

NO NOS RESTAURÉIS

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO
DEL ANTIGUO SEMINARIO DE TERUEL
DESTRUIDO DURANTE LA GUERRA CIVIL



PEDRO HERNANDO SEBASTIAN
JOSE PRIETO MARTIN

CATÁLOGO.

EDICIÓN: Museo de Arte Sacro de Teruel. Diócesis de Teruel y Albarracín.

TEXTOS: Pedro Luis Hernando Sebastián, José Prieto Martín.

EXPOSICIÓN.

PRODUCCIÓN: Museo de Arte Sacro de Teruel.

MONTAJE Y PRODUCCIÓN DE SONIDO: José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán.

COMISARIOS: Pedro Luis Hernando Sebastián y José Prieto Martín.

LUGAR: Patio del Museo de Arte Sacro de Teruel. 18 al 26 de enero de 2018.

CRÉDITOS FOTOGRAFICOS. Fotos 5-6-7-8. Colección Atrián. Instituto de Estudios Turolenses.
Resto de fotografías: Pedro Luis Hernando Sebastián.

COLABORA.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN VESTIGIUM

GRUPO DE INVESTIGACIÓN ARTE Y MEMORIA

ISBN. 978-84-697-9531-6

No nos restauréis. El antiguo seminario de Teruel y su destrucción durante la guerra civil.

(Pedro Luis Hernando Sebastián)

4-14

La destrucción del patrimonio (tangible e intangible) como material artístico.

(José Prieto Martín)

15-21

Catálogo de la Exposición.

22-56

No nos restauréis. El Antigo Seminario de Teruel y su destrucción durante la guerra civil.

Pedro Luis Hernando Sebastián





Entre el 15 de diciembre de 1937 y el 22 de febrero de 1938 se produjo la confrontación entre los ejércitos republicano y nacional para la posesión de la ciudad de Teruel. Encrucijada de caminos, lugar estratégico entre el interior de la Península y la costa mediterránea, la de Teruel se convirtió por las circunstancias del destino, en una de las más cruentas y destructivas batallas de la guerra civil española.

Como parte de la destrucción, el patrimonio de la ciudad perdió alguna de sus más significativas creaciones artísticas. Milagrosamente en pie, las torres mudéjares, fueron la excepción de un panorama destructivo casi generalizado.

La iglesia de Santiago, la iglesia del Seminario, el convento de Clarisas o la iglesia de San Martín quedaron casi arrasadas. También la Catedral sufrió daños y su techumbre se vio afectada parcialmente. Edificios históricos, casas tradicionales, parte de la muralla medieval, desaparecieron bajo el fuego cruzado de los contendientes. Tras la guerra, el aspecto de la ciudad, había cambiado radicalmente.

La nueva arquitectura ocuparía espacios tan señalados como la plaza de San Juan, o la plaza del Seminario, mientras que en otros edificios como la iglesia de San Martín, o la misma Catedral, se optó por una restauración más respetuosa.

El primer reto consistió en retirar todos los efectos materiales del conflicto. Por algunas calles no se podía pasar debido a los escombros que las cegaban. Testimonios orales de supervivientes de la batalla, recogidos para la exposición, refieren como, siendo niños, y pasados ya unos años de la guerra, jugaban entre las montañas de piedras y cascotes. Este proceso de limpieza de la ciudad duró años.

En esas labores, y entre toda esa ruina, los trabajadores iban localizando restos de las obras de arte: trozos de columnas, fragmentos de esculturas, capiteles, cruces, imágenes mutiladas... Todas aquellas cosas que no habían sido protegidas antes del inicio del conflicto, estaban en su mayor parte enrunadas entre los sillares y los ladrillos de las iglesias que antes decoraban.

En ese momento se decidió agruparlas, almacenarlas de la mejor manera posible, para valorar la idoneidad de su restauración. En realidad, se trataba de obras de arte de una gran importancia religiosa, y no pareció adecuado en ese momento prescindir de ellas definitivamente.

