

La decoración pictórica de *Torre Sancho* en Villarluengo (Teruel): un ejemplo de pintura mural del siglo XIV en una residencia aristocrática rural

SANDRA DE LA TORRE GONZALO*

Resumen

El presente artículo pretende dar a conocer unas pinturas murales conservadas en una masía fortificada del Maestrazgo turolense. Además de su cronología (dentro de la vigencia del gótico), tienen el interés de encontrarse en el interior de una torre-residencia ubicada a varios kilómetros de los núcleos poblacionales más cercanos y de engrosar una nómina de conjuntos pictóricos parietales medievales, que en el sur de Aragón es menos abundante que en el resto del territorio. Además del examen estilístico e iconográfico, que nos conduce a una cronología y modelos de los que son deudoras, procedemos al análisis histórico de la información que proporciona el conjunto compuesto por la torre y las pinturas, para terminar concluyendo con unas reflexiones sobre las maneras de habitar y la capacidad de la arquitectura para reflejar la variedad de jerarquías sociales, y en definitiva, sobre las formas de vida en la Edad Media.

This paper tries to announce a few wall paintings preserved in a fortified farmhouse of the Maestrazgo (Mastership), in Teruel. In addition to its chronology (inside the validity of the Gothic), they have the interest to be inside a tower-residence placed to several kilometers of the most nearby town and to increase the list of medieval parietal pictorial sets, which in the south of Aragon is less abundant than in the rest of the territory. Besides the stylistic and iconographic examination, which leads us to a chronology and models to which they are debit, we proceed to the historical analysis of the information that provides the set composed by the tower and the paintings, to end up by concluding with a few reflections on the ways of living and the aptitude of the architecture to reflect the variety of social hierarchies, and definitely, on the forms of life in the Middle Ages.

Palabras clave

Villarluengo (Teruel), Maestrazgo, pintura mural gótica, torre, baja nobleza.

Villarluengo, Maestrazgo, gothic wall paintings, tower, low nobility.

* * * * *

* Licenciada en Historia del Arte y en Historia por la Universidad de Zaragoza, actualmente realizo mi tesis doctoral en Historia Medieval. Este estudio se ha beneficiado del *XXVII Concurso de Ayudas a la Investigación del Instituto de Estudios Turolenses*. Quiero agradecer desde aquí la amabilidad de los propietarios de *Torre Sancho*, José Luis y Laura, así como las sugerencias del Dr. Jesús Criado Mainar. Dirección de correo electrónico: storregonzalo@gmail.com.

No cabe duda que desde que vio la luz la primera síntesis sobre la pintura mural en Aragón en el año 1924, el número de obras catalogadas y el conocimiento adquirido sobre ellas se ha visto ampliado considerablemente,¹ pero tampoco es difícil constatar que todavía nos encontramos lejos de contar con una visión razonablemente completa de la variedad cronológica, estilística y temática que ofrece la pintura gótica aragonesa. Además de completar la nómina de murales medievales descritos y analizados dentro del territorio aragonés, este artículo pretende poner de relieve la importancia histórica y el alcance social de las pinturas localizadas en *Torre Sancho* de Villarluengo (Teruel). Su carácter inédito, la calidad de su factura y el hecho de que se encuentren en un contexto civil y rural, alejado además de los principales núcleos artísticos aragoneses del momento (lo que constituye, por sí mismo, una novedad en el panorama de la obra pictórica conservada), nos parecen razones suficientes para dedicarles un estudio específico.

A pesar del extraordinario interés de este conjunto pictórico ubicado en el interior de la torre de una *masía fortificada*,² su existencia ha pasado desapercibida para los estudiosos hasta el momento, en la línea del abandono que padece la arquitectura civil, en especial, aquella que se encuentra en el entorno rural. Una situación que se ve además agravada en el caso del sur de Aragón, y especialmente, en lo concerniente al estudio del hábitat disperso, que ha generado una bibliografía desigual, tanto en nuestro territorio como en otras regiones españolas.³

¹ DEL ARCO Y GARAY, R., «La pintura mural en Aragón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32, Madrid, 1924, pp. 221-237; LACARRA DUCAY, M.^a C., «Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los estados de la Corona de Aragón», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 10, Zaragoza, 1975, pp. 621-651.

² Este tipo de hábitat disperso bajomedieval ha sido objeto de nuestro estudio para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Zaragoza en el curso 2008-2009, y fueron el centro de una comunicación presentada en el *III Colloquio sobre Hábitat Disperso, Desarrollo Rural y Sostenibilidad*, celebrado en Puertomingalvo en octubre de 2008, bajo el título de «La Arqueología de la Arquitectura como propuesta metodológica para el estudio de un grupo de *masías fortificadas* en el Bajo Aragón», (en prensa).

