

Santa María de Calatayud

Investigación y restauración (2011-2022)

J. Fernando Alegre Arbués y Javier Ibáñez Fernández
(coords. y eds.)



Santa María de Calatayud.

Investigación y restauración

(2011-2022)

J. Fernando Alegre Arbués y Javier Ibáñez Fernández
(coords. y eds.)

Excmo. Ayuntamiento de Calatayud
UNED Calatayud - TRAZA - Gobierno de Aragón
Calatayud-Zaragoza, 2023

Colaboran: Proyecto de Investigación “Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación” (HAR2017-85523-P), Gobierno de Aragón, Universidad de Zaragoza, IPH. Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, Diócesis de Tarazona.

1ª Edición 2023

© de la edición: Excmo. Ayuntamiento de Calatayud, UNED Calatayud, TRAZA. Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón del Gobierno de Aragón (H33-23R).

Los derechos de las imágenes corresponden a las instituciones y a los particulares mencionados en los pies de cada una de ellas

ISBN: 978-84-09-55141-5

Depósito Legal: Z 1932-2023

Cubierta: Detalle de la sección N-S de Santa María de Calatayud [J. Fernando Alegre Arbués (arquitecto), Manuel Pedruelo (delineación), GRUCONTEC].

Maqueta e Imprime: Cometa, S.A.

Este libro es para Gadea

Índice

A modo de introducción: la restauración de la colegiata de Santa María de Calatayud. Encuadre interdisciplinar , J. Fernando Alegre Arbués	9
Santa María de Calatayud en el contexto de la arqueología bilbilitana , José Francisco Casabona Sebastián, Judit Paraíso Sánchez, y José Ignacio Royo Guillén.....	49
La colegiata de Santa María de Calatayud en los periodos medieval y moderno , J. Fernando Alegre Arbués y Javier Ibáñez Fernández.....	93
Nueva luz sobre Gaspar de Villaverde, Gaspar de Santibáñez Salcedo y Ayala (doc. 1593-1622, † 1622) , Javier Ibáñez Fernández y Vanessa Nebra Camacho	159
Santa María de Calatayud y el “falso salón” en el contexto arquitectónico aragonés de los siglos XVII y XVIII , Jorge Martín Marco	387
La restauración de la arquitectura de Santa María de Calatayud , J. Fernando Alegre Arbués	409
Los problemas estructurales de la colegiata de Santa María de Calatayud. Años 2010-2022 , Daniel Orte Ruiz	437
La restauración de la decoración mural y escultórica en Santa María de Calatayud , Raquel Marco Martín	475
Fuentes y bibliografía	501
Anexo gráfico en cuaderno adjunto	

La restauración de la arquitectura de Santa María de Calatayud

J. Fernando ALEGRE ARBUÉS*

Transmitir, desde las diferentes disciplinas intervinientes, lo realizado en la colegiata de Santa María durante los últimos doce años no puede orillar el hecho decisivo de que se ha tratado, en esencia, de ejercer Arquitectura en una arquitectura.

Un periodo largo, con estados intermedios que presentan una imagen totalmente distorsionada del espacio interior, sus ornamentos velados, su luz anulada por el polvo, zanjas y obstáculos por todas partes, no ayudan a mantener viva esa “voluntad de ser” del monumento que durante todo ese tiempo, como si ya no pudiera expresarse, sólo ofrece instantáneas mudas e inquietantes. La Arquitectura constituye el hilo que permite recorrer el laberinto y la revelación de la forma y del conocimiento que se hallaban escondidos allí. Nos acercaremos a tres de esos momentos de revelación, para comprobarlo.

La capilla del Santo Cristo: devastación y des-restauración

La intervención en la capilla del Santo Cristo se incorporó como una excepción en el proyecto de restauración interior de 2020. En lo referente a las capillas, más allá del conjunto barroco de sus portadas, cuya restauración, en cambio, se consideró esencial para la cualificación de este espacio, no se incluían actuaciones, que habrían de ser objeto de atención en fases posteriores, de acuerdo con el Plan director. La excepción se justificaba, en principio, no tanto por las profundas alteraciones formales que había sufrido como resultado de una reforma realizada en 1970, cuanto por las deficientes condiciones de conservación que venía mostrando como consecuencia de la misma.

Alojada en el cuerpo bajo del campanario de principios del siglo XV, es singular desde el punto de vista arquitectónico y de extraordinario interés en la evolución histórica de la colegiata, dado que es la única que conserva su configuración medieval. Tal como la muestran la fotografía de Loty [fig. 1], su planta octogonal se cubría con una bóveda nervada y había sufrido una importante reforma barroca, bien visible en su portada, en su retablo y en el recubrimiento con esgrafiados de paramentos [fig. 2].

* Arquitecto. Responsable del Plan director para la restauración de la colegiata de Santa María de Calatayud y Director técnico de las obras.



Fig. 1. Capilla del Santo Cristo. Estado anterior a la intervención de 1972.
Fotografía de Loty (Archivo IPCE).



Fig. 2. Detalle del interior de la capilla del Santo Cristo, con la bóveda original (Archivo Mas).

En este estado se conservó la capilla, hasta la citada reforma en 1972, cuyo resultado devastador solo puede ser entendido en el contexto histórico de la restauración en la España del momento.

En la década de los sesenta y setenta se registra un periodo muy activo en cuanto a restauración en la colegiata. La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia y la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda promueven simultáneamente actuaciones de importancia, que son dirigidas, respectivamente por los arquitectos Rafael Mélida Poch y Ramiro Moya Blanco. Estas obras se sucedían sin ajustarse a un plan preestablecido ni a una programación expresa, pero, en general, priorizaban la solución de problemas estructurales o de cubiertas, con actuaciones muy acotadas en cuanto a su extensión, aunque también se proponía, en algún caso, la supresión de algunos elementos, considerados no originales y la restitución de otros, de acuerdo con lo que se consideraba la más noble y antigua arquitectura de la colegiata y con el fin de recuperar la forma prístina de la pieza intervenida. Esta actitud resulta muy evidente en lo proyectado por Ramiro Moya, quien restauró el claustro en su totalidad, así como la capilla del Santo Cristo, en base a criterios que hemos de considerar en el contexto en que se producen. En otras palabras, es preciso entender que el resultado de esas intervenciones muestra, por descontado, una cierta manera de concebir la restauración, pero también implica una forma de hacer arquitectura que ya era marginal en el contexto español del momento y se consideraba como el último reducto del historicismo. Algo a lo que, más recientemente, los arquitectos llamamos, de forma coloquial “estilo Paradores Nacionales” y que se ejercitaba en el reducido ámbito de la restauración monumental, donde se mantenía una continuidad con la práctica de los primeros veinte años del régimen autárquico, que había supuesto una clara involución respecto a la doctrina y los criterios representados por la restauración científica de Torres Balbás y un regreso a la restauración estilística.