Algunas de estas obras fueron reparadas, y volvieron a desempeñar su papel devocional ya sea en la ciudad o en otras parroquias de la diócesis. En otros muchos casos, por

el estado en el que quedaron, resultó imposible devolverlas a su uso original y quedaron simplemente almacenadas.

Pasadas varias décadas, el 23 de septiembre de 1974, y tras la presencia en la diócesis turolense de postguerra de los obispos León Villuendas Polo (1944-1968) y D. Juan Ricote Alonso (1968-1972), será nombrado obispo de la Diócesis de Teruel y de Albaracín D. Damián Iguacén Borau. Su papel en la creación del actual Museo de Arte Sacro ubicado en el Palacio Episcopal, fue realmente fundamental.

Entre otros trabajos, en esos años, se procedió a realizar el inventario artístico diocesano y la recogida de las obras de arte en peligro de robo o de deterioro. También comenzaría la centralización del archivo diocesano. Pero su propuesta más significativa para el tema que nos ocupa fue la de exponer en el museo, un grupo de esas obras destruidas y cuya restauración resultaba imposible.

Él sería quien acuñaría el concepto sobre el que gira la exposición objeto del presente estudio y catálogo.

Junto al grupo de obras colocó un cartel con unas palabras: "*No nos restauréis*". Así comenzaba el alegato y el mensaje que pensaba transmitir. Su intención era, dentro de un discurso museográfico muy curioso



y significativo para el panorama de los museos diocesanos de la época, llamar la atención del visitante para que, a través de la contemplación de obras artísticas destrozadas durante los bombardeos de la batalla de Teruel, reflexionara sobre los hechos históricos ocurridos.

Con el paso del tiempo, y gracias a la decisión de conservarlas tal cual estaban y de no restaurarlas, estas imágenes se han convertido en verdaderos testigos de la destrucción provocada por la guerra civil. Son los guardianes de la memoria de la Batalla de Teruel, instrumentos de conocimiento en definitiva, para evitar que hechos similares se vuelvan a producir.

Con motivo del 80 aniversario de la Batalla de Teruel, se ha querido recuperar el concepto que trasciende lo estrictamente material de las obras artísticas. Se ha querido recuperar su valor simbólico, el que puede hacer reflexionar al espectador, mover conciencias y hacerle recapacitar. También lo podemos considerar como un homenaje a la idea de incorporar obras de arte a un museo por su interés histórico y no exclusivamente artístico.

Todas las obras expuestas proceden del antiguo seminario de Teruel, quizás el edificio más emblemático dentro de la Batalla, cuya gran iglesia quedo reducida a escombros.



Para la instalación, se han colocado las obras amontonadas en el centro del patio del obispado, como si acabaran de caer a causa de los bombardeos. En las columnas, se han reproducido algunos de los textos más representativos de los que describen tanto el proceso de la batalla, como el estado en el que quedó la ciudad. Junto a ellos, reproducciones fotográficas de la época con la imagen de los lugares descritos.

La selección de obras se ha realizado siguiendo criterios estéticos. Se ha querido enfatizar los rostros de la destrucción, las caras y las miradas de las imágenes que antes cumplían con un fin devocional, mostrándose amables y sonrientes. Una mirada como la de los inocentes que perdieron la vida entre las bombas y disparos de los contendientes.

También se han incorporado, por la fuerza de su mensaje, elementos arquitectónicos, columnas, capiteles y restos de mazonerías. Su visión nos permite imaginar la brutalidad de los bombardeos, el estruendo producido por el impacto de los proyectiles, la fuerza desatada capaz de reducir a fragmentos las sólidas estructuras de un gran retablo.

Finalmente, una composición sonora con testimonios recogidos de personas que sufrieron las consecuencias de la guerra sirven de adecuada ambientación a la muestra.





El origen del seminario de Teruel hay que fecharlo en el año de 1699, con la primera fundación de su Colegio de Jesuitas (1). Melchor de Navarra y Rocafull, Virrey del Perú, y posteriormente su viuda, aportaron la cantidad de dinero necesaria para iniciar su construcción. La decisión no debió estar exenta de polémica, ya que parece que en la propia ciudad no se veía su necesidad, habida cuenta de la existencia de suficientes instituciones religiosas que ya desempeñaban el papel que pretendían los jesuitas.

