



Tercer piso de la parte central de la puerta del Miguelete

## La restauración de la puerta del Miguelete de la Catedral de Valencia\*

José Ignacio Casar Pinazo \*  
Julián Esteban Chapapría \*\*

**Este artículo explica con detalle la historia de la gestación de la portada barroca de la Catedral de Valencia y relata los avatares de su existencia hasta las obras de emergencia emprendidas por Fernando Chueca Goytia en 1982. Estos datos sirven de base a la restauración recientemente acometida por los autores, que exigió una reflexión profunda sobre los criterios de intervención aplicables en este caso y posteriormente debió sortear dificultades de todo tipo en el desarrollo de los trabajos.**

*Restoration of the Miguelete Doorway.* This article explains in detail the history of the conception of the Baroque portal of Valencia Cathedral and narrates the vicissitudes of its existence up to the time of the emergency works carried out by Fernando Chueca in 1982. This information was the basis for the recent restoration works performed by the authors, who needed to engage in profound reflection about the intervention criteria applicable in this case and came up against all sorts of problems in the execution of their work.

\* Ver nota en página 74.

\* José Ignacio Casar Pinazo es arquitecto e inspector de Patrimonio de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

\*\* Julián Esteban Chapapría es arquitecto y jefe del servicio de Arquitectura de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

"...Vamos a ver: coges un libro, lo lees y ¿qué significado tiene para ti?

- Supongo que lo que dice.

- Absolutamente equivocado. No es lo que el libro dice, sino lo que tú dices que dice el libro.

- Pero suponga que soy tonta, y que no entiendo lo que dice el libro.

- Eso no importa en lo más mínimo. La teoría deconstructivista dice que no hay que buscar ningún significado en el texto real del libro, sino únicamente los diversos "textos virtuales" contruidos por los lectores en su búsqueda de significado, incluso cuando resulten mutuamente irreconciliables..."

Robertson DAVIES: *Un hombre astuto*.

A los pies de la Catedral de Valencia, y en la proyección del eje de la nave principal, se encuentra la llamada puerta del Miguelete o de los Hierros, de estilo barroco, y que es la última construida de las tres principales hoy existentes en este edificio. Formando parte del óvalo que conforma el atrio general, que se inserta con dificultad entre la torre del Miguelete y la llamada capilla de San Sebastián o de los Covarrubias, a los pies de la nave lateral de la epístola, la portada se orienta hacia el suroeste. Hoy se percibe desde la reciente y desbaratada plaza de la Reina, de manera muy descontextualizada con relación a la conformación original de su entorno.

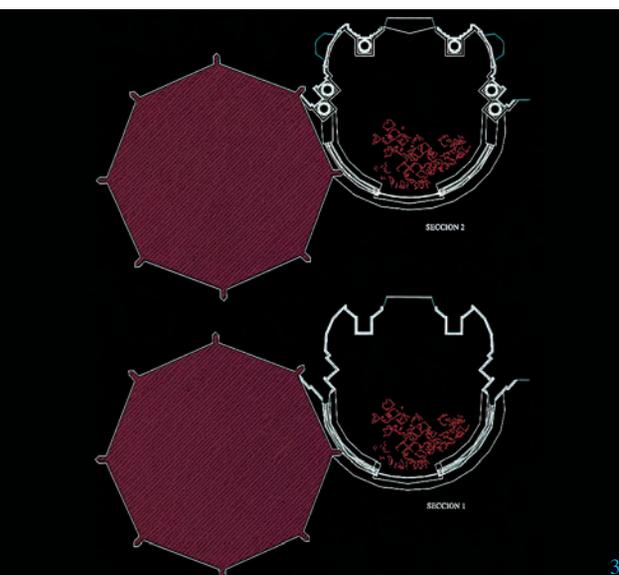
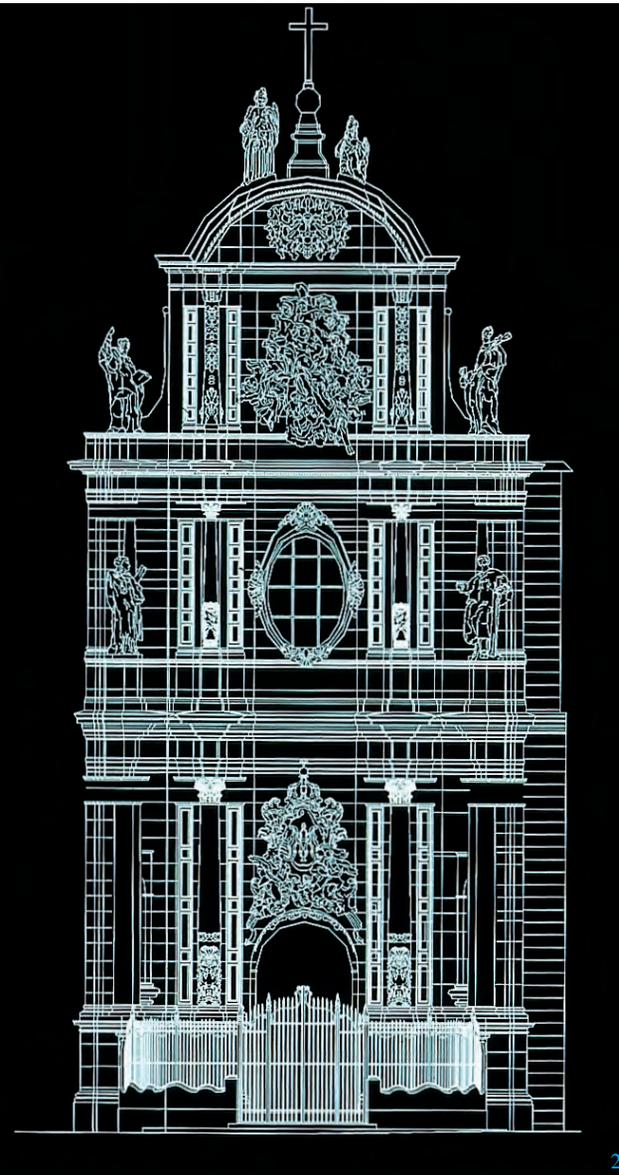
Las condiciones físicas o espaciales que influyeron en su definición arquitectónica fueron, en primer lugar, la estrechez de su emplazamiento y, en segundo, el entorno urbano en el que se insertaba dominado por dos ejes: uno casi frontal, perpendicular a la portada, y que era la antigua calle Zaragoza; este eje condicionó en cierta manera un ligero giro y desplazamiento respecto al eje de la Catedral para apreciar como fondo de perspectiva de esta calle la nueva fachada retablo, de personalidad propia y aislada en cuanto a su arquitectura de lo que se desarrollaba a su izquierda y derecha. Un segundo e imaginario eje podía entenderse tendido a los pies de la Catedral, lo que se denominaba la plaza del Micalet, y a la que recaían de manera inconexa una secuencia de potentes arquitecturas, desde la antigua Aula Capitular hasta el campanario. En esta secuencia aparece un nuevo episodio que viene a soldarlas, sin crear duros retranqueos ni negar las preexistencias laterales y da respuesta a la gran portada que la Catedral y la Ciudad requerían.

La respuesta arquitectónica, a decir de Joaquín Bérchez, es seguramente la obra que mejor expresa el ambiente artístico y cultural, de amplia pluralidad, que vive la ciudad de Valencia a principios del siglo XVIII, en donde coinciden artistas italianos junto a arquitectos valencianos, ampliamente entendidos en la estereotomía de la piedra, e informados matemáticos novatores. Esta puerta introduce, así, a gran escala y con marcado vanguardismo el arte de la composición de un barroco de la mejor herencia.

Del óvalo general de la planta, que manifiesta una forma cerrada y un universo completo, se van desgranando los distintos elementos del conjunto. El imafrente se compone tanto en planta como en alzado con una triple parti-

1. La fachada barroca de la Catedral, en una conocida imagen de 1900. La escala de la portada pudo superar el incremento edilicio que sufrió la ciudad en las últimas décadas del siglo XIX. El concepto escenográfico aportado por Rudolf desapareció con la apertura de la plaza de la Reina, al producirse el derribo de las manzanas impares de la calle Zaragoza





ción; en planta dos cuerpos cóncavos laterales potencian el cuerpo convexo central, al tiempo que forman con una tangencia elemental la transición al Miguelete y a la capilla de San Sebastián. En alzado, estos dos cuerpos laterales se componen de dos plantas, mientras que el protagonismo del central vuelve a solucionarse con tres plantas y un ático, recogiendo el eje de la composición. La planta baja, de una generosa proporción, contiene el gran vano de acceso coronado por un hermoso relieve que enmarca el nombre de la Virgen soportado por ángeles y rematado por una corona, en los cuerpos laterales de la planta baja dos nichos albergan las imágenes de Santo Tomás de Villanueva y de San Pedro Pascual.