Lo que se comprueba en la intervención emprendida por Ramiro Moya en la Colegiata, y en particular, en la capilla del Santo Cristo [fig. 3], más allá de la medievización del monumento, con la eliminación de todo lo relacionable con el periodo barroco, en un afán de esencialidad, realmente preocupante, que le lleva a suprimir un elemento como la propia bóveda gótica, no sabemos si por hallarse mancillada por las prolijas yeserías barrocas que la recubrían. Tal voluntad, además de provocar la destrucción parcial de un bien histórico, acabó con cualquier posibilidad de entender la verdadera naturaleza de esta singular pieza medieval, ya que el propio arquitecto no lo había hecho. Sin duda, para justificar estas operaciones, parecerían suficientes los criterios-patrón que sistemáticamente aplicaba a sus proyectos y dejó perfectamente expuestos en las memorias de los mismos, siempre que se tratase de suprimir o demoler cualquier elemento: su condición de posterior o añadido, su inferior calidad técnica y pobreza material y su “falta de proporción y armonía”.

En efecto, el proyecto de Ramiro Moya para la capilla del Santo Cristo [fig. 4] es claro en sus empeños: supresión de la decoración barroca de retablo y superficies mu-



Fig. 3. Interior de la capilla del Santo Cristo, resultado de la intervención dirigida por Ramiro Moya en 1972. Fotografía de 2010.

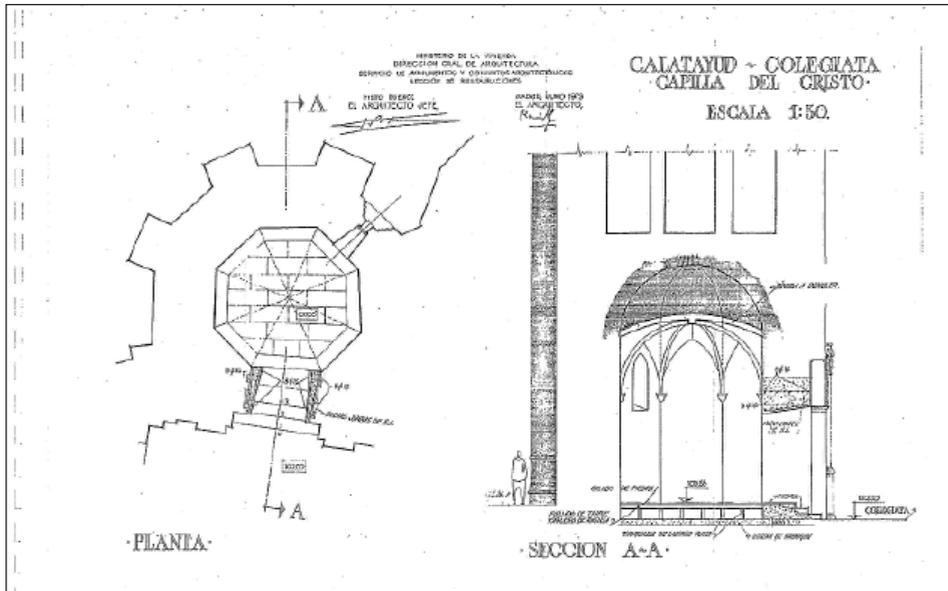


Fig. 4. Plano del proyecto de Ramiro Moya, donde se registra el estado inicial y las intervenciones propuestas.



Fig. 5. Portada de la capilla del Santo Cristo: a) En su estado anterior a 1972 (fotografía del Archivo Mas); b) Resultado de dicha intervención (fotografía de 2010); c) Estado actual, tras la des-restauración, en 2022.

rales, demolición de la bóveda nervada para hacer visible la estructura oculta de otra bóveda por aproximación de hiladas —que es, en realidad, el apeo de la contratorre o núcleo interior de la escalera de la torre campanario— realización de un nuevo pavimento sobre cámara ventilada, modificación de la cuadrada ventana barroca para hacerla más gótica, en correspondencia con su perfil exterior conservado, recubrimiento de todos los paramentos con mortero de Portland pintado de blanco e iluminación con hachones y apliques de forja. Además, incorporó un “refuerzo estructural”, proyectado como un cerco de hormigón armado, que se acoplaba a la embocadura de la capilla, estrechándola hasta convertirla en una especie de pasillo o túnel [figs. 5a y 5b].

Cincuenta años después, el espacio ascético y posconciliar creado por Ramiro Moya en ese pequeño hueco de la colegiata que era la capilla del Santo Cristo presentaba un estado lamentable, debido a las humedades ascendentes que estaban levantando su intranspirable costra de cemento y lo asemejaban a una triste mazmorra. Era, ante todo el grave problema de conservación que evidenciaba lo que aconsejaba una actuación en el marco de las obras a realizar en los años 2021-2022.