Tanto es así, que la institución debió ser refundada en el año 1745, siendo obispo de Teruel y principal mentor de la misma D. Francisco Pérez Prado.

Generalmente, los jesuitas solían contar con sus propios arquitectos y artistas, que diseñaban y se encargaban de todas aquellas obras necesarias para sus fundaciones. Sin embargo, en el siglo XVIII, contaron con arquitectos que podríamos denominar externos. Eso es lo que ocurrió en el caso de la fundación turolense (2).

Para su construcción se contó con uno de los mejores arquitectos del siglo XVIII, José Martín de la Aldehuela, quien participaría en ella entre los años 1745 y 1752. Posteriormente trabajaría en obras religiosas de la importancia de la catedral de Cuenca o la catedral de Málaga. También sería el responsable del acueducto de San Telmo de Málaga o del puente nuevo de Ronda.

Aún siendo éste uno de sus primeros trabajos, ya demuestra la perfección técnica que le hará merecedor de los encargos que acabamos de citar. Para Teruel, diseñó una bella iglesia siguiendo la tradición constructiva de la orden. Partía de una planta rectangular con una cruz latina inscrita dentro de ella. Dispuso una gran cúpula sobre el crucero y capillas laterales entre los contrafuertes, comunicadas entre ellas. Siguió también otra tradición, la de crear un edificio de grandes dimensiones.

Sobre la muela en la que se asienta la ciudad, esta iglesia sobresalía del conjunto urbano, y sería perfectamente visible desde la distancia para todos aquellos que transitaran por el camino entre Zaragoza y Valencia. No tuvo menos interés al diseñar la gran fachada principal. Planteó una monumental fachada, acorde con la gran altura de la nave, flanqueada por dos torres que la dotaban todavía de mayor prestancia. En el centro, una portada principal adintelada, y dos portadas menores a los lados.

Para la decoración del interior de la iglesia, era necesaria la incorporación de todos los elementos necesarios que pudieran acompañar a su grandeza arquitectónica. El obispo Pérez Prado, conocedor de la importancia de todo este programa iconográfico, debía proponer a un escultor de su plena confianza. Finalmente, ese escultor sería Francisco Moya.

Desde el año 1730 ya trabajaría en algunas capillas de la Catedral de Teruel, de entre las que destaca la de la Inmaculada. Su estilo también se aprecia en otras obras realizadas para otras parroquias de la ciudad. En la iglesia de San Miguel, los retablos del Santo Cristo y Santa Bárbara, en la del Salvador, el retablo mayor, y en la de San Andrés, el retablo de la capilla de Cristo yacente. El mismo estilo que denota su intervención queda manifiesto en el retablo mayor y el retablo de la Virgen del Rosario de la localidad de Alba del Campo. Algunos investigadores le atribuyen los desaparecidos retablos de la iglesia parroquial y de la ermita de San José en Jorcas. Pascual Madoz en su diccionario indica que había nacido en esta última localidad, y que fue escultor de Carlos IV (3).

Para el seminario ideó lo que probablemente fue una de sus mejores creaciones. La cabecera de la iglesia estaba ocupada íntegramente por un enorme retablo. En la hornacina central se colocaba la Virgen Dolorosa. En torno suyo, imágenes en bulto redondo de ángeles, arcángeles, y personajes del antiguo testamento. Otros dos retablos, uno a cada lado del central, padres de la iglesia sobre ménsulas en los contrafuertes de las capillas laterales, el enorme púlpito, la colección de reliquias dispuestas a los lados del ostensorio, en definitiva, un conjunto riquísimo de figuras, e iconografías.



Con la expulsión de los jesuitas de España, ordenada en el año 1767 por Carlos III y la posterior supresión de la Compañía por el Papa Clemente XIV en 1773, dejaría de cumplir con su primitiva función. Ya en el año 1769, según cédula emitida por el rey, se promueve su conversión en seminario. Finalmente, el obispo D. Francisco José Rodríguez Chico erigiría en 1776, el nuevo Seminario Conciliar.