Seis grandes columnas sirven para delimitar las formas cóncavas y convexa en la planta baja, quedándose reducidas a las cuatro centrales en el segundo cuerpo; las extremas se sustituyen sobre el basamento con las esculturas de San Vicente Mártir y San Lorenzo. Este segundo cuerpo está ocupado en el centro por un complejo óculo, proveniente de una traza elipsoidal sobre un plano cóncavo, que sirve para iluminar la nave central a través de una vidriera con la imagen de la Asunción de la Virgen María, renovada tras la guerra civil de este siglo, mientras que en los laterales que abajo contenían los nichos, se desarrolla una glorificación de los papas valencianos Calixto III y Alejandro VI en forma de medallones, sobre las alegorías también en relieve de la Caridad, la Justicia, la Fama y la Gloria. Como ocurre entre el primer cuerpo y el segundo, una potente cornisa, apoyada en frisos decorados con trofeos de la Iglesia y fuertemente volada, establece la transición al tercer cuerpo, construido únicamente en la parte central cóncava, que contiene el bellísimo relieve de la Asunción. Un inteligente juego de aletones, pilastras y las imágenes recortadas contra el cielo de San Vicente Ferrer y San Luis Beltrán forman el remate hacia ese cuerpo central. El desarrollo constructivo de la portada requirió en ese punto de la construcción de un gran machón de piedra, recreado sobre la fábrica lateral de la Capilla de los Covarrubias y que da el soporte estructural al remate de ese cuerpo lateral. Remata, por último, la portada un frontón discontinuo y curvo en cuyo interior se ubica el relieve del Espíritu Santo, y sobre esta última arquitectura un pedestal, entre ángeles, sirve de basa a una bola y la cruz.

El óvalo general del atrio, del cual uno de los lados es el imafronte, se cierra con un banco, un canapé cuyo respaldo forma un perfil ondulado y se encuentra con la portada con dos machones de mayor dimensión coronados por dos leones. Sobre este perfil se sitúa la reja de cierre, también de perfil ondulado. Esta solución, que no concuerda con la inicialmente proyectada, fue seguramente ejecutada pocos años después de finalizarse la portada, dejándola como hoy la conocemos.

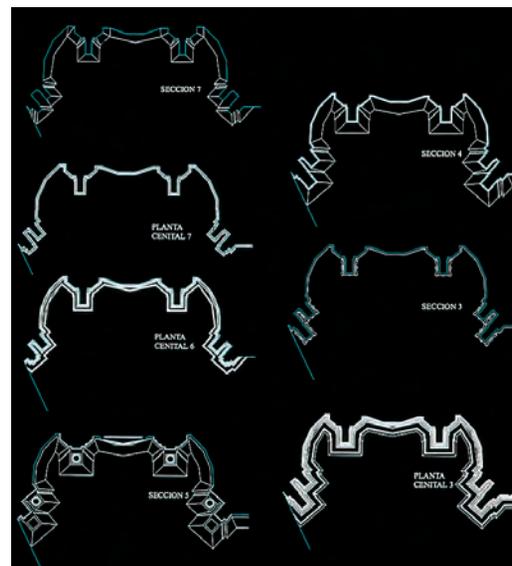
Esta portada inaugura en España la fachada de planta curva y en Valencia, además, la fachada articulada sintácticamente por órdenes de arquitectura superpuestos, distanciándose de los esquemas de fachada-retablo implantados en el siglo anterior.

Entre abril de 1998 y enero de 1999 fueron acometidas las obras de restauración de la portada barroca, en avanzado estado de degradación. La Catedral de Valencia, uno de los más significados monumentos de la ciudad, ha recibido en los últimos años una serie de impulsos que han movido la restauración de algunos de sus fragmentos arquitectónicos, podríamos decir, de manera autónoma, acorde con su estructura compleja de *collage* histórico que no solamente lo permite sino que lo fomenta. Estos impulsos se han producido, como en tantas restauraciones, motivados por una conjunción de factores y oportunidades que no siempre responden a razones de valor o conservación sino que vienen dictados por el deseo de puesta en valor del monumento, que muestra así su vigencia en el aprecio de las gentes.

En 1982, con motivo de la visita a Valencia de Juan Pablo II, se dio un impulso definitivo desde el Ministerio de Cultura a la finalización de la restauración del interior, iniciada tras la guerra civil; se realizaron trabajos para frenar la degradación de la portada barroca, llamada popularmente de los Hierros. En 1991 se acometió, a expensas de un mecenazgo coordinado por la administración, la restauración de la portada gótica, conocida por la de los Apóstoles. Poco después, y gracias a la intensa actividad del Gremio de Campaneros, fue acondicionado el cuerpo de campanas del Miguelete. En el marco del Plan Nacional de Catedrales se está llevando a cabo, ahora en una segunda fase, la restauración del importantísimo Archivo Catedralicio. En esta situación de extraordinarias oportunidades se sitúa el acuerdo alcanzado entre el Arzobispado, el Cabildo y la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana para montar una gran exposición de arte religioso en el ámbito físico de la Catedral, que ha permitido y justificado la movilización de recursos públicos y privados no sólo para su financiación sino también para restaurar diversos fragmentos que, como deudas pendientes, tenía esta gran edificación.

En el exterior, la restauración de las portadas barroca y románica aparecían como prioritarias, así como la protección de la Llotja dels Canonges. En el caso de las portadas la Conselleria, en colaboración con el Instituto de Patrimonio Histórico Español para la barroca, y con la Universidad Politécnica de Valencia para la románica, había realizado sendos estudios petrológicos y patológicos, acompañado de investigaciones documentales y levantamientos fotogramétricos, con la finalidad de su estudio y de conocimiento del alcance de las lesiones. De hecho, la portada barroca se encontraba desde hacía tiempo oculta por andamios que permitían la accesibilidad necesaria para los estudios e impedían la caída de cascotes, dado que la intervención de 1982 sólo había ralentizado el grave proceso degenerativo.

La complejidad del bien, desde su primer esbozo hasta nuestros propios tratamientos restauratorios trae a la memoria un brillante texto. Paul Auster en su *Ciudad de cristal* (1987) elabora y juega, en boca de uno de sus personajes, con una elegante teoría sobre quién escribió Don Quijote de la Mancha, o mejor el libro dentro del libro que Cervantes escribió, el que



4

5



2 y 3. Planta y alzado de la portada situados con la referencia de la torre del Miguelete. (Levantamiento fotogramétrico realizado por los Departamentos de Ingeniería Cartográfica y de Expresión Gráfica de la Universidad Politécnica de Valencia)

4. Secciones horizontales y plantas cenitales de los cuerpos primero y segundo de la portada. (Levantamiento fotogramétrico realizado por los Departamentos de Ingeniería Cartográfica y de Expresión Gráfica de la Universidad Politécnica de Valencia)

5. La estatua de san Vicente Ferrer y los aletones del tramo central del tercer cuerpo en una fotografía existente en el Ministerio de Cultura, de la época de la restauración realizada en 1982. La degradación generalizada era ya evidente por lo que la intervención de Chueca, que detuvo o retrasó el proceso de ruina, ha de considerarse positivamente



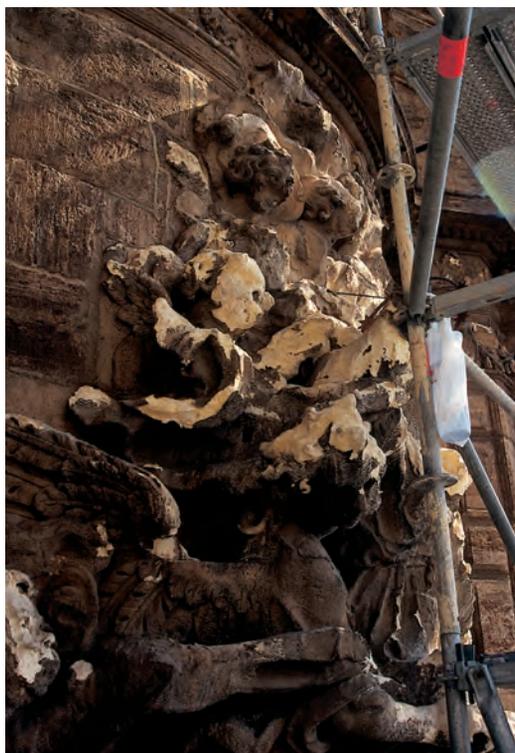
gótica debía tener ocho palmos en algunos puntos siendo trasdosada con cuatro palmos más, y en algunos puntos de las curvaturas seguramente aun más, quedando con dos hojas exteriores de sillería y un relleno intermedio de hormigón de cal.

Las primeras noticias que se tienen de la voluntad de renovar el ya viejo portal gótico aparecen en el testamento de Doña María Ana Mont i d'Aguilar, en el temprano año de 1621, en el que se estipulaba que a su muerte y a la de su hermana todos sus bienes pasarían al Cabildo catedralicio para la construcción de una suntuosa portada y puertas junto al Campanar. En 1701 el Cabildo decide convocar un concurso público para la elaboración de modelos de la futura obra, al que se presentan los trabajos de Juan Pérez Castiel, Maestro Mayor de la Catedral, el Maestro Francisco Padilla, que ya había trabajado en otras partes del edificio, y el austríaco Konrad Rudolf o, castellano, Conrado Rodulfo, quien venía avalado por el culto canónigo Pontons. Después de varias alternativas, entre ellas la de plantear una propuesta unificada, el Cabildo resolvió elegir la de este último, sin duda la más innovadora de las tres, tras escuchar los informes de Tomás Vicente Tosca, Félix Falcó de Belaochaga y del Maestro Rafael Martí, que representaban al moderno círculo de los Novatores. La decisión del Cabildo especificaba que para trabajar en los aspectos más puramente constructivos intervendría el Maestro Francisco Padilla.

