

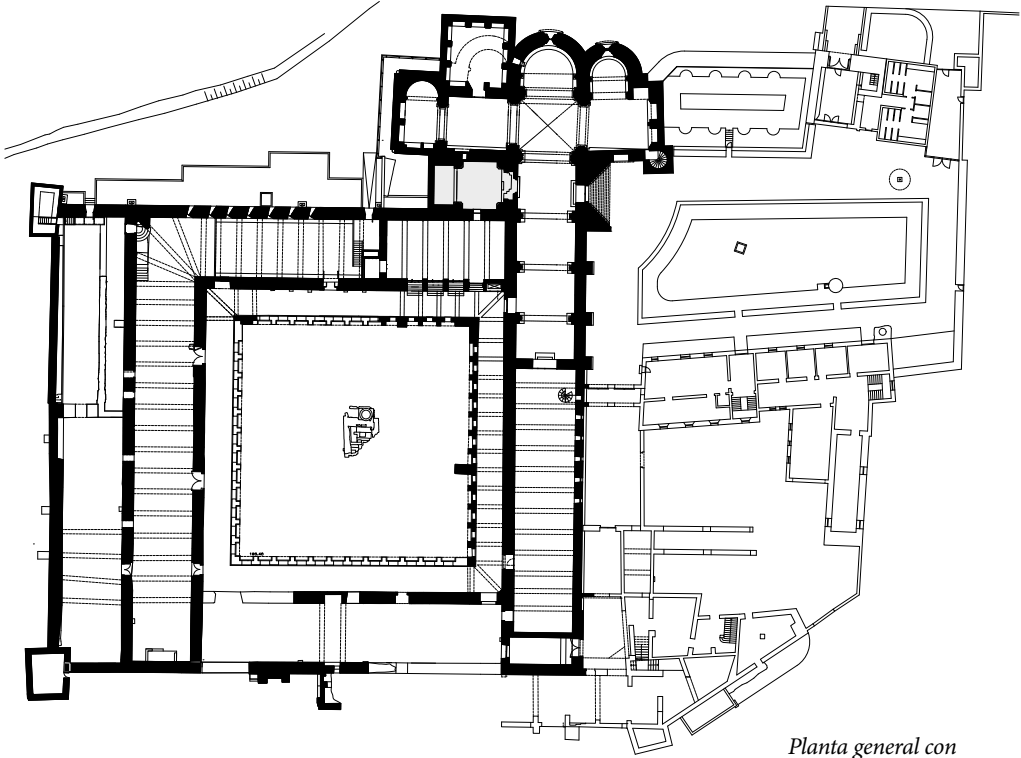
Intervención en la capilla de la Inmaculada Concepción del Real Monasterio de Santa María de Sijena. Villanueva de Sijena, Huesca

Luis Franco Lahoz y Mariano Pemán Gavín

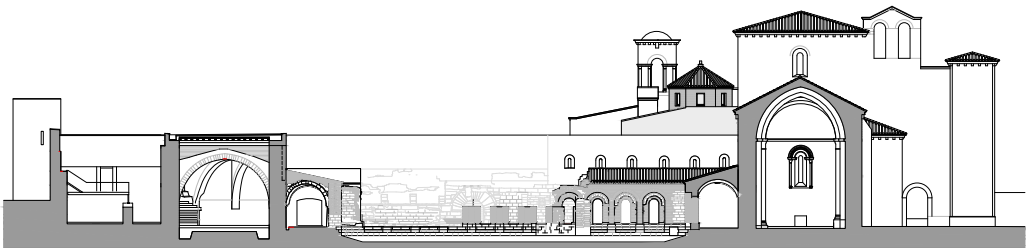
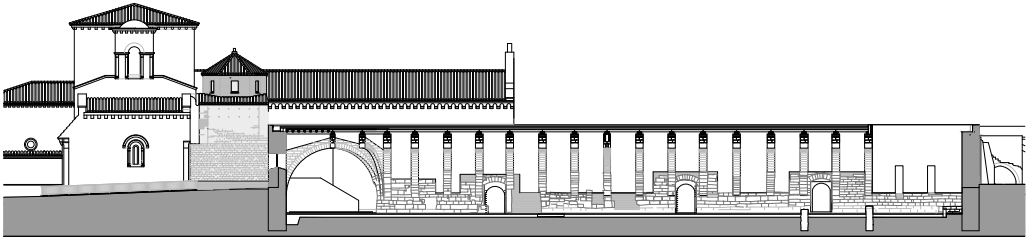
El Real Monasterio de Santa María de Sijena se funda a finales del siglo XII por iniciativa de Doña Sancha de Castilla, esposa del rey Alfonso II de Aragón, con el propósito de acoger a damas nobles de la corte aragonesa.¹ El Monasterio se emplazó en un punto estratégico del reino, junto a otras construcciones precedentes y ocupando un terreno pantanoso que, al habitarlo, se mostró de inmediato como un lugar poco saludable. Hasta comienzos del siglo XV tuvo una notable relevancia política y social, incluso albergó por un tiempo el archivo real, y la profunda relación que mantuvo durante esos años con la corona aragonesa le permitió ennoblecer sus estancias con importantes techumbres mudéjares y las conocidas pinturas románicas de la Sala Capitular que actualmente se encuentran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La construcción del monasterio fundacional se lleva a cabo entre los años 1183 y 1188, adoptando para ello una

1. Las propietarias del Monasterio son las Religiosas Comendadoras de la Orden de San Juan de Jerusalén, Rodas y Malta, que lo habitaron desde la fundación hasta el año 1980 cuando, por la avanzada edad de las monjas que lo ocupaban y el mal estado de la edificación, lo abandonan para unirse a la comunidad de monjas sanjuanistas que había entonces en Barcelona. El año 1985, la Comunidad de Monjas de Belén, de la Asunción de la Virgen y de San Bruno se instaló en el Monasterio en régimen de alquiler hasta el año 2021, cuando decidieron trasladarse a otros lugares que fueran más acordes con su vocación de soledad contemplativa y de silencio. Actualmente, las pocas monjas que quedan de la Orden de San Juan de Jerusalén viven en el monasterio de San Juan de Acre, en Salinas de Añana (Vitoria), y la gestión del Monasterio de Sijena la lleva a cabo, por delegación de sus propietarias, la Fundación Hospitalaria de la Orden de Malta en España.



