

Gonzalo M. Borrás Gualis



La  
**Techumbre**  
Mudéjar de la Catedral  
de Teruel



Equipo 

*Dirección:*

Guillermo Fatás y Manuel Silva

*Coordinación:*

M<sup>a</sup> Sancho Menjón

*Redacción:*

Álvaro Capalvo, M<sup>a</sup> Sancho Menjón, Ricardo Centellas  
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-36 de la  
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Gonzalo M. Borrás

Ilustraciones: Archivo CAI, L. Mínguez, F. J. Sáenz

I.S.B.N.: 84-95306-16-6

Depósito Legal: Z. 2901-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



# ÍNDICE



Introducción	5
DESCRIPCIÓN DE LA CATEDRAL DE TERUEL	7
LA ESTRUCTURA DE LA TECHUMBRE: ARMADURA DE PAR Y NUDILLO	15
LA DECORACIÓN PINTADA: TEORÍAS SOBRE SU SIGNIFICADO	27
EL ESTILO ARTÍSTICO Y LOS PROBLEMAS DE LA AUTORÍA	43
DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN FIGURADA	53
LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA	67
LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN EN LA TECHUMBRE (1996-1999)	79
JUICIO DE VALOR DE LA OBRA	87
Bibliografía	93



## INTRODUCCIÓN



**L**a catedral de Teruel, en origen iglesia de Santa María de Mediavilla, presenta su nave central cubierta por una extraordinaria techumbre de madera pintada, que constituye la obra más singular del arte mudéjar en España, por lo que la UNESCO le otorgó el máximo reconocimiento artístico de Patrimonio de la Humanidad.

Esa techumbre fue realizada durante el último cuarto del siglo XIII, aunque se desconocen tanto la fecha precisa de su ejecución como los nombres de los artífices que intervinieron en ella. En la obra confluyen, de una parte, la mejor tradición artística del Islam, patente no sólo en la estructura y disposición de la cubierta de madera, sino también, en gran medida, en los motivos ornamentales de su decoración pintada; y, por otra, el más rico repertorio de imágenes de la tradición cristiana occidental.

Crisol de culturas —cristiana, islámica y judía—, síntesis del arte de Oriente y de Occidente, el mudéjar nos ha legado en la techumbre de Teruel su “Capilla Sixtina”, por cuyos frisos pintados va desfilando toda la compleja sociedad de la época medieval que la hizo posible. Esta obra única nos habla de un pasado de tolerancia religiosa, pragmatismo político y convivencia social.



*Vista general de la catedral de Teruel, con la torre, naves y cimborrio  
(Foto: F. J. Sáenz)*

# DESCRIPCIÓN DE LA CATEDRAL DE TERUEL



**L**a iglesia de Santa María de Mediavilla de Teruel no fue elevada a su actual rango de catedral hasta el año 1587, fecha de creación de la diócesis turolense; con anterioridad, en 1423, el pontífice aragonés Benedicto XIII le había concedido la dignidad de colegiata. Sin embargo, ya desde el momento de la fundación de la ciudad por el monarca Alfonso II en 1171 (fuero de 1177), Teruel había quedado adscrita a la diócesis de Zaragoza y esta iglesia de Santa María de Mediavilla ostentaba una posición preeminente dentro de la organización de la ciudad en nueve parroquias o colaciones, destacando no sólo por su ubicación en el centro urbano sino por la asignación real de rentas y beneficios, según ha probado documentalmente Antonio Gargallo.

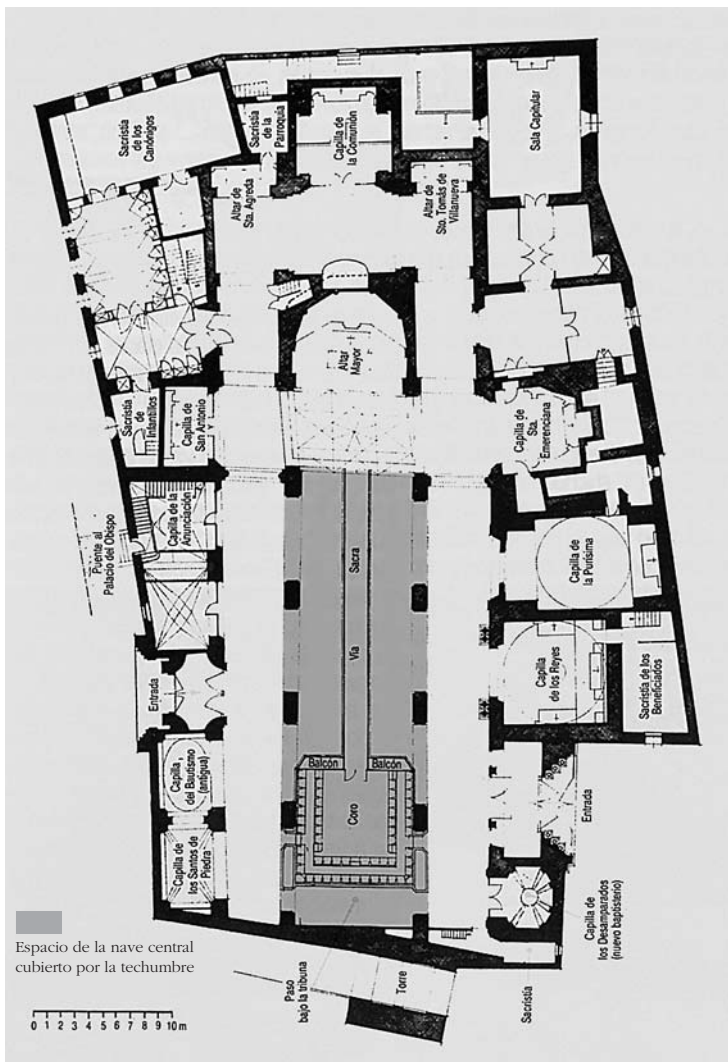
Todos los testimonios, tanto documentales como monumentales, inducen a pensar que la primera etapa constructiva de la iglesia se iniciaría hacia el año 1200; el último eslabón de su fábrica es la torre mudéjar actual, levantada durante la judicatura de don Juan de Montón, es decir, entre el 10 de abril de 1257 y el 26 de marzo de 1258, según la cronología establecida por Jaime Caruana.

Este primer edificio poseía ya la misma amplitud que el actual y estaba asimismo dotado de tres naves, aunque todas ellas eran de menor altura que las actuales, según un precioso testimonio de Ángel Novella, que dice así: «en la restauración que se hizo después de la pasada guerra (1936–39) y al picar los muros para el revoco, se hallaron en la nave de la epístola, pared medianera con la central, dos ventanas alargadas con arcos de medio punto, lo que hace suponer proporcionaban luz a la nave principal sobre las cubiertas laterales. Y, para corroborar esto, en la segunda capilla de esta nave se descubrieron restos del alero de la primitiva nave lateral, mucho más baja de techo que la actual y que quedaba bajo las ventanas citadas. También a la altura de los vértices de los arcos entre naves se hallaron vestigios de estas cubiertas».

Más adelante añade: «En efecto, al picar el revoco de la nave central durante la citada restauración y a unos tres metros bajo el alicer del artesonado, quedó al descubierto una línea de unión de dos obras de distinta época y naturaleza».

«Todo esto indica que los primitivos muros de las naves fueron aprovechados, añadiéndoles más de tres metros de altura, como se confirmó también al comprobar que los cimientos de la cabecera son mucho más profundos que los de las pilastras de las naves, como obras de muy distinta época».





*Planta de la catedral de Teruel, según Manuel Lorente Junquera*

Así, pues, queda plenamente fundamentada la tesis de Novella de que existió una fábrica anterior “románica” de tres naves, que no se derribaron sino que se reaprovecharon elevando a mayor altura sus muros, cegando los vanos anteriores y abriendo otros nuevos. Plantea también este autor la hipótesis de que el número de arcadas de separación de las naves de la primitiva iglesia fuese doble que el actual, quedando de este modo embutidos en los actuales pilares uno de cada dos de los primitivos.

No se sabe con certeza si dicha fábrica primitiva disponía ya de crucero, como la actual, o carecía del mismo; en todo caso, se supone que la cabecera tendría tres ábsides semicirculares. Tal vez las investigaciones arqueológicas permitan en alguna ocasión corroborar estos supuestos.

De cualquier modo, la culminación de este primer proceso constructivo de la iglesia de Santa María de Mediavilla fue su actual torre mudéjar, de planta cuadrada y adosada a los pies de la nave central; su datación documental se sitúa, como se ha dicho, entre 1257 y 1258 y es concorde, además, con los datos procedentes de los análisis dendrocronológicos (a partir de los anillos de la madera) de sus vigas originales, realizados por Klaus Richter (maderas cortadas a partir de 1243) y Eduardo Rodríguez Trobajo (en 1250).

Durante la segunda mitad del siglo XIII, y con la fábrica primitiva todavía en buen estado, la parroquia de Santa María de Mediavilla de Teruel ofrece evidentes signos de

vitalidad económica y de renovación artística, al acometer la obra ya mencionada antes, consistente en la elevación de sus tres naves y en la dotación de nuevas cubiertas: a este momento se adscribe la actual techumbre mudéjar y con él se inicia una nueva etapa del proceso constructivo que culminará en el año 1335, con las obras de enlucido y decorado del crucero y de los nuevos ábsides mudéjares.

Precisamente la elevación de las naves a mayor altura es una de las características de la arquitectura gótica, que paulatinamente se abría paso en la Península Ibérica desde el segundo cuarto del siglo XIII. Sin duda, las naves originales pronto resultaron bajas y oscuras en demasía para el gusto imperante durante esta época. Es probable que el esplendor de la torre mudéjar sirviese de acicate para haber realizado una obra enteramente de nueva factura; pero el edificio era aún demasiado reciente como para derribarlo, por lo que parecería más aconsejable el reaprovechamiento de sus tres naves.

Si se ha establecido que el proceso constructivo de la primera fábrica había avanzado desde los ábsides, en la cabecera del templo, hasta la torre mudéjar, en los pies del mismo, ahora, siguiendo el sentido inverso, las obras progresarán desde las naves hacia la cabecera. En efecto, una vez sobreelevada la altura de las tres naves y potenciada su iluminación, y dispuesta la nueva techumbre mudéjar sobre la nave central, sin duda la primitiva cabecera

quedó enana y desproporcionada en relación con el resto del edificio. Por ello hubo que abordar la construcción de un crucero y de tres nuevos ábsides, cuyas obras concluyeron con el desmontaje de las cimbras y con el enlucido y pintado de los mismos en 1335, según una relación de cuentas conservada en el archivo de la catedral. El director de estas últimas obras de enlucido fue el maestro moro Yuçaf de Huzmel, procedente de Coglor.