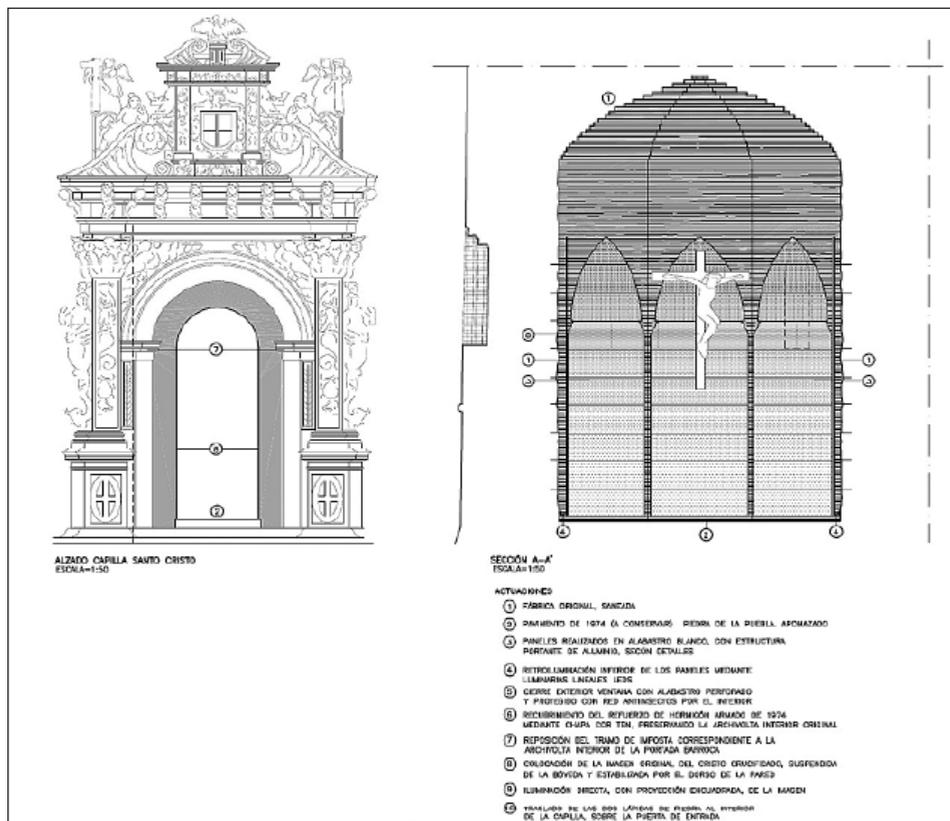


Fig. 6. Propuesta inicial de intervención en la capilla del Santo Cristo, en 2018. Alzado y sección. Arquitecto, J. Fernando Alegre.



Fig. 7. Capilla del Santo Cristo. Eliminación del “refuerzo” de 1972, durante las obras de 2022.



Fig. 8. Restos de la bóveda gótica original, demolida en 1972, visibles tras la actual restauración.

Considerada como irreversible la desnaturalización producida en la capilla, lejos de un intento de des-restauración, nuestro proyecto tenía por objeto sanear las humedades presentes y dignificar el espacio actual [fig. 6]. Se propuso, en consecuencia, además de la eliminación de morteros, desalado de muros, etc., una intervención sobre las “nuevas superficies” que se habían generado en la reforma, es decir, en el pasillo de acceso y en los siete lienzos de pared, donde proyectamos instalar unas mamparas de alabastro traslúcido, retroiluminadas desde su borde inferior, de modo que el nivel de iluminación fuese relativamente bajo a medida que la vista ascendía, quedando la bóveda en penumbra y el “efecto fondo de pozo” que allí se producía, neutralizado en cierta medida. La figura del Cristo Crucificado regresaría a su posición, pero suspendida y ligeramente separada del fondo. El perfil superior de las mamparas se recortaría en un sexto agudo, en referencia a las lunetas de la desaparecida bóveda. Desde el punto de vista conservativo, los muros podrían transpirar sin obstáculo y la solución formal asumía, con algún matiz, el resultado de la intervención precedente.

En cambio, los primeros compases de la obra ya comenzaron a aportar datos sobre la realidad material de lo que allí se encontraba, que revelaban diferencias entre lo proyectado por Ramiro Moya y lo que finalmente se realizó. En primer lugar, nunca se había ejecutado la proyectada cámara bajo el pavimento, sin duda porque, en su momento, se dio con el sólido cimiento de la torre y se renunció a ello. En segundo



Fig. 9. Interior actual de la capilla del Santo Cristo, con los lienzos traslúcidos de alabastro, despegados de los muros.



Fig. 10. Detalle del efecto de la iluminación natural de la capilla del Santo Cristo.

lugar, lo que se había concebido como refuerzo de hormigón armado —nunca estuvo clara su justificación— resultó ser una simple rosca de ladrillo perforado [fig. 7]. En tercer lugar, bajo el cemento aparecieron los enjarjes y la impronta de la bóveda gótica demolida [fig. 8], merecedores de mostrarse como único vestigio de su existencia.

En base a los nuevos datos, y con la aprobación de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico-Artístico, se justificaba una revisión de nuestro proyecto en algunos aspectos significativos, que entraba ya en el terreno de la des-restauración. Así, hubo pocas dudas para ordenar la demolición de la rosca de refuerzo que estrangulaba el acceso a la capilla y, además, rompía con la simetría establecida entre esta portada y la correspondiente a la capilla de la Soledad, en el transepto sur, recuperando de este modo su diseño original [fig. 5c]. También fue revisado el diseño de las mamparas, que se despojaron del perfil ojival inicialmente proyectado, liberándose —felizmente, entendemos— de un gesto mimético, evocador, que ya no era necesario, puesto que esos perfiles se podrían mostrar directamente, en su autenticidad, fáciles de identificar para el observador avisado en sus restos, recién descubiertos.

La idea matriz de la dignificación del lugar se mantuvo, no obstante, expresada por la atmósfera lumínica creada por las superficies de alabastro, concebidas como ligeros lienzos suspendidos, que no tocan techo ni suelo y que ni siquiera se tocan entre sí, en un orden que no interfiere con el carácter tectónico de esta arquitectura [fig. 9]. Ocasionalmente, la mancha de luz natural procedente del único vano de iluminación —la falsa ventana gótica realizada por Ramiro Moya, ahora oculta tras el lienzo traslúcido— acompaña a la magnífica talla renacentista del Cristo Crucificado [fig. 10]. Nuestra propuesta para el mobiliario solo contemplaba el completo vacío o la colocación de una silla de diseño escueto, situada junto al acceso y retirada en un lado, fuera del eje visual, algo que expresase recogimiento individual. Su uso temporal como capilla bautismal ha traído consigo la colocación del correspondiente mobiliario litúrgico, que, en buena medida, contradice esta idea inicial.

***Ex umbra in solem.* La recuperación, en tres actos, de la luz natural de la colegiata de Santa María**

Se diría que fue de la mano de los maestros de la Arquitectura contemporánea que redescubrimos el decisivo papel de la luz natural en la pura sustancia de la Arquitectura. Inevitables para comprobarlo, los aforismos de Le Corbusier: *l'architecture est la rencontre de la lumière et de la forme* y también *l'architecture est le jeu magistral, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*, en referencia a la plasticidad de la forma arquitectónica, revelada por la luz, que incide en ella, que la atraviesa, que la tiñe y que es reflejada por su piel en una relación íntima que trasciende el puro fenómeno perceptivo. Muchas arquitecturas históricas dan testimonio de ello y, en ocasiones, nos han proporcionado, al visitarlas, una verdadera sacudida emocional, que casi siempre tiene que ver con esa luz reveladora que los artistas del barroco ya nos habían enseñado a ver. Como el propio Le Corbusier anotó, *un*

phénomène d'émotion qui est, en dehors et au de là, des questions constructives, es decir, algo que trasciende la pura materialidad del objeto construido, que puede llevar nuestra atención como arquitectos restauradores un poco más allá del terreno acotado de la conservación material, de una actitud preservativa y celosa de una autenticidad mayormente identificada con la materia original, a riesgo de no haber comprendido, en absoluto, la verdadera naturaleza del objeto arquitectónico, privándolo de sus significados, de su emoción y de su luz.