Planta general con localización de la Capilla de la Inmaculada.



Secciones generales con la localización de la Capilla de la Inmaculada.

sencilla tipología de planta cuadrada con claustro central, naves perimetrales de una planta con arcos fajones apuntados y cubierta a dos aguas, iglesia de cabecera plana, sala capitular, refectorio y dormitorios comunes. Poco después, entre los años 1210 y 1258, la iglesia del Monasterio se engrandeció con un transepto y una cabecera de tres ábsides, pero la disposición y el trazado del transepto se tuvieron que adaptar para incorporar en su extremo norte una pequeña iglesia existente, que pasará a ser el Panteón Real, y en el lado opuesto una torre de señales que se convertirá en el campanario del Monasterio. Este encaje de la nueva cabecera acabó generando un espacio vacío entre el transepto y las naves del Monasterio, que se utilizó como cementerio de la comunidad de monjas hasta el siglo XVIII cuando, aprovechando su privilegiada posición, se levantó sobre él la capilla de la Inmaculada Concepción de la que se ocupa este texto.²

La vida cotidiana en el Monasterio estuvo siempre condicionada por la humedad que provocaba el agua del subsuelo ascendiendo por capilaridad a través de sus muros de piedra arenisca y tapial. Con el deseo de mejorar las condiciones de habitabilidad se fue elevando la cota del suelo de las naves con aportes de tierra, pero la humedad seguía avanzando por los muros y, entrado el siglo XIV, se tomó la decisión de levantar una segunda planta sobre las naves existentes. La manera más sencilla de construir esta

2. Para tener un conocimiento completo de la historia y evolución del Real Monasterio de Sijena se puede consultar el “Análisis Histórico-Arquitectónico del Real Monasterio de Sijena” de I. ORDIERES DíEZ y C. MORENÉS MARIÁTEGUI, y el “Estudio Histórico sobre el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sijena y sus religiosas Comendadoras de la Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta” de C. MORENÉS MARIÁTEGUI. Ambos documentos se redactaron en el año 2001 por iniciativa del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, si bien el segundo deriva de un encargo realizado por la citada Fundación al Instituto Complutense de la Orden de Malta de la Universidad Complutense de Madrid.

También puede consultarse BIARGE, A.: *Real Monasterio de Sijena. Fotografías 1890-1963*, Diputación Provincial de Huesca, 1997, ISBN 84-86978-30-0, que ofrece fotografías realizadas entre 1890 y 1936 por A. Mas, J. Gudiol, J. Soler, R. Compairé y J. Luesma, procedentes de los fondos de la Fototeca Provincial de Huesca, y se acompaña de un sintético texto introductorio sobre la historia del monumento.

ampliación fue recrear los arcos de piedra de las naves con ladrillo, hasta llegar a formar el plano de apoyo de las viguetas del suelo de la nueva planta, pero en las pandas del claustro se eliminó la cubierta inclinada de madera y se construyó una bóveda de cañón con arcos perpiaños como soporte del suelo de la galería de la segunda planta.

La concisa arquitectura del Monasterio de la primera época se adaptaba con precisión a la austera regla prevista por Doña Sancha, sin embargo, poco a poco, el conjunto de edificios se fue convirtiendo en un organismo cada vez más complejo, especialmente a partir de 1321, cuando la priora Doña Blanca de Aragón y de Anjou modifica la norma que había regulado hasta entonces la vida de la comunidad monástica. A partir de ese momento, las señoras o «dueñas» que profesaban en Sijena abandonaron los dormitorios comunes y pasaron a ocupar espacios privativos acompañadas de un pequeño sequito, de manera que el recinto empezó a colonizarse desordenadamente con toda suerte de habitáculos que acabaron provocando el anárquico conjunto de volúmenes que muestran las acuarelas pintadas por Valentín Carderera en el entorno de 1862.³

Los siglos XVIII y XIX fueron un tiempo de decadencia para el Monasterio. A pesar ello, a comienzos del siglo XX conservaba todavía un importante patrimonio mueble y el valioso conjunto pictórico de la Sala Capitular con sus singulares artesonados; todo ello propició que en 1923 fuera declarado Monumento Nacional y que en 1927 se acometieran las primeras restauraciones dedicadas a recuperar los ábsides románicos de la Iglesia. Por desgracia, al poco tiempo, la Guerra Civil iniciada en 1936 trajo al Monasterio la destrucción y la ruina, ardieron las estructuras de madera y sus preciosas techumbres, cayeron al suelo las cubiertas y los forjados y, con la supuesta intención de protegerlas de la intemperie, las pinturas románicas de la Sala Capitular acabaron extraídas de los muros y trasladadas a Barcelona de

3. Para profundizar en las normas y reglas que regían la vida en el Monasterio de Sijena podemos acudir a: RIOS CONEJERO, A. (UCM). “Reglas y Consuetas como fuente para el estudio de la vida cotidiana. El caso del Monasterio de Sijena” en *Mujeres, espacios y tiempos. XIV Jornadas de Castilla la Mancha sobre investigación en archivos. ACTAS 2019*. AAAHPG. ISBN 978-84-09-3761-1 (págs. 353-373)



donde no han regresado todavía.⁴ Después de la Guerra, la mayor parte del Monasterio se mantuvo en un estado precario hasta 1955, cuando Fernando Chueca Goitia, arquitecto de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico y responsable de la zona de Aragón, inicia sus actuaciones en la Iglesia y en la panda sur del Claustro que se extenderán hasta el año 1974.

