglesia

En 1983 la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora 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. La iglesia se inauguró en 1973.

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 coger 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 rosetón 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 llevó a cabo desde 1597 a 1609 y en ella participaron dos arquitectos diferentes. 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 los códigos mudéjares.

Entre el Renacimiento y la tradición constructiva popular

La planta 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. En concre-



Contrafuertes laterales rematados por modillones.

to, Rigor posiblemente utilizó el modelo de iglesia que Pierre Vedel, maestro de origen francés, introdujo en el panorama arquitectónico del Bajo Aragón turolense a partir de la edificación de Santa Eulalia del Campo.

Esta iglesia, como la de Andorra, 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. 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 y unas bolas los coronan y unos roleos en medio-relieve los flanquean.

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 ella unos arcos fajones de medio punto con una característica terminación, unas medias columnas adosadas al muro y apoyadas sobre unos salientes de piedra. Para cubrir la cabecera se ideó una cúpula vaída rebajada con pechinas y decorada con unas franjas policromadas, que se unen en el centro de la cúpula por medio de un rosetón.

Esta cara de la iglesia, de aires clasicistas traídos de Italia y de las academias, comparte protagonismo con un estilo de tradición popular mudéjar, que introdujo el segundo de los arquitectos. Este se ocupó de la decoración de las bóvedas, sobre las cuales dibujó con yeso motivos geométricos. Todo ello, como el resto de ornamentación de la iglesia, policromado a base de tonos azules, verdes y ocre, lo que contrasta en la actualidad con la piedra sillar de los muros dejados al descubierto, de forma poco usual, tras quitar el encajado durante la primera restauración.

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, característico 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.

La torre

Estas son las pistas que nos ofrece la iglesia para poder adivinar que hubo una segunda mano interviniendo en este proyecto. Pero aún falta otro elemento que refleja a la perfección este hecho, la torre. De dos claros cuerpos diferenciados, la torre de esta iglesia se levanta sobre un primer cuerpo de piedra sillar y planta cuadrada, el primer tramo, y octogonal el siguiente, luciendo este último unas torretas entre pilastras en sus ángulos. El cuerpo superior, sin embargo, se construye en ladrillo, un material más popular, muy propio del mudéjar. Dividido en dos cuerpos de planta octogonal, este piso se ve mucho más ligero gracias a tres arcos abocinados situados en cada lado de la planta octogonal, algunos de ellos abiertos por óculos.

Es este cuerpo el que indica la hora, pues en él se encuentra el reloj, y un poco más abajo el escudo de la villa esculpido en piedra. La culminación de la torre se produjo más tardíamente que el resto de la iglesia, pues se terminó de construir en 1660-1661.

Decoración interior

Como comentábamos con respecto al interior, el hecho de que el espacio interior 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



Torre campanario con el reloj y el escudo de Andorra.

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 neorenacentista, 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*¹.

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.



Ventana abierta en uno de los lunetos de la bóveda adornado con pilastras, frontón curvo y roleos.

1 Archivo Nacional. Siglo XVIII, Documento n.º 22.



Pila bautismal.



Pintura barroca procedente del antiguo retablo.

Un elemento que también se perdió durante la Guerra Civil española 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 encargó 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 lienzos que hubiera, sino que aquellos fabricados en material pétreo han llegado por fortuna hasta nuestros días. 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. Estas tallas datan de los años setenta y fueron encargadas al taller de los Hermanos Albareda de Zaragoza, taller del que salieron, como estamos habituados a presenciar en esta zona, la mayor parte de las esculturas realizadas para devolverles a las iglesias el significado iconográfico de sus interiores.

Desde el muro de los pies, si recorremos cada una de las capillas, nos encontramos en el lado de la epístola en primer lugar la imagen de Santiago apóstol. Le sigue la dedicada a la Virgen del Pilar, y san Macario en la última de estas. Al lado contrario y en la capilla que queda a la altura del sotocoro, se expone la imagen del Cristo crucificado de los tambores, que en Semana Santa procesiona las calles de la localidad. Le siguen santa Bárbara y san Isidro en la siguiente capilla, san José en la consecutiva, y finalmente se reserva la última capilla 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. Aunque 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.