³ Una panorámica europea en CURSENTE, B., (ed.), «L'habitat dispersé dans l'Europe médiévale et moderne», *XVIII Journées d'Histoire de Flaran*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999. Una amplia muestra bibliográfica en FERRER I MALLOL, M.^a T., MUTGÉ, J. y RIU RIU, M. (coords.), *El mas català durant l'edat mitjana i la moderna (segle IX-XVIII): aspectes arqueològics, històrics, geogràfics, arquitectònics i antropològics*, Barcelona, Institución Milà i Fontanals, 2001. Para Aragón, recoge las aportaciones de los últimos años, MALLÉN ALCÓN, D. (coord.), *Las torres fortificadas y masías torreadas del Maestrazgo*, Teruel, CEDDAR, 2008. Por otro lado, los grandes conjuntos militares acaparan la atención de las publicaciones, que en raras ocasiones se ocupan de las construcciones de menor empaque, o lo hacen de manera indirecta. Donde más se han ocupado de estas residencias nobiliarias es en la cornisa cantábrica, en buena medida por el arraigo del fenómeno hidalgo, y destacan, AVELLO ÁLVAREZ, J. L., *Las torres señoriales de la Baja Edad Media asturiana*, León, Universidad de León, 1991; AZKARATE, A. y GARCÍA, I., «Las casas-torre bajomedievales. Análisis sistémico de un proceso de reestructuración espacial-territorial», *Arqueología de la Arquitectura*, 3, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2005.

El esplendor del Maestrazgo en los siglos bajomedievales

Villarluengo perteneció a la Bailía de Cantavieja (primero templaria y luego hospitalaria), dentro de un amplio territorio de señorío eclesiástico que dominaba las sierras sudorientales de Aragón hasta bien entrado el siglo XIX. El Maestrazgo turolense ha estado marcado tradicionalmente por su relación con Valencia a través de Castellón y con Tortosa a través del Bajo Aragón, de la que se ha beneficiado tanto a nivel puramente económico como cultural. Es indudable que el sur de Aragón vivió unos momentos de esplendor durante los siglos XIV y XV⁴, una época de dificultades económicas y sociales a escala general que, sin embargo, se manifestó propicia para un desarrollo especializado en esta región, lo que se tradujo en el florecimiento de las artes.⁵

Si bien es cierto que se conservan poquísimas manifestaciones artísticas de la época en el Maestrazgo propiamente dicho (aunque no en el conjunto del Aragón meridional), muchos autores insisten en la importancia de la impronta artística de los siglos bajomedievales en la zona, hasta el punto de afirmar, como hace J.F. Casabona que *quizás haya que decir que es la arquitectura gótica la que marca las raíces de la estética maestracense*.⁶ Entre las obras más destacadas de la arquitectura gótica, cabe citar la iglesia de San Miguel de Castellote y el tejido urbano de localidades como Tronchón o las casas consistoriales levantadas por los boyantes concejos, como es el caso de Cantavieja. En el ámbito de la escultura, sobresale el sepulcro de Gonzalo de Funes (Castellán de Amposta, de la Orden de San Juan de Jerusalén, entre 1417-20) en la iglesia de San Miguel de Cantavieja⁷ y, en el apartado pictórico, la decoración parietal de la parroquial de Bordón. Una actividad artística que contrasta *a priori* con la ubicación geográfica del Maestrazgo, alejada además de los principales focos de localización de la pintura mural gótica en

⁴ Como puso en evidencia SESMA MUÑOZ, J. Á., «Producción para el mercado, comercio y desarrollo mercantil en espacios interiores (1250-1350): el modelo del sur de Aragón», *XXI Semana de Estudios Medievales de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, pp. 205-246, y ha quedado perfectamente exemplificado a través del caso de Puertomingalvo, MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, y LALIENA CORBERA, C., *Sistema social, estructura agraria y organización del poder en el Bajo Aragón en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Zaragoza, IET, 2009.

⁵ LALIENA CORBERA, C., «En torno a algunos problemas de cronología y financiación del gótico bajoaragonés», *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 65-80.

⁶ CASABONA SEBASTIÁN, J. F., «El patrimonio artístico del Maestrazgo: una arquitectura excepcional», en Ibáñez González, E. J. (coord.), *Comarca del Maestrazgo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2007, pp. 147-160, especialmente, p. 147.

⁷ CASABONA SEBASTIÁN, J. F., «San Miguel de Cantavieja y la escultura gótica en el Maestrazgo», *ibidem*, pp. 137-145.



Fig. 1. *Mas Torre Sancho (Villarluengo) desde la Muela Mujer. Destaca la fachada norte de la torre, aquella que se muestra más visible al caminante, a la que se abren el mayor número de vanos y de mayores dimensiones.*

Aragón (alrededor de centros como Jaca, Huesca, Barbastro, Daroca y Alcañiz).