Nuestra relación profesional con el Real Monasterio de Santa María de Sijena comienza el año 1999, al hilo de un convenio suscrito entre la Diputación General de Aragón y la Fundación Caja Madrid. En aquel momento, aparte de lo recuperado por Chueca, sólo permanecían en pie algunos arcos del esqueleto formativo de las naves y parte de sus muros de cierre que, en su desnudez, mostraban el importante proceso de arenización de los sillares y bastantes marcas de los episodios constructivos más antiguos. Vistas en su conjunto, aquellas ruinas transmitían la impresión de

Dibujo del claustro del Monasterio de Sijena realizado por Valentín Carderera. 1862.

4. Para tener una completa información sobre lo acontecido con las pinturas murales del Monasterio de Sijena podemos consultar: MENCHÓN RUIZ, M.: *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*, Coedición de Prensas Universitarias de Zaragoza, Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Altoaragoneses. Gobierno de Aragón. 2017. ISBN 978-84-16933-60-0

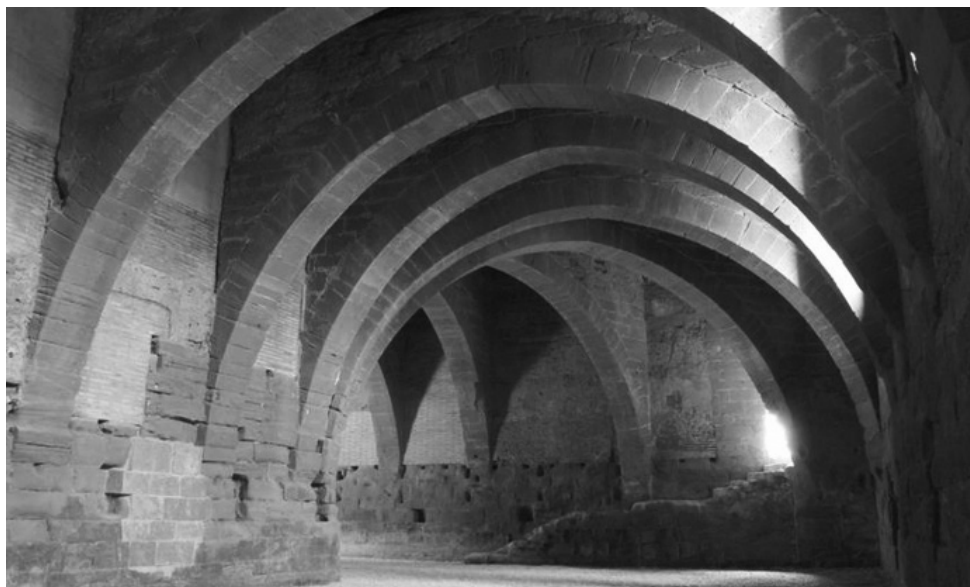


Estado de la nave norte del Monasterio en el año 2001.

que el tiempo y los acontecimientos habían dejado la arquitectura del Monasterio reducida a lo más esencial.⁵

Desde una perspectiva metodológica, la intervención tenía que afrontar en primer lugar la patología crónica provocada

5. Esta primera intervención se inicia el año 2002 y finaliza el año 2006. El trabajo se desarrolló al amparo de un convenio suscrito entre la Diputación General de Aragón y la Fundación Caja Madrid, que no tuvo continuidad en etapas posteriores. La Fundación gestionó la intervención dentro de su Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español que dirigía Gabriel Morate Martín. Para debatir los criterios de intervención se organizó un seminario en el que participaron, entre otros expertos, F. Chueca Goitia, P. Navascués, A. Almagro y E. Nuere. Los estudios previos los realizó un equipo multidisciplinar compuesto por: Octavio Plumed ICCP de Proyex (geotecnia y estudio hidrogeológico), Al-Mulk (fotogrametría), Isabel Ordieres y Carlos Morenés (estudio histórico y documental), M^a Pilar Lapuente de UNIZAR (petrología y estudio de materiales), Alfonso Monforte (restauración) y Arqueo Expert (arqueología). En el proyecto y dirección de obra colaboraron con nosotros: Marta Monreal, Iñaki del Prim, Francisco Fes (arquitectos), Alberto Gutiérrez (arquitecto técnico), Luis Mangrané y Faustino Rodríguez, ingenieros de ATECO (estructuras) e Ignacio Bueno ICCP (drenaje del agua subterránea). La empresa contratista de las obras fue la UTE formada por Gótico CyR y Caminos y Construcciones. El presupuesto de la obra fue 2.022.150 €. El trabajo se presentó en la III Biental de Restauración Monumental que tuvo lugar en Sevilla el mes de noviembre de 2006, y el resumen de la propuesta de intervención está recogido en las Actas editadas por la Junta de Andalucía (IAPH) y la Academia del Patal (ISBN 978-84-8266-820-8. pp.:355-371)



por el agua del subsuelo, pero la siguiente prioridad no podía ser otra que establecer un criterio de intervención válido para todo el conjunto del que se pudiera decantar un «compromiso crítico» entre los distintos episodios constructivos.

Tras acometer un sistema de drenaje por gravedad que rebajó el nivel del agua del subsuelo, la intervención se centró en recuperar lo fundamental de la tipología monástica, la presencia del claustro y de las naves perimetrales, pero buscando la manera de recordar que las naves tuvieron una planta más que se había perdido, sin que este propósito acabara provocando un falso histórico ya que la falta de datos hacía imposible una reconstrucción veraz. Por esta razón, la propuesta que se hizo fue recomponer únicamente la planta baja de las naves, pero dejándola cubierta con el forjado de madera del suelo de la segunda apoyado sobre los recrecidos de ladrillo del siglo XIV, ya que esta solución de cubierta hacía que las naves se mostraran exteriormente como un volumen cortado, sin adscripción formal y de carácter expectante. Por otra parte, como el recrecido de los arcos, los restos de tapial de los muros y las rozas del encastre de los arcos y bóvedas del Claustro eran las huellas más representativas de la evolución del monumento, se trataron de acuerdo a su valor documental y se conservaron a la vista con la intención añadida de aprovechar su capacidad expresiva.

