

# LAS RESTAURACIONES ARQUITECTÓNICAS REALIZADAS POR LA FUNDACIÓN HORTENSIA HERRERO: 5 AÑOS DE INTENCIONES Y RESULTADOS

*TFG presentado por: María Alejandra Bas González*

*Tutorizado por: Salvador Lara Ortega*

*GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA*

*2018-2019*



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA





# CONTENIDO

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	8	b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓ- RICA	21
<b>1. LA FUNDACIÓN</b>	<b>11</b>	c.INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO	21
1.1. INTRODUCCIÓN	11	d.RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES	21
1.2. PREMISAS DE LA FUNDACIÓN	11	e.DESARROLLO DEL ESTUDIO	22
a. RECUPERAR LA SENSIBILIDAD	11	f.EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO	23
b. COMPARTIR LA SENSIBILIDAD	12	g.CONCLUSIONES	24
c. DESARROLLAR LA SENSIBILIDAD	12	h.OPINIÓN DEL USUARIO	25
1.3. OBJETIVOS DE LA FUNDACIÓN	12	<b>4. IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR Y SAN NICO- LÁS DE BARI</b>	<b>27</b>
1.4. POLÍTICA DE SELECCIÓN DE LAS ACTUACIONES	13	a.OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN	27
<b>2. LAS INTERVENCIONES/ MÉTODO</b>	<b>14</b>	b.DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSE- GUIDO	27
a.OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN	14	4.1.METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	28
b.DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSE- GUIDO	14	a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	28
2.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	14	b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓ- RICA	32
a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	14	c.INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO	32
b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓ- RICA	14	d.RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES	33
c.INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO	14	e.DESARROLLO DEL ESTUDIO	36
d.RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES	14	f.EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO	36
e.DESARROLLO DEL ESTUDIO	14	g.CONCLUSIONES	38
f.EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO	15	<b>5. COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA</b>	<b>41</b>
g.CONCLUSIONES	15	a.Objetivo particular de la intervención	41
<b>3. ERMITA DE SANTA LUCÍA</b>	<b>16</b>	b.Demandas del proyecto e impacto perseguido	42
a.OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN	17	5.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	42
b.DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSE- GUIDO	17	a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	42
3.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	18	b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓ- RICA	50
a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	18	c.INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO	50

d.RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES	51
e.DESARROLLO DEL ESTUDIO	52
f.EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO	52
g.CONCLUSIONES	55
h.OPINIÓN DEL USUARIO	58

8.2. SUGERENCIA DE NUEVOS OBJETIVOS POSIBLES	78
8.3. FICHAS RESUMEN	80
SANTOS JUANES	81

<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>82</b>
------------------------	-----------

## 6. IMAGEN Y CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS 61

a.Objetivo particular de la intervención	61
b.Demandas del proyecto e impacto perseguido	61

### 6.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS 62

a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	62
b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA	65

## 7. IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES 67

a.OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN	67
--	----

### 7.1.METODOLOGÍA DE ANÁLISIS 67

a.INFORMACIÓN DEL EDIFICIO	67
b.BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA	69
c.INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO	69
d.RESUMEN DE LAS DEMANDAS	70
e.OPINIÓN DEL USUARIO	71

## 8. CONCLUSIONES 73

### 8.1. CARACTERÍSTICAS COMUNES A LAS DIVERSAS ACTUACIONES 73

a.ERMITA DE SANTA LUCÍA	76
b.IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR Y SAN NICOLÁS DE BARI	76
c.COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA	77





## RESUMEN

El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado es el estudio de las restauraciones realizadas por parte de la Fundación Hortensia Herrero en diferentes edificios de la ciudad de Valencia. La investigación se centra en la recopilación de datos con su consiguiente sistematización y el objetivo de analizar de forma crítica los resultados obtenidos en las restauraciones.

Con ello, se focaliza en el análisis del talante arquitectónico de la Fundación, puesto que se han llevado a cabo intervenciones de gran envergadura en edificios con alta carga histórica y social. Estos edificios son considerados hitos en la ciudad de Valencia y merecen una justificación detallada.

## RESUM

L'objectiu principal d'aquest Treball de Fi de Grau és l'estudi de les restauracions realitzades per part de la Fundació Hortensia Herrero en diferents edificis de la ciutat de València. La investigació es centra en la recopilació de dades amb la seua consegüent sistematització i l'objectiu d'analitzar de forma crítica els resultats obtinguts en les restauracions.

Amb això, es focalitza en l'anàlisi del tarannà arquitectònic de la Fundació, ja que s'han dut a terme intervencions de gran envergadura en edificis amb alta càrrega històrica i social. Aquests edificis són considerats fites en la ciutat de València i mereixen una justificació detallada.



## ABSTRACT

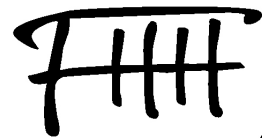
The main objective of this Final Degree Project is the study of the restorations carried out by the Hortensia Herrero Foundation in different buildings in the city of Valencia. The research focuses on the collection of data with its subsequent systematization and the objective of critically analyzing the results obtained in restorations.