Localización y descripción de las pinturas

El conjunto pictórico objeto de nuestro estudio se encuentra en el interior de *Torre Sancho*, a unos 15 km. de Villarluengo. La torre que da nombre a este *mas* es el elemento más destacado de una explotación agrícola, que, en origen, se encontraba aislada, libre de otros edificios anexos que hoy la rodean [fig. 1]. A pesar de lo que a primera vista pueda parecer, este tipo de construcciones civiles bajomedievales, dotadas de un notable carácter militar (aunque no exclusivo), no se ubican en altura, sino en lugares estratégicos para la explotación de los recursos, y así, *Torre Sancho* se erige a los pies de la Muela Mujer, en las faldas de la Loma de Palomita, y sobre el Barranco de la Nevera, agrupando a su alrededor una propiedad agraria considerablemente extensa. Su torre esbelta, de planta rectangular, construida en piedra, conserva restos del almenado en tres de sus lados. Por sus características arquitectónicas, tanto al interior como al exterior, se trata de uno de los ejemplos más destacados y bellos de esta tipología constructiva dentro de una comarca que no es escasa en restos de esta índole.

El acceso se efectúa por el sur, que queda oculto por una construcción posterior adosada a la torre. Las pinturas se encuentran en la segunda planta de la torre (de un total de cuatro alturas, que incluyen sótano y ático), ocupando parte de los muros sur y este, condicionadas en su desarrollo por la superficie muraria disponible, que se reduce por culpa de una ventana y la caja de escaleras. Como veremos más adelante, la disposición de las pinturas (así como el tema iconográfico) nos lleva a identificar este espacio con una de las estancias más destacadas de las torres-residencia medievales, como es la capilla.

El estado de conservación de la obra no es uniforme, ya que en algunas partes, como en el testero este, la policromía ha desaparecido por completo, mientras la escena central del muro sur es la que se halla en



Fig. 2. Grupo de la Huída a Egipto en el muro este de la segunda planta de la torre. A la derecha, se intuye lo que parece la figura de san José tirando de las riendas de la caballería, mientras se gira hacia la madre y el niño.



Fig. 3. Croquis dibujado sobre la fotografía del grupo de la Huída a Egipto, donde resaltamos los elementos más claros de la composición.

mejor estado (aunque con pérdidas de pigmentación). No obstante, las partes más dañadas permiten apreciar la técnica en la que están realizadas las pinturas, sobre un preparado de mortero donde se marcan con un punzón los contornos de las figuras dibujadas con sanguina, como puede observarse en el grupo de la *Huída a Egipto* [figs. 2 y 3]. En algún momento se repicaron los muros hasta una altura aproximada de un metro y medio, y se cubrieron las pinturas con una capa de cal (más fina en la parte superior).

La escena principal, que preside todo el conjunto desde el muro sur (el más extenso), es un *Calvario* [fig. 4]. En el centro, Cristo crucificado, con el torso desnudo, en el momento de la muerte, algo encorvado, ladea la cabeza hacia su hombro derecho, con los brazos extendidos, y las manos abiertas y apuntando al cielo, clavadas en el madero.⁸ Bajo su cintura, el paño de pureza se muestra doblado y anudado a la cadera. El patetismo

⁸ La mala conservación de esta zona superior impide discernir la existencia de otros elementos propios de este tema iconográfico, como el *titulus* o los astros.

del cuerpo inerte se acentúa por las piernas entrecruzadas y muy dobladas de Cristo, con el pie derecho sobre el izquierdo, ambos clavados en la cruz, que apoya directamente sobre el suelo. Flanquean al crucificado dos figuras dolientes: a su derecha, la Virgen, con la cabeza inclinada hacia la izquierda con resignada aceptación, mientras entrelaza las manos en actitud orante; al otro lado, San Juan Evangelista, con su habitual gesto afligido (la cabeza reclinada sobre su mano derecha, sollozando), sostiene un libro con la mano izquierda.

La escena está enmarcada por un fondo (un diseño reticular que encierra cuadrifolios) que imita el trabajo de los miniaturistas⁹ y una franja decorativa a los pies a modo de frontal de altar, con decoración de motivos vegetales y heráldicos (cuatrilóbulos característicos del siglo XIV).¹⁰ En todo caso, se trata de modelos iconográficos ya estereotipados y fijados, muy extendidos y cercanos a otros ejemplos coetáneos.¹¹

A la derecha del Calvario encontramos una figura de gran tamaño (1'50 m aprox.), que ocupa todo el espacio reservado para la decoración [fig. 5]. Se trata de una figura masculina, que viste túnica (ceñida con lo que parece un cíngulo), se cubre con una capa (ribeteada y sujetada con un broche al frente) y luce los pies desnudos. Con la mano izquierda sujetada un libro, mientras que la derecha reproduce el gesto de bendecir, con dos dedos extendidos. La parte más dañada es la de la cabeza, aunque podemos distinguir lo que parece una tonsura. Todo sugiere que se trata de una figura eclesiástica, pero al contrario de las figuras del Calvario, carece de nimbo. Equilibrando la composición, debemos suponer que al otro lado de la escena central habría otra figura haciendo pareja, pero no se puede apreciar.