Interior de las naves este y norte del Monasterio después de la intervención del año 2006.

La primera fase de esta etapa de intervenciones finalizó el año 2006 y, a nuestro entender, lo recuperado refleja con claridad las intenciones del camino iniciado: el nivel del freático ha bajado, las naves están cubiertas y saneadas, sus muros se muestran como testigos del paso del tiempo y, en su conjunto, el espacio ha recuperado su entidad y una capacidad evocadora que nos remite al mundo monástico y románico al que pertenece.

Tras once años de inactividad, las actuaciones en el Monasterio se retomaron el año 2017, acometiendo en primer lugar la des-restauración de la cubierta de la Sala Capitular que se había realizado en los años ochenta del siglo XX,⁶ y poco después recuperando una de las pandas destruidas del Claustro y restaurando la capilla de la Inmaculada Concepción.⁷

6. La intervención en la Sala Capitular se realiza entre los años 2017 y 2018, por iniciativa de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación y Cultura de la Diputación General de Aragón. Se trataba de recuperar el sentido arquitectónico de la sala, sustituyendo la cubierta realizada en los años ochenta porque alteraba completamente el espacio original, ya que era un plano flotante y semi-inclinado que dejaba pasar la luz a través de fisuras colocadas sobre cada uno de los arcos fajones. La intervención se completó con el acondicionamiento de la Sala para ofrecer las condiciones de temperatura y humedad necesarias para reponer las pinturas románicas extraídas de sus muros y arcos en 1936. En el proyecto y dirección de obra colaboraron con nosotros: Francisco Fes (trabajo de estudio y representación gráfica), Alberto Gutiérrez (Arquitecto Técnico. Dirección de Ejecución y SS), Faustino Rodríguez (Ingeniero Industrial de Ateco SL. Estructura), Arturo López (Ingeniero Industrial de JG Ingenieros. Instalaciones), Cristina Marín (Petróloga. Estudio de materiales) y José Ramón García (Restaurador de Antique SL. Restauración). Las empresas contratistas de las obras fueron: Piedra Casbi SL (Estructura y cubierta) y Obras y Restauraciones Sagarra SL (Instalaciones y acondicionamiento). El presupuesto de la obra fue 521.573 €.

7. La recuperación de la panda este del claustro del Monasterio se realizó entre los años 2021 y 2022. Fue un trabajo promovido por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Diputación General de Aragón. En el proyecto y dirección de obra colaboraron con nosotros: Francisco Fes (Trabajo de estudio y representación gráfica), Alberto Gutiérrez (Arquitecto Técnico. Dirección de Ejecución y SS), José Ramón García (Restaurador de Antique SL. Restauración) y José Francisco Casabona (Arqueólogo). La empresa contratista de las obras fue Damarin SL (Jorge Lordán. Jefe de Obra). El presupuesto de la obra fue 219.300 €.

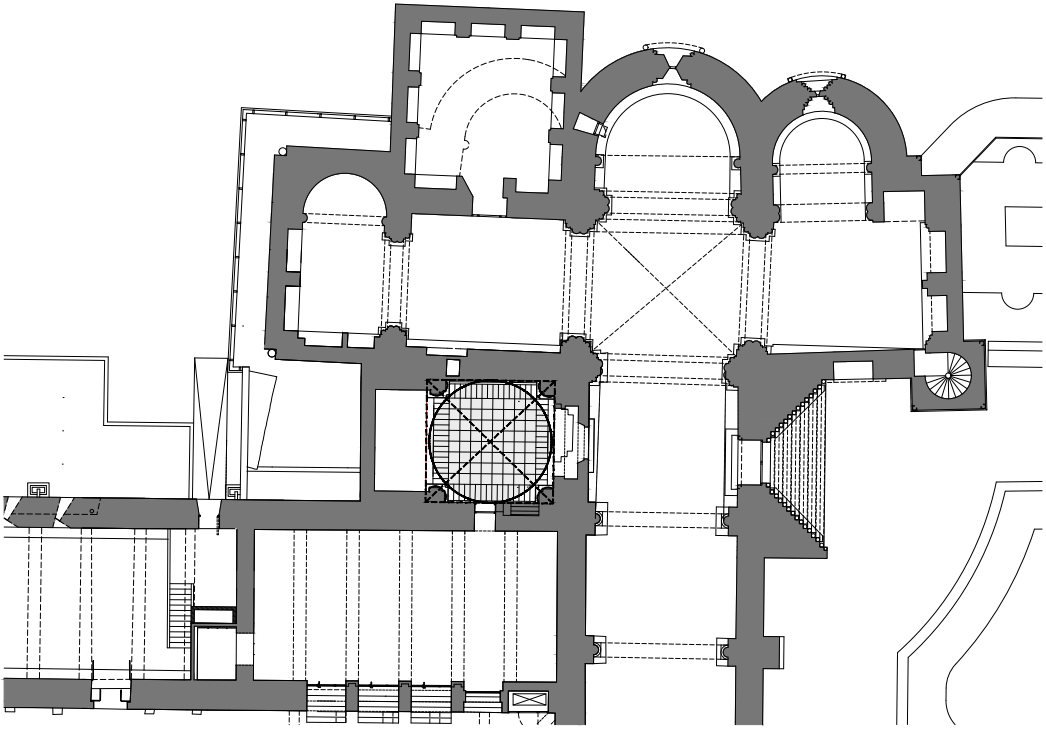
La Capilla es una pequeña construcción erigida en el entorno de 1770, una obra supuestamente menor si la comparamos con otras piezas del Monasterio y que, como apuntaba Mariano de Pano y Ruata en 1896 en su manuscrito *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, «podía tenerse como moderna y de escaso mérito, tanto por su arquitectura como por sus bienes muebles».⁸ Se construyó ocupando el espacio intersticial generado en el siglo XIII al dotar a la Iglesia de una cabecera y un transepto que debía incorporar dos construcciones anteriores. Desde entonces, aquel espacio exterior se había utilizado como cementerio, pero cinco siglos después, con gran economía de medios y aprovechando que los muros del transepto, de la nave de la Iglesia y de la Sala Capitular cerraban tres de los lados de su contorno, se ocupó para levantar allí la capilla barroca de la Inmaculada Concepción.