Por su capacidad y ubicación privilegiada, el edificio sería utilizado para diversas necesidades a lo largo del convulso siglo XIX.

Iniciada la guerra civil, el seminario se convertiría en cárcel, refugio de las tropas nacionales, y objetivo simbólico de primer orden dentro de la batalla. Un detalle del interés que suscitó lo vemos en la participación de las brigadas de zapadores, que colocaban cargas de explosivos en la ladera donde se asentaba el edificio. La intención era destruirlo por completo. También se colocó un cañón justo enfrente, y los soldados se apostaron en la torre mudéjar de San Marín desde donde disparaban hacia los allí atrincherados.

La derrota de ese contingente, supuso la victoria del ejército republicano en la toma de Teruel. Era la primera fase de la Batalla. Posteriormente, el ejército nacional volvería a ocupar la ciudad. Finalmente, todo el edificio había sido destruido, sus piedras y retablos, reducidos a escombros.

Pasada la guerra se procedería a reconstruir la ciudad. El edificio proyectado no tendrá similitud con el anterior. Para su diseño se siguieron más bien los modelos típicos de la arquitectura del momento, y que se utilizaban para reconstruir edificios emblemáticos que habían sido destruidos durante el conflicto. Los planos fueron firmados por el arquitecto Federico Faci Iribarren, en el año 1946, aunque la obra no se dio por terminada hasta 1956.

Con el paso del tiempo, todo este patrimonio destruido y conservado se ha ido convirtiendo en un patrimonio incómodo. Ni se puede utilizar, ni se debe destruir. Pasa desapercibido porque se encuentra almacenado, guardado, oculto.

Fuera de los cánones habituales de belleza, alejado de lo que se suele reconocer como artístico, todo este conjunto de fragmentos puede tener otra vida. El arte contemporáneo, con su capacidad de abstraer, de conceptualizar y de construir nuevos discursos, puede encontrar un nuevo horizonte para estas obras. Porque su fuerza estética es mucha, pero su testimonio es necesario.



(1) Javier Ibáñez Fernández, Jesús Criado Mainar, La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión, en “La arquitectura jesuítica”, Actas del Simposio Internacional, Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2012. p. 396.

(2) David Miguel Navarro Catalán. Los arquitectos de las fundaciones jesuitas valencianas. VLC arquitectura, Octubre 2016. volumen 3. pg. 86.

(3) Pascual Madoz. Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid, 1830. Tomo IX, Pg. 639, voz Jorcas.

**La destrucción del patrimonio
(tangible e intangible) como
material artístico.**

José Prieto Martín





Actualmente, en el término escultura se integran conceptos tan amplios como: arte-objeto, instalación, performance e intervenciones en el espacio. Puede decirse que abarca cualquier objeto tridimensional, incluidas las creaciones virtuales. En cualquier caso, el término escultura siempre determinará una acción sobre la materia o el espacio (1).

No existe una definición universal y eterna de escultura. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, comenzó a producirse la ampliación del concepto escultórico. Entonces, los artistas se aventuraron a incorporar multitud de nuevos materiales, rompiendo los límites entre el material y la forma. Fue también cuando la representación de la forma se fue modificando, pasando de la mimesis a la abstracción.

Con ello, aumentó su carácter matérico, se mantuvieron los materiales clásicos como el barro, la madera, el metal o la piedra, y se fueron introduciendo y aceptando otros nuevos, como las telas, los plásticos, el vidrio, el hierro, o los objetos encontrados. Durante el siglo XX, se dilató mucho más este carácter matérico, ya que, además de los materiales reciclados, orgánicos e industriales, con formas rigurosas y simétricas se introdujeron los audiovisuales, la luz, el sonido, e incluso el cuerpo del propio artista. Además, se produjo la desmaterialización del arte con el desarrollo del arte conceptual.