La propuesta de Rodulfo desarrollaba la portada en un plano compuesto cóncavo-convexo-cóncavo, inspirado en el barroco italiano del cual se consideraba discípulo, capaz de conseguir un mayor desarrollo espacial y una singular adaptación al menguado espacio existente, consiguiendo además con ellos varios ejes y puntos de vista. Esta propuesta se completaba o formaba parte del óvalo del atrio, renovando el existente, cuyo cerramiento se proyectaba con una balaustrada y una reja. El ganador manifestaba su predilección por el orden compuesto y un programa iconográfico dedicado a la Asunción de la Virgen y a la iglesia valenciana. La presencia del Miguelete y el deseo de enfrentar la fachada al eje de la hoy desaparecida calle de Zaragoza, hizo que se planteara además girar el óvalo para adaptarlo a esta compleja situación.

En las capitulaciones de obra, suscritas en marzo de 1703, se encomienda toda la obra de escultura y adorno a Rodulfo y los trabajos de construcción a Padilla, quedando definido en unos dibujos, hoy inexistentes, lo que habría de realizarse en "*pedra blanca de Beniganí*" por Rodulfo, y coloreado en oscuro el trabajo que Padilla habría de ejecutar en piedra parda de Godella. Tras el contrato particular celebrado con este último y, dado que la mayor parte de los trabajos eran de cantería, Padilla a su vez contrata o subcontrata a los maestros canteros Domingo Laviesca y José Miner tanto para la extracción y labra de la piedra franca como para su colocación en obra. La muerte de Francisco Padilla producida pocos meses después, en diciembre de 1703, y que impidió una participación más efectiva en la obra que los trabajos previos sobre la portada gótica, hizo que su viuda transfiriera el compromiso contractual adquirido a su hijo José Padilla, quien a su vez mantuvo el con-

6. La *Seu de València* en el plano restaurado del padre Tomas V. Tosca. La única representación del acceso anterior a la construcción de la portada barroca. El atrio representado, ¿es una preexistencia o un avance del proyecto de Rudolf? El gablete de la portada gótica sigue la directriz exacta de la nave principal, circunstancia que será modificada al girar ligeramente la planta de la portada



7

7. Visión cercana del altorrelieve de la Asunción de María en marzo de 1996 cuando se produjo la declaración de la obra de emergencia. El Estudio de los Materiales Pétreos advirtió lógicamente del gran deterioro de la piedra de Beniganim de los cuerpos segundo y tercero y el Instituto del Patrimonio Histórico Español apostó por la sustitución de las piezas

8. El estado de conservación era diferencial en función del tipo de piedra y del grado de exposición. El altorrelieve de los ángeles adorantes del anagrama de María, obra de Ignacio Vergara, situado sobre la gran puerta del primer cuerpo estaba en buenas condiciones mientras que el altorrelieve del tercer cuerpo, realizado por Francisco Vergara, presentaba un elevado nivel de degradación. La arenización, con la consecuente pérdida de material, afectaba también al friso y a toda la obra de "adorno arquitectónico", principalmente en los cuerpos segundo y tercero. Por el contrario la obra de piedra franca, de las canteras de Godella o de Moncada, se encontraba homogéneamente bien conservada

9. La degradación de la piedra de Benigánim y los diversos revestimientos aplicados a lo largo de la historia sobre la portada plantean los dos principales problemas de esta restauración: la eliminación de las pátinas y la consecuente recreación de la imagen original, y la conveniencia y oportunidad de sustituir las piezas más degradadas

trato con Laviesca y Miner, dos de los más importantes y capacitados *mes- tres pedrapiquers* del gremio.

A partir de ese momento, 1703, la obra tiene una primera fase hasta mayo de 1707. Es conocido que Conrado Rodulfo, partidario de los Austrias en la guerra de Sucesión, abandona la ciudad en esa fecha primero camino de Barcelona y, tras la definitiva derrota, de Viena. Para entonces una visura realizada, provocada por su marcha, refiere cómo casi todo el primer cuerpo o primera planta de la portada se encuentra finalizada, faltando de su trabajo una de las seis columnas, el medallón sobre la puerta y sin acabar las imágenes de San Pedro Pascual y Santo Tomás de Villanueva, junto a otro material que se encontraba acabado en el taller del escultor y falto por tanto de montar en obra.

Las obras quedaron paralizadas hasta 1713, fecha en la que el Cabildo provee un nuevo concurso subasta para acabar el primer cuerpo, que es adjudicado al Maestro de obras José Padilla, a los Maestros canteros Laviesca y Miner y a los escultores Andrés Robres y Luciano Esteve. Este remate queda finalizado en diciembre de 1716 con un acabado no especialmente cuidadoso, ya que la visura encomendada por el Cabildo denuncia entre otros fallos la existencia en el friso de grandes juntas rellenas de yeso y reparaciones y ajustes en los intercolumnios rellenos de ladrillo y disimulados con yeso, se hace especial mención, dejándola como irremediable por defectuosa y desigual, la segunda columna del lado del Miguelete, que debe corresponder a la que faltaba en 1707 y es ejecutada por Laviesca, consiguiendo la piedra de "la Pedrera de les Enoves". Queda de nuevo por terminar, en esa fecha, la cornisa y el relieve sobre el vano de acceso.

De nuevo las obras quedan interrumpidas hasta 1722, año en el que se reinician los trabajos completando la cornisa según un dictamen del Padre Tosca y del escultor Julio Capuz. Dos años después el rebanco o basamento del segundo cuerpo está ejecutado y es objeto de una nueva visura, dado que el trabajo de piedra franca de las canteras de Godella, a cargo de Padilla, Laviesca y Miner, va avanzando siempre por delante del trabajo de la piedra ornamental, apareciendo en ese momento la dificultad de recrear el muro de fachada, haciendo un gran machón, sobre la fachada lateral de la capilla de San Sebastián. El Cabildo contrata, en 1727, con los maestros canteros José y Tomás Miner, padre e hijo, la extracción y porte de la piedra blanca necesaria para la ornamentación del segundo y tercer cuerpo, no deduciéndose de la documentación estudiada por Fernando Pingarrón que ésta proviniera de la pequeña cantera del puerto de Beniganim, entre Genovés y Xàtiva, indicándose únicamente que debía ser de la misma cantera de donde se había obtenido la piedra para las columnas y contratando para trabajar esta piedra los hermanos escultores Manuel y Francisco Vergara el mayor. Al morir en 1729 José Padilla le sustituye en sus funciones el escultor Andrés Robres, cuñado del anterior, el cual termina toda la piedra franca de la portada en el año 1731.

En esos años, Francisco Vergara comienza la obra escultórica y de relieve

del segundo y tercer cuerpo, comenzando por los ángeles del remate junto a la cruz y dedicándose a continuación al grupo escultórico de la Asunción correspondiente al tercer cuerpo. Las piezas exentas de San Lorenzo, San Vicente Mártir, San Vicente Ferrer y San Luis Beltrán son realizadas por el mismo autor entre 1733 y 1734. Las últimas imágenes esculpidas, entre 1739 y 1741, son las que se instalan en los nichos del primer cuerpo, las de San Pedro Pascual y Santo Tomás de Villanueva, a cargo del alemán Francisco Stolf. La actividad escultórica del afamado Ignacio Vergara, hijo de Francisco se centra hacia 1750 en la cartela que contiene el nombre de María y los ángeles circundantes sobre la puerta de acceso. Las puertas, instaladas en 1758, fueron revestidas de latón también en ese año.

Es interesante constatar como en las iniciales capitulaciones de obra para la *llojeta*, el atrio de entrada al conjunto, cita un cierre con veinticuatro balaustres, pomos, rejas y dos leones junto a la portada, así como el pavimento en damero con piedras de Ribarroja y Moncada. Todo ello se termina entre los años 1735 y 1737 según el diseño descrito de Rodulfo. Sin embargo, treinta años después, en 1766 y sin conocerse los motivos, Salvador Romaguera recibe el encargo de diseñar un nuevo cierre a este atrio, que es ejecutado y acabado en 1772 por los maestros Asensio Sanchís y Tomás Miner, con piedra gris de la cantera de Cabetbort, en el término del Puig. El resultado es ese canapé con asiento hacia el interior y respaldo de perfil ondulado sobre el que se asienta la reja. ¿Por qué esta renovación?

En 1982 se da uno de los últimos impulsos al largo proceso de restauración interior y exterior de la Catedral iniciado tras la guerra civil, promoviéndose una obra de emergencia por el arquitecto Fernando Chueca, debido a la prevista visita del Papa Juan Pablo II a la ciudad. El motivo inmediato de la intervención sobre la puerta de los Hierros es su avanzado estado de deterioro que había provocado la clausura al público del atrio y la consiguiente alarma sobre su estado de conservación.