La excavación arqueológica que precedió a nuestra intervención localizó en el lugar diversos enterramientos anteriores al siglo XVIII, la base de la portada de la Iglesia que daba paso al cementerio y canalizaciones antiguas de drenaje y, en el exterior de la Capilla, un relleno de tierras que se pudo retirar parcialmente para que otra pieza importante del Monasterio, el contiguo Panteón Real, recuperara exteriormente toda su altura y quedaran a la vista el zócalo de los muros y las pilastras de sus esquinas.

Al dibujar y analizar la planimetría de la Capilla se reveló de inmediato que, a pesar de que pudiera tratarse de una obra menor, sus anónimos constructores habían cuidado con esmero la manera de insertar la forma barroca «perfecta» entre los muros románicos de las construcciones precedentes. En efecto, si dibujamos la geometría subyacente bajo el trazado de su planta comprobaremos que existe un círculo que podemos inscribir en el cuadrado virtual que forman los muros del perímetro de la Capilla.

a pesar de que pudiera tratarse de una obra menor, sus anónimos constructores habían cuidado con esmero la manera de insertar la forma barroca «perfecta» entre los muros románicos

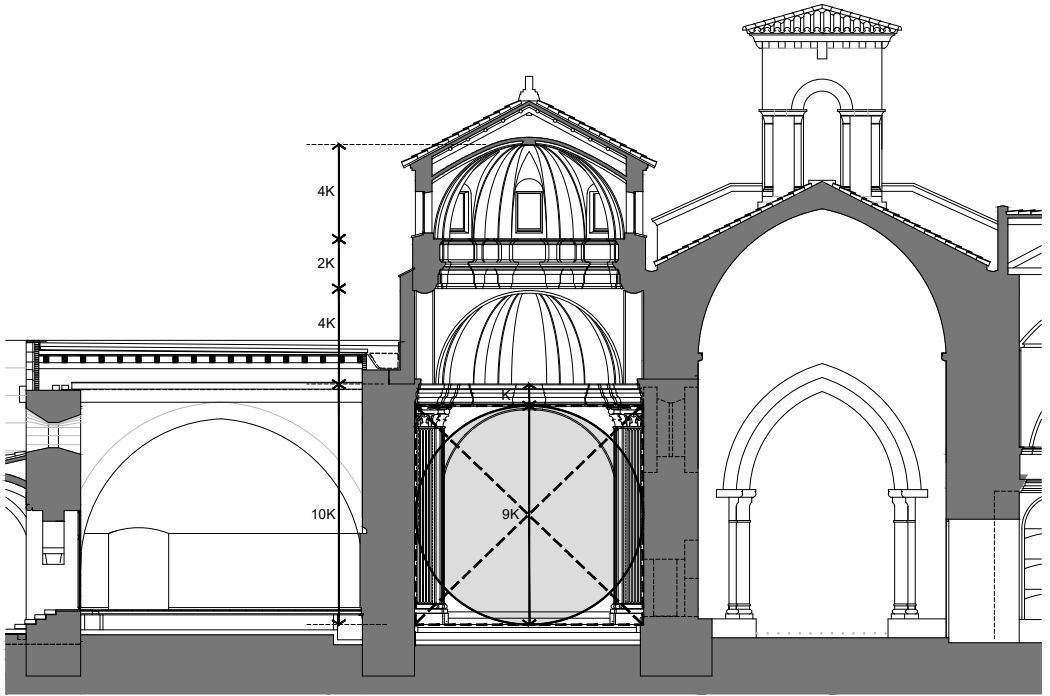
8. DE PANO Y RUATA, M.: *Real Monasterio de Sijena* (pág. 196). Edición facsímil de un trabajo de Mariano de Pano de 1896 que no fue publicado y que se conserva en el Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. En esta edición se incluyen trabajos complementarios de J.A. Sesma, W. Rincón, Juan F. Utrilla y M^a del Carmen Laccarra. Es una referencia básica para conocer el Monasterio de Sijena. Lo editó la Caja de la Inmaculada en 2004 y el coordinador fue el profesor de UNIZAR José Ángel Sesma Muñoz. Zaragoza 2004. ISBN 84-96007-45-6.



Planta de la Capilla de la Inmaculada. Esquema geométrico básico con el círculo inscrito.

Este cuadrado, que rige las dimensiones y la proporción de la arquitectura, asume la pequeña imperfección que hay en la ortogonalidad de los muros del perímetro, e incorpora en sus esquinas las pilastras que soportan los arcos torales de los que surgen las pechinas que articulan la transición entre el cuadrado de la base y el círculo del tambor de la cúpula que cubre la Capilla.

