



LAS GRISALLAS DEL CONVENTO DE MONJAS AGUSTINAS DE SANTA CATALINA DE MIRAMBEL

The grisailles of the convent of Augustinian Nuns of Santa Catalina de Mirambel (Teruel)

Pedro Hernando Sebastián¹

Sofía Sánchez Giménez²

Recibido: 02-09-2023

Aceptado: 15-10-2023

Resumen

En el año 2015, como consecuencia de unos trabajos de acondicionamiento que se estaban realizando en el convento de agustinas de Mirambel, se constató la existencia de restos de pintura mural en una de las celdas y en el pasillo central. Tras comunicar el hallazgo, en el año 2021, el Gobierno de Aragón inició los trabajos necesarios para recuperarlas. El resultado ha sido el descubrimiento y restauración de un valioso conjunto de grisallas que conforman un verdadero programa iconográfico, y que viene a complementar la nómina de obras de esta naturaleza que se conserva en el territorio del Maestrazgo turolense y castellonense.

Palabras clave: Siglo XVI, Teruel, Mirambel, convento agustino, grisallas.

Abstract

In 2015, as a consequence of renovation work that was being carried out in the Augustinian convent of Mirambel, the existence of remains of mural painting was found in one of the cells and in the central hallway. After communicating the discovery, in 2021, the Government of Aragón began the necessary work to recover them. The result has been the discovery and restoration of a valuable set of grisailles that make up a true iconographic program, and that complements the list of works of this nature that is preserved in the territory of the Teruel and Castellón Maestrazgo.

Keywords: 16th century, Teruel, Mirambel, Augustinian convent, Grisailles.

¹ Universidad de Zaragoza, peluher@unizar.es

² Técnico de Cultura de la Comarca del Maestrazgo. sofiasanchez77@hotmail.es

Contextualización. El convento de agustinas de Mirambel

Las primeras noticias del convento de Mirambel describen como, a principios del mes de abril de 1564, llegaron a la localidad, procedentes del Convento de agustinas descalzas de la Esperanza de Valencia, Violante de Castelví, como primera priora de la fundación, Petronila Roquero y dos hermanas legas cuyos nombres desconocemos. Fueron acogidas por los vecinos en sus casas mientras se formalizaba la firma de la fundación, lo que se produjo unos días más tarde, el 15 de abril de 1564³. Cabe señalar que esta fundación se produce en un momento muy significativo de la vida monástica hispana, dentro del importante proceso de cambio, que provocará el paso del conventualismo a la observancia, auspiciado por Felipe II, con la aprobación de los papas Pío IV y Pío V⁴.

Las monjas se acogieron a la clausura al día siguiente, pero sin tener un lugar todavía ajustado a sus necesidades. Aunque sujetas a la religión, durante un periodo de seis meses tuvieron que confesarse con un clérigo ya que no podían cerrar la clausura ni sustentar al vicario⁵. Durante ese tiempo se debieron realizar algunos trabajos para acondicionar los espacios disponibles a las especiales condiciones de la clausura. Esta adecuación a las estructuras preexistentes debió afectar a la antigua ermita de Santa Catalina. El origen de este templo se relaciona con un documento de 1412 en el que se refiere la exigencia del Papa Benedicto XIII de que se reconstruya la ermita como condición para levantar la excomunión al pueblo de Mirambel. Esta se habría derribado para ampliar su amurallamiento con el visto bueno de la orden de San Juan de Jerusalén, que tenía el dominio del lugar desde 1313⁶.

De forma muy excepcional respecto a otras fundaciones, las primeras celdas se construyeron sobre las bóvedas de la iglesia, a pesar de que el dominio directo del templo no sería concedido hasta el año 1726⁷. En la actualidad, puede comprobarse que el largo pasillo central, y las celdas abiertas a ambos lados, se levantan sobre el coro alto y la nave de la iglesia. Para ello hubo, que desmontar el tejado y colocar sobre los arcos apuntados, un forjado plano a base de vigas de madera y revoltones de yeso. Estos revoltones entre las vigas recibieron una profusa decoración en relieve a base de copas con asas rodeadas de flores, racimos de uvas y unas llamativas aves de pico y cuello estilizados. Es significativo que para aplicar esta decoración, se utilizaran unas plantillas idénticas a las del castillo de Hervés, lo que de nuevo pone en la pista de las relaciones artísticas entre las actuales provincias

3 En el resumen documental del convento de agustinas de Mirambel se incluye la copia del documento fundacional que transcribimos aquí: “Primeramente fue tratado, y convenido entre dhas. Partes, que los dos. Jurados y concejo geral y universalmente dan al dho. Monasterio es a saber ls Casas e Iglesia de Santa Catarina Martir de la parte de arriba mencionada, con las casas y obras a daquellas conguas, y que de presente han ajustado a la dha. Yglesia, con reservación empero según que por tenor de la presente se reserva el directo dominio de aquella, para que siempre y quando el dho. concejo le parezca por algún inconveniente, e otra cosa poderse reservar, y cobrarse dha. Yglesia lo puedan hacer propia auctoritate, sin incidir en penas ni reservas, ni sin calumnia alguna, y sin autoridad, ni decreto de Juez alguno eclesi/co. Ni secular”. Archivo del Convento de Santa Catalina de Mirambel. Apuntes del convento de Monjas Agustinas de Santa Catalina de la Villa de Mirambel. Sin paginar.