Recuperar la iluminación natural en el interior del templo colegial debía constituir, por lo tanto, uno de los objetivos transversales del Plan director, a partir de la revisión que redactamos en 2011. Tal cosa significa que su consecución final sería el resultado de haberlo reflejado a lo largo de las sucesivas etapas y en cada una de ellas. En eso consistió la estrategia a seguir en la programación de las obras durante todo el proceso. Algunas de esas etapas resultaron decisivas para ese fin, aunque en todas las actuaciones se rastreó, se reconoció y se investigó cualquier vestigio o dato que pudiera ayudar a establecer en qué consistía esa “iluminación original” que a priori habíamos enunciado, sin tener del todo claro cómo había sido en cada momento de su historia y como podría reimplantarse en el espacio actual. Este redescubrimiento, en aproximaciones sucesivas, de la atmósfera lumínica del templo ha llegado a ser una de las experiencias más gratificantes de toda su larga y compleja restauración.

En un primer diagnóstico, la impresión general era de luz escasa, con fuertes contrastes y discontinuidades [fig. 11], llamaba poderosamente la atención la casi ausencia de luz en los espacios de mayor significación, como el crucero y la capilla mayor y se percibía un proceso histórico por el que este interior había terminado casi asfixiado por los cuerpos añadidos y las nuevas capillas, con sus altos volúmenes y espectaculares portadas. Por otra parte, la suciedad y repintes que recubrían todas las superficies parecían alejarlas y fundirlas en negro.

La primera aproximación al problema pudo llevarse a cabo durante la redacción del proyecto de restauración del cuerpo de sacristía y ábside, en 2013. Al examinar las ruinosas estructuras de cubierta, se identificaron algunos restos de lo que hubo de ser soporte de dos lucernarios que en algún momento correspondieron a sendos ventanales abiertos para la iluminación de la capilla mayor, con un efecto ahora muy débil, debido a la escasa luz de pequeñas claraboyas contemporáneas. La causa última de esta situación había sido la elevación del volumen del cuerpo de sacristía, adosado en el Setecientos al flanco sur de la capilla mayor, que había ocultado sus vanos, impidiendo el acceso de iluminación directa y obligando a disponer esos lucernarios desaparecidos cuyos indicios llegamos a reconocer. La necesidad, por nuestra parte, de sustituir esta cubierta, además de permitir la liberación de la galería de remate del ábside, proporcionaba la ocasión de recurrir de nuevo a la solución dieciochesca de los lucernarios, aplicándola igualmente al ventanal tapiado del transepto sur, mediante recursos que en la actualidad no revisten gran sofisticación técnica [fig. 12]. Desde luego, estábamos en el terreno de la experimentación ya que solo al final de esta obra podría comprobarse el efecto real de un artificio que consistía en crear una cámara

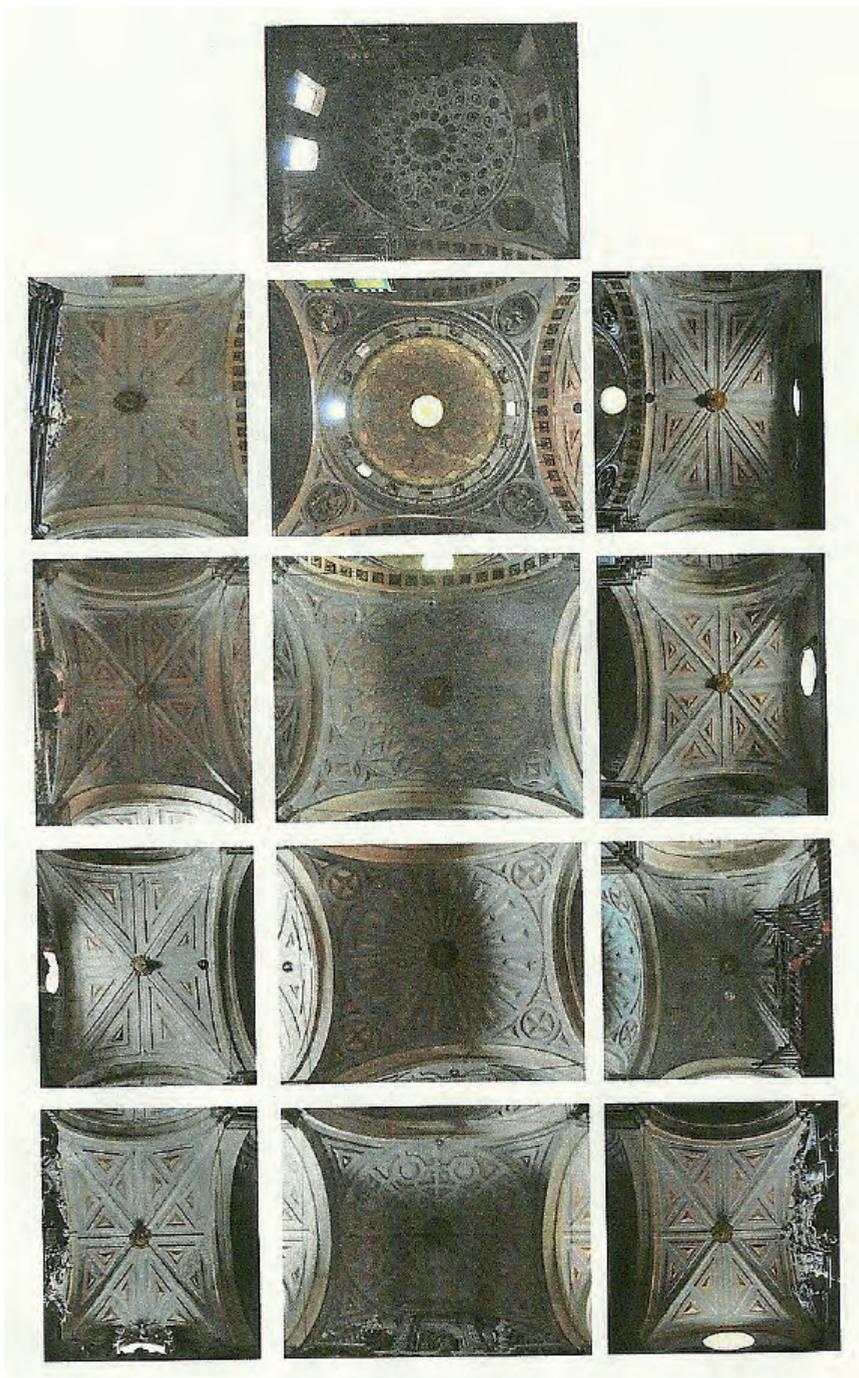


Fig. 11. Mosaico de fotografías cenitales, perteneciente al Plan director, mostrando las grandes diferencias de niveles de iluminación en las bóvedas.



