

... Y los ángeles apagaron la estrella del Barroco

Francisco Juan Vidal*



Este escrito polemiza sobre la controvertida decisión de demoler la bóveda barroca del ábside de la catedral, que describe y valora desde un punto de vista histórico y estilístico. El autor defiende, desde la experiencia de la disciplina de la restauración y la ecuanimidad presu- puesta a una historiografía de la arquitectura prudente y sensata, el derecho natural a la conservación efectiva de todas las fases de un edificio. Por ello, se lamenta que no se hayan barajado alternativas reales a la pura y simple demolición, que contemplasen la conserva- ción juiciosa de la superposición de todas las interven- ciones en el tiempo y evitasen entrar a rivalizar sobre el valor relativo de las mismas cuando, en el fondo, todas merecían el mismo respeto.

...and Angels extinguished the Star of the Baroque. This text discusses the controversial decision to demolish the Baroque vault in the apse of Valencia cathedral, which it describes and evaluates from a historical and stylistic viewpoint. With his experience in restoration and based on equanimity arising from the historiography of wise and prudent architecture, the author defends the natural right to effective conservation of all the phases of a building. Therefore he regrets that no actual alternatives to demolition, which would have contemplated the possibility of conserving the superposition of all the interventions performed over the centuries instead of prioritising certain periods when they all deserve the same respect, were put forward.

* Francisco Juan Vidal es arquitecto. Profesor de la Escuela T. S. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente ostenta el cargo de presidente de la Agrupación de Arquitectos para la Promoción del Patrimonio Arquitectónico del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana (EDILICIA)

1. Detalle de uno de los ángeles músicos pintados por Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano entre 1472 y 1481 sobre la bóveda del presbiterio de la catedral de Valencia

En junio de 2004, mientras se ejecutaban unas obras de “limpieza y restauración” en la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia, se descubrió que los frescos que pintaron los italianos Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano entre 1472 y 1481 sobre la bóveda del presbiterio gótico, todavía se conservaban detrás del actual revestimiento barroco. Y además se pudo comprobar que se mantenían en mejor estado del que cabía esperar.

Las pinturas, de exquisita factura, son bellísimas, y al parecer constituyen la primera manifestación artística del Renacimiento en el ámbito peninsular (fig. 1). Su motivo principal está formado por una coral de doce ángeles músicos dispuestos en corro abierto entorno al altar. La importancia y la trascendencia de este hallazgo fue enorme, y así fue reconocido de forma unánime, tanto en el ámbito académico como por los numerosos entendidos e intelectuales que se interesaron por ellas.

Fuera de estos círculos la gente también supo apreciar un aliciente añadido en este encuentro: los frescos llevaban más de trescientos años ocultos. Nadie había podido verlos en todo ese tiempo. Los últimos valencianos que los contemplaron, muchas generaciones atrás, todavía vivían en régimen foral bajo el reinado de los Austrias. Desde entonces, sólo oscuridad. Un ingrediente que aportó esa atmósfera de misterio que hoy persigue cualquier novela de éxito, e infundió en la gente un cierto ánimo ilusionante que finalmente se acabó demostrando crucial en todo este asunto. Y el “culpable” de este castigo, quien condenó a estas magníficas pinturas a las tinieblas y al olvido, todavía permanecía en pie: la arquitectura barroca de la Capilla Mayor. Un espacio rico y complejo que, tras el hallazgo, se convirtió en un incómodo obstáculo. Por ello ahora debía merecernos especial atención.

LA OBRA BARROCA

La obra de “reedificar, lucir y fabricar la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia”¹ fue la primera fábrica de arquitectura definitiva en todo el Reino² que expresó con ornamentos barrocos la magnificencia del espíritu de la época. Contratada el 17 de febrero de 1671, cristalizó en auténtica arquitectura de mármoles y jaspes la estética de las numerosas construcciones efímeras asociadas a las celebraciones festivas precedentes (fig. 2). Se trata de la obra capital del barroco valenciano vernáculo. Y no es extraño que así fuera, pues el presbiterio de la Seu no era sino el mismo centro representativo y simbólico de la Diócesis. El foco dominante desde el que se debía irradiar la estética del nuevo espíritu post-contrarreformista, buscando la imagen que congregara al pueblo y con la que se identificara la gente, de forma que se sintiera una sola y renovada comunidad.