Las pinturas con un peor estado de conservación, como ya hemos comentado, son aquellas que se encuentran en el muro este pero, no obstante, puede identificarse un episodio de la vida de Cristo, el de la *Huida*

⁹ En efecto, el gótico lineal de principios del siglo XIV se encuentra muy influido por la miniatura inglesa. M.^a Carmen Lacarra relaciona la Crucifixión del testero del refectorio de la catedral de Pamplona con una miniatura del Psalterio de Lisle (1300-1320) del British Museum, que nos recuerda mucho a la iconografía que aquí observamos [LACARRA DUCAY, M.^a C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, p. 163]. Sobre el psalterio, RICKERT, M., *Painting in Britain. The Middle Ages*, Harmondsworth, Penguin Books, 1954, cap. 6, pp. 147-148.

¹⁰ Los encontramos, por ejemplo, en la decoración pictórica de los arcosolios de San Miguel de Foces (Ibieca).

¹¹ Según la fórmula habitual para la representación de la Crucifixión, que desde mediados del siglo XIII busca conmover a los fieles. Las escenas de la Pasión se ven enriquecidas por los comentaristas de la Pasión, donde el sentimiento y el patetismo de los artistas italianos van cobrando cada vez mayor fuerza frente al hieratismo y la solemnidad bizantina: MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1931, p. 89; también, CAJAL ORÓS, M.^a L., «Iconografía de la Pasión en la pintura mural del Museo Diocesano de Jaca», *Jacetania*, 97, Jaca, 1982.

a Egipto [figs. 2 y 3], puesto que son reconocibles la Virgen, con el niño en brazos, y parte de su montura. La madre se inclina hacia la izquierda sobre su hijo, que va fajado, al que sujetan con ambas manos junto a su pecho, con actitud cariñosa. A la derecha intuimos, más que vemos, lo que debería ser la figura de san José, llevando a la cabalgadura de las riendas. Esta descripción permite comprobar que estamos ante un ciclo pictórico de cierta importancia, con escenas de la vida de Cristo, que se extienden más allá del frente principal de la estancia, de manera que se trata de algo más que la decoración parietal asociada a un altar.

Características y paralelos

El conjunto refleja el cambio de estilo del gótico hacia una pintura más naturalista, anunciadora de las primeras influencias italianas. Sus características formales son propias del *segundo gótico lineal* y sugieren una cronología que no debe ir más allá de mediados o tercer cuarto del siglo XIV.¹² Existe un protagonismo de la línea de raigambre románica, visible en el rostro de la Virgen, pero de idéntica manera, el modelado de las esbeltas figuras subraya el volumen corporal, especialmente en el tratamiento más movido y naturalista de los paños, aunque todavía con drapeados a base de pliegues amplios. Los recursos sencillos y esquemáticos denotan una dependencia de las formas anteriores, al mismo tiempo que se intuyen los primeros pasos dentro de una nueva corriente pictórica florentino-sienesa que irrumpió en el segundo cuarto del siglo XIV a través de Cataluña: la línea pierde su carácter ornamental y el movimiento se traduce en un lenguaje gestual cargado de solemnidad (patente en la serena angustia de la Virgen).¹³

Por su ubicación, se trata de un caso excepcional dentro del ámbito aragonés, del que sólo hemos encontrado un caso análogo en el norte, dentro del conocido como *Torreón del Pubill*,¹⁴ en la localidad oscense

¹² La primera mitad del siglo XIV cuenta con el mayor número de ejemplos y es considerado el «momento más glorioso de nuestra pintura mural» (LACARRA DUCAY, M.^a C., «Aragón», en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1980, pp. 21-27, espec. p. 22), pero los murales dentro del gótico lineal se extienden en algunos casos hasta el último cuarto del Trecento, como la decoración de la Capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Esteban (Sos del Rey Católico), fechada en 1373.

¹³ LACARRA DUCAY, M.^a C., «La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV», en *Homenaje a D. Federico Balaguer...*, *op. cit.*, pp. 425-447.

¹⁴ Una torre señorial imponente, eminentemente residencial, todavía no suficientemente destacada en su importancia artística e histórica, y cuyos elementos recuerdan estilísticamente a los consistorios del Maestrazgo de mediados del siglo XIV y primera mitad del siglo XV. Conserva en su interior un Calvario compuesto por tres figuras, fechado en el *siglo XIV avanzado* [ALCOY PEDRÓS, R. y PALOMARES PUERTAS, A., «Arte gótico religioso en La Litera: pintura y escultura» en Palomares

de Baldellou, debido a que escasea la pintura mural gótica en edificios civiles y tampoco se ha conservado la decoración pictórica de torres-residencia. Los paralelos más cercanos debemos buscarlos en Alcañiz, en la decoración parietal realizada en el castillo calatravo entre 1290 y 1375,¹⁵ y en Daroca, donde destacan los conjuntos de San Juan y San Miguel, ya bastante avanzados dentro del gótico lineal. Resulta clara la dependencia de modelos principales como las pinturas del presbiterio de la Seu Vella de Lérida (segundo cuarto del siglo XIV) o del refectorio de la catedral de Pamplona (cuya decoración firma Juan Oliver en 1330).¹⁶