Fig. 12. Sistema de iluminación natural para la capilla mayor: a) Lucernario instalado sobre el cuerpo de sacristía; b) Volumen de las cajas reflectoras con el cierre retirado para su mantenimiento; c) Aspecto de los vanos recuperados de la capilla mayor y el transepto sur.

reflectora blanca entre el lucernario exterior y el ventanal interior que, en base a lo ya realizado por Rafael Mérida en 1969 para la linterna de la cúpula, se decidió dotar de vidrio emplomado incoloro.

El resultado, no obstante, fue muy alentador. No solamente se obtenía el previsto nivel de iluminación mayor en estas zonas especialmente oscuras, sino que se mostraba bien equilibrado en las diferentes alturas, bastante difuso, puesto que la emisión de luz era indirecta, en buena parte, y con un efecto interesante sobre la bóveda de la capilla mayor, que recibía la luz reflejada hacia arriba por las superficies inclinadas de la cámara reflectora [fig. 12c]. Los flujos luminosos y los niveles de iluminación medidos en cada punto de las diferentes superficies pueden calcularse y expresarse numéricamente, pero estas magnitudes, por sí, no expresan los efectos de la luz en un espacio, siendo preciso contemplar otros parámetros de calidad lumínica y someter los resultados a nuestra percepción, como prueba definitiva. En este caso, todo invitaba a continuar con el proceso, a partir de esta primera experiencia.

El segundo acto tuvo como protagonista a la cúpula. Su implantación sobre una planta de falso salón de tres naves había dejado los vanos de iluminación del tambor por debajo de la rasante de la gran cubierta a dos aguas. En la tradición constructiva anterior, los cimborrios de estructura gótica no habían sufrido este problema, ya que podían disponer de un primer cuerpo ciego que proyectase hacia arriba al claristorio, haciéndolo emerger por encima de la cubierta. En cambio, las obligadas proporciones clásicas de esta cúpula no habrían permitido tal cosa, por lo que su construcción conducía a este problema irresuelto en origen: los ocho ventanales quedaron en el espacio bajo cubierta y se cerraron con ligeros tabiques [fig. 13]. Algún intento de abrir dos de ellos se ensayó en los años sesenta el siglo pasado, pero con resultado poco convincente. Tan solo la linterna permitía el paso de la luz, pero el efecto de ese flujo tan intenso emitido por una fuente tan pequeña y directa producía un efecto de

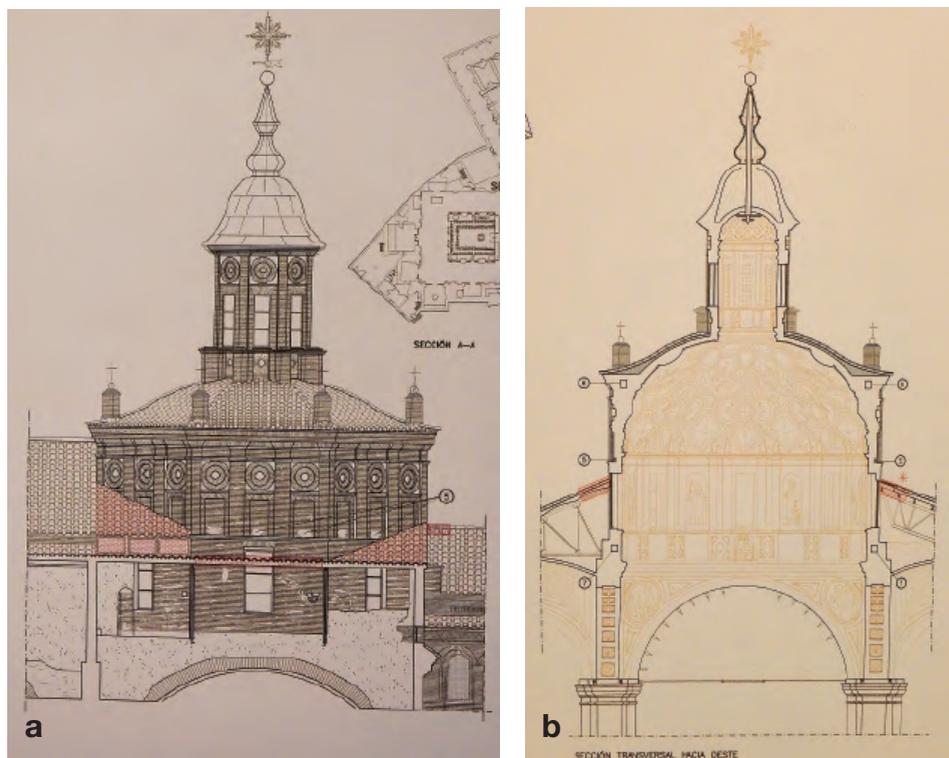


Fig. 13. Secciones del estado inicial de la cúpula, en las que se aprecia la localización de los vanos de iluminación del tambor, por debajo del nivel de las cubiertas.

deslumbramiento en el observador por el que aparecía todo el casco de la cúpula muy ensombrecido y plano.

El problema suscitaba una discusión interesante desde el punto de vista conceptual, puesto que se había planteado en el origen mismo de la obra, había sido asumido, aparentemente, y nunca esa cúpula recibió luz por los vanos del tambor. No podría argumentarse, por lo tanto, desde una voluntad de *recuperación* de algo que nunca llegó a producirse, realmente. Mantener esa oscuridad habría resultado coherente, como expresión de un problema que sus autores no supieron o no pudieron resolver, un hecho de indiscutible historicidad. Por el contrario, la realidad tipológica, la voluntad que revela la implantación de esta pieza —la primera cúpula clasicista en territorio aragonés, junto a la del Santo Sepulcro, en la misma ciudad de Calatayud— con su carga de novedad técnica y formal, cuyo fin es, precisamente, acentuar el lugar en que se asienta, hubo de ser completa y, en consecuencia, podemos permitirnos considerar de mayor rango el valor significativo que posee esta pieza de Arquitectura, por encima de una eventual limitación técnica, de una contingencia menor, y darle, finalmente, algo de la luminosidad que merecía.



Fig. 14. Caja de reflexión en la cúpula, situada entre un lucernario y el ventanal del tambor, sobre la pasarela de mantenimiento.