Con lo referido se cierra la segunda etapa constructiva de la catedral y básicamente queda configurada su fábrica medieval mudéjar tal como ha llegado hasta la actualidad. Si prescindimos de las modificaciones sufridas con las dotaciones de capillas laterales y de la sacristía, tan sólo dos intervenciones arquitectónicas de alcance merecen subrayarse durante las edades moderna y contemporánea. La primera es la construcción del actual cimborrio o torre-linterna, volteado sobre trompas (arcos), sobre el espacio central del crucero, en sustitución del anterior, de época medieval. Las trazas del nuevo cimborrio fueron realizadas en 1537 por el maestro Juan Lucas, alias Botero, autor asimismo de los que cubren los cruceros de La Seo de San Salvador de Zaragoza y de la catedral de Tarazona. De acuerdo con las mencionadas trazas, el cimborrio se edificó en el verano de 1538 bajo la dirección del maestro Martín de Montalbán (según cuenta el notario turolense Gaspar Sánchez Muñoz en su diario, en el que se relatan hechos y noticias de la ciudad en el siglo XVI). Su función

era la de proporcionar mayor luz al nuevo retablo mayor, obra del escultor Gabriel Joly, que acababa de asentarse en 1536.

La segunda y última intervención data ya de 1909 y corresponde a la gran portada meridional, obra del arquitecto modernista Pablo Monguió Segura, que consideró el historicismo mudéjar como estilo más adecuado para llevarla a cabo. La portada se cierra con una reja de Matías Abad que es, asimismo, otro “revival”, en este caso de la reja que cierra el coro en el interior de la catedral, obra del maestro Cañamache.



*Verja y portada neomudéjares  
de la catedral de Teruel  
(Foto: L. Minguéz)*



## LA ESTRUCTURA DE LA TECHUMBRE: ARMADURA DE PAR Y NUDILLO



**E**n el mismo planteamiento constructivo de ganar altura en las tres naves de la primitiva iglesia románica, reaprovechando la fábrica existente, subyacía la necesidad de utilizar un tipo de cubierta para el nuevo edificio cuyo sistema de cargas no precisara apeos ni contrarrestos específicos. Es decir, que toda la transformación de la catedral realizada en el último tercio del siglo XIII para elevar los muros y obtener mejor iluminación, tal como se llevó a cabo, ya suponía y exigía la utilización de una armadura de par y nudillo, sistema estructural de cubierta que carga por igual sobre todo el muro, sin concentrar pesos ni, por tanto, requerir contrafuertes específicos que hubieran obligado a levantar un edificio de nueva planta.

Desde el punto de vista estructural, la primera observación que apuntar se refiere al uso inadecuado del término *artesonado* con el que habitualmente se ha venido denominando a esta techumbre y que ha sido introducido incluso en varias publicaciones de carácter científico, tal vez por su mayor casticismo. Con ese término —asimilado,

además, por las lenguas extranjeras que carecen de un equivalente— se pretende aludir a la forma de artesa invertida que ofrece la cubierta vista desde abajo. Pero, tal como ha propuesto con todo rigor Balbina Martínez Caviro en sus estudios sobre la terminología de la carpintería hispanomusulmana, la palabra “artesonado” ha de utilizarse tan sólo con una connotación ornamental: su uso debe reservarse para todas aquellas techumbres que, independientemente de su estructura o de la disposición de su armadura, estén decoradas con artesones o casetones.

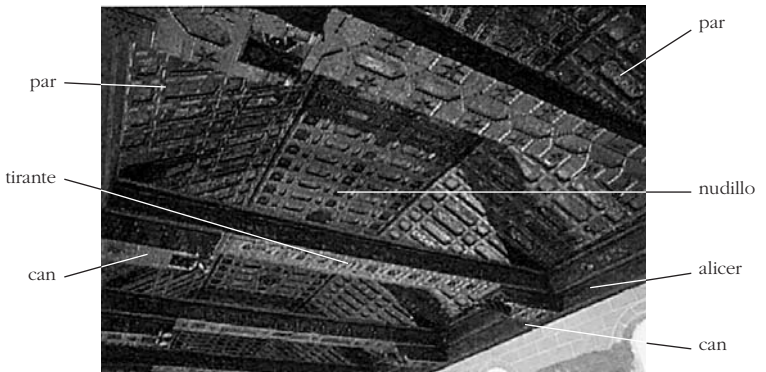
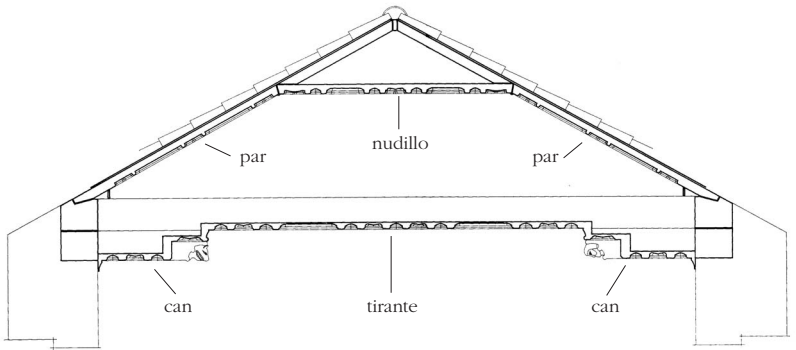
Así, puede llamarse artesonado a un alfarje, es decir, a una techumbre plana de madera, siempre que se halle decorada con esos elementos, como sucede con la que cubre el salón principal del palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza. Pero no es el caso de la techumbre de la nave central de la catedral de Teruel, por lo que no es procedente la denominación de “artesonado”, sino la de “armadura de par y nudillo”.

Antonio Almagro ha ofrecido una precisa y clara descripción de la estructura de esta techumbre, que se reproduce a continuación con la única modificación de presentar en cursiva, la primera vez que se mencionan y describen, los términos específicos de cada uno de los diferentes elementos que componen la armadura, de modo que puedan servir como diccionario técnico para el lector no iniciado en el tema. Su texto es como sigue.



«La armadura, de par y nudillo, está formada por vigas inclinadas de acuerdo con la pendiente del *faldón* de la cubierta y apoyadas en la *cumbrera* o vértice superior, entestando con las correspondientes del otro faldón. Estas vigas van colocadas a pequeños intervalos y se denominan *pares* o *alfardas*. Para evitar la flecha y pandeo de estas piezas se dispone, normalmente a la distancia de un tercio de su longitud desde la cumbrera, una pieza horizontal de igual sección, que une los dos pares y que recibe el nombre de *nudillo*. Los pares entestan superiormente con los de la otra vertiente, bien directamente o bien con la interposición de una tabla que se denomina *hilera*. En la parte inferior apoyan en otra pieza de madera corrida llamada *estribo* y que es la encargada de repartir el peso y el empuje horizontal a los muros. Los pares se colocan a escasa distancia unos de otros, generalmente separados una distancia igual a dos veces su propio grueso, aunque esta medida varía en ocasiones. El nudillo evita la flecha o comba hacia el interior de los pares, a la vez que absorbe parte del empuje horizontal que produce la estructura.»

«Como en grandes luces este empuje puede ser considerable, se colocan otras vigas, los *tirantes*, uniendo horizontalmente los estribos de los dos lados a fin de contrarrestar los empujes opuestos que se producen en ambos apoyos. Estas vigas, que se suelen colocar apareadas, son de notable mayor tamaño que los pares y nudillos, pues además de tener que trabajar a tracción deben soportar su propio peso con una gran separación entre apoyos. Para



*Sección transversal (arriba) y fotografía (abajo) de la armadura de par y nudillo de la catedral de Teruel con la identificación de sus partes principales*



*Vista general de la techumbre*

reducir ésta se disponen piezas empotradas funcionando como ménsulas, que se denominan *canes* o *asnados* y cuyas cabezas o extremos libres se decoran con formas geométricas, zoomórficas o con cabezas humanas.»

«La estructura así concebida tiene la facultad de producir un reparto de las cargas y empujes prácticamente uniforme en todo el perímetro de los apoyos, adecuándose de esta forma a las fábricas de escasa resistencia, como las de ladrillo y tapial, que caracterizan a la arquitectura hispanomusulmana y más en particular a la mudéjar.»

«Esta es la disposición estructural del conjunto. Con el fin de permitir el asiento del tejado por la parte superior y poder presentar decoración hacia el interior, los espacios entre los pares y entre los nudillos se cubren con *tablas*, que forman los faldones inclinados y el *almizate* o *barneruelo* horizontal. Estos elementos delimitan el espacio definido por la armadura, que se percibe como unitario al estar sólo interrumpido de manera ocasional por los tirantes. Éstos, a su vez, también se enlazan cerrando el espacio entre las dos vigas, dando la impresión de elementos más potentes de lo que en realidad son. Frente a las estructuras latinas, en las que abundan los elementos verticales, como *pendolones* y *tornapuntas*, que dividen el espacio bajo la cubierta, la solución musulmana y mudéjar es más unitaria, recordando una bóveda corrida.»

«El enriquecimiento decorativo lleva a dividir las calles o espacios entre pares, enlazando éstos con piezas de unión o *peinazos*, que determinan formas de hexágonos

alargados o de estrellas. Las aristas de estas piezas se bise-  
lan a la vez que reciben cortes con formas especiales,  
dando lugar a lo que se conoce como labor de *menado*.  
Las zonas de las paredes que quedan entre los tirantes  
y los canes se cubren con tablas decoradas, que enmasca-  
ran los estribos formando el *alicer*. Todos los *papos* o  
caras inferiores de las vigas y las *tabicas* o tablas que cie-  
rran las calles están aquí decoradas con pinturas; las vigas  
y peinazos con motivos geométricos y las tabicas con un  
riquísimo repertorio iconográfico [...]. En el centro de  
cada tramo del almizate, entre dos pares de tirantes, hay  
un motivo decorativo central compuesto por una cúpula  
agallonada [...]. En el exterior, la nave central tiene un ale-  
ro con canes, con rollos menudos y terminados en estiliza-  
das cabezas de toros. Estos canes tuvieron decoración  
pictórica al igual que los *sofitos* y que aún se conserva en  
algunas zonas.»

Así, pues, la techumbre de la catedral de Teruel no es  
un artesonado sino una armadura de madera de par y  
nudillo, apeinazada y con dobles tirantes apeados en  
canes. Tiene 32 m de longitud y 7,76 de anchura, 3,50 de  
anchura en el almizate y 2,85 de longitud en los faldones.  
Los diez tirantes de vigas pareadas dividen visualmente la  
techumbre en nueve secciones, sistematización que se uti-  
liza para la descripción de la misma que aquí se hará: las  
secciones se numeran correlativamente desde el crucero  
hasta los pies de la nave, de modo que la novena y última  
sección corresponde a la que hubo de ser repuesta total-

mente, como se ha dicho, por el Servicio de Regiones Devastadas en la restauración realizada tras la Guerra Civil.

Antonio Almagro ha observado que «las pendientes de sus faldones son notablemente menores de lo que suele ser más corriente [...] y en la mayoría de las armaduras de época posterior, sobre todo en Andalucía. Las armaduras de par y nudillo trazadas con el cartabón de cinco, que es el más usado en el tratado, presentan una pendiente de  $36^\circ$ , mientras que esta armadura de Teruel tiene alrededor de  $30$ , lo que parece indicar que se utilizó el cartabón de seis o de  $30^\circ$ , menos corriente».

Por otra parte, aunque la armadura de par y nudillo no economice material —ya que en su estructura se utiliza tanta madera o más que en las de cerchas y correas de tradición occidental—, sin embargo ofrece dos notables ventajas como son el empleo de piezas de pequeña escuadría (excepto para los tirantes), lo que facilita su traslado y montaje, y la posibilidad de realizar una buena parte del trabajo en el taller. Todo ello condiciona de modo decisivo el sistema ornamental de revestimiento y su significado.