El concepto de espacio escultórico, también, se ha ido transformando a lo largo de la historia, modificándose con la aparición de los avances científicos y de las corrientes de pensamiento, y acomodándose a las diferentes etapas de asimilación del hecho espacial. A grandes rasgos, desde los creadores primitivos hasta el siglo XX, el espacio se concebía como un volumen tridimensional cerrado y simbólico, un arquetipo en forma de bloque. Pero, al llegar esta centuria, se produjo la ruptura total del bloque cerrado, la escultura se fue abriendo, y el espacio envolvente penetró y se fundió con ella, rasgándola y vaciándola, produciendo la apertura del bloque hacia el exterior. Perdió, así, su carácter cerrado, para formar parte del espacio que la rodeaba. Renunció a su formulación como masa en el espacio, para convertirse en espacio delimitado, estructurado y ordenado.

Aceptamos que lo específico de la escultura es el desarrollo espacial. Teniendo esto presente, la variable tiempo no parece corresponderse con la esencia de lo escultórico. Pero, la física moderna nos dice que estudiar el tiempo es estudiar el espacio y la materia. Se ha producido la integración del tiempo entendido como cuarta dimensión en el contexto de la física, principalmente desde el planteamiento de la teoría de la relatividad. También se ha incorporado el vacío (forma negativa de la materia) y se ha desmaterializado la obra escultórica.

De este modo, el espectador debe reconstruir mentalmente la obra en el espacio, porque sólo queda la presencia de su ausencia. Se ha producido un cambio en el vínculo entre el hombre y el objeto escultórico.

La experiencia de la obra artística plástica (tanto en pintura como en escultura) se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integral de ésta, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva del espacio. El sonido contribuye a delimitar activamente el lugar, reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio. La idea de objeto sonoro nació en Francia con Pierre Henri (1927-2017) y Pierre Schaffer (1910-1995). Estos dos compositores establecieron una diferencia teórica entre la música que parte de la ejecución del instrumento, a la que denominaremos tradicional, y el arte sonoro que nace a partir de la grabación, manipulación y posterior reproducción (2).

Aunque este arte, también, pueda utilizar la música tradicional, con el objeto sonoro, se intenta producir una permanencia determinada del público en el espacio expositivo.

La exposición-instalación *No nos restauréis*, presentada en febrero de 2018 en el Claustro del Obispado de



Teruel, se ha formado con fragmentos y restos de esculturas. Imágenes religiosas procedentes del seminario de Teruel, dañadas, explosionadas, casi destruidas, de forma intencionada, durante la guerra civil española. Se completó con otros fragmentos inateriales: las voces de testigos, de supervivientes de aquellos hechos y algunos ruidos concretos de este conflicto.

Una manifestación artística resultante de la destrucción tanto material como moral, tanto colectiva como individual, tanto del patrimonio tangible como del intangible. Algo que sucedió en una fracción de segundo, pero que se ha perpetuado en el tiempo. Con ella se quiso que los espectadores se sintieran inmersos en aquellos hechos y que revivieran, recordaran, y, si es posible, que sirviera para que estos acontecimientos no se vuelvan a producir.

Hay un paralelismo con la obra *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991) de la artista británica Cornelia Parker (1956), que fue generada por una explosión intencionada y controlada de un cobertizo de jardín volado por el ejército británico a petición de la artista (3). Todo ello para, luego, mostrar las piezas supervivientes. Fragmentos de madera de la cabaña y restos carbonizados de los objetos que estaban en el cobertizo, herramientas, juguetes de niños... generaban así una instalación.

Cada objeto suspendía del techo de la Galería Chisenhale de Londres, como si estuvieran en mitad de la explosión. Estaban iluminados por una sola bombilla de 200 vatios, intentando reconstruir la realidad de ese preciso momento.

El componente sonoro de nuestra exposición-instalación es *In memoriam* (2018), obra de José Prieto & Vega Ruiz, y tiene una proyección patrimonial. Por una parte, conserva las voces de supervivientes de la guerra civil española, preservando algunos testimonios de este conflicto y, por otra, con él, se crea un documento sonoro.

El Patrimonio Cultural de la humanidad es el conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen nuestra herencia y que refuerzan emocionalmente el sentido de comunidad con una identidad propia. La UNESCO en el año 2003, consciente de la voluntad universal y de la preocupación común de salvaguardar el patrimonio intangible, aprobó la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (4).