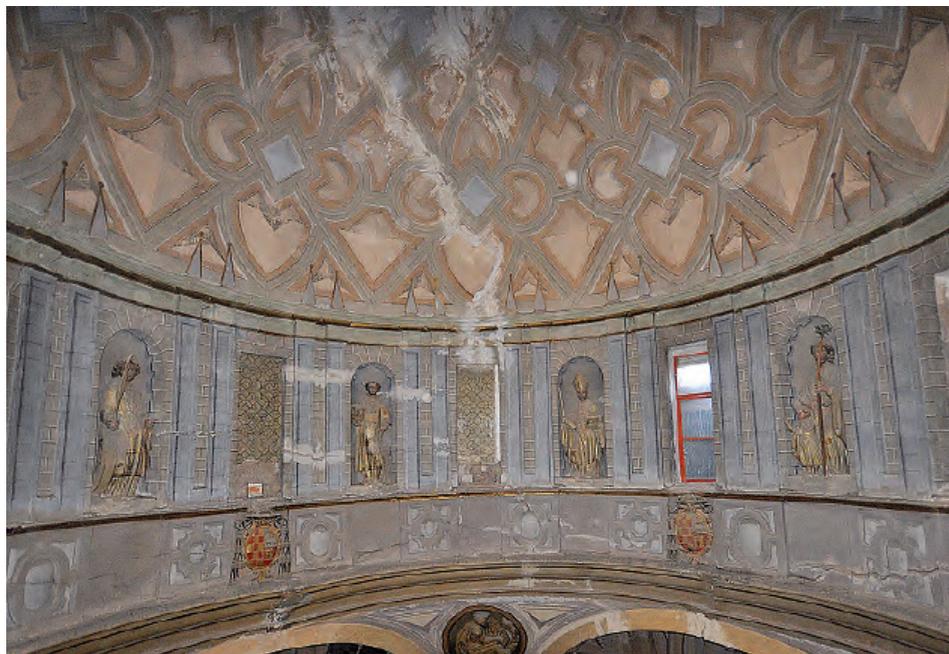


Fig. 15. Detalle de la cúpula a nivel del tambor, antes y después de su restauración en 2016, en la que se recuperaron los vanos de iluminación.



Fig. 16. Aspecto de la cúpula desde la posición del observador, tras su restauración y recuperación lumínica, en contraste con las zonas adyacentes, pendientes de intervención.

La experiencia precedente en la capilla mayor nos había convencido de aplicar parecidos recursos para este fin, en el momento de proyectar, en 2013, la restauración completa de la cúpula. Se dispusieron lucernarios, adaptados, en cada caso, a la geometría de la cubierta, enfrentados a los vanos reabiertos en la cúpula. Se pusieron en relación, en el ámbito del alto espacio bajocubierta, mediante unas cámaras reflectoras, realizadas con paneles blancos de yeso laminado, sobre un anillo accesible para su mantenimiento, dispuesto en torno al tambor [fig. 14]. El efecto, como en el caso comprobado de la capilla mayor, fue de notable claridad sobre el casco de la cúpula, debido a la reflexión de la luz sobre paneles inclinados que redirigían parte del flujo hacia arriba, descubriendo la plasticidad de los yesos cortados que la decoran y compensando el efecto de deslumbramiento, debido a la fuerte emisión directa que se produce desde la linterna [figs. 15a y 15b]. Por primera vez, este efecto pudo ser comprobado de forma completa, al convertirse esta fase en un verdadero laboratorio de pruebas sobre una plataforma a quince metros de altura, tras cuyo desmontaje pudo percibirse la imagen, el anticipo, de lo que era preciso realizar en el resto del espacio interior del templo [fig. 16].

El tercer y último acto no precisaba, salvo para la solución de algún detalle concreto, recurrir a los artificios —relativamente sencillos, por otra parte— que habían introducido la luz en la capilla mayor y en el crucero. La iluminación del cuerpo de naves se había confiado, como corresponde a una iglesia de falso salón, a los altos ventanales dispuestos en las trece lunetas de las naves laterales, a lo largo de todo el contorno del templo. Se trataba de ventanales rectangulares, inscritos en una composición termal, del modo que se había impuesto en el clasicismo renacentista español, que, en una revisión posterior a las décadas centrales del Setecientos, tras la terminación de las últimas portadas barrocas, se habían tabicado parcialmente para convertirlas en óculos, probablemente, a imitación de lo que se había hecho en la Seo zaragozana de El Salvador. En todo caso, seis de esos ventanales habían sido definitiva e irreversiblemente condenados. Los que correspondían a la portada renacentista y al lado del campanario ya se habían realizado, en origen, como vanos fingidos, dada la imposibilidad de practicarlos. Posteriormente, la portada de las capillas de San Juan Bautista, la Piedad y San Joaquín habían dispuesto portadas monumentales que cegaron las existentes y la evidencia de ello era comprobable en todos los casos, dado que por el exterior se mantuvieron en su estado original. La instalación del órgano también hizo desaparecer otro de los ventanales. Por su parte, el del testero de la nave de la Epístola fue tapiado por el cuerpo de la sacristía, aunque se había recuperado, en buena medida, mediante el sistema descrito anteriormente. El que se situaba sobre la capilla de la Virgen Blanca recibía luz a través de un espacio cerrado, tras la doble fachada, allí existente. Los que correspondían al transepto norte y a la capilla de San José presentaban construcciones adosadas que cubrían el tercio inferior del vano... Véase pues, cómo se había llegado al estado de escasez y deficiente distribución de las fuentes de luz natural en el cuerpo del templo. Frente a esta situación, solo cabía actuar en cada caso del modo necesario para incrementar el flujo luminoso y confiar en la reflexión en bóvedas, muros y suelo para obtener un resultado más homogéneo y difuso.



Fig. 17. Operaciones de recuperación de vanos originales en las naves: a) Exterior, durante la restauración del vano; b) Interior del mismo, antes del destapiado del óculo; c) Un ventanal recuperado en su formato original; d) El ventanal situado sobre la capilla de San José, durante su reapertura y hallazgo de parte de su decoración de yeserías, ocultas por el óculo; e) El mismo vano, ya recuperado, con el acristalamiento exterior, antes de recibir el cierre interior de vidrio emplomado; f) Detalle del hallazgo de placas de alabastro del cierre original de un ventanal, reutilizado para la formación del óculo.