Con esta obra barroca no se trató tanto de esconder la arquitectura anterior, con un mero revestimiento, como de generar un nuevo marco espacial. Fue arquitectura en todos los sentidos. La nueva estructura se incluyó dentro del primitivo espacio gótico, con una complejidad técnica y compositiva propia del saber obrar de la época³. Esta reforma, como la mayor parte de las que se ejecutaron durante el barroco, se desarrolló buscando una deliberada integración, que cristalizó en lo que algunos autores han venido a denominar “totalidades complejas”, con capacidad para articularse pero no para descomponerse⁴.

Sus méritos son múltiples y notables. La destreza al aplicar el orden arquitectónico sobre la traza poligonal del presbiterio gótico, con pilastras de orden gigante en las esquinas, que se pliegan en ángulo y se extienden por el entablamento hasta la abultada cornisa. La novedad de los exitosos motivos de

doble cuerpo, en forma de portadas, alojados en los pórticos de sintagma clásico en cada frente (fig. 3). Su composición con vano central de dintel escalonado, flanqueado por solemnes columnas salomónicas rematadas por volutas con veneras a modo de fastigios partidos, y nivel superior con edículo de finos relieves marmóreos flanqueado por estípites y coronado con frontón curvo. La impecable factura en piedra negra de Alcublas, jaspe de Tortosa y mármol del mejor que se hallaba en el Reino⁵. O su decorado con un exquisito repertorio ornamental recubierto en oro.

Y aunque estos valores no sean pocos, se quedarían simplemente en un revestimiento fastuoso si no fuera por la feliz solución de cloenda⁶ "a lo moderno". Es precisamente la bóveda en cinco ochavos con lunetos que cierra (o que cerraba) la Capilla, la que caracteriza el nuevo espacio y otorga a esta obra la categoría de arquitectura (fig. 4). Sin ella, esta fábrica apenas se diferenciaría de algunos retablos o de ciertos monumentos efímeros de la época más que en su noble y lujosa materialidad. Sólo la bóveda convierte esta fina envoltura de fábrica postiza, en la primera auténtica y verdadera obra de arquitectura barroca valenciana. Porque

es la cloenda la que genera el espacio. Da sentido y resuelve con sorprendente coherencia la coronación de todo el cuerpo inferior y, al mismo tiempo, se imbrica con ingenio en la bóveda ojival preexistente. Su geometría deriva de la pauta gótica, transformándola con maestría en una nueva espacialidad de corte moderno, cubriendo los profundos rampantes ojivales con tersas superficies de suave curvatura. Los lunetos y los nervios arrancan en los vértices del ochavo, en continuidad con las pilastras, dibujan media estrella y apuntan a una voluminosa clave pinjante central revestida de oro, que cierra el conjunto.

El resultado es uno de los espacios más unitarios de toda la historia la arquitectura valenciana. Concebido como fondo deslumbrante y majestuoso del eje longitudinal de la nave central, más allá del eje vertical y luminoso del cimborrio, se constituyó en final simbólico de todos los caminos espirituales de la Diócesis. Y ganó en efecto conmovedor al quedar entonces excepcionalmente concentrado en el ámbito de presbiterio, sin extensión al resto del templo, todavía gótico. Un claro exponente de esas "totalidades complejas", fácilmente articulables pero que no admitían descomposición.



La obra, propia de su tiempo, manifestaba (y todavía manifiesta) la extraordinaria vitalidad de la sociedad valenciana del barroco, siendo reflejo de la magistral conjunción de todos los oficios vinculados con la arquitectura. Expresa la ostentación de la habilidad manual de entonces, y constituye un valioso testimonio del trabajo directo e individual de los mejores artífices del momento. Siguiendo el plan y las órdenes del maestro “obrer de vila” Juan Pérez Castiel, trabajaron canteros (como Juan Escrivá o Bartolomé Mir), escultores (como José Artigues o Tomás Sancho), escultores en madera (como Sebastián Martínez), carpinteros (como Felipe Coral), doradores (como Gaspar Asensi y José Caudí), o pintores (como Pablo Pontons)... demostrando todos ellos notable destreza en finas labores⁷.