Si observamos los alzados y secciones interiores de la Capilla comprobaremos también que las impostas, las cornisas, las basas y los nervios, son los elementos que establecen el juego de proporciones y la composición de un espacio interior que está diseñado con mucha precisión. Si desde el suelo de la Capilla hasta la imposta que marca el arranque de los arcos torales podemos medir diez unidades, esta misma distancia es la que hay entre esta imposta y el remate de la cúpula. Como la esfera que se genera atendiendo a la planta tiene un diámetro de nueve unidades, la relación de dimensiones en altura es de nueve a once. Este juego de proporciones, junto con el estrechamiento que provoca en la sección el vuelo del tambor de la cúpula, hacen que el



espacio interior resulte bastante esbelto y lo percibamos como proyectado hacia lo alto.

El resultado de este mecanismo compositivo es una arquitectura modesta pero intencionada, que parece estar apesada entre los potentes muros del Monasterio, pero se expande en vertical hasta cubrirse con una cúpula alunetada que, al exterior, se muestra como una sencilla linterna octogonal de ladrillo. La ubicación de la Capilla también colabora al intencionado resultado final, ya que el arco de medio punto de su portada se sitúa frente a la puerta principal de la Iglesia, de manera que la luz cenital que penetra por la linterna de la Capilla genera un foco de atención y un eje transversal a la nave de la Iglesia que remiten de inmediato al espíritu barroco propio del momento de su construcción.

En Aragón contamos con numerosos ejemplos de este tipo de cúpulas gallonadas o alunetadas sobre pechinas, con cuatro pilastras en las esquinas, arcos formeros de medio punto y ventanas en los lunetos. Rebeca Carretero, profesora de la Universidad de Zaragoza, nos habló de diversos

Sección de la Capilla de la Inmaculada con el esquema dimensional que rige su composición en altura.



*Capilla de la Inmaculada.
Estado inicial antes de la
intervención de 2020.*

ejemplos de esta arquitectura barroca; uno de ellos es la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza y otro la iglesia de la Santa Cruz del municipio de Bureta. La cúpula de la primera capilla dispone de nervios y plementos sin decoración y ventanas con arcos de medio punto, mientras que la segunda tiene los nervios decorados, un pequeño tambor y ventanas adinteladas como las de la capilla de la Inmaculada del Monasterio de Sijena.

En la arquitectura barroca encontramos con frecuencia propuestas encaminadas a controlar la luz natural buscando crear efectos escenográficos en el espacio interior. Cuando la luz penetra desde arriba, como sucede en las capillas que disponen de una cúpula alunetada, la luz cenital dota al espacio de un doble sentido, un sentido ascendente que invita a mirar hacia lo alto y a elevar el espíritu, y un sentido descendente que induce a la reflexión, al tiempo que convierte el espacio en una escena dispuesta para acoger imágenes o retablos que, al estar iluminados cenitalmente, captan de inmediato la atención de todo aquel que atraviesa

la nave de la iglesia, que está más oscura, y pasa por delante de la portada de la capilla.

En nuestro caso, el mecanismo lumínico utilizado por los constructores de la Capilla estaba anulado; las ventanas de la cúpula se habían tapiado y, en su lugar, un gran hueco abierto en el arco toral del lado oeste permitía que una potente luz bañara el muro opuesto, mientras que la cúpula quedaba en una penumbra permanente.

Si aquella luz impropia alteraba por completo el carácter del espacio, no era menos grave que casi todos los elementos utilizados en la arquitectura barroca para establecer la proporción y el orden compositivo estuvieran deteriorados o desaparecidos. El perfil característico de las cornisas, ménsulas, fustes, capiteles y basas había desaparecido, y las cuatro pilastras y el tambor de la linterna habían perdido en buena medida su revestimiento dejando a la vista el núcleo resistente de las pilastras y la fábrica de ladrillo del tambor. Malogradas las líneas, rotas las series y las continuidades, desaparecidos los elementos de transición y de articulación, el mecanismo arquitectónico que establecía la relación entre las partes y el todo había perdido por completo su eficacia.

Todo en este modelo de capilla barroca con linterna cenital parece estar pensado para realizar una solvente puesta en escena, disponiendo en su interior conjuntos escultóricos, retablos o pinturas creadas específicamente para cada emplazamiento. Sin embargo, la Capilla de la Inmaculada



Capitel de la Capilla de la Inmaculada. Estado inicial antes de la intervención de 2020.

Cata que muestra el enlucido original de mortero de cal pigmentado en tonos ocre, que aparecía bajo la pintura al temple y su capa de preparación.



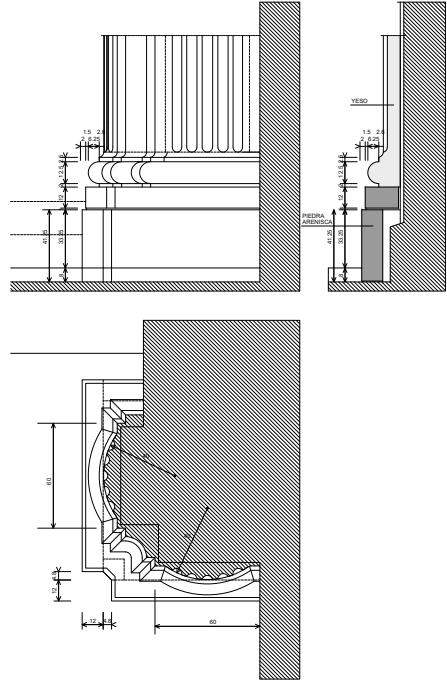
había perdido su retablo y en su cúpula sólo se podían reconocer restos de una pintura que, aparentemente, era de una factura muy tosca. En las impostas y cornisas que forman la base del tambor se apreciaba un tono rojizo, en las basas de los nervios un tono ocre, en los nervios un rojo siena y en los plementos un azul muy oscuro. Vista desde abajo, se podía intuir que la intención de aquella pintura era crear la ficción de un cielo apareciendo entre las columnas de una estructura circular que, en la realidad, eran los nervios de la cúpula. Cuando se pudo acceder a la cúpula con un andamio, al observar de cerca la pintura se comprobó que la capa pictórica que veíamos presentaba numerosos repintes, desprendimientos, exfoliaciones y bastantes lagunas y que, formalmente, era un *trompe l'oeil* torpe, una burda imitación de mármoles carente de calidad y ejecutada con falta de oficio, lo que imprimía al conjunto un decidido y desafortunado carácter naif.