4 TINEO, P., 1989, p. 591-606.

5 JORDÁN, J., 1704, p. 219.

6 *Presentación hecha por Juan Jiménez de Huguet, vicario general de Zaragoza, de una carta de Andrés Bertrán, decano de la iglesia de San Pedro de Aviñón, por la que se pide a los de Mirambel que construyan la iglesia que dejaron extramuros en su fortificación*, 8 de octubre de 1412, Archivo Municipal Mirambel, sección segunda pergaminos, nº 25.

7 *Cesión del Dominio directo de La Iglesia de Santa Catharina Martir de la Villa de Mirambel, otorgada por el ayuntamiento de la misma, en favor del convento de Religiosas Agustinas de la referida villa*, 21 de diciembre de 1726. Archivo del Convento de Santa Catalina de Mirambel. Apuntes del convento de Monjas Agustinas de Santa Catalina de la Villa de Mirambel. Sin paginar.

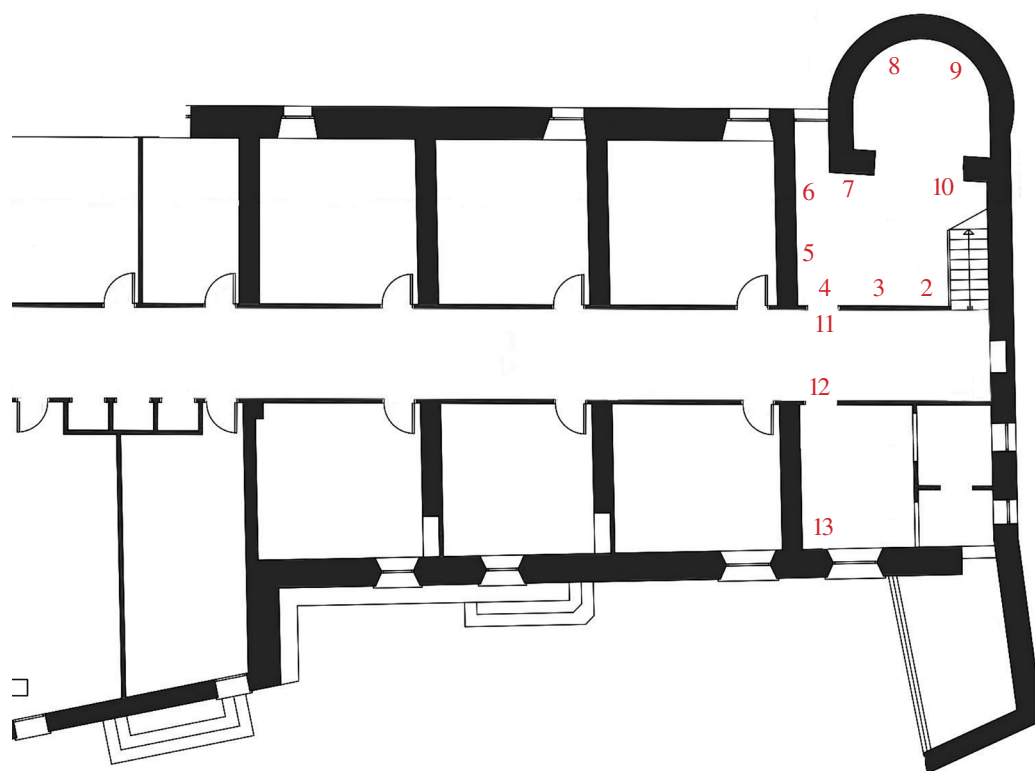


Fig. 1. Plano de la zona del convento donde se ubican las grisallas.

- Fig. 2. Oración en el Huerto de los Olivos
- Fig. 3. Flagelación de Cristo
- Fig. 4. Cristo camino del Calvario
- Fig. 5. Resurrección de Cristo
- Fig. 6. Ascensión de Cristo
- Fig. 7. Virgen del Rosario
- Fig. 8. Fragmento de la Crucifixión
- Fig. 9. Figura penitente
- Fig. 10. Arcángel Rafael y Tobías
- Fig. 11. San Martín partiendo su capa
- Fig. 12. Puerta de la celda de la Madre Superiora
- Fig. 13. Capilla de la celda de la Madre Superiora

de Teruel Castellón⁸. En 1731 se produjo una importante reforma en la iglesia, siendo priora Dámaza San Martín. Se construyó el retablo mayor, un coro nuevo, sillería y tribunas⁹. Probablemente en esta reforma se cubriría el forjado plano con la actual solución abovedada.