Sin adelantar todavía la calificación de “unicum” que, por su decoración pintada, ha merecido esta techumbre de la catedral de Teruel, es decir, de ejemplar único desde el punto de vista artístico, también atendiendo a su estructura puede considerarse una pieza extraordinaria en el contexto de la arquitectura mudéjar aragonesa e incluso en el de la



*Vista de conjunto de uno de los faldones de la techumbre (Foto: Luis Mínguez)*

hispanomusulmana y mudéjar en general, ya que, ciertamente, son bastante raras las techumbres conservadas de época medieval y más aún las que pueden adscribirse al siglo XIII.

Esta estructura de armadura de madera de par y nudillo ha de ser considerada excepcional en el ámbito del arte mudéjar de Aragón, tanto por su misma naturaleza como por sus notables dimensiones, además de por la circunstancia nada fútil de haberse conservado. Antonio Almagro, sin embargo, discrepaba de esta singularidad, no tanto por lo que a su decoración pintada se refiere sino por su forma estructural, que ahora valoramos; aducía la generalización de este tipo de estructuras para cubiertas de ermitas en la comarca de Albarracín, aunque los ejemplos conservados son de época más tardía (generalmente, del siglo XVI) y, por otra parte, se trata de una zona geográfica abundante en madera.

Por supuesto que, en todo caso, la existencia de esta armadura de par y nudillo en la catedral de Teruel fue posible gracias a la proximidad de los pinares de la comarca de Albarracín, de los que, además, se han establecido series completas para una datación a través del estudio de la madera, lo que ha permitido corroborar cronologías relativas para el arte mudéjar turolense.

Pero, si se considera el arte mudéjar aragonés en su conjunto, se aprecian de inmediato dos constantes: la primera



se refiere a que en el sistema de cubiertas de las obras mudéjares en Aragón predominan las bóvedas de crucería realizadas en ladrillo frente a las techumbres de madera; la segunda es que, cuando se utilizan cubiertas de madera, son mucho más habituales otras estructuras diferentes, como son los alfarjes o techos planos (caso de los coros en alto a los pies de las iglesias, desde la Virgen de Tobed hasta Santa Tecla de Cervera de la Cañada, además de los numerosos ejemplos hallados en arquitectura civil) o las techumbres inclinadas que apean sobre arcos diafragma (como sucede en varias ermitas e iglesias, desde la Virgen de la Fuente en Peñarroya de Tastavins hasta San Juan Bautista en Chiprana). Incluso en algunos templos donde se utilizaron excepcionalmente armaduras, éstas son de parhilería y no de par y nudillo, como en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona.

De manera que la armadura de par y nudillo de la catedral de Teruel es de todo punto singular en el contexto de la arquitectura mudéjar aragonesa, ya que, precisamente, uno de los rasgos que han definido a esta última es el escaso uso de este tipo de armaduras en su sistema de cubiertas, frente a otros focos regionales hispánicos, en los que, por el contrario, predomina.

A pesar de esta última apreciación, también la armadura de par y nudillo de la catedral de Teruel puede calificarse de inusual en el marco del mudéjar hispánico en cuanto

a la época de su construcción, pues son muy escasos los ejemplares conservados ya no sólo del siglo XIII, sino incluso, en general, de todo el periodo medieval. Balbina Martínez Caviro únicamente ha adscrito al siglo XIII las armaduras de par y nudillo que cubren la iglesia de Santiago del Arrabal y la Sinagoga de Santa María la Blanca, ambas en Toledo.

Queda, finalmente, una alusión al origen hispanomusulmán de las armaduras de madera de par y nudillo utilizadas en la arquitectura mudéjar hispánica, tesis defendida por la historiografía clásica, aunque en los últimos años esta corriente haya encontrado un discrepante en el arquitecto Enrique Nuere. Ha sido mérito del profesor Fernando Chueca Goitia, en sus notables interpretaciones del arte mudéjar hispánico, haber destacado el interés estructural de las armaduras de par y nudillo, cuyo antecedente se encuentra en la arquitectura almohade.

# LA DECORACIÓN PINTADA: TEORÍAS SOBRE SU SIGNIFICADO



**S**i la techumbre de la catedral de Teruel puede calificarse como una obra de arte excepcional aun atendiendo tan sólo a la cuestión de la singularidad de su estructura, cuando por fin se hace referencia a su decoración pintada la pieza merece, sin duda, el calificativo de “unicum”, lo que la hace ser conocida con el sobrenombre de “Capilla Sixtina del arte mudéjar”.

En este epígrafe se recoge, a modo de primera aproximación a la decoración de la techumbre, una consideración global sobre sus elementos ornamentales, así como sobre las más notables teorías acerca de su significado. Para un lector más interesado se ha reservado en otro epígrafe, de carácter más minucioso y de detalle, el análisis descriptivo de todo el repertorio ornamental, clasificado por temas.

Todas las piezas de madera que componen la armadura y están dispuestas en las partes visibles de la misma han recibido decoración pintada: pares, nudillos, peinaos, tabicas, tirantes, canes, aliceres, etc. van revestidos completamente de decoración. No se entrará ahora en el problema de la crítica de autenticidad, es decir, si algunas

de estas piezas han sido cambiadas de emplazamiento, injertadas, restauradas en exceso o renovadas por completo —aspecto al que ya se ha aludido al tratar sobre la última intervención en la techumbre—, ya que, en una primera consideración sobre el carácter ornamental de la pieza, esta problemática (que tanto ha ocupado a los investigadores, desde Ángel Novella a Joaquín Yarza) queda en un segundo término, como se verá.

Lo que interesa destacar, en primer lugar, es que la decoración lo invade todo y que, atendida la naturaleza fragmentaria de las piezas de madera que componen la superficie pintada, resulta inviable la unidad temática desde un punto de vista compositivo; por tanto, deviene asimismo irrelevante el orden de los temas en la disposición de los elementos ornamentales. Es más: la diferente naturaleza y formato de las piezas de madera policromada no sólo condiciona el emplazamiento y, a veces, también la naturaleza de los elementos ornamentales, sino que, en todo caso, determina la escala y el canon de la decoración figurada, imponiendo de esta manera un orden estructural de carácter bien diferente.

Debe hacerse, asimismo, hincapié en que gran parte de la decoración pintada fue aplicada previamente en el taller, salvo los retoques de montaje, sobre las piezas sueltas, antes de que éstas fueran trasladadas y ensambladas de modo definitivo en la armadura, y en que cada una de las

piezas del mismo formato y función es intercambiable en su colocación final en la armadura. Todas estas consideraciones previas, que son intrínsecas a la naturaleza y función decorativas de una armadura de par y nudillo, han de ser tenidas en cuenta a la hora de mantener una tesis sobre el significado del conjunto de las pinturas.

El repertorio ornamental de la techumbre puede agruparse, para su sistematización y estudio, en cuatro tipos de elementos: vegetal, geométrico, epigráfico y figurado, además de las posibles combinaciones entre éstos. Una parte relevante de este repertorio corresponde a la tradición islámica: son básicamente los elementos vegetales estilizados, los geométricos y los epigráficos en árabe, así como otros sistemas ornamentales de procedencia islámica, en especial las rosetas gallonadas o *chellas*. Otra parte destacada, integrada sobre todo —aunque no sólo— por los elementos figurados, se adscribe, por el contrario, a una cultura artística de raíz occidental.

Por lo que a la tradición ornamental islámica se refiere, la decoración vegetal ofrece un repertorio muy variado, configurado en esencia por tallos entrecruzados formando ejes de simetría lateral, con o sin vástago central, de los que arrancan hojas estilizadas que, a menudo, siguen el modelo de la hoja de palmeta doble y disimétrica. Asimismo son ricos y variados los motivos geométricos, aunque predomina en conjunto el característico lazo de cuatro

octogonal formando estrellas de ocho puntas combinadas con cruces, con el que se decora todo el sistema apeinado de los pares y nudillos de la techumbre.

La decoración epigráfica en árabe es escasa, aunque equivalente en proporción a la epigrafía gótica cristiana: consiste en inscripciones cúficas que decoran la parte lateral del tirante sobre el can, y que repiten varias veces, en una composición afrontada e invertida, la palabra *al-Mulk*, que significa “el poder” o “la gloria”. Se trata de un término



*Arriba, inscripción árabe con la palabra “al-Mulk” (el poder) y adornos florales; abajo, inscripción latina con fragmento del Ave María: “cum bened(icta)”*

árabe de carácter genérico para aludir a la realeza y que pudo copiarse de las piezas de arte mueble, en especial de la cerámica decorada califal en verde y morado, donde aparece frecuentemente desde el siglo X.

En cuanto a la tradición ornamental occidental, sobresale la decoración figurada. Desde el punto de vista compositivo, ésta puede agruparse en dos series, de diferente escala de acuerdo con el formato del soporte de las piezas de madera: una, la constituida por la decoración de las tabicas, en formato vertical, con figuras aisladas (salvo excepciones) y a mayor escala; y, otra, la de los laterales de los tirantes y de los canes, así como la de los alieres, con personajes formando escenas y a menor escala.

La temática de esta decoración figurada —cuya lectura ha servido de base esencial para las diversas tesis que se han propuesto sobre el significado de la techumbre—, puede agruparse en tres grandes apartados: a) imágenes y escenas de carácter religioso cristiano; b) imágenes y escenas de carácter profano, con representación de tipos y acciones característicos de las tres clases sociales de la época: la caballería villana, el clero y el común; y c) imágenes y escenas fantásticas procedentes del bestiario y otras alegóricas. A ello hay que sumar la ornamentación vegetal y epigráfica de adscripción occidental. De todo el repertorio ornamental figurado se ofrece más adelante un análisis descriptivo, ordenado por temas.

De los diferentes estudios parciales o globales sobre el significado de la techumbre, se seleccionan, por el interés o relevancia de los mismos, los de Pano, Sebastián, Moralejo y Yarza, así como el propio punto de vista del autor de la presente obra.

La monografía de Mariano de Pano (1904), publicada en una serie de artículos en la revista *Aragón* y que quedó inconclusa, merece recordarse por haber sido la pionera en las investigaciones sobre la techumbre, aunque hoy haya quedado obsoleta, ya que la historiografía se ha alejado profundamente de sus propuestas tanto sobre la datación cronológica (siglo XV) como sobre el significado del conjunto (una crónica histórica desde la fundación de la iglesia hasta la boda del Infante don Alonso con la hermana de Juan II de Castilla).

Concluida una larga etapa en la que dominaron los estudios de los eruditos locales, las aproximaciones científicas al significado de la techumbre se inician con las aportaciones de varios profesores universitarios, entre las que deben destacarse las lecturas de Santiago Sebastián, Joaquín Yarza y Serafín Moralejo, que, además, representan tres posiciones bien diferenciadas.