La caracterización iconográfica supone un conocimiento directo de los prototipos occitanos,¹⁷ así como el lenguaje plástico y la resolución de las figuras demuestran la adopción de los principios de las novedades italianas. La proximidad estilística a algunos de los centros que con más precocidad asimilaron la nueva corriente profundiza en una circulación intensa a todos los niveles, con una difusión temprana hacia puntos del interior desde Tarragona o Valencia.¹⁸

El aula, la camera, la capella

En otro orden de cosas, la disposición de las pinturas define visual y funcionalmente un espacio dentro de la torre, que hemos identificado por su ubicación y la temática de la decoración pictórica como un oratorio privado.¹⁹ Esta estancia rectangular en el extremo oriental del piso queda

Puertas, A. y Rovira Marsal, J., (coords.), *Comarca de La Litera*, Zaragoza, DGA, 2008, p. 155 y fotografía en la p. 154].

¹⁵ Una revisión de los estudios anteriores en LACARRA DUCAY, M.^a C., «Estudio histórico-artístico», en Méndez, J. F. (coord.), *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración*, Zaragoza, DGA, 2004, pp. 11-87.

¹⁶ LACARRA DUCAY, M.^a C., *Aportación al estudio...*, *op. cit.*, pp. 158-189.

¹⁷ Los artistas reproducen a uno y otro lado de los Pirineos los mismos paradigmas; nuestro caso, sigue el modelo del frontal de la Crucifixión (1342) de la iglesia parroquial de Serdinya (Rosellón), que a su vez copia el mural (1333-1335) de la iglesia de San Andrés de Alet (Aude), mucho más sencillos que los Calvarios de Pamplona o Lérida [*ibidem*, p. 166 y fig. 29, p. 250, respectivamente]. Véase, de la misma autora, «Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas: siglos XIII y XIV», *Cuadernos de la Catedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 127-171.

¹⁸ La influencia de autores italianos en el Maestrazgo no resulta desconocida, pero centros como Morella o San Mateo, cercanos a los puertos de Sagunto y Tortosa, no cobran protagonismo hasta el Cuatrocientos: LEVI, E., «Pittori e mercanti in terra di pastori», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XIII, Castellón, 1932, pp. 39-48; o más recientemente, ZARAGOZÁ CATALÁN, A., «La arquitectura gótica del Maestrazgo en tiempos del Papa Luna», en *Benedicto XIII, el Papa Luna. Catálogo de la muestra de documentación histórica aragonesa*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994, pp. 113-124.

¹⁹ Algunas de estas capillas en el interior de torres son el resultado de remodelaciones, como en el caso de Abizanda, en cuyo caso se procedió a cegar uno de los vanos geminados de la tercera planta del torreón (la más destacada) para acomodar un espacio que se decoró con pinturas murales, de las que se conservan restos de policromía.



Fig. 4. Calvario en el centro de la decoración del paramento sur. Se observan los restos del enlucido posterior y el repicado de la parte baja de las pinturas.



Fig. 5. Figura masculina a la izquierda de la Crucifixión, que ha sido descubierta sólo en parte. A la derecha podemos ver las marcas dejadas en la pared y en las vigas de la techumbre para encajar los paneles que separarían las diferentes estancias.

delimitada por la decoración mural, que ocupa parte de los muros este y sur, por la caja de escaleras al norte, y al oeste se observa una división interna actualmente desaparecida, pero que puede deducirse por las ranuras que se conservan en las vigas donde se insertarían por su parte superior unos paneles de madera similares a los que todavía podemos encontrar en el sótano de la torre.²⁰ En las pinturas se observa igualmente una línea en el enfoscado que coincide con el plano de la techumbre y que respeta su perímetro, lo parece confirmar su coetaneidad con respecto a la construcción de la torre.

²⁰ Estas separaciones que permiten aislar ambientes en función de las necesidades de los residentes son conocidas por los textos e imágenes medievales, que representan tapices o estructuras ligeras de madera, fácilmente desmontables [MESQUÍ, J., *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence*, París, 1991; POISSON, J. M., (ed.), *Le château médiéval, forteresse habité*, (XIe-XVI^e ss.). *Archéologie et histoire: Perspectives de la recherche en Rhône-Alpes*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1992]. En el palacio de los señores de Híjar en La Puebla de Híjar unas pinturas murales del siglo XV (anteriores a 1483) simulan ser tapices colgados [ULIAQUE ARRUEGO, I., «La pintura mural en La Puebla de Híjar», en Martínez Molina, J., Ortiz Cruz, D. y Uliaque Arruego, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar I: el legado cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto, pp. 99-108].