La cuestión es que, una vez levantadas las celdas se procedió a decorar parte de sus muros con grisallas. Actualmente se conservan restos de estas pinturas en la celda de la madre superiora, en la celda ubicada enfrente, y en el propio pasillo. En una de las inscripciones del pasillo se puede leer el año 1578, mientras que, sobre una de las escenas de la celda, aparece la fecha de 1579, con lo que se cerraría esta primera etapa de la evolución del convento, iniciada con su fundación (Fig. 1).

La posterior evolución de la fundación y su adaptación a las distintas circunstancias históricas y estéticas que se fueron produciendo, hizo que estas pinturas desaparecieran bajo una capa de color blanco, aunque ignoramos la fecha exacta en la que fueron cubiertas. En el año 1856, el vicario Jorge Marín, dejó su firma sobre uno de los muros, si bien no podemos afirmar que fuera en este momento cuando se cubrieran¹⁰.

En 2015, al realizar unas catas en esta zona del convento, se descubrieron restos de pintura bajo este encalado que, al realizar las posteriores labores de restauración, han resultado un verdadero complejo iconográfico de mucha mayor extensión y calidad de lo que se preveía. En una primera aproximación

⁸ ZARAGOZA, A./MARIN, R., 2019, p., 1133-1142.

⁹ *Cesión del Dominio directo de La Iglesia de Santa Catharina Mártir de la Villa de Mirambel, otorgada por el ayuntamiento de la misma, en favor del convento de Religiosas Agustinas de la referida villa*, 21 de diciembre de 1726. Archivo del Convento de Santa Catalina de Mirambel. Apuntes del convento de Monjas Agustinas de Santa Catalina de la Villa de Mirambel. Sin paginar.

¹⁰ Dicha firma se encuentra documentada fotográficamente ya que, a pesar de que no ocupaba un lugar relevante que entorpeciera la visión de las escenas, se procedió a retirarla en el momento de la restauración.

iconográfica se observa la existencia de programas complejos circunscritos al uso y función de cada uno de los espacios en los que se ubican. No parece existir un programa general, sino, por un lado, un ciclo de escenas relacionadas con el sufrimiento y la Pasión de Cristo plasmadas en los muros de la celda de reflexión o castigo. Por otro lado, un único elemento decorativo con uso y función litúrgica en la celda de la madre superiora. Y finalmente, lo que parece un conjunto de elementos con función decorativa en el pasillo de acceso a las celdas, si bien en esta zona las pinturas se han conservado en una proporción muy inferior a lo que originalmente se dispuso.

Celda de reflexión o castigo

Esta celda, se construye sobre la cabecera de la iglesia, que aprovecha la planta de un torreón circular como sacristía. Por ello, se trata de una estancia más amplia que las otras, ya que este espacio semicircular se añade al rectangular similar a las otras celdas. Además, está dotado de un torno y una letrina que demuestra que fue una clausura dentro de la clausura. En la regla de la orden de San Agustín se considera obligado que exista una cárcel donde aplicar las penas más importantes, normalmente como consecuencia de desobedecer la regla y sus normas.

En los Conventos donde hay Subpriora tendrán una cárcel bien segura y fuerte por todas partes, donde habrá cepo, y si fueren menester, grillos y esposas. A donde no pudiese haber cárcel, haya á lo menos un cepo en una celda ó aposento bien fuerte, á donde puedan ser castigadas las malas y reprimidas, como fue determinado en el Capítulo general celebrado en Arimino el año 1555¹¹.

En el año 1836, antes de ser desamortizado, fray Francisco Luis Marín describe cómo era la cárcel del cercano Convento los Servitas de Las Cuevas de Cañart, de la misma orden y constituciones que el de Mirambel: “En el piso último está la cárcel que no es más que una celda al norte con dos piezas y sus correspondientes cerrajos. En la pieza de afuera están los dos cepos y su ventana es pequeña y alta; y para dar la comida hay un ventanillo con reja y candado”¹².

La descripción en el caso de los servitas de un espacio poco iluminado y modesto, no se corresponde con el ambiente de esta celda del convento de Mirambel que es espaciosa con una ventana amplia e incluso un armario empotrado, lo que nos hace dudar que cumpliera la función de cárcel en origen.

En esta sala, las diferentes escenas se desarrollan en la mitad superior del muro. La mayoría de ellas se desarrollan longitudinalmente en espacios rectangulares separados por una cenefa de cordón entrelazado. Podemos diferenciar entre las escenas complejas que describen los pasajes de las sagradas escrituras, y otras escenas más sencillas que están dedicadas a la Virgen del Rosario, o a los arcángeles, aunque todas ellas como veremos, forman parte del mismo programa.