La orfebrería

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.

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



Santa Bárbara (obra del taller de los hermanos Albareda de Zaragoza).

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 enclavar 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 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 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. Le rodean 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 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 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



Orfebrería conservada: cáliz, custodia y cruz procesional.

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.

La portada

El aspecto al que debemos dedicarle un apartado monográfico, dada su importancia monumental y el valor que para nosotros tiene dentro del patrimonio arquitectónico de la comarca y de la propia localidad, es la fachada de la iglesia, situada en el hastial del templo. Debemos citar antes de adentrarnos en ella, que existe otra portada, situada en el muro de la nave del evangelio, aunque no tiene funcionalidad en la actualidad ya que el vano de entrada está cegado. Posiblemente se concibiera como un acceso complementario al de la fachada principal, puesto que se le aprovisionó de ornamentación en el exterior, como aún podemos observar. Como decíamos, el elemento más significativo dentro de todo el conjunto es su imponente portada de ingreso, que nos recibe cobijada entre el caserío que forma el perfil de la plaza. Lamentablemente, se ha perdido prácticamente toda la iconografía que se desplegaba en las hornacinas de la fachada, conservándose solo algunas de las esculturas o relieves. Por tanto, se nos hace complicado realizar una lectura completa del programa iconográfico que se quiso transmitir en ella, así que nos ceñiremos a llevar a cabo el comentario formal realizando algunas alusiones concretas a las esculturas existentes.

Esta fachada se estructura haciendo uso de los esquemas clasicistas que durante el Renacimiento se retoman, aunque en algunos detalles vemos cómo el arquitecto hace alarde de manejar el lenguaje manierista que en España constituye el estilo herreriano.

Como buen ejemplo del Renacimiento, se estructura mediante la sucesión de los órdenes arquitectónicos que se utilizaron durante el período clásico en Grecia y Roma, aunque aquí no tienen ninguna función tectónica, sino simplemente decorativa, de ornamentación. Se pasan a utilizar como meros elementos ornamentales gracias a los cuales se organiza la portada. Se utiliza en el primer cuerpo una organización basada en el vano de entrada o puerta de ingreso y en dos

hornacinas, que han perdido sus esculturas (según las fuentes orales se trataba de san Pedro y san Pablo) que se retiraron en los años treinta del siglo XX debido a su mal estado. Las hornacinas, que tienen remate avenerado, se flanquean por cuatro columnas acanaladas con collarino, de orden dórico, dispuestas sobre plinto y basa y sustentando una estructura arquivada de tres fascias y un friso decorado con sus correspondientes triglifos y metopas. Sobre este arquivado se erigen dos frontones de pequeño tamaño, dispuestos sobre las hornacinas bajas, y en ellos aparecen en alto relieve representados de busto las figuras de Adán y Eva, como nos indican las inscripciones que tienen justo debajo. Se aprecia que esta parte se encuentra muy erosionada también, como nos deja ver la ménsula que debía de decorar el remate del vano de ingreso. Siguiendo la misma estructura, se levanta el segundo cuerpo de la portada, aunque se diferencia del bajo porque en este caso el orden utilizado es el jónico y también porque se añade un frontón partido más que en el caso anterior, rematando el vano de iluminación que se sitúa en el centro de este segundo cuerpo. Igualmente estas columnas se sustentan sobre su basa, se decoran con estrías y collarino y sostienen un cuerpo arquivado, que también se decora con sus tres fascias y el friso, liso en este caso. Sobre él se levantan dos frontones que no están decorados. Este cuerpo cobija otras pequeñas estructuras en su interior que repiten el mismo esquema de arquivado sobre columnas o pilastras —ahora de orden toscano porque el capitel es sencillo, sin decoración y el arquivado es liso— que hacen de marco a las correspondientes hornacinas aveneradas vacías y al vano de iluminación, y sobre ellas unos frontones partidos que recogen unos pináculos y unas bolas de tipo herreriano. El último de los cuerpos remata toda la portada y por ello recibe un tratamiento diferente. Solamente encontramos aquí una estructura arquivada, sustentada por sendas columnas sobre plinto y basa, de fuste acanalado, con collarino, y de capiteles corintios, pues se decoran con hojas de acanto. El arquivado vuelve a presentarnos las tres fascias y el friso es liso, sirviendo de sustento al frontón central que corona toda la composición, también partido por un pináculo y una bola de estilo herreriano, y esta vez de perfil curvo. A ambos lados de este tercer cuerpo, los relieves de roleos vegetales,