Estas particiones marcan tres espacios en la planta, a cada uno de los cuales corresponde una ventana de gran tamaño y formas cuidadas. Todo ello nos lleva a identificarlos con los tres elementos esenciales y definitorios del modo de vida aristocrático: el *aula*, la *camera*, y la *capella*. Mientras el *aula* es el lugar privilegiado de la esfera pública, y por tanto, de la acción social de los señores o propietarios nobles,²¹ la *camera* es el espacio privado y de intimidad y, por su parte, la *capella* se sitúa a medio camino entre lo público y lo privado (por supuesto, la realidad, más pragmática, haría estas divisiones mucho más flexibles).²²

Sin duda, es una suerte contar con estas pinturas murales, ya que son frecuentes los problemas de identificación a la hora de distinguir los diferentes espacios,²³ debido a que las salas no tienen un grado de especialización tan evidente y la jerarquización simbólica a la que hemos hecho alusión está más desdibujada. A través del *aula*, que, como escenario de prestigio, es el corazón de la vivienda, se accede a otras dependencias, como a la capilla privada, con lo que se pretende imitar el esquema de la residencia real, en la cual sus ocupantes cuentan con la posibilidad de acceder directamente desde sus aposentos al interior de un santuario. No debe extrañarnos la importancia de lo sagrado en el interior de la residencia noble si tenemos en cuenta que la religiosidad va unida al ideal caballeresco, y así, Ramón Llull en su *Libro de la orden de caballería* (ca. 1275) establece entre las *costumbres propias de caballero, oír misa y sermón, y adorar y rogar y temer a Dios (...), y por eso ejercita las virtudes y costumbres que son propias de la orden de caballería*.²⁴

²¹ J. Le Goff identifica la iglesia o el castillo señorial con el espacio simbólico donde se desarrolla el ritual vasallático, y dentro de éste último, es en el *aula* señorial, donde se manifiesta su función, poder y lujo (LE GOFF, J., «El ritual simbólico del vasallaje», en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 372-374).

²² No nos vamos a extender en la descripción detallada de los interiores, que cuentan con interesantes estudios basados en ricos testimonios provenientes de descripciones literarias, fuentes documentales o del estudio de la iconografía [FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «El castillo y la iconografía en la Edad Media Hispana», en Barrio Barrio, A. y Cabezuelo Pliego, J. V., (eds.), *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1998, pp. 215-242; ALEXANDRE-BIDON, D., «Vrais ou faux? L'apport de l'iconographie à l'étude des châteaux médiévaux», en Poisson, J. M., (ed.), *Le château médiéval...*, op. cit., pp. 43-55].

²³ Los inventarios son una excelente herramienta para el conocimiento de la cultura material, pero también dan buena cuenta de la versatilidad de los espacios (TOMÁS FACI, G., «Distinción social en el seno de la baja nobleza aragonesa: el palacio de los Zapata de Calatayud en 1484», *Anuario de Estudios Medievales*, 39/2, Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2009, pp. 605-629). En un inventario post-mortem, el escudero Sancho Zapata cuenta en su residencia bilbilitana con un *retablico de fusta pintado* para su uso privado.

²⁴ LLULL, R., *Libro de la orden de caballería*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 90.

La torre: residencia y distintivo social

Desconocemos quién fue el autor de estas pinturas, pero todavía durante la primera mitad del siglo XIV podemos pensar en equipos de muralistas itinerantes, aún cuando desde los años treinta de esa centuria es evidente una paulatina acaparación del mercado artístico por parte de la pintura sobre tabla, al mismo tiempo que crecen en importancia los talleres urbanos (Huesca, Zaragoza, Tarazona, Calatayud, Daroca y Teruel). No puede hablarse de una *escuela aragonesa* hasta el último cuarto del siglo XIV, momento en el que tenemos las primeras referencias biográficas de autores aragoneses, cuyos rasgos estilísticos se independizan de los talleres foráneos y adquieren un carácter singular que permite identificarlos.

A pesar de no contar con un contrato o albaranes, debemos tener en cuenta que la obra supondría un importante desembolso de dinero para su promotor,²⁵ que recurre a la pintura al fresco para decorar (al menos) la totalidad de los muros del oratorio de su residencia (más de 15m²). Sobre los propietarios de *Torre Sancho*, sabemos que el 11 de mayo de 1420,²⁶ Pascual Muñoz y su mujer, Gracia, llegaron a un acuerdo con Francisco Mercader, escudero de Las Cuevas de Cañart, sobre la venta de *una torre* (el subrayado es nuestro) *sita al cabeço de Palomita, termino del dito lugar de Villarluengo* por un total de 360 florines de oro (además de otros 8 florines para *adobos*).²⁷

En efecto, los propietarios de *masías fortificadas* que hemos podido documentar en el Maestrazgo turolense y su entorno durante la Baja Edad Media,²⁸ pertenecen todos ellos al grupo social que se conoce

²⁵ Podemos hacernos una idea aproximada a partir del caso de Enric de Bruxelles, quien en 1372 recibió 40 florines de oro por realizar las pinturas murales que decoran el ábside de la Capilla de los Corporales de Daroca [MAÑAS BALLESTÍN, F., «Las Artes en época medieval», en Mañas Ballestín, F. (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, DGA, 2003, pp. 139-184, especialmente, p. 158].