Una reflexión crítica sobre esta decoración pictórica, confrontada con el sentido que podía adivinarse detrás de la apariencia de aquel abandonado espacio interior, nos llevó a la convicción de que la Capilla podía recobrar su verdadero mérito desde una consideración disciplinar. Desde esta perspectiva, el camino para rescatar el sentido de la arquitectura «interior» que habían ideado sus constructores pasaba por recuperar la luz entrando a través de la linterna y por la recomposición de todos sus elementos compositivos. En consecuencia, la intervención trabajó en tres

la convicción de que la Capilla podía recobrar su verdadero mérito desde una consideración disciplinar



Basa de una de las pilastras de la Capilla de la Inmaculada tras la intervención. 2020.



Planta y sección de la propuesta realizada para recomponer las basas de las pilastras de la Capilla de la Inmaculada.

direcciones: en primer lugar, ocupándose de recuperar la geometría que materializa el juego de proporciones que domina la composición; en segundo lugar, reponiendo aquello que hace que la cúpula sea el mecanismo controlador de la luz interior; en tercer lugar, atendiendo al tratamiento superficial que contribuyera mejor a la comprensión de aquel espacio y de su cúpula como fuente de luz.

La recuperación de la geometría que dibuja la composición nos enfrentó al problema de precisar el trazado perdido de las pilastras, con sus basas y capiteles, y de volver a dibujar el perfil de los listeles, toros, baquetones y escocias que forman las impostas y cornisas del tambor. No quedaba rastro de las basas originales de las pilastras ni disponíamos de documentación fotográfica, de manera que el arranque de los fustes se estableció siguiendo proporciones canónicas que pusieran en relación la altura del capitel, que era posible conocer, con la del conjunto que forman la basa, el fuste y el capitel. Es muy probable que los constructores de la Capilla dispusieran de algún manual de arquitectura



Estado inicial y estado final tras la intervención realizada en la cúpula de la Capilla de la Inmaculada.



o que tomaran las proporciones de modelos similares, en cualquier caso, la consulta de varios tratados nos llevó a establecer que, si la altura del capitel se tomaba como unidad de medida (A), la altura que suman el plinto y el toro de la basa del apoyo del fuste debía de ser la mitad ($A/2$), y que la altura del conjunto que forman la basa, el fuste y el capitel tenía que sumar diez unidades (10 A). Siguiendo esta relación de proporciones se diseñó una basa muy sencilla, con un toro y un plinto colocados sobre podios, iguales pero de diferente altura, que nos permiten resolver el encuentro de cada pilastra con los distintos niveles del pavimento.

A la hora de reponer los fustes acanalados de las pilastras, las volutas y acantos de los capiteles, así como los diferentes listeles, toros, baquetones o escocias, se utilizaron los fragmentos originales que se conservaban in situ. Todos estos elementos seguían patrones repetitivos y eran piezas prefabricadas de yeso que se habían adosado al núcleo estructural de las pilastras, a la fábrica que forma el volumen básico del capitel o al soporte de ladrillo de las diferentes impostas y cornisas. Adoptando el mismo procedimiento, las lagunas existentes se resolvieron replicando los modelos originales con terrajas o haciendo vaciados de las piezas que se conservaban, buscando que la definición geométrica de lo nuevo fuera lo más precisa posible.

Sin duda que el armazón compositivo que dibuja este conjunto de piezas tenía la función de ornamentar y enmarcar retablos y pinturas murales, pero este destino, que aquí cabría considerar como secundario, no puede desvanecer su fundamental contribución a crear el juego de líneas de luz y sombra que caracteriza a una arquitectura dispuesta a enfatizar la verticalidad y esbeltez de su espacio interior. Desde esta consideración, la Capilla no terminó de recobrar su pleno sentido hasta que la cúpula recuperó su destino como fuente de iluminación y la luz volvió a entrar por los lunetos. Fue emocionante ver como, al ir retirando los andamios, la luz que penetraba desde lo alto iba perfilando superficies tersas, líneas precisas y sombras bien delimitadas y emergía un espacio proporcionado y pulcro, de clara voluntad expresiva barroca que, al tiempo que invitaba a elevar la mirada, concedía a la capilla su condición de caja escénica. En este sentido escenográfico, el contraste provocado entre la limpieza de los paramentos de yeso y la textura de los

la Capilla no terminó de recobrar su pleno sentido hasta que la cúpula recuperó su destino como fuente de iluminación y la luz volvió a entrar por los lunetos



Recuperación del enlucido de mortero de cal original, que estaba pigmentado en tonos ocres y presentaba un perfilado oscuro del borde de los nervios y lunetos de la cúpula.

muros de piedra de la construcción románica, que se dejan vistos, abunda en la riqueza expresiva del conjunto y ayuda a entender esta inserción barroca como otro episodio más que se suma al devenir del Monasterio, en concordancia con los criterios seguidos en el resto del monumento.

La tercera línea de trabajo, que tomó gran importancia y fue determinante en el resultado final de la intervención, tuvo como objetivo elaborar una propuesta para el acabado superficial de la cúpula que estuviera en sintonía con el carácter y la claridad de estos modelos de arquitectura barroca. Con esta intención, el trabajo se enfocó en discernir cuál de las alternativas que ofrecía el análisis crítico del material que nos había llegado era más coherente, y cuál de ellas contribuía más a lograr un resultado global que tuviera sentido arquitectónico.