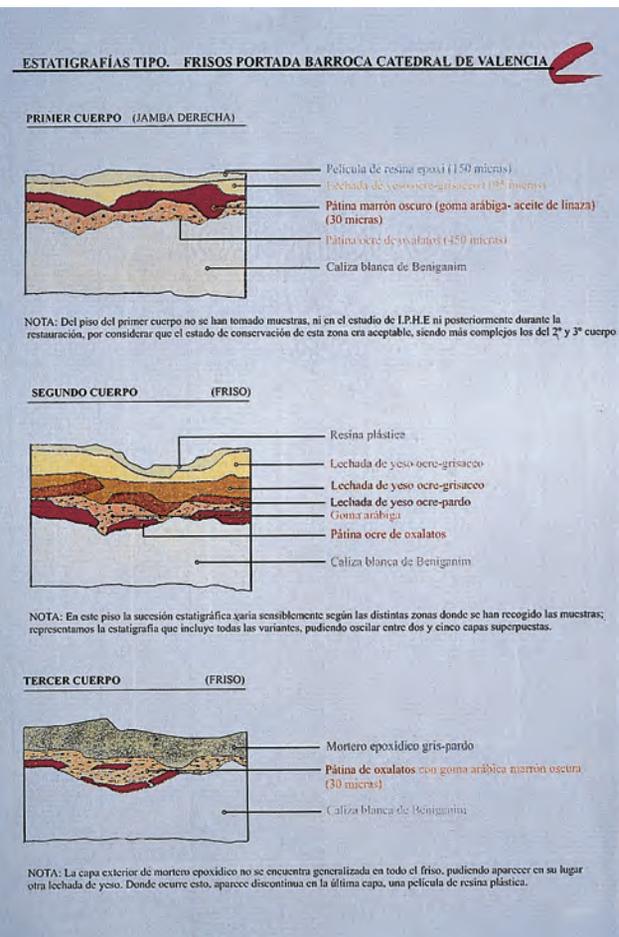
La memoria justificativa de la emergencia, datada en mayo de 1982, previa a la realización de las obras en agosto de ese año, habla de la alteración debida a los agentes atmosféricos, la utilización de artificios auxiliares de hierro para grapar piezas que habían desaparecido por la oxidación e, incluso, la pérdida de verticalidad de alguna de las columnas de hasta 15 cm, aunque a este respecto no hay constancia ninguna de que se actuara. En el mes de septiembre, concluidos los trabajos, se añade en la memoria final que la inexistencia de planchas de plomo sobre las cornisas ha debilitado la fachada al permitir la entrada de agua por juntas y zonas deterioradas. Este proceso de degradación, como ha mostrado la aplicación de pátinas protectoras constatadas en recientes análisis parece haber aparecido a lo largo del siglo XIX, sin tener una relación causal en sus inicios con la contaminación atmosférica sino, más bien, con una de las críticas vertidas por Mosén Juan Pérez, hijo del arquitecto Juan Pérez Castiel, el gran perdedor del concurso de 1701, que en un informe sobre las tres propuestas presentadas, fundamentalmente destinado a ensalzar



8



9



10

el proyecto de su padre, señalaba que todo el trabajo ornamental que remataba el diseño de Rodulfo merecería estar más resguardado ya que estaba expuesto "... a las inclemencias de los tiempos a que se exponen en dicha portada..." y lo haría susceptible de deteriorarse con rapidez.

El proceso de restauración seguido por el equipo dirigido por Chueca Goitia consistió, tras montar el necesario andamiaje para crear las zonas de trabajo, en el grapado de piezas sueltas con elementos no oxidables recibidos con resina epoxi, en una limpieza parcial de la piedra y un rejuntado de la misma, dando una pintura incolora a la silicona en toda la fachada. Sobre las cornisas y vuelos fue creada una capa a base de fibra de vidrio, resina y *gel-coat*, mientras que ciertas reintegraciones se hicieron con resinas epoxídicas y arena de sílice. La realidad es que la mayoría de estos tratamientos, aplicados sobre la capa superficial de yeso o sobre la piedra alterada, no consiguieron apenas penetrar y su efecto fue casi nulo.

Frente a opiniones injustificadas sobre sus efectos negativos, dictadas desde la impunidad de la ignorancia, los geólogos autores del estudio previo sobre la portada Navarro Gascón y Pérez García indicaban "... el único efecto positivo atribuible a estos productos ha sido la protección temporal que han ejercido frente a la acción de la lluvia, y sus consecuencias asociadas relacionadas con la disolución y nueva precipitación de sales..." y añaden con rotundidad "...la concentración de sales se ha podido ver potenciada por la presencia de las películas acrílicas o los morteros epoxídicos aplicados en la intervención del año 1982, si bien la situación de deterioro que hoy presenta el monumento no es consecuencia directa de la misma sino heredada de un proceso exponencial que ya se encontraba muy avanzado en el cuerpo superior antes de la intervención. Estos tratamientos han ejercido, como contrapartida, un efecto protector frente a la acción directa de la lluvia<sup>3</sup>".

Uno de los aspectos más interesantes y sugerentes de esta portada, tanto desde el punto de vista patológico y restauratorio, como desde el formal y artístico, es la presencia de diversas pátinas aplicadas sobre la piedra.

A partir de toda la documentación existente, referente a su largo proceso constructivo, puede rastrearse y deducirse una evolución con relación a la aplicación de las pátinas. En la información más antigua, no se encuentra referencia directa a la voluntad de aplicar una pátina sobre la piedra una vez terminada, más bien aparece el deseo de dejar la piedra vista cuando en los borradores de las capitulaciones correspondientes a la piedra parda (que inicialmente se quería de Ribarroja en brusco contraste con la de Benigánim), y de manera muy similar en los de la piedra blanca, encontramos el siguiente texto: "...dexándolo todo bien a plomo y a nivel y bien trabaxado según buen arte de cantería, de modo que toda la obra quede bien travada, así por dentro como por fuera; y que las juntas sean tan pequeñas como se pueda; y todas las piedras an de estar repicadas con tallante menudo..."

Sin embargo y poco después, en el contrato suscrito entre Francisco Padilla y el Cabildo en 1703, encontramos dos reconsideraciones respecto

al tratamiento de acabado en dos de los capítulos del texto definitivo: "xxiii. *Otrosí: Que todas las juntas de la obra, después de bienperfiladas de mortero blanco delgado y bruñidas, se pinten de un color, del mismo de la piedra (...)* y *assimismo, se pintará todo lo que estuviere manchado de cal o mortero (...)* xxxiii. *Otrosí: Que toda la piedra de Godella que estuviere en la cara o superficie de dicha obra haya de ser repassada con argamasa delgada y de buena calidad y despues tallantada con tallante menudo.*"

De otro lado, el hecho de buscar dos piedras de textura y coloración diferente aparece desde el momento en que se supera la fase de la elección de los modelos realizados en cera, y con la intención tanto de facilitar la labra de la parte escultórica como de dar consistencia, y economizar, la parte básica y estructural de la portada. La piedra ornamental es una piedra blanca y de grano fino, a ser utilizada incluso en columnas, nichos y frisos, la piedra franca de Godella es parda y de tipo travertínico. Estas diferencias, constatables desde el primer momento, dejan en el aire la pregunta, nada baladí, de si esta bicromía se planteó mantenerla inicialmente vista u oculta tras pátinas por el autor y el Cabildo, y fue la propia ejecución de las obras quien condicionó la solución final.

En este sentido debe tenerse en cuenta que mientras la piedra franca se labra y se instala, es de suponer, a pie de obra, la piedra de Benigánim es esculpida por Rodulfo en su taller -una casa que el Cabildo había alquilado a su nombre en el barrio del Mercado-, lo que implica a la hora de su montaje notables desajustes. Cuando en 1717 se practica una de las visuras para comprobar la idoneidad de la obra del primer cuerpo que Padilla, Miner, Laviesca, Robres y Esteve se habían comprometido a acabar, se señalan como defectos: "...*Otrosí: Que en el friso se descubrian algunas juntas mui grandes, llenas de iesso, que se han de llenar de piedra cortada y bien ajustada.*

*Otrosí: Que en los intercolumnios, singularmente en el que está a la parte del estribo, se havian de quitar los ladrillos que havia, especialmente cerca del alquitrave; y, en su lugar, se havian de poner piedras bien ajustadas.*"

En el primero de los casos, los trabajos de restauración han mostrado como esta reparación fue efectuada, eliminando la falta de ajuste entre las placas del friso y su relleno de yeso, que tanto afeaban este delicado trabajo y, además, contravenían las capitulaciones suscritas en 1703 con Conrado Rodulfo que claramente especificaban que la piedra blanca debía colocarse en piezas del mayor tamaño posible y "...*assentarla en su lugar con las menores y mas sutiles juntas que se pueda...*", determinación que muestra el aprecio por esta parte de la obra.