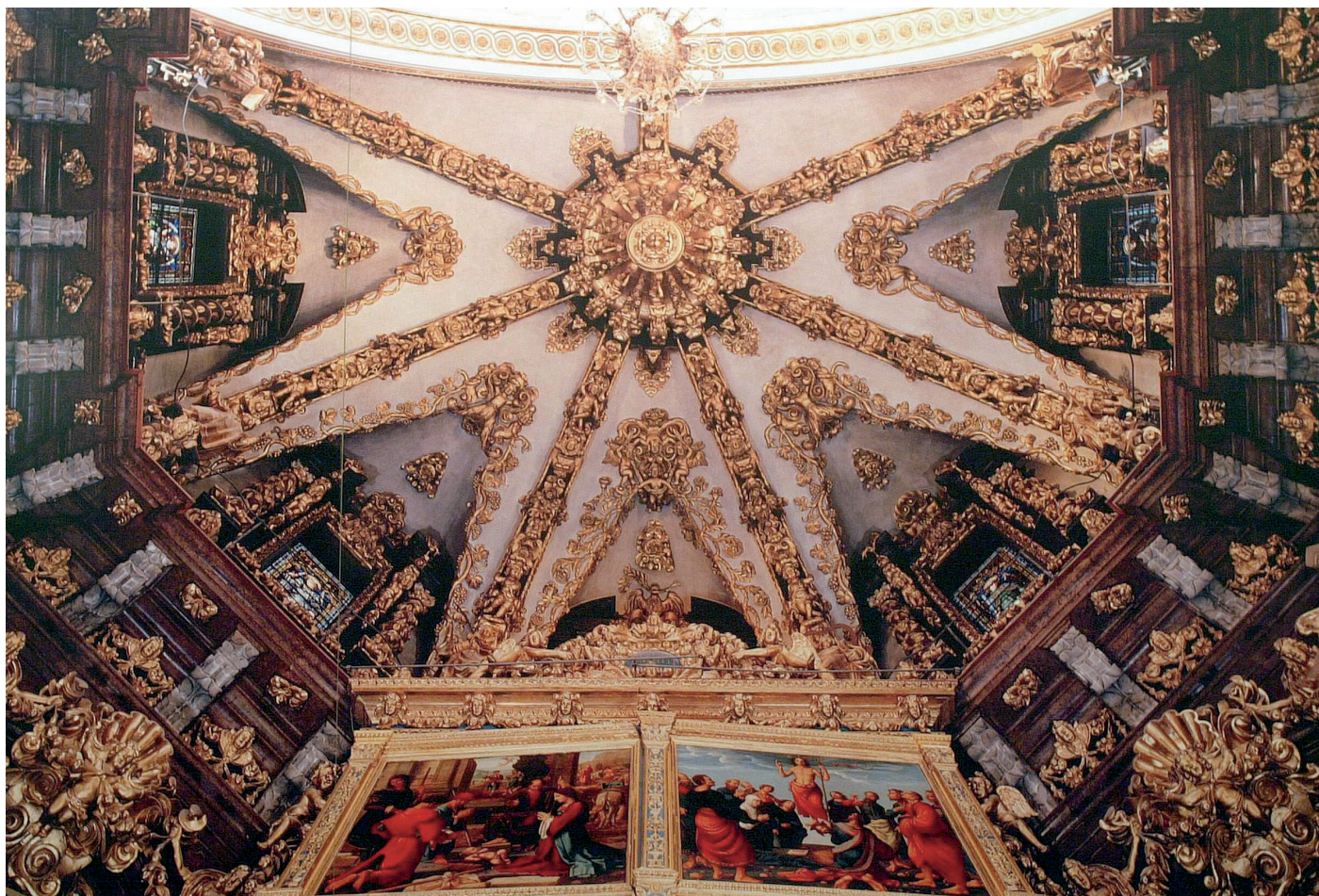
La nueva capilla tuvo enorme predicamento, y vino a convertirse en referente capital. A esta primera y decidida iniciativa emprendida por la cabeza del Arzobispado, se fueron sumando con entusiasmo la mayor parte de poblaciones de su ámbito, que acometieron la que sin duda fue la mayor empresa artístico-reformadora de nuestra geografía en los últimos siglos. Uno a uno los pueblos fueron renovando sus parroquias “a lo moderno”. Tomando como modelo la capilla mayor de la Catedral, y a petición y complacencia del pueblo, se escondieron las estructuras góticas de los templos primitivos revistiéndolas al modo barroco, y así se acomodaron las iglesias a la nueva estética, generando nuevos espacios altamente significados por vistosos aparatos ornamentales. Tal fue el éxito de este espacio que, pese a las bogas posteriores de repudio a la exuberancia y la ornamentación, la Capilla Mayor ha permanecido más de trescientos años siendo barroca. Tras un siglo de vida, el academicismo, que tanto control ejerció sobre la estética artística y que, en su ortodoxia institucional y en su actitud uniformadora, centralista y censora, emprendió una “cruzada” contra el exceso barroco, mantuvo íntegra y en su sitio la capilla de Pérez Castiel. Y eso que en 1774 Antonio Gilabert inició la remodelación de todo el interior de la Catedral, adaptándola a la nueva estética de la “verdadera arquitectura” neoclásica⁸. También el Racionalismo del siglo XX, positivista, abstracto y poco amigo de ostentaciones y efectos, respetó el escenario barroco. Y ni siquiera la profunda repristinación del templo, llevada a cabo en los años 70, responsable del actual aspecto gótico-restaurado de las naves, osó modificar un pelo el magnífico ámbito arquitectónico del Altar Mayor. Podemos otorgar, pues, a esta arquitectura un mérito añadido: el que se reconoce a todo superviviente.