Siguiendo el orden temporal de las escenas de los evangelios, la primera sería la de Oración en el Huerto de los olivos (124 x 127 cm.). Cristo ocupa el punto central de la composición. Frente a él, apareciendo entre nubes, el ángel ofreciéndole el cáliz. En la parte inferior, parcialmente modificada

11 GARCÍA, S., 1894, p. 299.

12 LORENTE, V., 2022.

por la presencia del torno, encontramos a los apóstoles dormidos (Fig. 2).

Junto a ella, la Flagelación de Cristo (130 x 127 cm.). Jesús, atado a la columna, es azotado por dos soldados. A nuestra derecha, otro soldado, pertrechado al uso de la época, vigila la estancia desde la puerta en arco de medio punto. Alejada de la escena principal, a nuestra derecha, se incluye otro de los momentos de la Pasión de Cristo, el de la recepción de la Corona de Espinas (Fig. 3).

Otro formato diferente es el que se utiliza para la representación de Cristo con la Cruz camino del Calvario (82 x 92 cm). En este caso, colocada sobre la puerta de acceso, queda enmarcado por el dintel del vano y las dos vigas de madera laterales. En un intento de continuidad, el artista ha reproducido en dichas vigas la misma cenefa decorativa de separación que en los muros. Lógicamente, la dimensión de las figuras queda adaptada al espacio disponible, pero consigue incorporar a un buen número de personajes y describirlos en sus correspondientes actitudes. Entre ellos destaca Simón de Cirene, en el ángulo inferior a nuestra izquierda tal y como se refiere en el evangelio de Lucas (Lucas 23:26). Obsérvese que todos los soldados están mirando al Cireneo y no a Cristo, motivo por el cual hemos de concluir que es el protagonista de la escena. De nuevo, en el contexto de esta celda, el mensaje transmitido es el de la importancia de compartir el dolor y el sufrimiento de Cristo en su Pasión, como actitud conducente a la salvación tanto personal como de la comunidad (Fig. 4).

Continúa el programa con la escena de la Resurrección de Cristo (167 x 127cm.). Es la escena más compleja de las descritas. Cristo, cubierto por el *perizonium* y el sudario, aparece en el centro de la composición, en su Resurrección del Santo Sepulcro y rodeado por los soldados romanos. Alguno de



Fig. 2. Oración en el Huerto de los Olivos. © Sofía Sánchez Giménez.

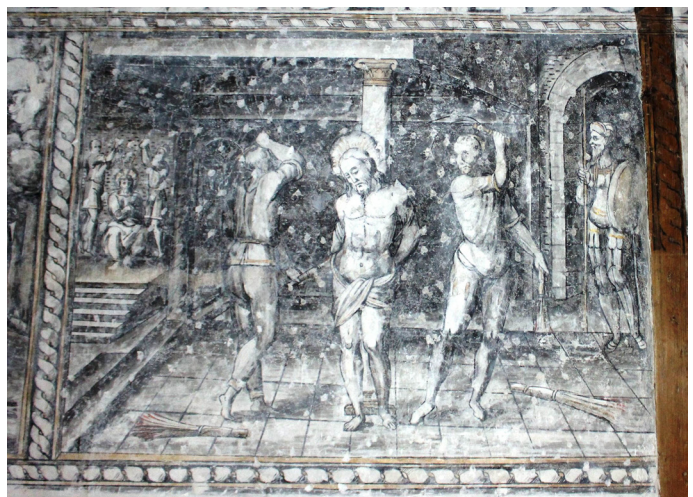


Fig. 3. Flagelación de Cristo. © Sofía Sánchez Giménez.



Fig. 4. Cristo camino del Calvario. © Sofía Sánchez Giménez.



Fig. 5. Resurrección de Cristo. © Sofía Sánchez Giménez.



Fig. 6. Ascensión de Cristo. © Sofía Sánchez Giménez.



Fig. 7. Virgen del Rosario. © Sofía Sánchez Giménez.

ellos se mantiene dormido, mientras que otros levantan sus escudos en actitud de protegerse ante la imagen que se les aparece. A nuestra izquierda, los momentos de la Crucifixión y el depósito de Cristo en el sepulcro, en un segundo plano (Fig. 5).

El siguiente momento reproducido es el de la Ascensión de Cristo (150 x 127cm.) Cuarenta días después de la Resurrección, Jesús se presenta ante los apóstoles y la Virgen María, según el relato del evangelio de Lucas (Lucas 24:50-52). Jesús aparece en el centro, ascendiendo hacia los cielos rodeado de ángeles y en actitud de bendecir. La curiosidad iconográfica estriba en que, alrededor de la roca, el artista acumula un conjunto de figuras entre las que, no solo se encuentran los apóstoles y la Virgen, si no también otros personajes nimbados. En la roca desde la cual Jesús ascendió a los cielos se aprecian las marcas de sus pies, que actualmente la tradición todavía venera en el Edículo de la Ascensión de Jerusalén, construido sobre el lugar (Fig. 6).