²⁶ Archivo Histórico Provincial de Teruel [A.H.P.T.], Sección de Protocolos Notariales, Jaime Quílez, 1165, citado en NAVARRO ESPINACH, G. y APARICI MARTÍ, J., «Villarluengo, un lugar en la bailía de Cantavieja en el siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, XX, Zaragoza, 2008, pp. 543-558, especialmente, p. 546. Lamentablemente, ni el escudero ni el matrimonio de Villarluengo aparecen en la prosopografía de la oligarquía municipal que llevan a cabo de Villarluengo estos autores para el siglo XV (*ibidem*, pp. 554-558); ni tampoco en Las Cuevas de Cañart en la documentación del notario Bernardo Fulla para 1443-1509 (PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *Las Cuevas de Cañart a finales de la Edad Media*, Las Cuevas de Cañart, Asociación Cultural «El Morrón», 2006).

²⁷ Una cantidad en moneda de oro muy importante, especialmente si lo comparamos con la media de los intercambios en el municipio: en el mismo año, otra compra-venta de un mas, casas, tierra y parte de era se salda por 170 sueldos (A.H.P.T. Jaime Quílez, 1165, f. 24 v., citado en NAVARRO ESPINACH, G. y APARICI MARTÍ, J., «Villarluengo...», *op. cit.*, p. 546).

²⁸ En 1346 se concede licencia a Jimeno López de Luna, escudero de Puertomingalvo para construir una casa y torre en su infanzonazgo, al igual que a Pedro Noves de Vera, alcaide de Linares, para que lo haga en uno de los masos de su propiedad: Archivo Diocesano de Zaragoza, *Registro de Actos Comunes*, f. 30 y f. 31v, respectivamente, regestados en PUEYO COLOMINA, P., «El Registro de Actos Comunes del Arzobispado de Zaragoza, Pedro de la Jugie (1346-1347)», *Aragón en*

como pequeña o baja nobleza.²⁹ Dentro de esta misma idea se explica la presencia destacada de un escudo de grandes dimensiones tallado en la piedra sobre el arco de acceso a la torre, que incluye una inscripción en caligrafía gótica, que estamos a la expectativa de poder descifrar, cuestión nada sencilla, puesto que una parte del texto se halla oculto por una viga. En todo caso, estamos hablando de unas élites rurales que buscan al mismo tiempo diferenciarse de la clase paisana y aproximarse a la nobleza.³⁰ Los ocupantes de estas torres buscan suscitar la admiración y ofrecer una imagen de fuerza que se apoya en una sólida construcción y en unos equipamientos defensivos dotados de un carácter eminentemente simbólico por encima de práctico que queda demostrado cuando se persiguen los efectos decorativos en cresterías, juegos cromáticos, vanos, etc.³¹

En este sentido, queremos resaltar una cualidad no económica, para lo que nos parece especialmente idóneo, el concepto de *capital simbólico* acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu: *el capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas expectativas colectivas, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico.*³² Así, los notables locales de la Baja Edad Media se sirven de las torres de estas masías aisladas, que se asemejan a castillos, para reforzar su imagen de poder, dominio y riqueza, es decir, crear un

la Edad Media, 9, Zaragoza, 1991, pp. 269-312. Esta documentación se deriva del apartado de los fueros titulado *De munizione et constructione munitionum* (SAVALL, P. y PENÉN, S., *Fueros, observancias y actos de corte del Reino de Aragón*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1991, pp. 278 a y b). En él se establece que ningún caballero o infanzón pueda levantar una fortificación en sus territorios sin permiso del señor del lugar, salvo voluntad real.

²⁹ Para el reino de Aragón, los datos del fogaje de 1405 arrojan unas cifras de 2.381 fuegos de infanzones de un total de 42.227 fuegos, es decir, un 5,6% de la población, con una concentración mayor en el área de los Pirineos y las Cinco Villas [SESMA MUÑOZ, J. Á. y ABELLA SAMITIER, J., «La población del reino de Aragón según el fogaje de 1405», en Sesma Muñoz, J. Á. y Lalena Corbera, C. (coords.), *La población de Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV): estudios de demografía histórica*, Zaragoza, Leyere, 2004, pp. 125-128]. En Villarluengo se cuentan dos casas de infanzones a principios del siglo XV [NAVARRO ESPINACH, G. (ed.), *Acta Curiarum Regni Aragonum*, VI, *Cortes del reinado de Martín I, vol. 2, Cortes de Maella de 1404. Fogaje general de Aragón 1405*, Zaragoza, DGA, 2008, p. 541].

³⁰ El plural del término está justificado por la heterogeneidad de su composición, a medio camino entre la masa campesina y la aristocracia, donde se incluyen desde campesinos adinerados a agentes señoriales, pasando por mercaderes o artesanos [MENANT, F. y JESSENNE, J.-P. (eds.), *Les Élites rurales dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007].