3

2. Detalle de la obra barroca levantada en la Capilla Mayor de la catedral de Valencia en el último tercio del S. XVII

3. Detalle de los motivos barrocos de doble cuerpo, en forma de portadas, alojados en los pórticos en cada frente de la Capilla Mayor



4

Sin embargo en este mundo actual, individualista y pragmático, carente de autoridades y jerarquías, la capilla mayor de la Seu asume un importante demérito: es un “añadido” que no colma el gusto de las gentes. Pocos términos estéticos tienen hoy una connotación tan peyorativa como “barroco”, que se aplica en general a lo excesivo y recargado. Y es lógico que así sea cuando nuestra sociedad ha sido educada con los métodos y en los principios heredados de la modernidad ilustrada. Disciplinados como estamos en la tradición positivista, como ya advirtió R. Venturi⁹, carecemos de la agilidad mental (por no decir nada de la agilidad de actitud) que nos permita comprender la magnificencia, las complejidades y las sutilezas de la tradición barroca. Y por mucho que afirmemos que la apreciación del patrimonio no ha de ser nunca una cuestión de gusto (lo que ayer gustaba hoy puede disgustarnos, y viceversa), lo cierto es que el patrimonio cultural es algo que atañe sobre todo a la gente que lo ha de disfrutar. Y en esto, admitámoslo, la arquitectura barroca se encuentra en desventaja.

EL DILEMA

Nos encontramos, pues, ante dos magníficas manifestaciones artísticas de elevado valor patrimonial, imbricadas dentro de un mismo organismo arquitectónico. Resultaba que una de ellas ocultaba a la otra, y se pretendía, con razonables y lícitos motivos, posibilitar la contemplación y la apreciación de ambas. Un espinoso dilema con difícil solución. Y al mismo tiempo un proyecto apasionante, tanto por el extraordinario valor de las obras como por lo singular y complejo de la situación. Como estrategia habría sido prudente, y muy conveniente, tratar de evitar que ambas obras rivalizaran entre sí. Las mentalidades restauradoras, sostenidas durante años pretéritos, que con un confuso valor de lo prístino apreciaban el arte de unas épocas sobre el de las demás, están hoy sobradamente superadas. Nuestras leyes defienden que ninguna de las secuencias históricas de un monumento es prescindible, pues todas son testimonio de su compleja expresión cultural. Y así cada una de las partes de un bien, sea de la época que sea, es patrimonio de todos y, por tanto, objeto de protección.