Una vez cerrado este ciclo cristológico, encontramos la representación de la Virgen del Rosario rodeada por las hermanas agustinas (110 x 144 cm.). La Virgen sentada sobre un robusto trono de formas renacentistas, porta en su mano izquierda el rosario, mientras sustenta al Niño con su diestra. Su composición recuerda al estilo renacentista, concretamente a las madonas italianas. Acompañando a la imagen, dos ángeles músicos en la parte superior. Las hermanas agustinas portan igualmente el Rosario. Frente a otras advocaciones marianas posibles, la aparición de ésta en este lugar sin duda alude a su función de celda de reflexión y castigo, y a la utilización de la ora-

ción como modo de remisión y perdón de los pecados. Sobre esta escena encontramos la fecha de 1579 (Fig. 7).

De la siguiente figura apenas quedan restos. Se trata de un arcángel blandiendo su espada junto al cual se dispone un ramo de lirio. Por ello lo podemos identificar con Gabriel, a quien se le representa con dicha flor por simbolizar las buenas nuevas y el perdón de Dios.

Los mismos problemas de conservación de la obra original tenemos en el siguiente lienzo de muro de la sala, de sección semicircular y 658 cm de superficie. En el fragmento de mayores dimensiones se adivina la escena de la Crucifixión (Fig. 8). A nuestra izquierda encontramos a la Virgen María presenciando el Sacrificio. Sí que se ha conservado el fragmento de una inscripción sobre filacteria que puede leerse sin mayor problema e identificarse con la frase recogida por San Agustín en sus Confesiones (Confes. IX 2-3): SAGITAVERAS TU COR NOSTRUM CHARITATE TUA ET GESTABAMUS TRANSFIXA TUA VISCERIBUS¹³.

A nuestra derecha, se descubre la presencia de una figura con un flagelo, en actitud de penitencia, a la que se describe con largos cabellos cubriendo su cuerpo (Fig. 9). Al fondo, la detallada representación de dos palmeras. Reconocerlo como la imagen de San Onofre correspondería perfectamente con el programa iconográfico de las pinturas del Santuario de la Mare de Déu en Castellfort o de la alquería de los Próxita en Xàtiva, donde aparece el mismo personaje.

Por la forma que presenta de sustentar su lanza, la figura apenas reconocible que continúa la decoración de la sala, sería la de San Miguel alanceando al demonio (63 x 127 cm.). Formaría pareja con la de San Gabriel citada en una suerte de mensaje dúplice basado en la existencia del castigo y del perdón de Dios. Junto a ella se encuentra la escena del niño Tobías, acompañado por su pez, bajo la protección del arcángel Rafael (52 x 127 cm.) (Fig. 10).



Fig. 8. Fragmento de la Crucifixión. © Sofía Sánchez Giménez



Fig. 9. Figura penitente. © Sofía Sánchez Giménez



Fig. 10. Arcángel Rafael y Tobías. © Sofía Sánchez Giménez.

¹³ Habías asaeteado tú nuestro corazón con tu amor y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras vísceras. SAN AGUSTÍN, 2010, p. 423.

Sobre todas ellas, una cenefa que se desarrolla por la parte superior de los muros, contiene varias inscripciones. La primera de ellas se refiere a la Virgen María: DOMINVS TECUM BENEDICTA TV IN MULIERIBUS ET BENEDICTUS FRVCTVS. Sobre la imagen de la Virgen del Rosario, como hemos comentado, aparece la fecha de 1572. La tercera se encuentra sobre la Crucifixión: NON CONFVNDAR IN ETERNVM IN IVSTITIA TVA LIBERAME. Se trata del fragmento de uno de los versículos del libro de los Salmos (Sal.31 2)³.

Se hace evidente que el sentido de este conjunto en esta ubicación pretende mover a la reflexión a la madre que hubiera cometido un daño contra las normas del convento o contra la propia fe y se le penara con un castigo de encierro. Contemplando los diferentes momentos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo se esperaba reconducir actos o pensamientos inapropiados para la vida religiosa elegida.

Pasillo

El segundo grupo de grisallas que procedemos a analizar, se localiza en el pasillo, igualmente levantado sobre la iglesia y que permite el acceso a las diferentes celdas del convento. En este caso se trata de una escena, dos figuras y de varias inscripciones, mínima parte de lo que seguramente constituyó un impresionante conjunto pictórico. Todo indica que sobre el dintel de la puerta de todas estas celdas se dispusieron distintas escenas y personajes sagrados. Una de las figuras que se han conservado se encuentra sobre la puerta de la celda de la superiora. Es la de un ángel portando su espada en la mano derecha (80 x 67cm.) (Fig. 11). En la misma disposición, sobre el dintel de otra de las celdas, aunque conservada únicamente su mitad inferior, encontramos una figura entronizada, ataviada con túnica y manto. La escena sobre la puerta de la celda de reflexión es la de San Martín partiendo su capa con el pobre (80 x 58 cm.) (Fig. 12). El santo caballero, sostiene su capa mientras que con su espada se dispone a partir su vestidura con el necesitado. No es habitual ver la figura que aparece en actitud de recibirla, ya que sustituye al pobre por la imagen de quien realmente recibe la ayuda, que es el propio Cristo. Por otro lado, San Martín constituye una de las devociones más populares en Mirambel, conservándose en las inmediaciones un lujoso santuario a él dedicado, con sus casas anejas. Una cenefa de mascarones clásicos cierra la escena por la parte superior.