Este alcanza, entre otras, las expresiones sonoras de nuestros antepasados transmitidas a sus descendientes, que deben protegerse y, en particular, todas aquellas que se encuentre en peligro de extinción por la pronta desaparición de los supervivientes.

Con este objeto sonoro, que tiene un carácter temporal, obligamos al espectador a esperar, a escuchar y a estar atento a los cambios graduales o súbitos que se producen entre el sonido y el espacio.

El arte sonoro es un componente esencial en nuestras investigaciones; es lo que Manel Clot denominó *paisaje sonoro*. En él, el significado se crea a través del sentido del oído y no de la visión. Con él, se rompe completamente con el concepto racional de la música, ya que los sentidos son los que experimentan y definen el objeto sonoro. La innovación y la singularidad saltan a la palestra como ideas posmodernas, y son las que le dan aliento y libertad para experimentar.

Para elaborar este objeto sonoro, nos hemos comportado como antropólogos y como sociólogos, y hemos explorado diferentes dimensiones del uso del lugar, como pueden ser la historia, los recuerdos y las vivencias de su comunidad. Esta obra está muy ligada al contenido humano y al sentido del lugar.

La palabra “lugar” no puede limitarse a una terminología geográfica, ya que el lugar es un espacio significativo creado por el ser humano, y debería ser considerado como un conjunto viviente. Por otro lado, tenemos la esencia del lugar que, aunque no es constante, se transforma según la intervención del usuario. El hombre siempre está en el

espacio, de algún modo, vinculado a la condición de su situación específica y a la definición directa y común del lugar. En este trabajo, hemos registrado el patrimonio inmaterial sonoro de tres lugares emblemáticos: Guernica, Belchite y Teruel.

El bombardeo de Guernica (26 de abril de 1937) por aviones alemanes e italianos es el primer ejemplo de raid aéreo (bombardeo alfombra) dirigido sobre la población civil de forma deliberada, se centró sobre zonas residenciales, mientras los objetivos de valor estratégico quedaron intactos. Tres cuartas partes de los edificios fueron destruidos, y el resto, más o menos, dañado. *“El de Guernica está considerado el primer ejemplo de “bombardeo terrorista” (5).* El suceso apareció en la prensa francesa y británica, y suscitó una airada protesta internacional. El asedio de Belchite (del 24 de agosto al 7 de septiembre de 1937) cuyos restos, fragmentos y ruinas no fueron reconstruidos para dejar un *“memorial”* a cielo abierto:

En un constante esfuerzo por detener el avance de los sublevados en el norte de España, los republicanos lanzaron una ofensiva en Belchite. Los republicanos recuperaron la ciudad tras una durísima batalla, pero su ofensiva pronto llegó a un punto muerto, y el avance se detuvo... Belchite fue reconquistado por los sublevados seis meses más tarde, y quedó completamente destruido en el ataque. Franco ordenó que las ruinas no fueran reconstruidas, como homenaje a sus soldados muertos durante la guerra” (6).

En la batalla de Teruel (del 15 de diciembre de 1937 al 20 de febrero de 1938) en un primer momento triunfó la ofensiva republicana en la ciudad, pero luego fue neutralizada por la resistencia, y ambos bandos sufrieron las consecuencias de un durísimo invierno. Tras una de las batallas más sangrientas de la guerra, los republicanos se vieron obligados a retroceder y la lucha cuerpo a cuerpo se extendió por los edificios dejando a la ciudad en ruinas. El centro histórico de la ciudad fue reducido a escombros.

El resultado final es un registro sonoro un arte de diálogo, de conversación o de la comunidad relacionada con estos lugares emblemáticos; una experiencia cooperativa, que genera un objeto sonoro, que muestra una historia perteneciente a estos lugares y a sus emplazamientos, conformados por las actividades humanas que en definitiva, establecen a la comunidad como coautora de la obra.

[1] **Blanch González, Elena.** Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I), en VVAA. "Procedimientos y materiales en la obra escultórica", Madrie, Akal, 2009, p. 9.