4. Bóveda barroca de cloenda en cinco ochavos con lunetos que cerraba la Capilla Mayor

Pero a veces no es tan sencillo mantener la prudencia y la distancia. A poco de producirse el hallazgo, la prensa ya consiguió titulares partidarios: “La bóveda barroca de la catedral se desmontará...”¹⁰; “Arzobispado y Consell deciden retirar la bóveda barroca de la Catedral para que se vean los frescos”¹¹... Y de esta forma, tal vez sin proponérselo (aunque también sin evitarlo), se indujo a la gente a tomar partido por una de las dos obras de arte. E incluso a mostrarse partidario de una solución determinada. Como si de un conflicto se tratara, la ciudadanía empezó a dividirse entre partidarios de los frescos (mucho más numerosos) y defensores de la bóveda barroca. Una situación poco deseable, y un condicionante añadido que estuvo muy lejos de ayudar en pro de una solución meditada y ponderada.

Ante la tesitura de este dilema, la cuestión de partida debió ser del siguiente tenor: ¿Es posible la convivencia simultánea de ambas obras en el mismo lugar, permitiendo la contemplación y el disfrute de ambas, sin que ninguna de ellas resulte sensiblemente desvirtuada? Parece innegable que una respuesta afirmativa, satisfactoria y viable a una propuesta de este tipo, hubiera conducido a una solución eficaz, exitosa y aceptada por cualquiera. Pero esta vía siempre se soslayó por estimarse inverosímil. Los frescos renacentistas quedaron irremediabilmente enfrentados a la bóveda barroca. La afirmación de unos implicaba la negación de la otra, y viceversa. Y sin embargo estoy convencido que existía (y que sigue existiendo) una respuesta positiva en esta línea respetuosa y comprometida. Por peliagudo y farragoso que

hubiera llegado a resultar el camino hasta alcanzarla, habría merecido la pena emprenderlo. Porque está claro que nunca hubiera sido una solución fácil y “al uso”. Más bien al contrario, habría requerido tiempo, la aportación intelectual generosa y efectiva de personas y organismos entendidos e interesados, no cerrar las puertas a sistemas y técnicas novedosos, buenas dosis de imaginación, y un método serio y riguroso de investigación y experimentación.

El Cabildo catedralicio tampoco ofreció facilidades. Prevenido como estaba por experiencias recientes de este mismo estilo, no quiso ni oír hablar de “investigaciones” ni “experimentaciones” en un lugar tan significado y relevante como el Altar Mayor de la Catedral. Ni siquiera estaba dispuesto a prolongar la duración de las obras ya iniciadas, con todas sus incomodidades (operarios, andamios, ruidos, polvo o suciedad), más allá de lo necesario. Y, en buena lógica, se mostró partidario de un desenlace ágil y diligente. En general las prisas no son nada aconsejables cuando se trata de intervenir sobre un bien cultural (salvo los lógicos y excepcionales supuestos de emergencia). En este caso tan complejo, donde parece que no existía causa objetiva que justificara una acción urgente, la precipitación se antojaba impropia. Pero lamentablemente los plazos que marcan las decisiones de la política de hoy no se miden con la misma escala que los tiempos de las obras de arte. Y un buen ejemplo son estos frescos, que se pintaron hace más de cinco siglos, llevan plácidamente ocultos a los ojos de los mortales más de trescientos años, y se pretendía “descubrir” en unos pocos meses.