Fig. 11. Figura sobre la puerta de la celda de la madre superiora. ©
Sofía Sánchez Giménez



Fig. 12. San Martin partiendo su capa con el pobre. © Sofia Sánchez
Giménez.

Buena parte del pasillo sirvió para la aplicación de una gran inscripción colocada en la parte superior de los muros. En su conjunto, los fragmentos de dicha inscripción se presentan de modo que nos resulta imposible conectarlos en un único mensaje coherente. No obstante, se ha podido interpretar alguno de ellos, resultando una interesante alusión que aporta nueva información sobre la historia del convento. Así pues, en uno de estos fragmentos podemos leer: REFORMADOR APOST. En otro: VICARIO GENERAL DEL. En otro lienzo de muro aparece la inscripción: QEL M R PADRE AR RODRIGO D. La alusión parece clara al Reformador Apostólico y Vicario general de la orden de S. Agustín, el padre Fray Rodrigo de Solís¹⁴. Se trata de una figura de vital importancia para llevar a cabo la reforma agustiniana en la provincia aragonesa de la orden, siendo nombrado para tal labor por el papa Pío V, a solicitud del rey Felipe II el 13 de julio de 1568¹⁵. Su aparición en esta inscripción bien pudo deberse a un acto de confirmación de que el de Mirambel se trataba de un convento agustino reformado, cumpliendo así una labor más documental que artística. Esta inscripción está fechada en 1578.

Celda de la madre superiora

Al final del pasillo, en el lado derecho, se encuentra la celda de la superiora, la más acogedora de todas. Se sitúa sobre la cabecera de la iglesia, con una alcoba separada y comunicada, a través de una puertecilla, con otro ámbito ubicado sobre el Portal de las Monjas que es el principal de los accesos de la muralla de Mirambel. Este espacio se abre a la calle a través de unas celosías de yeso caladas con motivos geométricos que conforman la estampa más característica de la localidad. En la celda existe una pequeña hornacina, empleada como altar empotrado en la pared, decorado con grisallas que representan un Calvario y otros elementos iconográficos¹⁶.

Su decoración interior se articula a partir de un friso de franjas pintadas. Como es habitual en ese tipo de elementos murales, en la parte inferior se aplica una franja de color negro. Sobre ella, el resto del arimadero, decorado con una cenefa central de elementos circulares del que apenas se ha conservado las trazas. Las embocaduras de la alcoba y del paso al portal se abren en arco rebajado, sobre los que se dispone una decoración en relieve de yeso policromado, una con los anagramas de la Virgen y otra con el corazón inflamado y asaeteado, emblema de la orden agustiniana.

Mucho más interesante para el tema que nos ocupa es la hornacina que se abre en un ángulo de la habitación. En ella se representa la escena de la Crucifixión. Cristo en la Cruz, con las heridas de su martirio, se acompaña de la Virgen y San Juan. Se trata sin duda de una de las escenas mejor conservadas del conjunto. Además de la rotundidad de los trazos que conforman cada una de las figuras, se ha mantenido la policromía que todas ellas debieron presentar originalmente. Trazos dorados en los vestidos y en los nimbos, y la significación de la sangre con su correspondiente y destacado color rojo. Es este buen estado el que nos permite fijarnos en algunos detalles puntuales como la configuración y postura del cuerpo de Cristo, o la descripción formal y psicológica del rostro de San Juan, lo que nos

14 ALONSO, C., 1984, p. 64-65.

15 RODRÍGUEZ, J., 1992, p. 138.

16 HERNANDO, P.L., SÁNCHEZ, S., 2017, p. 147-148.

posibilita valorar positivamente la capacidad técnica del artista que los dibujó. En los muros laterales de la hornacina, a nuestra izquierda, encontramos al ángel portando la corona, y a nuestra derecha, en ángel con el cordero de Dios sobre el libro. El dintel de madera también recibió decoración, de cenefas y grecas, similar a las anteriormente descritas.

Rodeando a esta hornacina como si se tratara de una verdadera capilla, reproduce en grisalla los elementos y estructura de un retablo de la época (88 x 210 cm.). Una columna de orden compuesto a cada lado, apeando en un plinto rectangular sustentado por volutas en voladizo. Sobre las columnas, una cornisa, el frontón triangular central y dos angelotes.