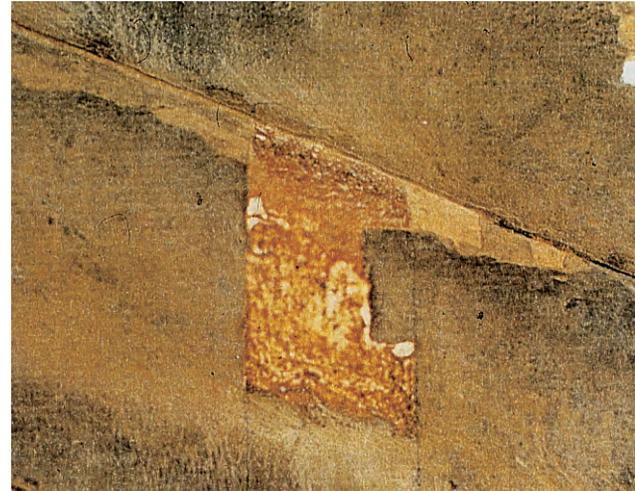
De nuevo en una visura, fuente complementaria de información de gran valor para determinar el estado de la construcción y su calidad, esta vez encargada por el Cabildo al arquitecto Felipe Rubio en 1734, se indica que, para la conclusión de la portada y respecto a la piedra parda, falta: "...*tapar los aujeros, perfilar las Juntas, limpiar la piedra y dar color a emitación de dicha piedra, segun se previene en el Capitulo 23...*". Al mes siguiente, otra visura practicada por José Mínguez y Gaspar Martínez con la misma intención

10. Análisis estratigráfico de tres muestras de revestimiento situadas sobre piedra de Benigánim en los tres cuerpos. En el correspondiente al tercer cuerpo es evidente la presencia de las aportaciones realizadas durante la restauración de 1982

11. Imágenes de aproximación a las diversas pátinas que revestían la portada

12. La utilización histórica de las pátinas además de proteger las diversas clases de piedra utilizadas tenía como fin homogeneizar cortes y tamaños de piedra que en muchos sitios se alejaba de lo estipulado en las capitulaciones

11



12



13. La limpieza generalizada de juntas y posterior relleno con mortero de cal que se realizó en toda la portada se complicó en los sillares de montera que cubren el frontón curvo del tercer cuerpo. Fue necesario proceder a su desmontaje total para eliminar la capa de tierra vegetal que se había formado

14. La limpieza de pátinas y revestimientos realizada con técnicas y procesos específicos para cada tipo lítico e incluso por dos empresas especializadas distintas, dio lugar en determinados momentos de la obra a imágenes como ésta, en la que además del camuflaje que producían las pátinas sobre el remate del friso del primer cuerpo, se observa el buen estado de conservación en el que éste se encontraba, en comparación con otros ámbitos de la portada

15. El buen resultado que ofrecieron los procesos de preconsolidación, limpieza y consolidación del altorrelieve de la Asunción, resultaron determinantes para apostar por su conservación. A pesar de ello las pérdidas de material, eran y son evidentes

16. La limpieza y consolidación de los latones que desde 1769 revisten las hojas de la puerta permitieron observar la excepcional calidad del cincelado que ultimó el maestro campanero Vicente Sosa



13



14

señala, por fin, de manera clarificadora: *"Por quanto el Capitulo 23 abla que todas las Juntas de dicha piedra se han de perfilar y serrar de mortero blanco, y despues se les ha de dar con un pinsel de colores minerales a imitación de la misma piedra, al tiempo de serrar los dichos Maestros, según Capítulo, les a parecido a los Señores Comisarios de la dicha portada el que, para más permanencia y más bien ymitado, se ysiesen dichas Juntas del estuco del mismo color de la piedra, el qual lo emos bisto ejecutado açi en dicho Cuerpo. Y a cido un gran dictamen de dichos Señores el que se ejecutasen açi por ser más natural y premanente el estuco. Y lo pintado, por el tiempo, se lo lleba el agua aunque este al fresco..."*

Si se hace caso de estos comentarios parece deducirse que, lo que se había planteado inicialmente como una reparación para juntas y manchas pasa a ser, al final de la construcción de la portada, un acabado en estuco continuo, que además respeta la coloración diferente de las piedras y que acaba extendiéndose también a la piedra ornamental por los fallos de ejecución y de traba entre sí y con la piedra franca.

Tanto en el *"Estudio de los Materiales Pétreos..."* como en el mismo proceso de restauración fueron realizados estudios analíticos con el fin de determinar las características de las pátinas. En ambos casos, las conclusiones fueron similares: toda la superficie de la fachada, en mayor o menor medida, está cubierta por costras y pátinas incluso en grupos escultóricos y adornos. Es decir, queda patente que la voluntad de proteger y dignificar la piedra franca y sus juntas alcanza de manera general a toda la portada. *A grosso modo* ha quedado constancia de la existencia de una pátina formada por yeso y oxalato cálcico, habiéndose hallado a modo de aglutinante pequeñas cantidades de proteína (caseína o albúmina) como primer tratamiento sobre la piedra, y una segunda, de gran espesor, compuesta de yeso, algunas cantidades de oxalatos de calcio y sales solubles. Las conclusiones que se pueden extraer son sumamente interesantes ya que es posible distinguir una primera pátina, original y contemporánea de la portada, con pigmentos de tierras naturales ocre, rojas y negro carbón vegetal; en segundo lugar una costra negra, cuya procedencia es una secuencia de revocos aplicados posteriormente, en las muestras estudiadas aparecen un mínimo de dos en el primer cuerpo y cinco en el segundo, con la adición de goma arábiga y pequeñas cantidades de aceite de linaza. El informe añade *"... el resto de las capas son yesos formados por mezclas también complejas con diferentes proporciones de cal, tierras y negro, encontrándose en la más superficial ultramar artificial, lo que nos lleva a una reciente intervención de recubrimiento posterior a mediados del siglo XIX. En el conjunto de estas capas de yeso no originales se han detectado trazas de proteína insoluble (caseína o albúmina)"*.

Son diversas las consideraciones que sugiere la existencia de pátinas sobre la piedra de base, tanto desde el punto de vista de la imagen de la obra original y su transformación en el tiempo llevando nuestra apreciación por caminos no previstos, como cuestiones referentes a la evolución y degradación de esta fábrica. La realidad es que estos recubrimientos protectores o embellecedo-

res han sido objeto en unos casos de un lavado más o menos intensivo, hasta su desaparición en las áreas más expuestas, en otros casos se han transformado en costras negras producto de la formación de sales, y, por último, hay que destacar su indudable afección al proceso de degradación al impedir la evaporación del agua que había entrado por zonas no protegidas provocando pérdidas irreparables de volumen. De esta manera, las pátinas se convierten en uno de los protagonistas de la restauración.

En diversas ocasiones a lo largo de 1995, de manera verbal y escrita, el Deán de la Catedral se dirigió a la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana comunicándole la existencia de desprendimientos, bien de piedra ornamental o de recubrimientos, de la portada barroca, con el consiguiente peligro para las personas que atravesaban el atrio y que mostraban la existencia de serios problemas en la conservación de su arquitectura.

En diciembre de ese año la Dirección General de Patrimonio Artístico encargó al Servicio de Arquitectura la adopción urgente de las medidas que se consideraran necesarias para la protección de las personas y de la portada. La propuesta formulada, que así fue llevada a cabo, fue la de levantar un andamio tubular con planos de trabajo a diferentes alturas para proceder al estudio de las causas de la degradación existente y decidir en consecuencia las actuaciones pertinentes para su restauración, y, mientras tanto, instalar una red de tela galvanizada, tela de gallinero, en el tercer cuerpo por ser la más deteriorada, y colocar otra red de protección de poliamida, haciéndola más tupida en la parte inferior para recoger los elementos que se desprendieran. De manera aislada, las esculturas de remate del segundo y tercer cuerpo habrían de ser protegidas por redes individuales, previa comprobación de su fijación y estabilidad.

Estos trabajos, realizados a lo largo de los meses de febrero y marzo de 1996, permitieron poner en marcha los estudios sobre el estado de conservación de la portada, requiriendo para ello la colaboración del entonces llamado Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, dependiente del Ministerio de Cultura. Tras unas primeras visitas de inspección a cargo de José Vicente Navarro y Concha Cirujano, se emitió un primer informe en el que se valoraba positivamente la conservación del primer y segundo cuerpos en comparación con el tercero, en el que se apreciaba un encostramiento superficial de varios milímetros de espesor, bajo el cual la roca se encontraba con un avanzado estado de descohesión y pulverulencia y, además, grietas de desarrollo profundo con pérdidas importantes de partes escultóricas. A la vista de todo ello se proponía la elaboración de un estudio con profundidad de la portada con el fin de determinar causas y posibles soluciones. De manera paralela, y por un técnico de la Subdirección General de Monumentos y Arqueología del Ministerio de Cultura, fue emitido otro informe abundando en la gravedad del problema y apuntando como posibles actuaciones a realizar la obtención de moldes de las piezas escultóricas dañadas, antes de que se produjeran mayores pérdidas de definición, ejecución de



15



16



17



18

17. La intervención sobre el canapé que define la parte exterior del atrio supuso recomponer con piedra parda partes faltantes, o muy degradadas de importante tamaño, manteniendo determinadas huellas de la historia y aplicando un proceso de pulido que reavivara el color original de la piedra, absolutamente modificado por la presencia de sales

18. Para restaurar las rejas fue necesario realizar su desmontaje y traslado a un taller especializado. Tras el estudio de las piezas se reconoció la coronación de lanzas como un elemento añadido, y de conformidad con el Cabildo se procedió a su desmontaje

19. Un mes antes de la finalización de las obras se procedió a retirar los andamios para adoptar la solución definitiva respecto a la implantación de una sola pátina uniformadora, o por el contrario al mantenimiento de la bicromía encontrada en la restauración. La imagen muestra el resultado de la limpieza, previo a la consolidación y con una prueba de teñido uniformador en el centro del friso del primer cuerpo

20. El andamio que se repuso para la consolidación e hidrofugación tuvo que incorporar sobrecubiertas para evitar que una lluvia inoportuna impidiera la correcta aplicación de las protecciones

un duplicado del conjunto escultórico, desmontaje de las piezas originales para su restauración, consolidación y montaje en un museo, e instalación de la réplica en la portada.

Dada la gravedad enunciada, de manera inmediata fue encargado por la *Conselleria de Cultura, Educació i Ciència* el "*Estudio de los Materiales Pétreos de la Portada Barroca de la Catedral de Valencia*", coordinado desde el Instituto del Patrimonio Histórico Español. Su desarrollo correspondió a los geólogos José Vicente Navarro Gascón, del Instituto, y a Pedro P. Pérez García, contratado por la Generalitat Valenciana.