LAS SOLUCIONES

En estas circunstancias tan solo parecía viable formular propuestas fáciles de entender y asequibles de ejecutar. Una opción razonable pudo haber sido la de terminar las obras, ya iniciadas, de limpieza y restauración de la obra barroca (promovidas por la Consellería de Cultura Educación y Deportes de la Generalitat Valenciana) tal y como estaban previstas, sin más novedad que procurar la fiel y exhaustiva documentación de los frescos en su verdadero estado, de forma que pudieran ser reproducidos al detalle con posterioridad en otro lugar. Por ejemplo en una réplica del primitivo presbiterio gótico de la catedral, restituido al efecto. De este modo se hubiera garantizado la salvaguardia del bien, que recomiendan todas las cartas de restauración y garantizan las leyes de patrimonio, preservando en su lugar ambas arquitecturas (la gótica con los frescos, y la barroca que la cubre), tal y como nos habían llegado a nuestros días. Además con esta solución ambas manifestaciones artísticas habrían podido lucir en su ámbito natural (los frescos, o mejor sus reproducciones, en una réplica de su capilla medieval; y el espacio barroco, completo y unitario, en la cabecera del templo), lo que sin duda hubiera contribuido a acrecentar su valor. Y también hubiera sido fácil ofrecer al visitante tanto una visión lejana del conjunto pictórico de los ángeles dentro de su espacio arquitectónico (desde un plano inferior, a cota del altar), como disponer los medios para posibilitar una visión próxima del detalle (desde 2 ó 3 metros de distancia), verdaderamente privilegiada al permitir la apreciación directa de su gran belleza y magistral ejecución. Incluso hubiera sido ventajosa la preservación de las pinturas originales en sus cámaras oscuras, controlándolas higrotérmicamente. No habría importado la sobreiluminación, ni la sobreexplotación museística de sus reproducciones, pues no serían más que eso: simples réplicas del original. En este sentido, y salvando las diferencias, se hubiera tratado de una operación con ciertas semejanzas con la llevada a cabo con las Cuevas de Altamira. Pero la principal virtud de esta solución habría residido en su carácter respetuoso. No hubiera quedado cerrada ninguna puerta. Todo se conservaría en su lugar original, lo que hubiera permitido, en su caso, reflexionar sosegadamente en busca de una posible intervención más definitiva.

Sin embargo, con el cariz que había tomado el asunto, hay que admitir que esta alternativa hubiera provocado cierta frustración. Desde el punto de vista de la ciudadanía, renunciar al descubrimiento de los frescos originales, que seguirían

ocultos, hubiera sido tanto como decepcionar los anhelos mayoritarios de contemplar las verdaderas pinturas en su genuino lugar. Un contratiempo que siempre se hubiera podido paliar explicando extensa y didácticamente los argumentos que la sostenían. Aunque para ello hubieran hecho falta mayores dosis de decisión y voluntad política... Más consistente fue la objeción planteada por parte de algunos restauradores: los frescos, pese a no encontrarse en mal estado, precisaban una restauración profunda y urgente. Al parecer la necesidad era tal, que de no llevarse a cabo en un plazo razonable (se hablaba de meses), peligraba su integridad. En este punto no había nada que objetar. Por encima de todo debía prevalecer la salvaguardia del bien. Sin embargo aquí surgieron las mayores discrepancias. Para los responsables de la obra, sólo se podían restaurar las pinturas con garantías si antes se desmontaba la bóveda barroca que las escondía. No había ninguna otra solución viable. Y eso mismo se ejecutó sin reparos. Retiraron las bóvedas barrocas, troceándolas antes en múltiples pedazos. Pero no hace falta ser arquitecto, ni experto, para advertir que esta acción atentó contra la obra barroca, pues la desvirtuó profundamente. Rompió su unidad “compleja”, arruinando un elemento capital: justamente aquel que, con gran coherencia, cerraba y generaba el brillante espacio arquitectónico. Y no es preciso recordar que con esta arquitectura, y con cada una de sus partes, como bien de interés cultural, también debió haber prevalecido antes que nada la salvaguardia. Sobre todo si, como parece, existía alguna otra alternativa viable. Seguramente mucho más costosa, por lenta, penosa, difícil y arriesgada, pero alternativa al fin y al cabo y, por tanto, digna de haber sido tenida en cuenta.