El profesor Santiago Sebastián, turolense de Villarquemado fallecido en el año 1995, abordó el análisis iconográfico de la techumbre en varias publicaciones, unas de carácter general sobre Teruel y su provincia, otras de



carácter monográfico —destaca entre éstas últimas la obra colectiva de 1981, por él coordinada—. Enfocó su trabajo desde el punto de vista de la búsqueda de una clave que pudiera explicar de manera global y unitaria todo el intrincado mundo de imágenes sagradas y profanas que pueblan profusamente la obra. Como síntesis de sus aportaciones, cabe retener el hecho de que, para el profesor Sebastián, toda esta rica y compleja visión del mundo representada en la techumbre estaba relacionada con el modo en que se sistematizaba y ordenaba el conocimiento en el siglo XIII, es decir, a modo de tratados compendiadores del saber, tal como sucede, por ejemplo, en la obra *Speculum majus* de Vicente de Beauvais. Precisamente esta obra de Beauvais está dividida en cuatro partes, tituladas respectivamente “Espejo de la naturaleza”, “Espejo de la ciencia”, “Espejo moral” y “Espejo histórico”, que son los grandes temas en torno a los cuales se pueden agrupar las diferentes imágenes de la techumbre; se concluye, así, en la existencia de un programa único y armonioso en el que, al igual que en estos tratados escolásticos, se refleja, como en un espejo, toda la concepción del mundo en cuanto obra de Dios.

Diferente posición historiográfica, tanto en el método de análisis como en el planteamiento general, mantiene el profesor Joaquín Yarza, del que destacan en especial sus aportaciones de 1975, 1981 y 1991; esta última, publicada en la obra colectiva *Teruel mudéjar, Patrimonio de la Humanidad*, ha de considerarse el estudio clásico y más



*Escena con músicos, de significado discutido (Foto: Luis Mínguez)*

completo sobre el tema realizado hasta el momento. A diferencia del método del profesor Santiago Sebastián, que de entrada establecía la existencia de un programa general coherente en el que, consecuentemente, encontraban lugar y significado las diversas imágenes de la techumbre, procediendo de lo general a lo particular, el método de análisis del profesor Yarza ha seguido el sentido inverso: en primer lugar, ha abordado el estudio parcial y detallado de las diferentes imágenes o ciclos de la techumbre, para indagar después en las fuentes gráficas y literarias de cada una de esas imágenes y profundizar en su significado concreto. Incluso, algunas de sus primeras aportaciones se detuvieron intencionadamente en estos estudios fragmentarios.

Este método ha permitido al profesor Yarza avanzar en la precisión iconográfica parcial, estableciendo una sistematización provisional de las imágenes de la techumbre, que quedaban agrupadas del siguiente modo: “a) Temas religiosos, en ciclos o imágenes sueltas: Pasión, menciones



*Presbítero, con tonsura y libro, y mujer hilando, con sombrero y barboquejo*

de la Virgen, Cristo, apóstoles, santos, religiosos; b) Temas profanos. La aristocracia y sus actividades: el rey, la nobleza (damas y caballeros, combates y alardes caballerescos, la caza), el ejército (soldados con armas y luchando); c) Temas profanos: el tercer estamento. Un caso especial: Mensario. Los oficios y su juicio: carpinteros, pintores, constructores, agricultores, músicos, juglares, juglaresas, danzarinas, judíos, doctores; d) Alegorías, metáforas, temas dudosos: la lucha del hombre con el animal, concordia–discordia, Venus–vista, Renard, cabezas humanas, supuesta fiesta nupcial, lecho y lujuria, hombre salvaje; e) Bestiario”.



*Cabeza de mujer*

Tras el detenido análisis de los diferentes temas o ciclos iconográficos concretos, el profesor Yarza siempre se ha mostrado muy cauto a la hora de proponer una clave general de interpretación, descartando la existencia de un tratamiento sistemático y coherente, lo que, por otra parte, sería difícil de establecer aun sin contar con la alteración sufrida en la disposición de algunas piezas. En su último estudio, tras cuestionarse las tres hipótesis básicas que se han planteado acerca del significado de la techumbre (la de un programa coherente y global, la de una miscelánea temática con islas significativas independientes entre sí, o la de la mera funcionalidad estética), se pronuncia por la tesis personal de «[un] *programa poco sistemático* que desea plasmar un techo–cielo dominado por Dios y sus santos y un reflejo de la sociedad cristiana, con caballeros, trabajadores y religiosos, llevando a cabo lo que les corresponde en un estado feliz y conveniente»; se anuncia, así, el esquema de alegoría del buen gobierno que va a cristalizar a principios del trescientos en «otros lugares y circunstancias».

Aunque el profesor Serafín Moralejo haya tratado tan sólo de forma tangencial algún aspecto de la techumbre de la catedral de Teruel (en 1984 y en 1985), sus aportaciones tienen un evidente interés, tanto por las identificaciones que ha propuesto para algunas imágenes —que habían sido mal leídas— cuanto por su posición historiográfica respecto al significado general de la techumbre.

Comenzando por este último, Moralejo se sitúa en las antípodas de Santiago Sebastián, negando cualquier significado de conjunto o clave a la techumbre; afirma, por el contrario, que los pintores de Teruel disponían de algún tipo de repertorio que, sin orden ni concierto, “vaciaron” en la cubierta, recurriendo, una vez lo hubieron agotado, a tabicas de carácter ornamental.

Por otra parte, Moralejo ha establecido una relación entre algunas imágenes concretas de la decoración figurada de la techumbre y la literatura “romance” de la época; según la identificación que propone, dos de ellas corresponden a la epopeya animal del *Roman de Renard* y son las que representan a *Renard*, el zorro, como médico, vestido con amplio ropón y con el vaso de orina, imagen relacionada con la del rey *Nobles*, el león coronado y de aspecto doliente que se aprecia en otra tabla de la techumbre. Asimismo, opina Moralejo que la imagen de un obispo que tañe un laúd podría identificarse con Folquet de Marsella, obispo de Toulouse, el famoso trovador que alcanzó las órdenes eclesiásticas. Estas constataciones iconográficas le llevan a corroborar el carácter “arcaizante” de la techumbre, a pesar de tratarse de una obra del gótico lineal, ya que en ella se mezclan la aventura y la fábula profanas con los temas de arte sacro; ambos mundos coexisten, así, gráficamente, del mismo modo que en la literatura del periodo románico lo habían hecho los lenguajes del mester de juglaría y del mester de clerecía.



*León coronado y zorro médico, reflejo literario del Roman de Renard*

Tras la exposición de estas tesis tan contrapuestas sobre el significado global de la techumbre (un programa coherente según Sebastián, un programa poco sistemático según Yorza y una carencia de programa según Moralejo), cabe añadir que, gracias a estos estudios de carácter iconográfico, cada vez estamos más cerca del significado parcial de las imágenes y los ciclos representados: en concreto, han quedado fijadas las diversas fuentes de inspiración de tan variado repertorio, así como sus relaciones con otras obras de la época. Pero, a pesar de ello, todavía no contamos con una lograda interpretación de la misma.

Es obvio que, para una lectura más ajustada, no se han de tener en cuenta tan sólo las conclusiones derivadas de los análisis iconográficos, es decir, de la función espiritual de la techumbre, en cuya valoración han tenido más peso los elementos figurados que los decorativos (vegetales, geométricos y epigráficos), estableciendo una escala de valores que en la decoración no existe, sino que, asimismo, ha de atenderse tanto a la función técnica como a la de uso, para ofrecer una más ajustada valoración de la función *integral* de la techumbre.

En esta propuesta de aproximación a esa función integral, habrán de pesar más y ser mejor valoradas las consecuencias —en parte, ya señaladas— que se derivan de la consideración de sus funciones técnica y de uso. En una lectura de la obra como lenguaje artístico, el análisis de los



materiales y de sus técnicas de trabajo, así como de los elementos formales, no sólo es previo al de la imagen, sino que está tan íntimamente interrelacionado con ella que condiciona el sistema resultante y, por tanto, su significado. ¿Alguien se ha preguntado si una armadura de par y nudillo, atendida su estructura, puede ser considerada como unidad de significado iconográfico, al igual que una portada o un retablo? ¿Qué papel real juegan las imágenes figuradas en un contexto básicamente ornamental y no visualizable? En el futuro habrá que evitar, en las valoraciones globales, los puntos de vista maniqueos y excluyentes.

De cualquier modo, uno de los más destacados valores artísticos de la techumbre de la catedral de Teruel es el de haber integrado en un sistema estructural y ornamental de tradición islámica, como es la armadura de par y nudillo decorada, tan extraordinario repertorio de imágenes de la tradición occidental, por lo que estas imágenes ya no tienen el mismo significado, sino que se han convertido, en gran medida, en meros elementos ornamentales.



*Caballero armado para el combate, con lanza, escudo y loriga*

## EL ESTILO ARTÍSTICO Y LOS PROBLEMAS DE LA AUTORÍA



**L**a decoración pintada de la techumbre de la catedral de Teruel está realizada al temple sobre tabla y, desde el punto de vista formal, se relaciona con la pintura gótica lineal aragonesa en torno a 1285.

Los aspectos técnicos de la pintura ya han sido tratados con anterioridad. El informe de 1987, realizado con motivo de una intervención del ICROA consistente en la aplicación de una protección contra humedades y xilófagos, recoge que la técnica pictórica utilizada en la decoración es una preparación de clara de huevo y suero de sangre de buey o de vaca.

Como señala el profesor Yarza, los análisis formales de la decoración pictórica de la techumbre, que se hallan en íntima relación con la problemática de los autores de la misma, son uno de los aspectos a los que los estudiosos han dedicado menor atención. Dicho profesor constituye una excepción en este sentido, pues en su estudio monográfico de 1991, ya citado, les dedica un cuidadoso análisis; se ofrece aquí una síntesis del mismo, aunque el lector interesado debe acudir al original si desea una consideración más desarrollada y precisa de esta cuestión. También

se expondrá con concisión el punto de vista de Beatriz Rubio, documentalista de la última intervención realizada en la techumbre, aunque sus conclusiones, todavía provisionales, corresponden a un informe inédito.

Yarza aborda el análisis formal y estilístico de todo el repertorio ornamental agrupándolo, por deudas formales o procedencias artísticas, en cuatro grandes bloques:

- a) el repertorio decorativo de tradición islámica;
- b) el lenguaje ornamental arcaizante de tradición románica;
- c) el lenguaje ornamental y figurativo del 1200, próximo al conjunto mural de Sijena, asimismo arcaizante; y
- d) el lenguaje figurativo gótico lineal del 1285, próximo al conjunto mural aragonés de Barluenga.

Por lo que se refiere al amplísimo repertorio de los temas ornamentales de tradición islámica (cupulitas gallo-nadas, rosetas de ocho pétalos, estrellas en relieve, decoración vegetal estilizada, lazos que forman estrellas de ocho puntas combinadas con cruces, formatos de tabicas hexagonales, epigrafía cúfica árabe y otros), tras un minucioso rastreo de sus precedentes formales desde el arte cordobés hasta el almohade, así como de su pervivencia —en particular, en las techumbres mudéjares aragonesas posteriores a la de Teruel—, Yarza sugiere que «la presencia de

tantos signos islámicos en la pintura no se puede explicar fácilmente sin la existencia de pintores mudéjares junto a los carpinteros»; además, y rectificando opiniones suyas anteriores, se inclina con cautela por «la intervención de manos mudéjares en la pintura».