Este estudio previo, tras una introducción y fijación de objetivos, hace un somero repaso a la arquitectura del conjunto y analiza la restauración practicada en 1982 como una de las posibles causas de deterioro, recopilando después datos relativos al entorno medio-ambiental. La parte de elaboración propia del estudio está planteada en tres apartados, dedicados al estado general de conservación, estudio de los materiales pétreos, productos de alteración y tratamientos de restauración y, conclusiones. Todo ello completado con los correspondientes anexos que contienen los resultados de las técnicas analíticas utilizadas<sup>5</sup>.

Debe señalarse, en el apartado referente al estado de conservación, la metódica y exhaustiva descripción de los daños existentes del cual se desprende una primera impresión, "*...el estado de conservación de esta fachada barroca es diferencial: el remate y el tercer cuerpo aparecen gravemente deteriorados, con daños en algunos casos irreparables, mientras que en los cuerpos inferiores presentan un aceptable estado de conservación. Un primer análisis de este dato permite afirmar que, independientemente de la existencia de otras causas, un factor importante en la degradación de la fábrica catedralicia es el mayor o menor grado de exposición. Además, hay un marcado deterioro diferencial entre los dos litotipos dominantes: mientras la caliza de Godella se presenta en buen estado, la piedra de Beniganim se encuentra en muchos casos profundamente degradada*"<sup>5</sup>.

Las conclusiones de estudio venían a destacar las siguientes cuestiones:

- en la portada se identifican tres litotipos: la piedra parda de Godella, la piedra blanca de Benigánim, y una tercera, de coloración rosácea, de uso muy limitado. A esto debe añadirse que las denominaciones de origen así dadas aparecen como genéricas, de hecho, la llamada piedra de Godella parece, según la documentación, haber sido obtenida tanto de las canteras de esa población como de las cercanas de Moncada Ribarroja..., mientras que la piedra blanca, fue para el primer cuerpo proveniente de Benigánim, pero después sería extraída también de canteras cercanas a ésta o a Xàtiva, como Barxeta, Enova... Es probable que la piedra rosácea, que tras la restauración ha aparecido más extendida de lo que inicialmente se pensaba, pueda proceder de estas nuevas canteras trabajadas por Laviesca, Miner y Vergara.

- son identificables una serie de pátinas y costras de yeso, de grosor y estado variable de una zona a otra, que como se ha estudiado más arriba, corresponde a tratamientos originales, otros del siglo XIX y finalmente los de la restauración de 1982<sup>6</sup>.

- el principal mecanismo de deterioro ha sido la cristalización de sales con todo su complejo proceso de disolución-cristalización-hidratación. Una vez descohesionada la roca por los procesos de cristalización de sales, el material pulverulento ha sido erosionado por la acción de la lluvia.

Por el Servicio de Arquitectura, responsable técnico de la intervención, se recomendó la realización de una representación gráfica de la portada con el rigor métrico que proporciona la fotogrametría, recurriendo para ello a la experiencia en este tipo de trabajos de los Departamentos de Ingeniería Cartográfica y de Expresión Gráfica Arquitectónica, con los que se ha colaborado en otras ocasiones<sup>7</sup>. Debe mencionarse, como extraña y a la vez como normal en el patrimonio valenciano, la ausencia de un mínimo levantamiento fiable de esta portada, de la que solamente existía un dibujo que acompañaba los trabajos de Chueca Goitia, que Navarro y Pérez habían calificado de "imaginativo".

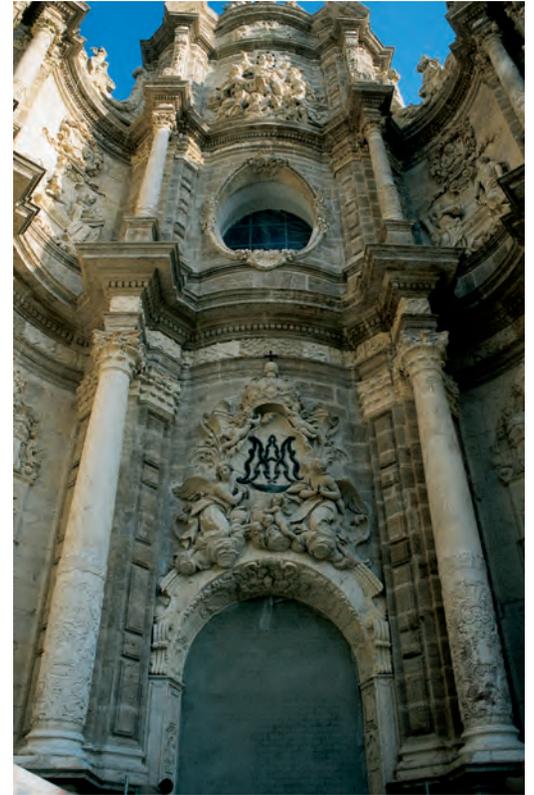
La verdad es que su compleja geometría y su gran riqueza decorativa, ambas cuestiones de gran trascendencia intrínseca al valor y definición arquitectónicas de la portada, dejan como torpes y de pobreza expresiva las habituales representaciones bidimensionales, las más comunes en arquitectura. No en vano Conrado Rodulfo presentó su propuesta modelizada en tres dimensiones, capaz de mostrar todo el potencial expresivo del proyecto.

Durante la ejecución de los trabajos de restauración, por el equipo de restauradores de Coresal, contratada para las actuaciones sobre la piedra ornamental, y una vez eliminados los revestimientos, se ha obtenido con gran detalle y fiabilidad una representación exhaustiva de la ornamentación, aparato decorativo y escultórico, indicando los correspondientes despieces de los sillares con que fueron trabajados, al tiempo que señalando las patologías encontradas.

Estos estudios previos, la representación gráfica y el análisis y diagnóstico referidos a su consistencia material, sirvió de modo fundamental para acometer la restauración que comenzaba en abril de 1998 y terminaba en enero de 1999.

### Objetivos y criterios de la restauración

Llevar adelante la restauración de un elemento arquitectónico de estas características y que se puede considerar aislado con relación al conjunto edificado, implica en primer lugar la definición de los objetivos básicos que se persiguen. En este caso, de manera clara se trataba de frenar el proceso de degradación en el que se encontraba inmerso, garantizando su conservación durante el mayor tiempo posible, y poner en valor toda su esencia artística y su historicidad. Como un deseo imposible quedaba la recreación de su entorno urbano, para hacerlo comprensible, haciendo volver atrás a la trama urbana en esa voluntad decimonónica de "ensanche" y de complejo de ciudad mezquina en sus espacios públicos. Estos objetivos principales, de una enorme pero contundente simplicidad si se quiere, dejan ver con claridad como cuestiones funcionales, estructurales o constructivas, quedan totalmente marginales y sin ningún tipo de vinculación.



19



20



21

21. Tras la consolidación, la bicromía se potencia durante un período de casi dos meses, trascurridos los cuales baja la intensidad cromática de ambas piedras

22. Imagen del tramo derecho -cóncavo- del segundo cuerpo, trasdosado por el muro de cierre que se levanta en prolongación del de la capilla de los Covarrubias. La bicromía, tan patente en los primeros meses de 1999 está en esta imagen y en las siguientes mucho más matizada. (Foto P. Alcántara)

23. Dentro de la transformación clasicista del interior de la Catedral realizada por Gilabert y Martínez la portada de la imagen establece la trasposición de la puerta barroca. La vidriera, renovada tras la guerra civil, fue objeto de restauración así como de limpieza y conservación de los estucos y dorados de la portada. (Foto P. Alcántara)

22

De la definición o establecimiento de los objetivos que han quedado subrayados, se procedió a la fijación concreta y específica de unos criterios de intervención sobre las problemáticas existentes, momento habitualmente en el que la formación teórica y práctica del arquitecto restaurador, su filosofía y actitudes, juegan un papel decisivo. Pocos, pero definitivos criterios componían el bagaje de intervención sobre la portada barroca.

De un lado, la conservación parcial o total, o eliminación, de las distintas pátinas aplicadas desde su construcción; a este respecto el hecho de que influyeran tan negativamente sobre la integridad de la pieza fue concluyente para decidir su supresión. Una consecuencia de esta actuación era cómo intervenir sobre la bicromía resultante de la utilización de los dos tipos de piedra existentes, considerando ésta como parte de la voluntad artística de los autores y comitentes. Para frenar la desintegración existente era precisa la eliminación de algunas pátinas de manera que las técnicas de consolidación e hidrofugación a aplicar fueran eficaces. Como consecuencia se provocó otro dilema, ¿debería aplicarse de nuevo la pátina y preocuparse de su mantenimiento?, o bien ¿la tecnología actual procura medios de conservación que no hacen necesaria la incorporación de recubrimientos protectores más que con una voluntad de acabado? La realidad es que en el proceso restauratorio



seguido este conjunto de decisiones no fue, como es de imaginar, ni fácil ni lineal. A título de ejemplo, baste recordar que finalizadas todas las operaciones de limpieza y para apreciar correctamente el efecto de la bicromía, fue desmontado completamente el gran andamio de trabajo e invitado a distintos profesionales a emitir su opinión, quienes coincidieron con la opinión de todos aquellos que estábamos más implicados en el proceso de no volver a aplicar más tratamientos que los de consolidación e hidrofugación, sin ningún tipo de coloración.