La parte superior está ocupada por la Coronación de la Virgen. Arrodillada en el centro de la escena, recibe la corona de manos de Dios Padre, a su izquierda, y de Cristo a su derecha, todo ello con la participación de la cohorte angelical (Fig. 13).

Como hemos apuntado, esta decoración, a diferencia de la utilizada para la celda de reflexión, tiene como función sustituir la construcción y colocación de un retablo de madera por otro pintado. Incidiría no tanto en el mensaje catequético de la iconografía utilizada, si no en la practicidad de este tipo de decoraciones que, manteniendo el gusto estético y la belleza de las formas, minimiza el gasto económico subsiguiente.



Fig. 13. Decoración en la capilla de la celda de la madre superiora. © Sofía Sánchez Giménez

Valoración iconográfica de las grisallas

En general las pinturas conservadas denotan una notable calidad técnica. En su conjunto parecen afectadas de un tono de simplicidad compositiva, que en modo alguno le restan valor histórico-artístico ni iconográfico. Sin el detalle o la destreza de una mano experta en el trabajo creativo determinado por los grandes talleres artísticos de la época, el autor de estas grisallas consigue cumplir con el objetivo comunicativo de las escenas. Así pues, si las valoramos desde el punto de vista formal o técnico, se

trata de un conjunto de sumo interés para el conocimiento de la expansión de modelos e iconografías en el que el artista se expresa mediante trazos sencillos y cumple con la escenografía debido a que dispone de dichos modelos de los que partir. No obstante, si hablamos del objetivo de todas ellas, hemos de concluir que cumple perfectamente con los requerimientos del espectador al que van dirigidas, esto es, las monjas agustinas. Tanto la elección de los temas, como la carga expresiva y psicológica de los personajes que forman parte de ellos, sus posturas y actitudes, son coincidentes con las necesidades del espacio que ocupan, por lo que podemos hablar de un verdadero programa iconográfico.

En el caso de la celda, una celda de castigo para la reflexión de las monjas, es el más claro. Los temas se centran fundamentalmente en las escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección. Las monjas en esta sala, podrían reflexionar y profundizar en la fe mediante la contemplación de estas escenas del evangelio, como decimos, asociadas al sufrimiento de Cristo y a su sacrificio por todos los seres humanos en la cruz. Y a pesar de su sencillez, los trazos empleados conseguirían, como lo hacen ahora, transmitir la carga espiritual del mensaje cristiano. Aunque no toda la iconografía de la sala se presente en el mismo estado de conservación, es evidente que la presencia de la Crucifixión, y la de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael completarían el programa, incidiendo en los mismos conceptos de reflexión, penitencia y confianza en la ayuda de Dios. A partir de las dos figuras del pasillo confirmamos que el mensaje continuaba por esta parte, y que, junto con la escena de San Martín, incidirían al menos en la idea de la caridad y la santa pobreza.

Otro caso es la decoración de la sala de la madre superiora, ya que cumple con la necesidad de disponer en su interior de una capilla para la oración privada. Las grisallas están reproduciendo un retablo, partiendo de una hornacina practicada en el muro que actúa como espacio ceremonial. Que la escena de la Crucifixión sea la principal de este retablo fingido, vendría determinado por la necesidad de orar ante la representación del momento más importante de la teología cristiana.

Por sus similitudes formales y ante la evidencia de que se trata del mismo programa, podemos concluir que todas ellas se realizarían entre 1578 y 1579. No obstante, es significativo notar que tanto la grafía como las decoraciones que vemos en la inscripción del pasillo, datada en 1578, es diferente a las inscripciones de la celda de castigo.

Conclusiones

Con el descubrimiento de las pinturas que damos a conocer en el presente trabajo, incorporamos un elemento más al ya nutrido conjunto de grisallas conservado en el entorno del Maestrazgo turolense y castellonense. Habida cuenta de este proceso de descubrimiento de nuevas obras, podemos empezar a establecer las primeras relaciones formales que nos conduzcan a formular las correspondientes hipótesis sobre la existencia de maestros y talleres.

Lo que resulta evidente es la plasmación de un gusto artístico materializado a través de una técnica y una estética muy concreta como es la de las grisallas. Gusto y moda de la época confluyen en este entorno geográfico en una cronología que va desde el último cuarto del siglo XVI, hasta las últimas décadas del siglo XVII. A pesar de que se trate de un fenómeno artístico generalizado, podemos ex-

plicar su presencia en este territorio por la unión de un deseo por decorar los muros de las estancias de las casas ya fueran civiles o religiosas, y por otra, por la relativa rapidez y economía de ejecución.

En el caso de las grisallas de la conocida iglesia de la Mare de Déu de la Font en la localidad castellonense de Casterllfort, ubicadas en la denominada Sala Pintada, se seleccionaron temas alusivos a la vida de la Virgen y la Pasión de Cristo. Aparecen datadas en el año 1597. La aparición de una inscripción con la palabra CER, ha servido para atribuir su factura al pintor Cerdá, documentado cobrando 191 sueldos y 8 dineros por las pinturas de la sala¹⁷.