Sin olvidar algunos islamismos que también se aprecian en lo figurativo, los otros tres grupos de temas de la techumbre pertenecen a la tradición occidental. Dos de ellos son de carácter arcaizante y proceden, por un lado, del repertorio ornamental románico (como los motivos en zig-zag, las redes de cruces o estrellas formando cuadrados o rectángulos, etc.), con ejemplos desde el siglo XI al XIII, por lo que no resulta tan extraña su presencia en la catedral de Teruel; y, por otro, del lenguaje ornamental y figurativo del 1200, que encontró en Aragón una formulación especial en el conjunto mural de la sala capitular del monasterio de Sijena. La pervivencia de esta corriente en la techumbre de Teruel es un ejemplo bastante tardío, pero, a la vez, tan próximo desde el punto de vista formal que Yarza no duda en señalar que «los pintores de Teruel en su álbum de modelos o en su memoria tenían delante la espléndida decoración de Sijena»; o, en todo caso, ya que la cronología de Sijena constituye un horizonte demasiado lejano, sugiere que «los pintores lo hubieran refrescado con otros ejemplos que hayan estado a su alcance», apuntando en concreto a la pervivencia del lenguaje formal sijenense en la miniatura del siglo XIII.



*Tablas con decoración geométrica y vegetal*

Sin salirnos del ámbito de las hipótesis, es probable que los pintores turolenses pudieran encontrar esta “memoria” tan próxima de Sijena en la propia decoración pintada de la techumbre que cubriría la primitiva nave de la iglesia, más baja que la actual, perfectamente datable en torno al 1200; esa techumbre habría de ser desmontada para llevar a cabo la elevación mural e instalación de la cubierta actual, cuya decoración, seguramente, se renovó por completo, actualizándola pero teniendo “a la vista” la anterior, cuyas maderas incluso pudieron ser reutilizadas parcialmente. De este modo adquiriría relevancia la datación dendrocronológica (entre 1080 y 1192) del canecillo conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

El cuarto y último grupo, el del repertorio figurativo de tradición occidental, es el más decisivo a la hora de establecer una cronología relativa de la techumbre a partir de sus características formales, y ha de adscribirse a la pintura gótica lineal. Este repertorio se ha puesto en relación con



*Caza del jabalí con lanza y jauría de perros*

los conjuntos murales oscenses de Bierge, Barluenga y Foces, así como con la miniatura de la copia del Privilegio de Ramiro I, mal llamado “Actas de Jaca”. En opinión de Yarza, «las pinturas más numerosas figurativas de Teruel, sobre todo las que llenan las tabicas de los faldones, presentan puntos de relación con un conjunto muy importante de la pintura mural aragonesa, cuyo extremo cronológicamente más avanzado sería Foces y también el más alejado estilísticamente. De todos estos conjuntos Barluenga es el que supongo más cercano». En consecuencia, para Yarza «los principales artistas del gótico lineal que trabajaron en la techumbre de la catedral de Teruel, o bien venían directamente de Huesca y su entorno, o bien pertenecen a un ámbito desconocido hoy en día, del que quedan obras notables, por un lado en Huesca y su entorno y por otro, en Teruel».

Es evidente que la finalidad del análisis estilístico del profesor Yarza se centra sobre todo en establecer las diferentes tradiciones artísticas que confluyen en la techumbre, objetivo que logra con rotundidad y maestría.

Otra problemática diferente, pero en íntima conexión con la del estilo artístico, es la de los autores de la techumbre. Aunque Yarza no se pronuncia de modo taxativo sobre el tema, de una cuidadosa lectura de su monografía de 1991 puede deducirse, sin forzar el texto en demasía, que en su opinión pudieron intervenir cuatro grupos



de artistas, en relación directa con cuatro tipos de actividad artística: carpinteros mudéjares, pintores mudéjares, pintores del gótico lineal y pintores en la herencia del 1200.

Matizada y diferente, en lo referente a este problema de la autoría, es la opinión de Beatriz Rubio. Sin desconocer la circunstancia del carácter provisional e inédito de su informe, puede ser oportuno, por su evidente interés, ofrecer un sucinto adelanto de sus conclusiones. La autora, que realiza la tesis doctoral sobre las techumbres mudéjares aragonesas, mantiene que desde el punto de vista de la autoría no son separables las imágenes figurativas adscritas al gótico lineal y las decorativas y figurativas adscritas al 1200, es decir, que no habría dos grupos de pintores para estos dos tipos de imágenes, como puede deducirse de la tesis de Yarza, sino que los pintores cuyas “manos” pueden diferenciarse en esta decoración de la techumbre (cuatro, a su entender) habrían realizado ambos, incluidas las figuras de animales y la decoración vegetal correspondientes. Para el establecimiento de estas cuatro manos, Beatriz Rubio ha recurrido a criterios formalistas, de acuerdo con el método morelliano (por comparación de los parecidos fisonómicos), que espera poder confirmar a partir de otros resultados obtenidos en los análisis técnicos practicados en la última intervención.

En cualquier caso, y en relación tanto con la autoría mudéjar de la armadura de madera de par y nudillo como

con la de la decoración pintada de tradición islámica, conviene recordar que no es necesario atribuirla a carpinteros, por un lado, y a pintores, por otro, ya que, como corrobora toda la documentación disponible, los carpinteros realizaban también la decoración pintada. Es más, no se puede concebir desde el punto de vista artístico una techumbre mudéjar si no está totalmente decorada. Por todo ello, no hay que pensar en manos diferentes para la carpintería y para la decoración. Otro problema distinto es que, atendidas las dimensiones de la obra, interviniese más de un carpintero en el encargo.

En todo caso, la participación de mano de obra mudéjar en la estructura y en la decoración de esta techumbre de la catedral de Teruel en torno a 1285 revela un asentamiento



*Pintores decorando tabicas de la techumbre con motivos beráldicos y ornamentales*



*Mujeres con tocado islámico trabajando en obras de construcción,  
quizá en la propia catedral*

y pujanza de este grupo social que han de ponerse en relación con los privilegios fiscales que, en ese mismo año, el rey Pedro III concedió a los mudéjares de Teruel y a todos aquellos moros de fuera de la ciudad que desearan venir a poblar la morería turolense.

Por otro lado, y pese a la versatilidad de la mano de obra mudéjar, la amplitud y características formales del repertorio decorativo de tradición occidental que aparece en la obra inducen a suponer la participación de pintores cristianos del área aragonesa. Todo lleva, pues, a pensar en la coexistencia de dos talleres en la realización de la techumbre: uno mudéjar de carpinteros–decoradores y otro cristiano de pintores–decoradores, con un número difícilmente determinable de miembros, en cada caso.

## DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN FIGURADA



Desde el estudio clásico de Ángel Novella (1964) hasta la última y decisiva monografía de Joaquín Yarza (1991), a la hora de abordar con precisión y detalle topográficos una descripción general de la decoración de la techumbre se ha procedido a dividir ésta en nueve secciones, limitadas por los respectivos tirantes: se numeran de una a nueve desde el presbiterio hasta los pies, y cada una de ellas se divide, respectivamente, en parte izquierda y parte derecha, según se mira hacia el presbiterio. A su vez, cada faldón se subdivide en hileras, contando de arriba abajo, y de este modo se ordenan todos los elementos de la estructura de madera hasta que quedan perfectamente acotados.

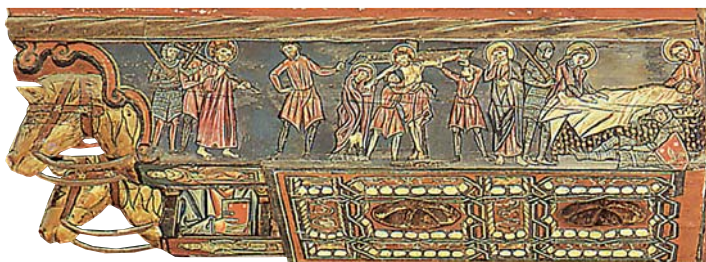
Este planteamiento topográfico de la descripción decorativa —al cotejar el estado actual de la obra con las fotografías del Archivo Mas de 1932 y 1935, y con el texto inédito y los dibujos del Catálogo de Cabré, realizados en 1908 y 1909— ha permitido detectar tanto los cambios de lugar sufridos por algunas tabicas como las desapariciones de otras (recuérdese que la sección novena, hacia los pies, desapareció totalmente durante la Guerra Civil), además de



*A la izquierda, foto de 1932, anterior a la reconstrucción de los años cuarenta, que dejó la figura tal y como se ve a la derecha*

valorar los repintes, alteraciones y renovaciones sufridos en la restauración del Servicio de Regiones Devastadas (1943–1945). Beatriz Rubio, en su informe de 1997, ofrece un detallado y exhaustivo estudio de todas estas modificaciones, que bien merece, por su interés científico, una edición inmediata.

Sin embargo, en esta descripción general de la decoración pintada de la techumbre no se sigue el sistema topográfico por secciones, que queda para los estudios académicos: aun con todas las precisiones topográficas que se puedan establecer, la ornamentación carece de un programa sistemático, como ya se ha dicho, por lo que la descripción topográfica no tiene sentido para una lectura no erudita, resulta penosa e incoherente y ayuda poco a la comprensión del conjunto. Por ello se prefiere aquí una



*Jesús con la cruz a cuestas, Descendimiento y Entierro —los dos últimos muy restaurados por Regiones Devastadas— (Foto: Luis Mínguez)*

enumeración ordenada de los temas —un orden que no está en la techumbre—, es decir, una aproximación iconográfica a las diferentes imágenes y ciclos parciales representados en la obra, que reproduce de modo sintético la expuesta por el profesor Yarza en la parte final de su estudio de 1991.

Si la decoración figurada ocupa algo más de una cuarta parte del conjunto, quedando el resto para la vegetal y geométrica, siempre ha llamado la atención la escasa proporción que en ella alcanzan las imágenes sagradas en sentido estricto. Cierto que toda la techumbre tiene un significado global de carácter cósmico, ya que la cubierta es la zona que cierra el ámbito sagrado y se relaciona, así, con el firmamento o cielo desde un punto de vista real y simbólico (significado que se corrobora con la presencia de las numerosas estrellas y de las cupulillas gallonadas). Pero la temática propiamente religiosa se reduce al ciclo de la Pasión, de un lado, y a las imágenes de Cristo, San Pedro y dos apóstoles más, de otro, además de a un fragmento epigráfico del Ave María (*Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum, bened...*), como alusión a la Virgen.

El ciclo sacro más completo, el de la Pasión, decora los canes de ambos lados, el izquierdo y el derecho, bajo el tirante tercero y entre las secciones segunda y tercera. En él se desarrollan las siguientes escenas: *Jesús ante Pilatos* y *Flagelación*; *Jesús con la cruz a cuestas*, *Descendimiento*



y *Entierro*; *Noli me tangere*, *Discípulos de Emaús* y *Duda de Santo Tomás*; *Maiestas* y *Crucifixión*. Yarza ha establecido relaciones con la miniatura de la época, y destaca el hecho de que los temas de la *Maiestas* y de la *Crucifixión*, tratados aparte en ruptura con la línea argumental de la Pasión, son dos imágenes de síntesis, incluidas al modo como se hacía en el sistema de decoración de los antiguos Sacramentarios y Misales. Además de que este ciclo religioso es muy reducido, tampoco se aprecia en el mismo relevancia alguna ni por su emplazamiento ni por su escala de representación.