[2] **Pierre Henry** es considerado como el creador, junto con [Pierre Schaeffer](#), de la llamada [música concreta](#) y uno de los padrinos de la [música electroacústica](#).

[3] **Materia oscura y fría: una vista explosionada**, 1991. **Medio:** Madera, metal, plástico, cerámica, papel, textiles y alambre. **Dimensiones:** 4 x 5 x 5 m. **Colección:** Tate. **Adquisición:** Patronos of New Art (Fondo de Compra Especial) a través de Tate Gallery Foundation 1995. **Referencia:** TO6949.

[4] **UNESCO.** (2003): *CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.* (Consulta: 09/02/2018), de UNESCO. Web: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

[5] **Grant, R.G.** "1001 Batallas que cambiaron el curso de la historia", Barcelona, Grijalbo, 2012, p. 788.

[6] **Grant, R.G.** *op. cit.*, p. 792.



Catálogo de la Exposición

Indice.

1. **Fragmento de decoración**
2. **Texto.** VILLACAMPA, Carlos G. *El cerco de Teruel, Zaragoza, 1938.* LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005
3. **Figura de angel**
4. **Texto.** *Referencia a la destrucción del Banco de España. SERVICIO DE HISTORIA MILITAR, La Guerra de Minas en España, Madrid 1948. pág. 104.* LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005
5. **Cabeza de angel**
6. **Texto.** CASAS DE LA VEGA, Rafael, Teruel, Barcelona, 1973, pág. 99. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg. 39.
7. **Cabeza de angel con fragmento de sagrario**
8. **Texto.** CASAS DE LA VEGA, Rafael, Teruel, Barcelona, 1973, pág. 116. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.39.
9. **Rostro. Decoración de columna**
10. **Texto.** BEA, Alonso, Ecos de la gesta de Teruel, El Noticiero, Zaragoza, s.d. pág. 73. ABC de Madrid, 31-XII-1937. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.40..
11. **Figura antropomorfa. Decoración de columna.**
12. **Texto.** LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.40-41.
13. **Fragmento de columna salomónica**
14. **Texto.** LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.41.
15. **Cabeza de angel**
16. **Texto.** ORS, Fernando, Heraldo de Aragón, 23-II-1938. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.43
17. **Imagen sin identificar**
18. **Texto.** FUENBUENA, Heraldo de Aragón, 23-II-1938. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.44.
19. **Imagen sin identificar**
20. **Texto.** DEPORTISTA, Juan, ABC, Sevilla, 23-II-1938. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.44.
21. **Detalle de escultura**
22. **Texto.** LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel. “Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel”, en *La Reconstrucción de Teruel, 1939-1957.* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón. 2005. Pg.44..
23. **Representación del ave alimentando a sus polluelos con su sangre**



Del registro de la sirena de alarma tomé la siguiente nota de bombardeos: 312 bombardeos sobre la ciudad, en los que 75 casas fueron completamente destruidas, 50 desaparecieron y 1.071 quedaron averiadas por la metralla; los obuses que cayeron sobre Teruel fueron unos 25.000, según datos facilitados por el observatorio del Capitán de artillería de la plaza.



A las 10 horas del día 30 nefasto, los dinamiteros volaron el edificio, la explosión nos dejó aterrados. Bloques enormes de piedra fueron arrancados de su base y lanzados a distancia considerable, los fuertes barrotes de hierro y las vigas metálicas volaron a lugares increíbles, llenando todo el barrio de trozos retorcidos.





El día 19 de diciembre de 1937 fué el último en el que la población civil pudo circular libremente por el interior de la ciudad. La artillería y la aviación republicana habían cegado con sus bombardeos algunas de las principales calles del casco urbano. La plaza del Torico presentaba dos de sus edificios arruinados. La calle de los Amantes parecía un vertedero de escombros, prácticamente todas las casas de la ciudad habían sufrido, en mayor o menor medida, los efectos de las explosiones.