Como ya hemos dicho, la policromía visible de la cúpula estaba muy deteriorada y era una burda imitación de mármoles sin valor artístico, tenía gruesos brochazos de tonos rojizos en los nervios y tonos azules planos en los plementos. Los trabajos sobre esta pintura estuvieron dirigidos por José Ramón García, restaurador de la empresa Antique SL. Las muestras que extrajo en distintas zonas de la



La cúpula de la Capilla de la Inmaculada recuperada como única fuente de luz. 2020.

cúpula demostraron que, sobre una gruesa capa de tres centímetros de mortero aplicada sobre la fábrica de ladrillo, había otras tres capas superpuestas que eran mucho más delgadas. La capa más profunda era un enlucido rico en calcita con pigmentos de tierras de color ocre y un aglutinante de cola animal. La segunda capa era otro enlucido de mortero de yeso blanco, más delgado, que se había aplicado sobre el primero. Finalmente, la tercera capa, que era la visible, era una pintura al temple con una veladura de protección. Varias catas complementarias, hechas aleatoriamente, detectaron que esta situación era la habitual en toda la cúpula ya que, bajo la capa de pintura al temple y del enlucido de yeso blanco que actuaba como preparación, aparecía siempre el enlucido original de cal pigmentado con tierras de tonos ocres, acompañado de un perfilado de color oscuro que iba dibujando con precisión todos los bordes y aristas de los lunetos y de los nervios.⁹ Es decir, el primer enlucido

9. El estudio de los morteros y policromías de la cúpula de la Capilla lo realizó Laura de Juan Mangas, Geóloga de GEOARTEC Technical Solutions, empresa *spin-off* de la Universidad de Zaragoza, en marzo de 2020. La caracterización petrográfica se hizo mediante microscopía óptica de luz transmitida, y el estudio de la policromía empleó técnicas de microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada, espectroscopía IR por transformada de Fourier, microscopía electrónica



aplicado al construir la Capilla tenía la clara voluntad de ser la capa final de acabado y se podía vislumbrar que su intención cromática estaba en sintonía con el sentido y los méritos de esta arquitectura. Era evidente que la naturalidad y el tono de aquel enlucido, a pesar de su sencillez, podía colaborar a recuperar sus valores con mucha más eficacia que la ingenua pintura al temple que nos había llegado, de manera que se optó por retirar la capa superficial de pintura y su enlucido de base para buscar el primer enlucido pigmentado. Poco a poco, conforme se iba recuperando esta primera capa de enlucido y el perfilado oscuro de las aristas que lo acompaña, cobraba interés el tono ocre que impregnaba al conjunto, ya que la luz que entraba por las ventanas iba transformando la cúpula en un cálido fanal de tonos dorados.

Finalizada la intervención, cuando nos situamos en el interior del espacio desnudo de la Capilla, desprovisto de todo el aparato de retablos, imágenes o pinturas que debió tener, se puede percibir con nitidez la celebrada voluntad barroca de poner «la razón al servicio de la emoción». La razón que usa la geometría para disponer todas las piezas

Estado final de la Capilla de la Inmaculada. 2020.

de barrido, análisis por energía dispersiva de rayos X, y cromatografía en fase gaseosa acoplada a espectromía de masas. Las muestras extraídas fueron analizadas por el laboratorio LARCO QUÍMICA y ARTE SL.

son arquitecturas que están muy medidas, han sido cuidadosamente concebidas y atesoran una calidad espacial que solo puede tener su origen en maestros de obra bien informados

que establecen el juego de proporciones entre las partes y el todo, y la razón que sabe la manera de provocar el juego de luces y sombras que es necesario para crear un espacio esbelto, emotivo y pleno de sensaciones.

Cuantas veces estas pequeñas piezas de arquitectura, muchas de ellas localizadas en el mundo rural y consideradas «menores» por estar integradas en monumentos de mayor entidad, se han medido sólo por la calidad de las pinturas murales o de los bienes muebles que contuvieran, especialmente si eran de época barroca y estaban vinculadas a alguna devoción local cuando, en realidad, son arquitecturas intencionadas que, sin ser en sentido estricto de «academia», son arquitecturas muy medidas, cuidadosamente concebidas y que atesoran una calidad espacial que solo puede tener su origen en maestros de obra bien informados. Esta Capilla es un buen ejemplo de ello. Con su puesta en valor se ha recuperado una pieza de arquitectura hija de su tiempo, un espacio que atesora valores disciplinares que parecían haberse olvidado, o tal vez despreciado, pero que, ahora, saneada y recompuestos sus mecanismos compositivos, ha recuperado su condición como arquitectura y con ello su principal valor y mérito, al tiempo que se suma con respeto y coherencia al conjunto de piezas de distinta época que se han ido recuperando en el Real Monasterio de Santa María de Sijena.¹⁰

10. La restauración de la Capilla de la Inmaculada Concepción del Monasterio se lleva a cabo entre los años 2019 y 2020. El promotor de la intervención fue la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Diputación General de Aragón. En el proyecto y dirección de obra colaboraron con nosotros: Francisco Fes (Trabajo de estudio y representación gráfica), Alberto Gutiérrez (Arquitecto Técnico. Dirección de Ejecución y SS), José Ramón García (Restaurador de Antique SL. Restauración), Pedro Balaguer (Ingeniero Industrial. Luminotécnica) y José Francisco Casabona (Arqueólogo). La empresa contratista de las obras fue Damarin SL (Jorge Lordán. Jefe de Obra). El presupuesto de la obra fue 242.000 €

En septiembre de este año 2022 se han iniciado las obras para acondicionar las naves este y norte del Monasterio como espacio expositivo dedicado a la vida monástica en Sijena y a los bienes del Monasterio recuperados recientemente. Este trabajo lo estamos desarrollando en colaboración con el arquitecto Sergio Sebastián Franco.