El interior de la conocida como Casa Costeras de Mirambel también conserva un interesante conjunto de grisallas. Santiago Sebastián se refiere a ellas, considerándolas como un valioso testimonio de la creación artística de época del Renacimiento en tierras del Maestrazgo. Por juzgarlas procedentes de la Biblia Sacra publicada en Lyon en 1595, el investigador turolense las data a principios del siglo XVII. Los temas en este caso se refieren a los ciclos o series de Sansón, San José y la vida de los reyes de Israel¹⁸. Al menos estos dos ejemplos procederían de un mismo nivel formal, ejemplo del conocimiento y manejo, por parte de los autores, de las principales fuentes iconográficas del momento. De su ubicación dentro de una casa señorial, y decorando un lugar de referencia religiosa significativo para su entorno, se infiere la presencia de un mecenazgo de cierta entidad.

De similar importancia histórico artística, pero respondiendo a distintas circunstancias encontramos las grisallas que decoran la cripta de la ermita del Calvario de Bordón, con el ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo¹⁹. Su calidad técnica y los procedimientos de aplicación de color sobre determinados detalles de la composición, no ocultan que la resolución final de las figuras procede de otros modelos iconográficos diferentes, pues no encontramos los trazos complejos y las posturas forzadas que sí encontramos en las grisallas anteriormente citadas.

En la misma línea se encontrarían las pinturas objeto de estudio. Un nivel de creación, comprensible igualmente por la presencia de un alto nivel de mecenazgo, que quizás por pertenecer a un momento anterior de creación, se resuelve con estructuras formales más simples o con recursos técnicos menos complejos.

A pesar de que el resultado final de estas grisallas no presenta el grado de similitud necesario para relacionarlas directamente con la autoría de otros ejemplos del entorno, sí que observamos la existencia de modelos y referencias. Lo mismo puede decirse de los temas y las escenas elegidas y que ambas pertenecen al mismo momento creativo. En este sentido, es necesario valorar la capacidad de influencia de unas pinturas con otras, y no sólo basar nuestras teorías en la existencia de corpus de imágenes o libros iluminados. En este sentido cabe referirse a la similitud que juzgamos existe entre las pinturas descritas y las del eremitorio de San Pau de Albocasser²⁰. De demostrarse esta relación quizás podríamos estar ante un maestro o taller que habría puesto en contacto ambos territorios mediante sus grisallas pintadas.

17 MIRALLES, 1987, p.26.

18 SEBASTIÁN, S., 1969, p. 63-69.

19 HERNANDO, P.L., SÁNCHEZ, S., 2017, p. 159.

20 PÉREZ, C., MEDINA, F., 2006.

Bibliografía

ALONSO, Carlos. *La reforma tridentina en la provincia agustiniana de la corona de Aragón*. Valladolid: Ed. Estudio agustiniano, 1984.

GARCÍA, Sebastián, P. Fr. *Regla de nuestro padre San Agustín y constituciones pertenecientes a las Religiosas de la Orden de los Ermitaños del mismo glorioso Doctor*. Valencia: 1894.

HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía. Las grisallas de la ermita del calvario de Bordón y su contexto artístico. *ARS & RENOVATIO*. 2017, nº 5, p. 146-161. ISSN: 2340-843X.

JORDÁN, Jaime. *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón*. Valencia: Ed. Juan González, 1704.

LORENTE, Vicente. *El convento de los servitas de cuevas de Cuevas de Cañart*. Cantavieja: Ed. Comarca del Maestrazo, 2022.

MIRALLES I SALES, Josep. Ermitas y Romerías de Castellfort, *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 1987, nº 18, p. 21-28. ISSN: 0212-3975.

PÉREZ GARCÍA, C., MEDINA CANDEL, F. *Grisallas de Castellfort y Albocàsser*. Castellón: Diputación de Castellón, 2006.

RODRÍGUEZ DÍEZ, José. Historia de la Orden de San Agustín en la época de Fray Luis de León. *Edad de oro*. 1992, Vol. 11, p. 133-148. ISSN 0212-0429.

SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Madrid: Ed. Gredos, 2010.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. Descubrimiento de pinturas murales del siglo XVI en Mirambel. *Teruel*. 1969, nº 42, p. 63-69. ISSN: 0210-3524.

TINEO Primitivo. Las recolecciones en la España del siglo XVI. *Scripta Theologica*. 1989, nº 21, p. 591-606.

ZARAGOZA CATALÁN, Arturo, MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, IBORRA BERNAD, Federico. Hacia una clasificación de los entrevigados cerámicos y de yeso en el área valenciana (siglos XIII al XVI). En: Santiago HUERTA FERNÁNDEZ, editor. *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Soria: Instituto Juan de Herrera, 2019, p. 1133-1142. ISBN: 978-84-9728-576-6.