Todos los vanos han recuperado su formato original, conservado de forma casi íntegra en todos los casos, tras los tabicados posteriores [fig. 17]. A partir de esta decisión, cabía diseñar una solución adecuada a las condiciones que presentaba cada uno de ellos, desde el completo blanqueado del espacio oculto sobre la capilla de la Virgen Blanca al recurso del doble cerramiento en los casos en que las cubiertas exteriores superaban el nivel inferior del ventanal [figs. 17d y 17e]. El resultado, sin lograr resolver totalmente las discontinuidades en los niveles de iluminación, ha suavizado considerablemente ese efecto y, en su conjunto, los ha aproximado a los obtenidos para la cabecera [fig. 18].

Una sorpresa, durante esta última fase y tras disponer los andamios en el exterior de los vanos, nos vino a cuestionar, en cierta manera, la opción que se había adoptado durante todo el proceso respecto al tipo de cerramiento a aplicar en los vanos. Las

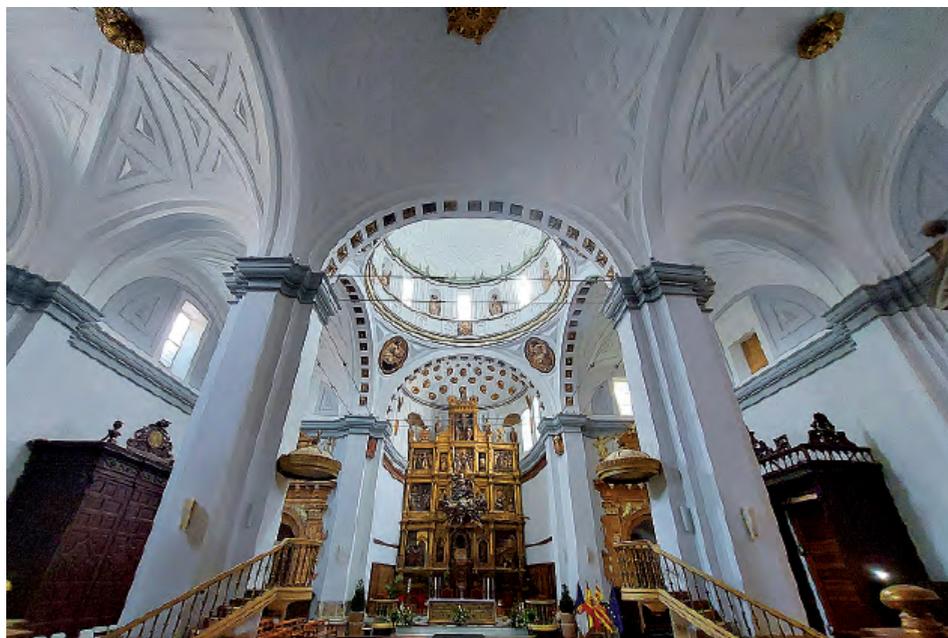


Fig. 18. Aspecto general del transepto y la capilla mayor, concluida la restauración del interior del templo. Fotografía obtenida con luz natural.

evidencias encontradas en los de la capilla mayor, aunque datables en el siglo XIX, conducían a la solución con vidrio, mientras en la cúpula no habíamos obtenido el menor indicio, por haberse tabicado en origen. Así pues, pareció solución razonable la decisión adoptada tiempo atrás por Rafael Mélida de colocar vidrio emplomado incoloro, de uso común en el Seiscientos, para la linterna de la cúpula. Sin embargo, los primeros trabajos, realizados en febrero de 2021, para el destapiado de un ventanal en el muro sur demostraron que había sido cerrado originalmente con alabastro, pues se conservaban los galces con restos de material y algunas piezas reutilizadas como relleno en su tapiado [fig. 17f]. Más adelante, aparecerían placas *in situ* en la falsa ventana del transepto sur, ocultos por un tabicado. Ciertamente, cabe pensar si nuestra opción por el vidrio habría sido distinta, en base a la fidelidad histórica, en el caso de haber dispuesto de este dato desde un principio, algo no sencillo, en cualquier caso, ya que, probablemente, deberían haberse contemplado excepciones para la capilla mayor y para la cúpula, obteniéndose niveles de iluminación notablemente más bajos en el resto del templo.

La recuperación del espacio cromático en el interior del templo

Durante las obras de restauración del cuerpo de sacristía se incluyeron trabajos de recuperación de la decoración mural de la sacristía del Setecientos como un



Fig. 19. La sacristía. Interior restaurado en 2014, con recuperación de su cromatismo original.

episodio muy acotado, pero alentador para actuaciones posteriores, en medio de un programa de obras que, básicamente, procuraba la seguridad estructural y condiciones de conservación del edificio, pero justificaba, por coherencia constructiva y optimización de medios auxiliares, profundizar en el aspecto restauratorio sobre esta pieza muy acotada y singular, debido a la conservación de todos los elementos originales que la constituían, incluidos mobiliario y sistema de iluminación [fig. 19]. El resultado resultó muy alentador, ya que permitió una aproximación segura a la voluntad poética original, desvirtuada por repintes de finales del siglo pasado, en tonos rosado y celeste, que habían respetado, no obstante, los dorados y la policromía, mucho más rica, de parte de la ornamentación tallada en madera. Las catas y analíticas previas revelaron un tratamiento al temple sobre las nervaduras, que imitaba turquesas, unos fondos ocre-dorado sobre la plementería de la bóveda y marfil, alternando con el oro, en el entablamento. En definitiva, la figuración de un verdadero joyero, donde las superficies envolventes evocaban lo más rico y precioso, fue posible con la exigible fidelidad histórica que, en este caso, nos revelaba el modo en que la recuperación de la piel de esta arquitectura resultaba necesaria para entender su verdadero significado.

Con ese precedente y los datos de que disponíamos, gracias al estudio documental y a las catas realizadas en fases precedentes, la intervención en la cúpula, se planteó como restauración integral y resultó un verdadero laboratorio, también para investigar la evolución histórica del color aplicado al interior de la colegiata, que permitiría encarar criterios extrapolables al resto del templo, cosa arriesgada, sin una verificación “a escala” de los efectos producidos.

Una de las decisiones de mayor incidencia formal es el color aplicado a las bóvedas y paramentos interiores. La opción por el blanco no fue, en absoluto, cuestión de criterio. Disponíamos de la documentación de la obra de 1864 que demostraba que los colores, amarillo, rosa y gris azulado que mostraban, realizados al temple y muy deteriorados, correspondían a esa fase. Bajo el repinte, todas las catas arrojaban el mismo resultado: yeso muy blanco o reparaciones y repastos con cal. Se demostraba que, tanto la cúpula como en el resto de bóvedas del templo se habían concebido blancas y así se había mantenido hasta mediados del siglo XIX. Por si eso no fuera suficiente argumento, la documentación de la época de construcción del templo, lo ratifica para el caso de la obra coetánea y vecina del Santo Sepulcro de Calatayud —no se ha conservado para el caso de Santa María— donde se describen los trabajos de terminación de las superficies de los yesos cortados con una delgada capa de yeso blanco *bruñido a paño*, sin aplicación posterior de pintura. Alguno años después, el tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás describirá esta técnica constructiva en los mismos términos. Los resultados contrastados de información documental y la evidencia del propio edificio no dejan ninguna duda sobre el aspecto original de estas bóvedas, tal como se terminaron en 1614 [fig. 20].