junto con otros pináculos y bolas de estilo herreriano, completan la decoración. Mientras que el interior del tercer cuerpo se reserva para presentarnos bajo arco de medio punto con ménsula estriada —igual que ocurría en el cuerpo inferior— una representación de Cristo crucificado de tres clavos, con paño de pureza, al que acompañan dos ángeles músicos en relieve. Esta es la parte de la portada que menos ha sufrido en cuanto a las inclemencias del tiempo se refiere, y la más completa iconográficamente, puesto que, como hemos comentado, algunas de las hornacinas vacías en la actualidad no sabemos la imagen de quién cobijaban o las fuentes que barajamos no resultan del todo fiables por ser orales. Así que iconográficamente no nos queda más remedio que hacer posibles reconstrucciones hipotéticas, siguiendo otros ejemplos en lo que coinciden algunas imágenes o por sentido común al referirnos a determinadas escenas. De este modo, una posible interpretación sería que se hubiera querido reflejar una serie de personajes que son esenciales dentro del programa salvífico de la Iglesia y de la labor de Cristo al morir crucificado para redimir al género humano. Por ello, contando con que fuera cierto que las dos esculturas del cuerpo bajo representaban a san Pedro y san Pablo y que se conservan los relieves de Adán y Eva, esta parte baja podría simbolizar los pilares sobre los que se asienta la Iglesia tras la muerte de Cristo —san Pedro y san Pablo— y la representación de Adán y Eva como el género humano, al que Cristo redime con su muerte. En las hornacinas del cuerpo medio, y teniendo en cuenta que en la parte superior se sitúa a Cristo crucificado, pudiera ser que se representaran las imágenes de la Virgen María y san Juan Evangelista, completando el significado de la *Deesis*, puesto que es muy corriente observar esta escena durante todo el período medieval y en la Edad Moderna. Esta podría ser una de las interpretaciones, aunque con las pocas esculturas que se conservan son solamente hipótesis que lanzamos, para completar el comentario de esta portada de líneas sobrias y sencillas, en la que el maestro de obras se permitió la libertad de romper con el lenguaje clasicista al cual nos traslada el interior de la iglesia y su planta, para pasar a realizar algo más moderno en uno de los elementos que así lo permite, la portada.

CAÑADA, J., "La iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de de Andorra (Teruel)", en *Revista de Andorra*, n.º 2, CELAN, 2002.

IBÁÑEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuesta de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, IFC, IET, 2005.

MOROS, A., "Mis recuerdos de Andorra", en *Revista de Andorra*, n.º 2, CELAN, 2002.

VÁZQUEZ LACASA, G., *Datos históricos sobre la Muy Noble Villa de Andorra*, Zaragoza, La Académica, 1926.

VELASCO, E. Y EGEA, J. F., "Noticias del siglo XVII sobre la Iglesia de Andorra", en *Cierzo*, mayo 1985, p. 9



La portada de la iglesia, verdadera joya artística de la comarca, y sus múltiples detalles: frontones, columnas jónicas, roleos con motivos vegetales, angelotes, Adán y Eva y ángeles músicos.