Un tratamiento mucho más amplio alcanzan en la decoración de la techumbre de Teruel las imágenes y los ciclos parciales de carácter profano relacionados con la representación de la sociedad de la época y sus actividades: la realeza, la caballería villana, el clero y el común. Se han detectado hasta cinco imágenes de monarcas en las tabicas de los faldones y una cabeza de otro monarca en un alicer, pero cualquier intento de identificación con reyes de la Corona de Aragón carece, en opinión de Yarza, de fundamento iconográfico. Es más plausible su correspondencia con monarcas del Antiguo Testamento, pareciendo segura, por el arpa que porta como atributo, la de la figura de la sección quinta derecha con el Rey David. No obstante, tampoco habría de olvidarse, a la hora de establecer hipótesis sobre las figuras de los reyes, el hecho de que Teruel era una villa de realengo.



*Rey y reina*

Por lo que al clero se refiere, se registra en la techumbre tanto el secular (obispos y presbíteros) como el regular (frailes). Algunos estudiosos opinan que la figura del obispo se presenta “asociada” con la del monarca. Entre los obispos representados llama la atención, como ya se ha señalado, uno que tañe un laúd (sección quinta izquierda), que Moralejo ha propuesto identificar con el famoso trovador Folquet de Marsella, obispo de Toulouse, aunque Yarza no es partidario de tal tesis y aprecia, en esta figura, un carácter negativo. Por otra parte, tan sólo Ángel Novella ha insistido en recordar la identificación que hiciera Mariano de Pano en la zona de la sección novena, desaparecida tras los bombardeos de la Guerra Civil, de las armas de los obis-



*Obispo con laúd corto*



*Santo franciscano*

pos de Zaragoza Arnaldo y Sancho de Peralta (1248–1272).

En cuanto al clero regular, destaca la representación de un santo franciscano (ahora, en la sección séptima izquierda), que no coincide con la iconografía de San Francisco difundida en el siglo XIII, y la de un fraile franciscano (sección quinta izquierda) que lleva al hombro una especie de saco. A propósito de estas imágenes, se ha recordado la tradición de la temprana presencia en la ciudad de Teruel, entre 1217 y 1220, de los franciscanos Juan de Perusa y Pedro de Sassoferrato.

Sobresalen, asimismo, los ciclos parciales dedicados a las actividades de la caballería villana, una de las clases sociales de mayor peso en Teruel, como ha destacado en sus estudios históricos Antonio Gargallo. Entre las representadas deben subrayarse los alardes o desfiles de caballeros armados con la cabeza descubierta (alicer de la sección

segunda izquierda), los torneos (aliceres de las secciones tercera y cuarta izquierda) y las escenas de caza, tanto del ciervo como del jabalí (alicer de la sección segunda derecha); a este respecto, no debe descartarse que algunos temas de lucha con animales puedan no ser distintivos de clase social, sino de una lucha de carácter alegórico o simbólico.

Por lo que se refiere al común o pueblo llano y a sus diferentes oficios y actividades, merecen retenerse las representaciones de los carpinteros (alicer de la sección sexta izquierda), pintores (alicer de la sección sexta derecha), músicos, juglares y danzarinas (alicer de la sección primera derecha) y del trabajo de la mujer (tabicas de la sección octava izquierda), así como la presencia obsesiva de numerosas cabezas. El ciclo de los carpinteros es el más detallado, rico y curioso, y no tiene parangón en el arte medieval español; en él se representa una armadura de par y nudillo, y, aunque parezca tomado del natural, Yarza ha señalado antecedentes y modelos diversos, entre ellos las figuras de los mosaicos de Monreale, en Sicilia, y los marfiles de Amalfi y Salerno.

Todos estos ciclos de los diferentes oficios han sido objeto de análisis monográficos en varias ocasiones, configurando una fuente gráfica del mayor interés para el estudio de los instrumentos de trabajo. Merece una mención especial la aportación realizada por Rosario Álvarez sobre



los instrumentos musicales que aparecen en las diferentes imágenes y ciclos de la techumbre, pues la autora detecta incorrecciones —debidas a la intervención de los restauradores— en la representación de algunos de esos instrumentos; anota, por otra parte, el influjo del arte oriental y señala los antecedentes islámicos de los mismos.

No se puede poner fin a esta breve síntesis sobre las principales imágenes y ciclos de la decoración de la techumbre sin aludir, al menos, al mensario y al bestiario. La representación de las diferentes actividades de los meses del año, que aparecen agrupados por parejas en cada tabica, constituye otro de los ciclos más coherentes

Arriba, escena de torneo;  
abajo, trabajos de la madera  
realizados para la techumbre  
(Fotos:  
Luis Mínguez)



del conjunto, junto con el ya mencionado de la Pasión, y su lectura no ofrece problemas iconográficos. Es probable que estas imágenes influyesen en el mensario de las pinturas murales del castillo de Alcañiz.

Las tabicas correspondientes a los meses de enero-febrero y marzo-abril aparecen en la primera sección derecha, y las de mayo-junio y julio-agosto



Caballero con balcón y segador,  
representando los meses de mayo  
y junio





*La caza del león (arriba) y del unicornio (abajo)*



están en la quinta sección izquierda; esta circunstancia ha hecho suponer que las de los meses que faltan (septiembre–octubre y noviembre–diciembre) pudieran hallarse en la desaparecida sección novena, de haber estado el mensario, originalmente, completo.

Por lo que se refiere al bestiario, aunque los animales representados son muy numerosos, sin embargo su variedad es escasa. Yarza anota la representación de «dragones, leones, unicornios, centauros, sirenas, dos tipos de aves, grifos, ciervos, pavo real y, quizás un leopardo», y subraya que los más abundantes son los dragones y los leones.



*Decoración con motivos heráldicos*

# LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA



## DATACIÓN Y AUTORÍA

**H**asta el momento actual no se ha hallado documento alguno relativo a la construcción de la techumbre mudéjar que cubre la nave central de la catedral de Teruel. A propósito de la fábrica de este edificio, ya se ha precisado que el cuaderno de cuentas, conservado en el Archivo Catedralicio de Teruel y titulado *Recepta de la obra de Sancta María*, que data del año 1335, se refiere a las obras de enlucido y pintado de la fábrica del crucero y ábsides, dirigidas por el maestro moro Yuçaf de Huzmel.

No obstante, una errónea interpretación de este documento, realizada en el año 1908 por el marqués de Monsalud, ha sido la fuente en la que se ha basado la atribución de la cronología de la techumbre a dicha fecha de 1335, así como la autoría de la pintura a Domingo de Peñaflor. Tales cronología y autoría fueron aceptadas por la mayor parte de los especialistas que trataron el tema con posterioridad, entre los que destacan historiógrafos ilustres como Ráfols, Post y el marqués de Lozoya.

Hasta la edición y el estudio del mencionado documento, realizados en 1973 por Santiago Sebastián y César Tomás Laguía, no se ha estado en condiciones de rechazar la interpretación errónea del marqués de Monsalud y de precisar la naturaleza y alcance de las obras realizadas en la catedral en 1335.

Por todo ello, cuando ya atisbamos el final del siglo XX volvemos a hallarnos historiográficamente como a principios del mismo en relación con la determinación de la cronología y la autoría de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel; hay que mantener, pues, por el momento el anonimato de los maestros carpinteros y pintores que la realizaron y hay que seguir datándola por aproximación o por cronología relativa, a partir de métodos y fuentes no documentales.

La aproximación a la cronología relativa de la techumbre ha venido ensayándose con notable criterio científico durante la segunda mitad del siglo XX; entre los estudios que han apuntado hasta la fecha una datación más plausible destacan, primero, Leopoldo Torres Balbás, quien en 1953 propuso una cronología amplia, la segunda mitad del siglo XIII; y, posteriormente, en 1964, Ángel Novella Mateo, quien redujo tal amplitud cronológica al último tercio de ese mismo siglo.

Hoy todavía se pueden añadir algunas precisiones más a esta cronología relativa. Contamos, por un lado, con

una fecha objetiva antes de la cual no pudo realizarse la techumbre, proporcionada por los análisis dendrocronológicos realizados por Eduardo Rodríguez Trobajo, según la información ofrecida por Antonio Almagro en 1991.

Tales análisis habrían dado la fecha de 1261 como el año de corte de las maderas utilizadas en la carpintería de la obra. Ello no quiere decir que la techumbre se hiciese a partir de ese momento, ya que habría que contar con un periodo de tiempo razonable para el secado de la madera antes de su utilización; de modo que los trabajos probablemente se iniciarían a comienzos del último tercio del siglo, más o menos en torno al año 1270, como había propuesto Novella.

Asimismo, los estudiosos intentan precisar a partir de los análisis artísticos, cuyas conclusiones son más relativas, una fecha después de la cual puede afirmarse que la techumbre ya habría sido realizada.

El profesor Yarza sitúa esta fecha entre 1295 y 1302, y concluye: «Si se propone una fecha diferente del último cuarto del siglo XIII, o sobrepasando hasta cinco años el 1300, habrá que justificarla con razones que invaliden el cúmulo de ellas que apuntan a la otra».

Con los datos de que disponemos en el momento actual, difícilmente se puede apurar más respecto de la posible cronología de la obra.

## VICISITUDES

Aunque no conozcamos de forma exhaustiva la historia de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel desde el momento de su construcción, los estudios realizados por Antonio Pérez y Beatriz Rubio proporcionan los suficientes datos para poder establecer, de forma bastante fiable, el grado de originalidad que ha conservado hasta nuestros días. Este tipo de indagación es denominada por los estudiosos “crítica de autenticidad” de la obra de arte. Para ello hay que seguir todas las vicisitudes que ésta ha sufrido a lo largo del tiempo, a partir de toda la documentación disponible, incluido, obviamente, el análisis de la propia obra.

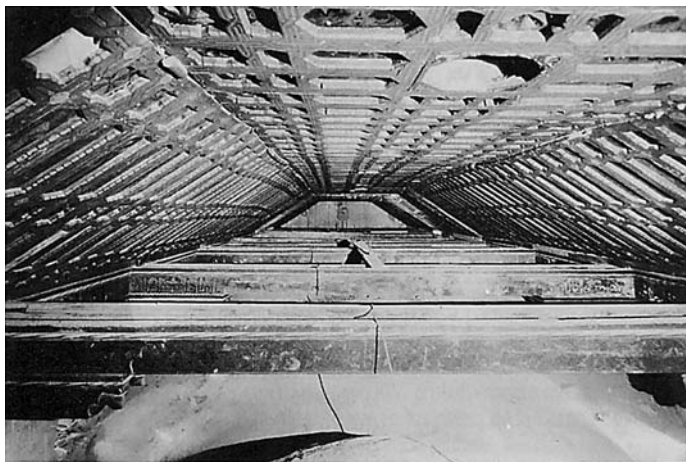
Es probable que la primera vez que la estructura de la techumbre se viera afectada en el tiempo coincidiese con la tan traída fecha de 1335. En efecto, en dicho año se desmontaron las cimbras del crucero y de los tres ábsides para su enlucido, circunstancia que indica que tales obras se habrían realizado en una campaña inmediatamente anterior. La edificación del crucero con su cimborrio —posteriormente sustituido por el actual de 1538— hubo de afectar necesariamente a la parte de la techumbre en que ésta se apoya sobre el crucero, por lo que es probable que el primer tirante de la techumbre pudiera sufrir daños y reparaciones a partir de estas intervenciones de 1335 o de las de 1538. Como se sabe, ese primer tirante no es el original, sino que, según testimonio de Ángel Novella,

fue realizado por los técnicos de Regiones Devastadas en la década de 1940.