El día 24 de diciembre Rey D'Harcourt informa del ataque, con ametralladoras y tanques, que se está produciendo sobre la Comandancia, provocando el hundimiento de su tercera planta. El Casino sufre su primer incendio, y las techumbres del Seminario comienzan a caer. El día 25 arde el cuartel de Infantería, y el siguiente se hunde la cúpula de la iglesia del Seminario.



El 27 de diciembre explotó la primera de las minas en el Seminario, provocando la voladura de parte de la fachada y de una de sus naves. Ese mismo día se ataca con fuerza el Convento de Santa Clara iniciándose un incendio. A partir de esta fecha las explosiones de minas se suceden. El día 28 una de ellas causa el derrumbe de parte del Convento de Santa Clara, destruyendo su altar mayor. Otra mina volverá a afectar al Seminario. Ese mismo día un nuevo incendio consume el Hotel Aragón, en el Ovalo.



El día de Año Nuevo se produjo una copiosa nevada, seguida de un intenso frío de hasta 18 grados bajo cero. Veinticuatro horas más tarde se dispuso un cañón de calibre quince y medio al pie de la torre de San Martín. Desde allí la pieza de artillería disparaba a tan sólo 150 metros del Seminario, causando, nuevamente, grandes derrumbamientos en sus muros. En la propia torre de San Martín se colocó una ametralladora que barría el interior del Seminario. Los defensores disparaban también contra ella, alcanzándola con una granada, provocando el boquete que se aprecia en numerosas fotografías de la época.









Los días 3 y 4 de enero las minas acaban con lo que quedaba en pie de la iglesia de Santiago y cae la última torre del Seminario. El día 5 un incendio se extiende por Santa Clara y el Ejército Republicano ocupa el Casino... En el Seminario se contabilizaban más de quinientos muertos alineados en el atrio de la iglesia, envueltos en mantas, por fortuna no huelen debido a las bajas temperaturas. Los resistentes, carentes de agua, tienen que beber la que queda en las cañerías de los radiadores.



Las casas del Óvalo presentan metralla, sacos terreros en sus balcones [...] En el centro de la población no hay ni una casa que pueda ser aprovechable [...] El Seminario es un montón enorme de yeso, piedras y ladrillo, lo mismo sucede con la Comandancia, Gobierno Civil, la Catedral y las casas lindantes.





No hay torre que no haya sido mordida ni casa indemne [...] Sobrecoge el ánimo contemplar las ruinas del Seminario, del Banco de España, las del convento de Santa Clara. Y todo Teruel es un puro montón de escombros. La ruina de Teruel sólo es comparable a la de Oviedo [...] La plaza del Torico, salvo los números 22 y 24, y la de Ferrán, está en pie, aunque los interiores de las casas estén totalmente destrozados [...]. El sector comprendido entre la catedral, el convento de Santa Clara y el Seminario se nos presenta como una gigantesca montaña de escombros.



El Hotel Aragón no tiene más que un pobre muro como recuerdo de su sólida estructura [...] Pero por medio estaban el Gobierno Civil y la Delegación de Hacienda que están íntegramente arruinados [...] Pocos pasos más y ya estoy frente a las ruinas del Seminario [...] No son ruinas sino más bien montañas como templos de escombros que cobijan muchos cadáveres. Apenas si queda una cuarta parte de la bóveda.





Los edificios con mayores daños, entre el 75 y el 100%, son los del sector este y suroeste de la ciudad. Si los recorremos de norte a sur encontraremos totalmente arruinados el Seminario Conciliar, la Cárcel, la iglesia de San Jaime, o Santiago, el Convento de Santa Clara, los edificios particulares de la mitad norte de la calle Yagüe de Salas. Los daños del edificio de Correos, son cifrados entre el 50 y el 75% de destrucción. Prácticamente todas las casas de la calle de San Francisco presentaban daños que superaban el 50%, destacando el Hotel España, hoy Cristina, y el antiguo Convento de Carmelitas, entonces ya Cuartel de la Guardia Civil.



NO NOS RESTAUREIS



DIÓCESIS D
TERUEL Y D
ALBARRACÍN

GRUPO DE INVESTIGACIÓN:

 ESTIGIUM