Quizás el tiempo confirme el acierto de la decisión y minimice la posible influencia de la sorpresa producida por el efecto de conjunto en dos tonalidades; además se entendió que la decisión de no aplicar nuevas pátinas es de fácil corrección o reversibilidad, aunque este dogma debe ser cada vez menos decisivo ya que queramos o no nuestras intervenciones sobre los monumentos no se producen en vano. El propósito de la restauración es reparar daños que ya se han producido y cuando éste es ya, en muchas ocasiones, irreparable las restauraciones tienen un efecto acumulativo sobre la obra y constituyen alteraciones deliberadas y ponderadas de ésta, a decir de Philip Ward.

El segundo conjunto de decisiones hacía referencia a la sustitución de grupos escultóricos o de relieves, en especial respecto al grupo de la Asunción instalado en el centro del tercer cuerpo, muy expuesto, con grandes pérdidas y avanzado estado de disgregación. A juicio de los especialistas en restauración de la piedra su estado impedía una efectiva consolidación; ésta sólo conseguiría penetrar en escasa profundidad provocando el endurecimiento de una costra superficial que en un plazo de tiempo no estimado se separaría de la base provocando nuevas pérdidas. Así se habían pronunciado los técnicos del Ministerio de Cultura, recomendando obtener réplicas y sustituir las piezas originales. Sin embargo, una repugnancia natural a la implantación de réplicas que sustituyeran los originales impedía la aceptación de este procedimiento que, por otro lado, planteaba inquietudes en el grado de recomposición de las réplicas e incluso en la materialidad de éstas. Numerosas discusiones fueron posponiendo la decisión, mientras se experimentaba el grado de consolidación en el relieve de la Asunción con el fin de conocer resultados esperanzadores. Respecto a las esculturas exentas superiores, si bien el problema teórico era el mismo, su posicionamiento permitía mejor su sustitución, lo que llevó a proteger con resinas toda su superficie con el fin de desmontar e instalar réplicas. Los buenos resultados conseguidos en la consolidación y el convencimiento de poder aplicar un mantenimiento continuado como alternativa a la sustitución llevó a la decisión de no cambiar ninguna pieza, incluidas aquellas que habían sido agresivamente reforzadas con resinas para permitir su traslado y obtención de réplicas.

También fue adoptado el criterio de no sustituir aquellas piezas con gran desgaste del pavimento en damero del atrio, en las cuales el público puede dar traspies o caer; sin que eso supusiera mantener reparaciones hechas con cemento en grietas y esquinas. En estas decisiones, tomadas tras la fijación

23





24

24. Imagen frontal. (Foto P. Alcántara)

25. Dramática imagen de la portada que muestra todo el movimiento y saturación barroca pretendidos por Rodulfo. (Foto P. Alcántara)

general de objetivos, el criterio debe ser cuidadosamente sopesado para que su grado de agresión esté en proporción a los fines que se persiguen.

Especial atención requirió la coordinación entre los distintos oficios y restauradores que intervinieron en la obra, numerosos como se especifica en la Ficha Técnica. Fue necesaria una buena sincronización secuencial para el trabajo de todos ellos, ya que en algunos casos algunos oficios debían volver a intervenir sobre las mismas áreas después de haber intervenido otros restauradores, lo que implicaba la adopción de protecciones suplementarias para evitar dañar tratamientos ya aplicados.

**Este tipo de intervención en coherencia**, con muchas de las decisiones adoptadas que pueden considerarse como no definitivas, requieren de la práctica seria y atenta de la conservación, del mantenimiento continuado y preventivo. Para ello se solicitó, precisamente de los restauradores que habían aplicado los tratamientos más singulares, la empresa Coresal, con quienes la dirección técnica coincidió plenamente en el establecimiento de criterios y de cuya experiencia en la difícil materia de la manutención se tiene constancia, la redacción de un Proyecto de Mantenimiento de la portada, que fue entregado al mismo tiempo que la Memoria final.

Si bien el mantenimiento o conservación preventiva es una materia que proviene de la museología y por lo tanto de los bienes muebles, su aplicación o paso a los bienes inmuebles tiene su lógica, pero no es posible hacer una traducción literal. No obstante, incluso para la museología se trata de una concepción moderna en la que el deterioro y el envejecimiento de un bien es sólo un multiplicador de causas conocidas y generalmente controlables, a las que se añaden daños mecánicos, químicos y biológicos, factores que pueden ser controlados en un museo pero de manera más difícil cuando se trata de arquitectura y, por lo tanto, expuesta a condiciones naturales y contaminantes de larga duración y complicado control. Por eso el Proyecto de Mantenimiento redactado establece como sus principios básicos los siguientes: la continuidad de los objetivos de conservación, la economía de cada una de las tareas, la planificación a largo plazo y revisión periódica del diagnóstico de origen, y la mínima intervención.

**El proyecto de mantenimiento**, se basa en un recorrido a través de un análisis previo, fundamentado en la documentación existente; en el estudio de los agentes de alteración, con la cuantificación de su incidencia sobre los distintos elementos<sup>8</sup>; la previsión de las patologías derivadas de dichos factores de alteración; coeficientes de mayoración a aplicar; y, redacción del manual de controles e intervenciones asociados, con el establecimiento de sus periodicidades óptimas.

Esperemos que la "cultura de la conservación" esté, en el futuro inmediato, a la altura de las circunstancias y lleve adelante este difícil proyecto, mucho más que el de la restauración de emergencia realizada. Si no es así, un buen día el Deán de la Catedral advertirá, entonces no sé a

quien, de nuevos problemas y desprendimientos. Para entonces, Cide Hamete Benengeli escribirá un nuevo texto. Paul Auster termina así su fantástica y borgiana hipótesis:

*"- Pero aún no ha explicado por qué un hombre como Don Quijote desorganizaría su vida tranquila para dedicarse a un engaño tan complicado. - Esa es la parte más interesante de todas. En mi opinión, Don Quijote estaba realizando un experimento. Quería poner a prueba la credulidad de sus semejantes. ¿Sería posible, se preguntaba, plantarse ante el mundo y con la más absoluta convicción vomitar mentiras y tonterías? ¿Decirles que los molinos de viento eran caballeros, que la bacinilla de un barbero era un yelmo, que las marionetas eran personas de verdad? ¿Sería posible persuadir a otros para que asintieran a lo que él decía, aunque no le creyeran? En otras palabras, ¿hasta qué punto toleraría la gente las blasfemias si les proporcionaba diversión? La respuesta es evidente, ¿no? Hasta cualquier punto. La prueba es que todavía leemos el libro. Sigue pareciéndonos sumamente divertido. Y eso es en última instancia lo que cualquiera le pide a un libro, que le divierta.*



25



## FICHA TÉCNICA

### RESTAURACIÓN DE LA PUERTA DEL MIGUELETE DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

**Arquitectos:** José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chaparría

**Aparejadores:** Marisol Martí Ferrándiz y Santiago Tormo Esteve

**Empresas:**

- Vicente MINGUET (trabajos sobre la piedra franca y contratación de la mayoría de los oficios)
- CORESAL (trabajos sobre piedra ornamental y piezas escultóricas)

- Alumarte (instalación del sistema de alejamiento de palomas)

**Restauradores:** Lucas Ruiz Segura y Javier Linares (estucos del interior de la nave relacionados con la portada)

**Cerrajería:** Lafuente (rejería del atrio y la cruz superior); Piró Orfebres (bola sobre la que se encuentra la cruz)

**Vidriería:** María Roselló

**Carpintería:** Hermanos Arnal (restauración de las grandes puertas de acceso); Julio Bayarri (restauración del revestimiento latonado de las puertas)



26. Tercer piso del cuerpo central con el altorrelieve de la Asunción y el ático con el Espíritu Santo, la pieza escultórica.

#### \* Nota de José Ignacio Casar Pinazo

Este artículo responde a una necesidad personal de mi buen amigo Julián Esteban de reflexionar, y tranquilizar su racionalizada heterodoxia, sobre el resultado, los criterios y los objetivos empleados en la restauración de la puerta barroca de la Catedral de València. La ausencia de un proyecto de intervención, motivada por la emergencia de la situación del monumento, hizo saltar la metodología ortodoxa y habitual, desde los estudios previos y la reflexión sobre el edificio a la ejecución de la obra. Situación posible gracias al carácter episódico de la arquitectura de la Seu de València y al importante cúmulo de trabajos y estudios realizados sobre el monumento, y que propició interesantes debates desarrollados sobre los andamios; al mismo tiempo que se diseñaban técnicas y probaban y desecharon tratamientos con absoluta inmediatez.

Julián Esteban escribió un texto inicial mucho más largo y complejo que iba destinado a una publicación todavía no cuajada. Con posterioridad Francisco Noguera solicitó para LOGGIA la preparación de un escrito referente a alguna de las últimas restauraciones desarrolladas en la Catedral de Valencia. Una vez decidida la oportunidad de reflexionar sobre la portada barroca, de los hierros o del Miguelete, a mí, José Ignacio Casar, me ha correspondido realizar la nunca satisfactoria tarea de extraer el texto inicial.