La segunda intervención, siguiendo un orden cronológico, hubo de ser el enmascaramiento de la decoración de los arrocabes o aliceres, que ha de datarse con anterioridad al año 1700. En efecto, hacia esa fecha, en tiempos del obispo Gerónimo Zolivera, quedó oculta la techumbre mudéjar, al construirse bajo la misma una bóveda encamionada (falsa, de cañizos) formada por tres tramos de aristas. De modo que la citada capa de pintura oscura sobre la decoración de los arrocabes hubo de aplicarse antes de esas obras, cuando todavía eran visibles y, en consecuencia, podían afectar al efecto global de la ornamentación.

Por ello hay que deducir que ese enmascaramiento de los arrocabes se realizó en un momento de la edad moderna, en el que la decoración medieval había quedado ya obsoleta y no se cohonestaba con el nuevo sistema de enlucido del templo, que habría sufrido una completa renovación.

Esta nueva ornamentación del templo pudo llevarse a cabo en torno a 1538, con motivo del asentamiento del retablo mayor y de la construcción del actual cimborrio, completándose tales dotaciones con un sistema decorativo que confiriese a la vieja fábrica mudéjar de la catedral un aspecto más renaciente y al día desde el punto de vista del gusto artístico.



*Aspecto de la techumbre cuando estaba oculta por las bóvedas  
que rebajaron la altura de la nave central*

Como ya se ha dicho, la tercera intervención consistió en el completo ocultamiento de la techumbre mudéjar al edificarse las nuevas bóvedas de arista bajo la misma en torno a 1700. Era el último episodio de una pérdida de función significativa y ornamental, que por otra parte ha condenado a tantas otras obras sacras. De este modo, la techumbre mudéjar permaneció oculta durante dos siglos y medio, entre los albores del siglo dieciocho y la reinauguración de la catedral, una vez restaurada tras los daños sufridos durante la Guerra Civil, en 1953.



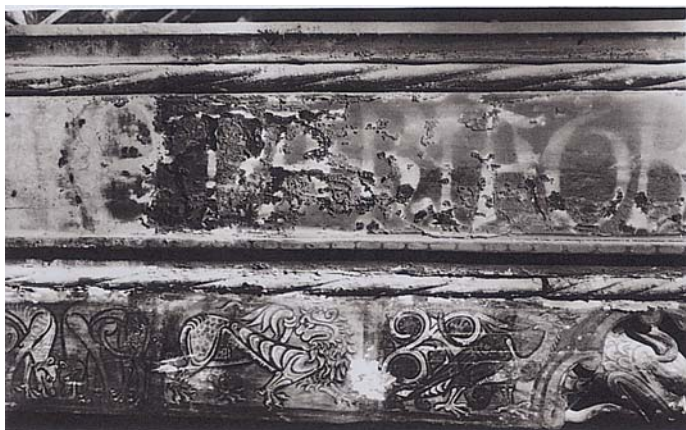
Aunque pudiera parecer contradictorio, ese ocultamiento propició en buena medida la preservación de la techumbre mudéjar y, en todo caso, nunca determinó su olvido monumental. Ya en 1869, según el informe de Paulino Savirón y Estevan, por donación del catedrático de la Universidad de Zaragoza don Pablo Gil y Gil fueron ingresadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid cuatro piezas procedentes de los despojos de la techumbre: un canecillo terminado en cabeza, dos tablas en las que se representaban una aguadora y un judío, y una roseta; precisamente el estudio artístico de ese canecillo permitió a Torres Balbás datar la techumbre en la segunda mitad del siglo XIII, como antes se indicaba.

Pero será a partir del movimiento cultural regeneracionista turolense, a finales del siglo XIX, cuando el interés y aprecio por la techumbre alcancen su cenit. Entre las diversas acciones emprendidas —que culminarían con la declaración de Monumento Nacional para las torres de San Martín y de El Salvador y la techumbre de la catedral, por Real Orden de 10 de marzo de 1911—, merecen destacarse las notas y dibujos originales del pintor turolense Salvador Gisbert, el estudio de Mariano de Pano y Ruata basado en dichas notas y publicado en 1904, el informe del marqués de Monsalud de 1908 y el Catálogo Monumental de Juan Cabré, inédito, también con dibujos originales del mismo, de 1908 y 1909. Todo ello desembocará en el primer proyecto de consolidación y restauración de la techumbre,

redactado en 1914 por el arquitecto valenciano Luis Ferreres pero que no llegó a realizarse.

A partir de dichas publicaciones y de la consiguiente declaración de Monumento Nacional, los historiógrafos (en particular, Lampérez, Ráfols, Post y Lozoya) asumieron la valoración artística de la techumbre que, además, iba a ser objeto de una doble campaña fotográfica, en 1932 y 1935, por parte del Archivo Mas de Barcelona. Estas fotografías del Archivo Mas, junto con los testimonios documentales y gráficos aportados por los regeneracionistas (en especial, los de Gisbert y de Cabré), constituyen una fuente básica de contraste para el estudio de las pérdidas sufridas por la techumbre durante la Guerra Civil y de las transformaciones realizadas en intervenciones posteriores.

Los daños causados durante la Guerra Civil en el patrimonio mudéjar turolense son bien conocidos; en un informe del servicio de Protección del Tesoro Artístico Nacional, editado por el Gobierno republicano en Barcelona en 1938, se describe la situación siguiente para la techumbre: «La Catedral había sufrido grandes daños, pero casi exclusivamente en sus partes modernas, sobre todo en las naves laterales, cuyas bóvedas estaban casi todas en el suelo. Igualmente se habían desprendido dos de las tres bóvedas modernas de la nave central, dejando al descubierto, como no se veía desde hace tres siglos, la magnífica armadura mudéjar. Ésta presentaba arruinado el tramo de los



*Estado de las pinturas en 1932 (arriba) y tras la restauración de los años cuarenta (abajo)*

pies, y una de las alfardas del inmediato estaba perforada por un proyectil de obús: cuyas pérdidas, las más sensibles en el Tesoro Artístico de Teruel, pueden evaluarse en menos de una sexta parte de la obra total. Lo único irreparable sería la destrucción de las tablas pintadas, pero cabe confiar en que aparezcan al realizar, con el cuidado que ya se ha previsto, el desescombrecimiento del templo.»

Los trabajos de apeo y protección de la techumbre de la catedral fueron realizados entre finales de 1938 y julio de 1939. Unos años después, durante los veranos de 1943, 1944 y 1945 —según testimonio oral del arquitecto de Regiones Devastadas José María Galán, corroborado en parte por la documentación conservada en el Museo del Prado—, se realizó la tarea de recuperación de la techumbre, en la que intervinieron los restauradores del Museo del Prado Tomás Pérez y César Prieto, siendo a la sazón director de dicho Museo Francisco Javier Sánchez Cantón. Esta importante actuación consistió básicamente en la reposición de todo lo desaparecido, así como en la reparación de lo conservado, que afectó de manera sustancial a la autenticidad de la techumbre.

Como ya se ha señalado, la catedral de Teruel pudo inaugurarse, renovada y consagrada, el 14 y 15 agosto de 1953; quedó desde entonces a la vista en la nave central la techumbre restaurada, al haberse eliminado las bóvedas de arista barrocas.

Con posterioridad, en el año 1987, el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte (actual Instituto de Patrimonio Histórico Español, IPHE), a partir de un informe del arquitecto Sancho Roda, realizó una labor de protección contra humedades y xilófagos; en el transcurso de los trabajos, se hallaron en los escombros sobre el almizate fragmentos rotos procedentes de la techumbre y una tabla auténtica, en la actualidad depositada en el Museo Diocesano de Teruel. Probablemente habían sido olvidados durante la intervención anterior auspiciada por el Servicio de Regiones Devastadas.



*Estado de las pinturas en 1932 (izquierda) y tras la restauración de los años cuarenta (derecha)*

## LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN EN LA TECHUMBRE (1996–1999)



La última intervención en la techumbre de la catedral de Teruel, realizada entre marzo de 1996 y febrero de 1999, ha sido impulsada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada con motivo de la conmemoración del noventa aniversario de su fundación, en el marco de un amplio programa de restauraciones artísticas en el que se han incluido, asimismo, el retablo mayor de la catedral de Huesca y la decoración pintada de la cúpula sobre la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, obra de Antonio González Velázquez.

Estas tres restauraciones han sido subvencionadas por la CAI en colaboración con el Gobierno de Aragón, el Ministerio de Cultura y los correspondientes cabildos catedralicios.

El proyecto y la dirección técnica de los trabajos de restauración de la techumbre de la catedral de Teruel fueron asumidos por Ana Carrassón, designada por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, del Ministerio de Cultura; la realización de los mismos corrió a cargo de la empresa Coresal, bajo la coordinación de Pilar de Hoyos y Fernando Guerra.

## **FASES DE LA INTERVENCIÓN**

La intervención realizada puede dividirse en dos fases: la primera, desarrollada en lo esencial durante el año 1996, se dedicó al estudio previo de la techumbre, tarea de extraordinario interés que ha permitido profundizar en el conocimiento de la misma y de su estado de conservación, además de fundamentar el tipo de actuación más adecuado para el caso; en la segunda, que cubre los años 1997 y 1998, se ejecutó la intervención propiamente dicha.

A través de los análisis y estudios previos llevados a cabo en la primera fase, se han establecido importantes aportaciones de carácter técnico sobre el proceso de realización de la techumbre y de su decoración pintada. En concreto, se han ofrecido notables precisiones sobre los materiales y las técnicas pictóricas empleadas; así, las marcas de carpintero detectadas en la madera permiten deducir que la techumbre fue armada por partes y policromada a pie de obra, antes de su instalación. Además, los análisis químicos de la pintura original arrojan el siguiente resultado acerca de los pigmentos empleados para obtener los diversos colores: albayalde para el blanco; oropimento para el amarillo; minio para el naranja; bermellón, laca de granza y tinte laca para el rojo; índigo para el azul y, finalmente, materias orgánicas (vegetales y huesos) para el negro. Asimismo, se ha confirmado que como aglutinante fue utilizado el huevo, por lo que la técnica de aplicación



del color es al temple de huevo. También se ha constatado el uso de cola animal para el aparejo de la madera, así como la utilización de plata en estrellas y flores y de estaño en baquetones y tocaduras.

Por lo que se refiere al estado de conservación de la techumbre, los análisis efectuados han permitido diferenciar dos tipos de repintes: unos antiguos, anteriores al año 1700, y otros —los más abundantes— recientes, debidos a la intervención realizada por los técnicos de Regiones Devastadas a partir del año 1943. La restauración llevada a cabo en esa fecha ha sido valorada como respetuosa; consistió en el reforzamiento de los trazos negros del dibujo y de la decoración geométrica de lazo, aunque en algunas partes perdidas, y por carencia de información, se suplieron erróneamente las lagunas, alterando detalles de importancia iconográfica.

Como crítica de autenticidad de la techumbre, puede concluirse que un cuarenta por ciento de toda la superficie decorada corresponde a pintura original sin repintes; un veinte por ciento, a pintura original sobre la que se ha repintado; y un veintisiete por ciento, a repintes que no tienen debajo pintura original. El resto son lagunas en la pintura.