La fórmula escogida para soslayar estos reparos de “arquitectos” fue la “reversibilidad” del proceso. Un controvertido concepto que, aplicado al patrimonio arquitectónico, carece de una definición unánime. Algunos defienden que en arquitectura, con la tecnología de hoy, todo es reversible con tal de aplicar los medios necesarios. Una forma perversa de interpretar su significado, pues en tal caso sobraría el propio concepto. En el extremo opuesto se encuentran quienes sostienen que nada es reversible, pues de serlo, de puro efímero, estaría lejos de ser arquitectura¹². Y, entre tanto se suscita un acuerdo, nuestras leyes imponen tan difuso precepto en obras de intervención con aportaciones no originales. Claro que esta prescripción procura ante todo establecer una estrategia en favor de la preservación de la “autenticidad” del bien: todo aquello que se añada nuevo,

deberá proyectarse y ejecutarse de tal forma que en un futuro pueda ser retirado sin afectar al bien original. Y esto es justamente lo que no ocurrió con las bóvedas de Pérez Castiel. Para empezar se trataba de cloendas tabicadas de ladrillo, revestidas con yesos y escayolas, que ni se pensaron ni se ejecutaron para ser “desmontadas”. Por tanto no eran “reversibles”. En segundo lugar ellas mismas eran piezas originales, cuya autenticidad debió ser preservada. Y en tercer lugar su verdadero valor como testimonio de una forma tradicional de cubrir espacios arquitectónicos con las leyes de la albañilería, se esfumó para siempre al trocearlas con cortes limpios de sierra o láser. Volver a montar esos mismos trozos en su lugar original, no recuperaría más que la apariencia de lo que fueron. Detrás de su epidermis todo serían costuras y cicatrices. De manera que no cabe la noción de “reversibilidad” en esta actuación, por mucho que se insista en ello.

Retiradas las bóvedas y una vez restaurados los frescos con éxito y brillantez, un “consejo de expertos” dictaminó que las pinturas debían quedar descubiertas. Y, dadas las circunstancias, resulta indudable que, en ese momento, era mejor así. Pero nada trascendió en cuanto a su postura respecto al espacio barroco. Claro que tampoco tuvieron oportunidad de contemplarlo unitariamente. Cuando los expertos giraron su visita, el presbiterio seguía ocupado por los andamios (fig. 5). Esto les permitió apreciar las pinturas de cerca y en detalle, ciertamente el mejor modo de hacerlo, pero al mismo tiempo les impidió percibir el efecto de conjunto, y consecuentemente calibrar y ponderar el resultado global de su decisión. Lo importante eran los ángeles de San Leocadio. La capilla barroca, lo de menos. Y es precisamente desde abajo, y sin andamios, como hoy se contemplan los ángeles, insertados sin remedio en todo el ámbito de la exuberante Capilla Mayor.

Y, como algunos nos temíamos, lo más discutible de toda la intervención reside, sin duda, en el resultado. Los ángeles músicos, hundidos en las ojivas, se muestran en forzado escorzo detrás de los brillantes nervios de rocalla que los enmarcan. Recortados entre ornamentos dorados, pierden todo su protagonismo. Además, desubicados en un espacio impropio, muy distinto de aquella sobria capilla medieval para la que fueron concebidos, quedan fatalmente desvirtuados (fig. 6). En la bóveda, desaparecidos los lunetos y sustraída la clave pinjante, permanecen tristes los nervios, carentes de aquellas referencias que les conferían sentido. El espacio del presbiterio, con paramentos barrocos, bóvedas góticas y




5

5. Aspecto del ámbito del presbiterio ocupado por andamios, tal como pudo examinarlo el “consejo de expertos” en enero de 2007

pinturas renacentistas, se percibe alienante e incoherente. Un espacio inventado, que nunca antes existió, incapaz de provocar la emoción evocadora de las obras que se saben heredadas del pasado. Una solución que mata la vitalidad que trasmítá su autenticidad, para convertir la Capilla Mayor en una especie de museo de sí misma (fig. 7). Porque restaurar y descubrir los frescos, aun siendo conveniente, no debió ser nunca el único cometido. Faltó un propósito arquitectónico identificable. Un proyecto. Una idea integral que gobernara el proceso y orientara las decisiones.