#### Notas

1. "... La teoría que planteo en el artículo es que en realidad es una combinación de cuatro personas diferentes. Sancho Panza es el testigo, naturalmente. No hay ningún otro candidato, ya que es el único que acompaña a Don Quijote en todas sus aventuras. Pero Sancho no sabe leer ni escribir. Por lo tanto no puede ser el autor. Por otra parte, sabemos que Sancho tiene un gran don para el lenguaje. A pesar de sus necios despropósitos, les da cien vueltas hablando a todos los demás personajes del libro. Me parece perfectamente posible que le dictara la historia a otra persona, es decir, al barbero y al cura, los buenos amigos de Don Quijote. Ellos pusieron la historia en correcta forma literaria, en castellano, y luego le entregaron el manuscrito a Simón Carrasco, el bachiller de Salamanca, el cual procedió a traducirlo al árabe. Cervantes encontró la traducción, mandó pasarla de nuevo al castellano y luego publicó el libro, *Don Quijote de la Mancha*.

- Pero, ¿por qué se tomarían Sancho y los otros tantas molestias?

- Curar a Don Quijote de su locura. Querían salvar a su amigo. Recuerde que al principio quemaron sus libros de caballería, pero eso no da resultado. El Caballero de la Triste Figura no renuncia a su obsesión. Entonces en un momento u otro, todos salen a buscarle con distintos disfraces (de dama en apuros, de Caballero de los Espejos, de Caballero de la Pálida Luna) con el fin de atraer a Don Quijote a casa. Al final lo consiguen. El libro no era más que uno de sus trucos. La idea era poner un espejo delante de la locura de Don Quijote, registrar cada uno de sus absurdos y ridículos delirios, de tal modo que cuando finalmente leyese el libro viera lo erróneo de su conducta.

- Me gusta.

- Sí. Pero hay una última vuelta de tuerca. Don Quijote, en mi opinión, no estaba realmente loco. Sólo fingía estarlo. De hecho, él mismo orquestó todo el asunto. Recuerde que durante todo el libro Don Quijote está preocupado por la cuestión de la posteridad. Una y otra vez se pregunta con cuánta precisión registrará su cronista sus aventuras.

Esto implica conocimiento por su parte; sabe de antemano que ese cronista existe. ¿Y quién podría ser sino Sancho Panza, el fiel escudero a quien Don Quijote ha elegido para ese propósito? De la misma manera eligió a los otros tres para que desempeñaran los papeles que les había destinado. Fue Don Quijote quien organizó el cuarteto Benengeli. Y no solo seleccionó a los autores, probablemente fue él quien tradujo el manuscrito árabe de nuevo al castellano. No debemos considerarlo incapaz de tal cosa. Para un hombre tan hábil en el arte del disfraz, oscurecerse la piel y vestirse con la ropa de un moro no debía ser muy difícil. Me gusta imaginar la escena en el mercado de Toledo. Cervantes contratando a Don Quijote para descifrar la historia del propio Don Quijote. Tiene una gran belleza." (AUSTER, Paul: "Ciudad de cristal". Barcelona, 1987)

2. O quizá Tosca conocedor y avalista del proyecto de Rudolf injertó de manera muy simplificada, el dibujo del boceto. La presencia de un importante muro curvo que enlaza la portada con la fábrica del Miguelete, a la derecha en la imagen del "capellà de les ratlletes", tiene escasa explicación en términos de la inicial construcción gótica.

3. Como señaló el Estudio de los materiales pétreos de la portada barroca los productos encontrados en ella, debidos a esta restauración, son el biofloruro amónico, utilizado en la limpieza superficial y que se detecta en una película superficial muy delgada. Este producto no se utiliza en la actualidad debido a la aparición de una sal como subproducto de reacción, sin embargo, su aplicación sobre las costras de yeso parecen haber neutralizado este efecto. Junto a este producto de limpieza se detectan resinas acrílicas y epoxídicas, las primeras aplicadas con la intención de "impermeabilizar" la superficie pero con escasa penetración en este caso y que presentan una coloración gris o negruzca debido a la contaminación; las segundas, las resinas epoxídicas aparecieron a su vez con una carga arenosa y blanco de titanio.

4. Sobre un conjunto de sesenta y seis muestras recogidas, en su mayor parte de los cuerpos segundo y tercero se realizaron las siguientes pruebas: Microscopía óptica de luz reflejada, para el estudio estratigráfico; microscopía óptica de luz transmitida para el estudio petrológico; difracción de rayos X, para la identificación de fases cristalinas en costras, pátinas, rocas y sales solubles; espectroscopía infrarroja, para la identificación de restos superficiales de resinas sintéticas; y, microscopía electrónica de barrido y microanálisis mediante espectrometría en dispersión de energías de rayos X, para el estudio textural y composicional tanto de costras superficiales como de roca

5. Interesante, por lo que enseña a apreciar patologías de manera rigurosa, es la clasificación tipológica de daños propios con la que han trabajado los autores del estudio previo y que queda grafiada en el mapeado correspondiente, lo que ayuda a una más fácil visualización de las problemáticas existentes. Las patologías encontradas han sido: fracturación/fisuración; pulverización; vegetación; biodepósito; picoteado; labrado; eflorescencia; pátina; separación de películas; desplazación; alteración cromática; pérdida de relieve leve/moderada/grave; pérdida de fragmentos; y, ruina.

6. Como ya se ha indicado y con el fin de obtener el máximo de información, durante el proceso de restauración se procedió por la empresa Coresal a encargar a un laboratorio especializado un "Análisis químico de capas de pintura y recubrimiento de la Portada barroca de la Catedral de Valencia", donde quedaron recogidas las estatigrafías tipo y se recomendó la eliminación de las pátinas para garantizar la correcta consolidación de la piedra. No obstante se indicaba: "...También se ruega encarecidamente la conservación de un testigo (0,5-1 m<sup>2</sup>) de esta pátina en el lugar que se considere más discreto para no romper la homogeneidad de la intervención restauradora que pretende llevarse a cabo. Debiera quedar como referencia para estudiosos de las pátinas de protección antiguas,

tanto desde el punto de vista de los materiales y técnicas de fabricación y aplicación, como de los interesados por los acabados exteriores de fachadas desde el punto de vista arquitectónico e histórico-artístico."

7. Los autores del levantamiento fotogramétrico mixto, al estar apoyado por tomas directas, hablan en su memoria que "...la geometría oclusiva, cerrada sobre sí misma, de la planta, ha dificultado en extremo la posibilidad de una restitución fotogramétrica completa...". Aún echando en falta un tratamiento bidimensional más completo, a modo de *dépliant*, que hubiera traducido al papel y/o al ordenador las tres facies de este elemento, se ha obtenido una objetiva representación métrica y creado un banco de datos para que el restituidor pueda trabajar en tres dimensiones. La documentación entregada, con un nivel de definición a escala 1:50 consta de: alzado frontal; secciones horizontales (a cotas 2,50 / 6,25 / 7,50 / 9,00 / 10,50 / 13,00 metros); planta aérea; secciones verticales por el plano principal de simetría con proyección este; sección por el plano vertical que incluye el eje de columna y pilastra; dibujos del perfilado del orden; y detalles y molduras. Todo ello supone una indudable mejora en la toma de datos y representación gráfica, de gran utilidad para servir de soporte a las actuaciones de restauración efectuadas.

8. En el caso de la portada barroca y atendiendo a su particular realidad, de los cuarenta y cinco agentes tipo de alteración agrupados en ocho factores (atmosféricos, ambientales, agua líquida, bióticos, químicos, constructivos, estructurales y antrópicos), se han destacado como de mayor riesgo: la lluvia, filtraciones, escorrentías, higroscopicidad de sales, sales solubles e idoneidad del material, y de riesgo medio: las partículas sólidas, viento, temperatura, humedad relativa e insolación. De manera conclusiva el proyecto ha configurado una previsión de patologías y de los controles y tratamientos correspondientes a aplicar, siempre en continua revisión y adaptación a la evolución de la portada.

## BIBLIOGRAFÍA.

- BERCHEZ, Joaquín y ZARAGOZÁ, Arturo: "La Catedral de Valencia", en *Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana*, Tomo X: Arquitectura religiosa.
- CORESAL: *Memoria de la restauración de elementos ornamentales de la portada barroca de o de los Hierros de la Catedral de Valencia*. 2 tomos. Madrid, 1999. Inédita.
- CORESAL: *Proyecto de Mantenimiento Portada Barroca Catedral de Valencia*. Madrid, 1999. Inédito.
- ESTEBAN, J.: "Las restauraciones de la Catedral de Valencia 20 años después". *Primer Congreso Europeo de Restauración de Catedrales Góticas*, Vitoria, mayo de 1998.
- NAVARRO, José Vicente y PÉREZ, Pedro P.: *Estudio de los Materiales Pétreos de la Portada Barroca de la Catedral de Valencia*. Madrid, 1998. Inédito.
- Departamentos de Ingeniería Cartográfica y Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Valencia: *Levantamiento fotogramétrico de la portada barroca de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1999. Inédito.
- PINGARRÓN, Fernando: *La frontera barroca de la catedral de Valencia (Proyectos de l'obra i proces de construcció), 1701-1772*. Valencia, 1998.
- PINGARRÓN, Fernando: *Intervenciones y proyectos inéditos de la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII*. AAV, 1990. Pp. 60-74.
- RINGROSE, David R.: *España, 1700-1900: el mito del fracaso*. Madrid, 1996.
- WARD, Philip: *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Marina del Rey, California, 1992.