Junto al delicado efecto plástico de luz y sombra del relieve de los yesos cortados blancos, la versión coloreada del Ochocientos resultaba más plana y con aspecto de



Fig. 20. Detalle de los yesos cortados del casco de la cúpula en su estado inicial y una vez eliminado el repinte de 1864, mostrando el efecto plástico original. Fotografías tomadas durante las obras, en 2016.

trampantojo, como pudo experimentarse durante la obra, cuando era posible observar simultáneamente ambos efectos.

Otras cuestiones planteaban los paramentos verticales, que habían recibido el repinte decimonónico, con tonos grises y pardos, con un despiece fingido de sillares de gran formato, sobre lo que se aplicó un barniz oleoso, que llegó a impregnar hasta el yeso del enlucido, contaminando las capas más antiguas. Las analíticas daban en el entablamento indicios de tonalidades más oscuras en origen, como ya se comprobó en el de la cúpula, donde aparecía con mayor claridad un tono verdoso o gris verdoso. Los pigmentos identificados podían sugerir tal cosa, pero no de forma incuestionable y, de ningún modo, nos informaban sobre un tono concreto, dada la alteración química de las muestras. Era necesario, por consiguiente, entrar en el terreno de los criterios y valorar otros aspectos relevantes del devenir histórico de estos paramentos. Y de ahí a la oportunidad de poner en relación estas indefiniciones con el estudio del cromatismo de todas y cada una de las portadas de las capillas, cuya presencia y extensión sobre el muro había ido creciendo desde las más antiguas, concebidas en base a modelos de tradición manierista, a las del barroco del Setecientos, que se extendían hasta los arranques de las bóvedas, cubriendo los lunetos y casi todo el campo disponible. Era seguro pues, que nos enfrentaríamos a una evolución temporal de las policromías que habría de responder a la diversa cronología de las mismas. Por lo que se deduce de la catas practicadas y del examen *in extenso* que fue posible realizar, gracias a disponer de una plataforma completa, que permitía el estudio simultáneo de todas ellas, las policromías estudiadas eran muy pobres en las más antiguas, reduciéndose a algún tono gris contrastado con el color del yeso sin pintar y, probablemente, algún perfil dorado, hasta que en algún momento de las primeras décadas del Setecientos, posterior a la terminación de las capillas de San Juan Bautista y de San José y anterior al tapiado parcial de todos los vanos originales, se decidió unificar el tratamiento cromático de todas las portadas en base a la aplicación de dos tonos de gris, un marfil y un crema rosado en capas muy sutiles, por lo general. Solo se admitió la excepción de las dos capillas —del Santo Cristo y de la Soledad— que flanquean la capilla Mayor, en las que ha aparecido un marmolado en tonos terracota. Teniendo en cuenta que la capa pictórica se conservaba muy completa, en algún caso bajo repintes muy recientes y reconocibles por su técnica y materiales, decidir su conservación y, dado el caso, reintegración, no ofrecía grandes dudas.

En vista de la potencia que adquiriría esta homogeneidad “dieciochesca”, cuya intención era, indudablemente, de orden arquitectónico y buscaba proporcionar una sensación de homogeneidad y de continuidad a todo el espacio interior, la valoración sobre cómo actuar en los paramentos de paredes de fondo y pilastras, en los que las catas mostraban insistentemente blancos y grises, nos llevó a evitar contrastes excesivos con las portadas y discontinuidad con las bóvedas, por lo que se optó por un gris muy claro, que se percibe como casi blanco, en función de la luz incidente y del tono de contraste [fig. 21].



Fig. 21. Detalle de las portadas de las capillas de San José (véanse fotografías 17d y 17e) y San Juan Bautista, tras la limpieza y restauración de su policromía dieciochesca.

Respecto al entablamento, que sugería haber buscado un contraste cromático que lo destacase tanto en la obra original como en los repintes barrocos, se aplicó un gris medio, dentro de la paleta del siglo XVIII, de modo que no incorporase nuevas tonalidades al conjunto. En las lunetas se utilizó un gris más claro, también de los presentes en la fase del Setecientos, con el fin de suavizar el contraste que se establecía entre los tramos ocupados por las portadas manieristas, de menor altura, y las barrocas, que alcanzaban a cubrir las lunetas.

Podría considerarse afortunada la decisión que, de no haber sido tomada por un maestro desconocido del Setecientos, probablemente no nos habríamos permitido nosotros, ni aún con el justificable criterio de evitar anécdotas o contrastes llamativos que distorsionasen la sosegada percepción de este espacio, de por sí rico en formas y figuraciones declamatorias, propias de la estética barroca. Él solucionó el problema, porque todavía respiraba la atmósfera del estilo, y nosotros nos limitamos a comprender el mensaje.

Es claro, por otra parte, que el cromatismo interior recuperado, con sus tonos claros y limpios, incluyendo los nuevos pavimentos, contribuye, con un mayor coeficiente de reflexión, a crear una atmósfera lumínica más equilibrada y con más altos niveles en todo el recinto, ahora notablemente incrementada, suavizando en parte los contrastes y permitiendo una mejor percepción del conjunto.

Un ejercicio de memoria acerca del periodo de doce años de obras en permanente “estado de reflexión” nos ha aproximado a la refrescante definición de Paolo Torsello: *la restauración es el sistema de saberes y técnicas que tiene por objeto la tutela de las posibilidades de interpretar y comprender la obra como fuente de conocimiento, de modo que sea conservada materialmente y actualizada como origen permanente de interrogación y transformación de los lenguajes que de ella podamos asimilar*. Y esto, sin dejar de recordar el bello párrafo de Paolo Marconi, donde se describe, en definitiva, la actitud frente al hecho de restaurar con que nos hemos identificado en tantas otras ocasiones: *hemos obrado con la finalidad evidente de impedir que las degradaciones del material, las deformaciones inducidas por los acontecimientos, molestasen demasiado al mensaje poético e histórico del monumento, mensaje cada vez más afónico y débil, a causa de la implacable vejez, pero a pesar de todo, no derrotado*.



AYUNTAMIENTO
DE CALATAYUD