Queda la esperanza de que este conjunto no quede así de deslucido para la posteridad. Que no se dé el asunto por zanjado. Que una vez satisfechos los anhelos de la gente, el dilema pierda actualidad y se pueda re-pensar con calma y sosiego. Que acaso se pueda recuperar el espacio

barroco en su conjunto (incluido en su cierre superior), aunque sea con elementos ajenos, más ligeros y fácilmente desmontables. De este modo quizás puedan llegar a convivir, por fin, la capilla barroca y los frescos renacentistas. La primera de forma habitual, recuperando el protagonismo que le es propio en la cabecera de la Seu. Los segundos siendo descubiertos en gozosas ocasiones puntuales, lo que contribuiría a incrementar su preservación y su aprecio. No hay nada perdido (salvo las cloendas barrocas, que hoy son poco más que ilustres escombros cabalmente empaquetados). Sólo hace falta voluntad, compromiso y altura de miras en quienes tienen en sus manos la decisión. No hay que olvidar que intervenciones como ésta son competencia de unos pocos, pero pueden apagar o iluminar la fruición de muchos¹³. 

6. Aspecto del conjunto de la Capilla Mayor de la catedral de Valencia después de la intervención

7. Resultado de la bóveda del presbiterio, una vez retiradas las cloendas barrocas y restauradas las pinturas





7

Notas

1. "Capitulaciones entre el Cabildo de la Catedral de Valencia y Juan Pérez Castiel para la transformación de la capilla mayor de dicho templo". ALDANA, S. "El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel". En *Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón 1968
2. A excepción de alguna obra precursora. Algunas iglesias valencianas se remodelaron con anterioridad a la Capilla Mayor de la Catedral, como la del convento del Carmen (emprendida en 1628), con testimonios que permiten sospechar su papel como referente (Juan Pinto Victoria afirmó en 1679, en relación con la renovación de esta iglesia, que aquel remiendo..., que más parece obra pasmosa y de romanos... ha sido modelo de las más insignes fábricas de la Ciudad y Reino de Valencia, que todas manifiestas haber tomado de allí... - GARCÍA HINAREJOS, D. "La Arquitectura del Convento del Carmen", 1989 -) aunque lo cierto es que tuvo más que ver con el manierismo clasicista precedente, que con el barroco ornamentado de dicha Capilla Mayor. Posible precedente fue la cárcel-capilla de San Vicente Mártir, levantada en el convento de Sana Tecla – hoy desaparecido – a expensas del arzobispo Aliaga en 1639, pues las capitulaciones del presbiterio catedralicio la nombran como referente de calidad, hermosura y hechura (PINGARRÓN, F. *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia 1998)
3. BÉRCHEZ, J. *Arquitectura Barroca Valenciana*, Valencia 1993
4. NORBERG-SCHULZ, Chr. *Arquitectura Barroca*, Milán 1972
5. Capitulaciones entre el Cabildo de la Catedral de Valencia y Juan Pérez

Castiel para la transformación de la capilla mayor de dicho templo... ALDANA, S. Op. Cit.

6. En valenciano "cloenda" significa "conclusión o clausura", aunque en otros tiempos también significó "tabique de cierre". En los siglos XVI y XVII se utilizaba para referirse a la "bóveda tabicada" o "volta (cloida) de atavas". Otros vocablos de raíz similar son "clova" o "clovella", que significan "cáscara".

7. ALDANA, S. "El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel". En *Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón 1968

8. BÉRCHEZ, J. *Los Comienzos de la Arquitectura efímera en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia 1987

9. VENTURI, R. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Nueva York 1966

10. *LAS PROVINCIAS*, Valencia, 26 de junio de 2004 (artículo firmado por FERREIRA, M. A.).

11. *LEVANTE EMV*, Valencia, 14 de julio de 2004 (artículo firmado por La Redacción)

12. Pongamos el caso de una viga. Si, por los motivos que fuera, la pieza auténtica debiera ser sustituida por otra nueva, ésta no podría funcionar como viga y ser reversible al mismo tiempo.

13. Parfraseando las palabras de A. Jiménez: "...el resultado de una intervención... es responsabilidad de pocos y fruición de muchos". JIMÉNEZ, A. "Enmiendas parciales a la teoría del restauro (I)", en *LOGGIA*, nº 4, Valencia 1997