³¹ No resulta ajena en los estudios de castellología la noción de valor simbólico de los elementos de defensa [VARELA AGÜÍ, E., «La dimensión simbólica del castillo plenomedieval», en Barrio Barrio, A. y Cabezuelo Pliego, J. V., (eds.), *La fortaleza medieval...*, op. cit., pp. 345-356].

³² BOURDIEU, P., *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 171-172.

capital simbólico específico dentro del sistema imaginario del feudalismo (la tierra como fuente de poder, la relación de la imagen de la torre y sus características de altura y fuerza con la nobleza, con los elementos defensivos, la importancia del derecho de construcción o, simplemente, la disponibilidad de medios para gastar en un artefacto que es, ante todo, ostentatorio) a escala local. En relación con este protagonismo del observador se explica que lo que en un momento fueron temibles, admiradas y despreciadas residencias y explotaciones agrarias, se han podido convertir en alojamiento de vacas o de turistas, en función de los ojos con los que se miren las mismas estructuras.

En regiones interiores aisladas como el Maestrazgo turolense, eminentemente rurales, con una orografía difícil, encontramos linajes con una capacidad de construir y el poder o la categoría social para hacerlo (suponen una clara inversión en tiempo y en dinero), en un contexto en el cual la región es centro de atención de los focos económicos levantinos más activos como consecuencia del desarrollo de la producción de lana para abastecer a las industrias urbanas. La arquitectura ha demostrado una vez más, ser un elemento activo en un proceso de diferenciación social generalizado en toda Europa (aunque con diversas manifestaciones), desde el momento en que estas construcciones son reflejo de un modo de vida y la expresión del poder de una clase dirigente. La pertenencia a la aristocracia pasa por compartir una identidad cultural que se manifiesta a través de una serie determinada de códigos, donde el lugar de habitación constituye uno de los aspectos más palpables sobre la posición en la jerarquía de cada uno de los miembros de una élite muy diversificada internamente.³³ A través de estas huellas materiales de realidades simbólicas inmateriales podemos llegar a prácticas de distinción y de afirmación en un mundo rural variopinto y que permite pocas manifestaciones concretas de la riqueza y de la desigualdad social.³⁴

Para concluir, creemos necesario insistir en la necesidad de prestar más atención a estos *conjuntos menores* que muchas veces escapan a la observación de arqueólogos e historiadores del arte. El estudio de estas construcciones ayuda decisivamente a caracterizar a quienes las habita-

³³ Como resume muy bien Ramón Llull, *oficio de caballero es tener castillo y caballo* (LLULL, R., *Libro de la orden...*, *op. cit.*, p. 43). Y más adelante insiste en que el caballero debe *tener casa grande para honrar a la caballería* (*ibidem*, p. 92). Los códigos adoptados por los miembros más destacados de la sociedad son adoptados por la pequeña nobleza en un proceso de imitación cultural que es bien conocido [MORSEL, J., *La aristocracia medieval: el dominio social en Occidente (siglos V-XV)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008].

³⁴ DYER, C., *Niveles de vida en la Baja Edad Media: cambios sociales en Inglaterra, c. 1200-1520*, Barcelona, Crítica, 1991.

ron,³⁵ ya que, como hemos visto, las decoraciones permiten una reflexión sobre la organización del espacio interior y los intereses y gustos de sus ocupantes, o su capacidad para llevar estas obras a cabo.

Y, finalmente, parece inevitable concluir estas reflexiones sobre estos importantes restos de pintura mural gótica de *Torre Sancho* con una reivindicación de la transcendencia del estudio de estas formas de hábitat bajomedieval, que tienen en el Maestrazgo un escenario privilegiado (aunque no único), a la espera de que futuros trabajos de restauración (necesarios y justificados) saquen a la luz la viveza de los colores de esta singular obra mural y, tal vez, nuevas partes que ahora permanecen ocultas.

³⁵ Sobre la capacidad de la decoración como reflejo de una ideología o traducción de un sistema de valores, PASTOUREAU, M., «Couleurs, décors, emblèmes», en *Matériaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe occidentale (1050-1250)*, Niza, Centre d'Études médiévales, 1984, pp. 103-108. El coloquio *Le château médiéval, une forteresse habitée*, celebrado en Lyon en 1988 amplió los horizontes de las investigaciones, que hasta el momento se habían centrado en la función eminentemente militar de los castillos, sin atender a sus ocupantes [POISSON, J.M., (ed.), *Le château medieval...*, *op. cit.*]. Después de iniciada esta nueva vía, se han sucedido coloquios que han profundizado en la misma línea (CUCHE, F.-X., *La vie de château: actes du colloque Architecture, fonctions et représentations des châteaux et des palais, du Moyen-Âge à nos jours*, Estrasburgo, Presses universitaires de Strasbourg, 1998).