La fase de intervención propiamente dicha, además de un tratamiento contra las plagas de la madera llevado a cabo en la zona del camaranchón, ha consistido, en



*Análisis del soporte: detalle de la tela bajo el aparejo y la policromía*

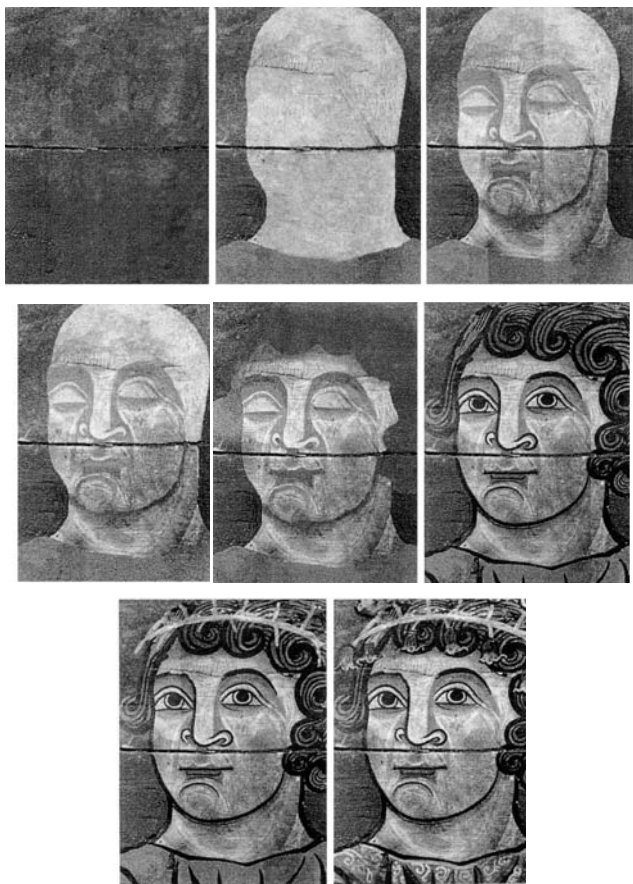
primer lugar, en la fijación y consolidación del color mediante cola animal, además de la limpieza y homogeneización de toda la superficie decorada para paliar los desajustes existentes entre la pintura original y los repintes



*Proceso de limpieza en la restauración de 1996-1999*

hechos por Regiones Devastadas. La decisión de utilizar cola animal para la fijación y consolidación del color responde al deseo de no introducir más elementos extraños al sistema, ya que esta sustancia ya había sido empleada tanto en el aparejo original de la madera como en la intervención de Regiones Devastadas.

Una decisión técnica fundamental —atendido el bajo porcentaje de pintura original conservada bajo los repintes, así como el estado de conservación de la misma, de muy difícil recuperación— ha consistido en no eliminar los repintes, sino en mantenerlos. Por ello, la reintegración realizada ha sido selectiva, a base de entonaciones sobre estos últimos, con el único fin de equilibrar el original y los repintes cromáticamente degradados.



*Montaje virtual del posible proceso que se seguiría originalmente en la elaboración de uno de los rostros de la techumbre*

Asimismo, es de interés señalar que durante los trabajos de intervención se ha producido un nuevo hallazgo de tres canes, cuyas medidas no se corresponden con los utilizados en la techumbre, aunque sí con las del conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

Esta circunstancia obligará en el futuro a plantearse la problemática de la procedencia de estos materiales: ¿podrían estos materiales pertenecer a techumbres desaparecidas en las naves laterales? ¿o, tal vez, a la primera iglesia románica? En el último caso, quedaría explicada la datación dendrocronológica, entre 1080 y 1192, del can del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



*Un ejemplo de la fijación y consolidación del color en la restauración de 1999, financiada por la CAI*

## JUICIO DE VALOR DE LA OBRA



**P**ara cerrar este apretado análisis histórico-artístico de la techumbre de la catedral de Teruel, a la hora de una valoración final en el horizonte del arte medieval español, valga anteponer en primer lugar el autorizado juicio de valor del profesor Yarza, con el que concluye su brillante estudio monográfico, tantas veces mencionado: «[...] con programa coherente o incoherente, con las desdichas sufridas por el ataque del tiempo, de la guerra y de los restauradores, por encima de todo, la techumbre de Teruel sigue siendo una obra excepcional en el arte medieval aragonés e hispano».

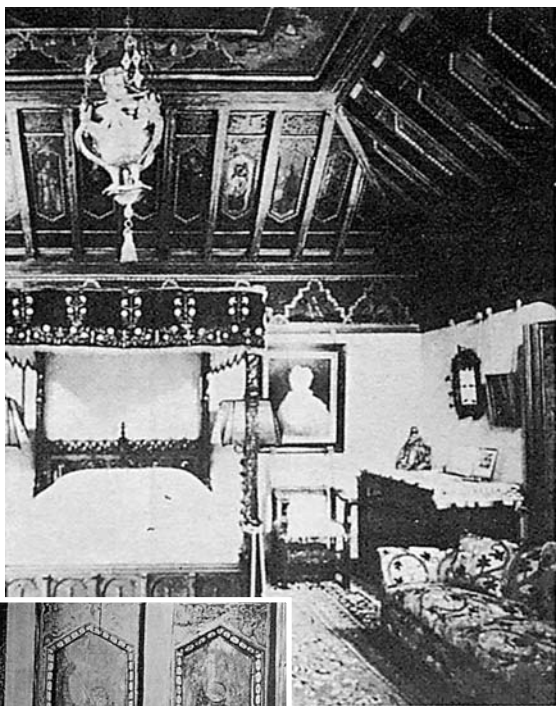
Existe opinión unánime a la hora de destacar la singularidad de esta techumbre, calificada como obra sin igual tanto por su estructura como por su decoración pintada. Pero desde el punto de vista de la valoración artística, resulta difícil explicar la realización de un trabajo tan logrado sin aludir a la existencia de una tradición anterior, tanto para lo estructural como para la decoración pintada.

Para lo estructural se han señalado antecedentes en la tradición artística andalusí (armaduras de par y nudillo almohades de Sevilla y mudéjares de Toledo). No ocurre así para la decoración pintada (Yarza considera improcidentes las relaciones establecidas por Lavado Paradinas

con las techumbres de Zillis, en Suiza, y de Hildesheim) o, en todo caso, se encuentran antecedentes muy indirectos, correspondientes a salas de edificios civiles: Yarza se ha referido al techo del Palazzo del Trecento en Treviso, casi destruido pero conocido a partir de dibujos antiguos, y fechado en el siglo XIII, «con una pintura lineal y escenas misceláneas comunes con lo aragonés». Por otra parte, se desconoce cómo fueron la estructura y la decoración de la techumbre anterior de Teruel, datable en torno a 1200, que sería sustituida por la actual hacia 1285, cuando se modificó la fábrica de la catedral.

Dado el carácter excepcional de esta techumbre, tampoco es fácil trazar una estela de influjos artísticos directos. Algunos ejemplos de techumbres mudéjares aragonesas con decoración pintada, obras siempre de dimensiones menores (como las de la ermita de Camañas, en la provincia de Teruel; de la ermita de Cabañas, despoblado junto a La Almunia de Doña Godina, en la provincia de Zaragoza; y de la ermita de Castro, despoblado junto a La Puebla de Castro, en la provincia de Huesca, todas ellas datables en el siglo XIV), son difícilmente relacionables de un modo directo con Teruel, ni en lo estructural ni en lo decorativo. Algunos elementos ornamentales encuentran explicación en el contexto de la tradición artística aragonesa, sin necesidad de establecer una relación con Teruel. Más alejados quedan, obviamente, otros ámbitos artísticos peninsulares, a los que resultaría muy prolijo referirse en este momento.





*Tablas turolenses,  
de diferentes techumbres,  
que decoran  
la residencia Hearst en  
California, compradas  
en 1924*



*Proceso de fijación de la película pictórica en la restauración de 1999, financiada por la CAI.*

Este tipo de decoración turolense fue más frecuente de lo que puede pensarse en salas de edificios civiles, como ya se ha dicho; pero los ejemplos de techumbres emigradas procedentes de España —algunas de ellas, turolenses— son todos bastante tardíos, en su mayoría del siglo XV, de modo que tampoco permiten trazar relaciones artísticas. Únicamente se puede corroborar la pervivencia de este sistema decorativo en el arte medieval español, del que faltan muchos eslabones perdidos y del que esta techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, hoy remozada, constituye un testimonio artístico único y excepcional.



# BIBLIOGRAFÍA



ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: *La cerámica de Teruel*. Cartillas Turolenses, nº 8. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, Guara editorial, 1978.

—*Arte mudéjar aragonés*. 3 vols. Zaragoza, CAZAR-COAATA, 1985.

—*El arte mudéjar en Teruel y su provincia*. Cartillas Turolenses, nº extraordinario 3. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coord.) y GARGALLO MOYA, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio; ALMAGRO GORBEA, Antonio; ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel; YARZA LUACES, Joaquín, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (autores): *Teruel mudéjar, patrimonio de la humanidad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991.

GARGALLO MOYA, Antonio J.: *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*. 3 vols. Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Teruel, Ayuntamiento de Escucha, 1997.

*La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración 1999*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, MEC, CAI, Cabildo de la Catedral de Teruel, 1999.

NOVELLA MATEO, Ángel: «El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)», *Teruel*, nº 32, 1964, pp. 175–233.

RUBIO TORRERO, Beatriz: *Informe documental sobre la techumbre de la catedral de Teruel*. 180 folios. Enero 1997 (inédito).

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (coord.) y RABANAQUE MARTÍN, Emilio; NOVELLA MATEO, Ángel; YARZA LUACES, Joaquín, y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (autores): *El artesonado de la catedral de Teruel*. Zaragoza, CAZAR, 1981.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: «El artesonado de la catedral de Teruel como imago mundi», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte (Teruel, 1981)*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 149–156.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «La iglesia de Santa María de Mediavilla, Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 81–97.

YARZA LUACES, Joaquín: «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 1975)*. Madrid–Teruel, 1981, pp. 41–70.



11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán
26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraqusta** • M<sup>a</sup> José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia
29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos de Aragón** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano

36. **La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel** • Gonzalo Borrás



37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona

38. **Emprender en Aragón** • Benito López

39. **Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración** • Equipo de Redacción CAI100

40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho

41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo

42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán

43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba

44. **Lucas Mallada y Joaquín Costa** • Eloy Fernández Clemente

45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez

46. **Realizadores aragoneses** • Agustín Sánchez Vidal

47. **El Moncayo** • Francisco Pellicer

48. **Las reinas de Aragón** • Concha García Castán

49. **Bílbilis Augusta** • Manuel Martín Bueno

50. **La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País** • José F. Forniés Casals

51. **La flora aragonesa** • Pedro Monserrat

52. **El Carnaval** • Equipo de Redacción CAI100

53. **Arqueología industrial en Aragón** • J. Laborda, P. Biel y J. Jiménez

54. **Los godos en Aragón** • M<sup>a</sup> Victoria Escribano

55. **Santiago Ramón y Cajal** • Santiago Ramón y Cajal Junquera