Therefore, it focuses on the analysis of the architectural facet of the Foundation, since large-scale interventions have been carried out in buildings with a high historical and social burden. These buildings are considered of great importance in the city of Valencia and deserve a detailed justification.

## PALABRAS CLAVE/KEYWORDS

Restauración, Hortensia Herrero, Fundación, Mecenazgo, Filantropía, Criterios de restauración, Ermita, Parroquia, Iglesia, Patrimonio artístico, Restauración arquitectónica, Arquitectura religiosa

*Restoration, Hortensia Herrero, Foundation, Patronage, Philanthropy, Restoration criteria, Hermitage, Parish, Church, Artistic heritage, Architectural restoration, Religious architecture*



FUNDACIÓN  
Hortensia Ferrero

# 1. LA FUNDACIÓN

## 1.1. INTRODUCCIÓN

La Fundación Hortensia Herrero nace en Valencia un 9 de diciembre de 2011, con la intención de apoyar la cultura, la educación y el arte.<sup>1</sup> Se trata de una entidad sin ánimo de lucro que se dedica a fomentar actividades y proyectos en diversos ámbitos socio-culturales y artísticos. Presidida por Dña. Hortensia M<sup>a</sup> Herrero Chacón (fig. 1) y vicepresidida por D. Joan Roig.

Tiene como principales objetivos recuperar, proteger y promocionar la cultura y patrimonio de la Comunidad Valenciana. Sus principales ejercicios están relacionados con la recuperación del patrimonio artístico, además de activar proyectos relacionados con el mundo de la danza, el ballet, la música y el arte.<sup>1</sup>

## 1.2. PREMISAS DE LA FUNDACIÓN

Recuperar, compartir y desarrollar la sensibilidad por la cultura son las tres premisas fundamentales sobre las que se basa la actividad de la Fundación. El primer punto para tener en cuenta en sus restauraciones es recuperar el esplendor de la obra en cuestión, devolviéndole la grandeza que tuvo en su día.



Fig 1. Presidenta Hortensia Herrero Chacón

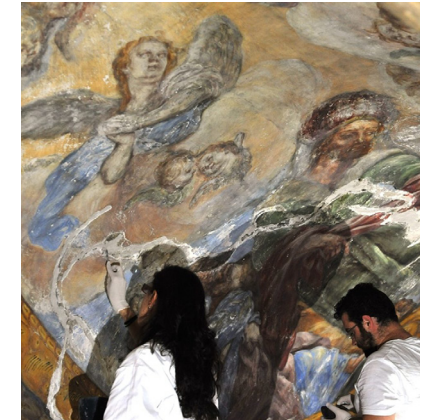


Fig 2. Restauración de las pinturas murales en San Nicolás

### a. RECUPERAR LA SENSIBILIDAD:

“En este punto se pretende rescatar el patrimonio artístico de la Comunidad Valenciana, con el fin de recuperar la sensibilidad que el tiempo ha ido erosionando. Por este motivo, en la Fundación Hortensia Herrero apoya iniciativas que ayuden a mejorar el pasado para disfrutarlo en un presente y seguir dejándolo de legado para un futuro.”

Este será el punto en el que se centrará el trabajo, en el que convergen todas las restauraciones sobre patrimonio arquitectónico y de todo aquello que corresponde a lo tangible, tal y como se da en: Centro Parroquial, Ermita de Santa Lucía, Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo, restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados y su Camarín, las pinturas de la Iglesia de San Nicolás (fig. 2), Colegio del Arte Mayor de la Seda (todas ellas ubicadas en la ciudad de Valencia exceptuando el Centro Parroquial que se ubica en la localidad valenciana de Genovés).

<sup>1</sup> Fundación Hortensia Herrero, (2013), *Memoria Anual de la Fundación de 2012*, Valencia, España.

### b. COMPARTIR LA SENSIBILIDAD:

“Sensibilidad entendida como pintura, danza, escultura, arquitectura y cualquier disciplina artística que ayude a impulsar la Cultura Valenciana a nivel nacional e internacional.”

Es la premisa dedicada a promocionar e incentivar las artes y la danza en el entorno socio-urbanístico de la ciudad de Valencia. Es el caso de la escultura de “La pamelela” (fig. 3), cedida a la ciudad de Valencia por parte de la Fundación.

### c. DESARROLLAR LA SENSIBILIDAD:

“Los jóvenes son el futuro de la Comunidad Valenciana. Ellos son nuestro patrimonio próximo. Por este motivo, impulsamos proyectos e iniciativas que trabajan la formación y el conocimiento del arte en todos los colectivos sociales.”

En este punto se encuentra todo aquello que germine actividades culturales (fig.4), así como lo concierne a los eventos relacionados con el arte y la creación de nuevas formas de impulsar a los jóvenes en las artes<sup>2</sup>. La Fundación participa todos los años y desde 2014 con la Asociación de Arte y Danza del Mediterráneo, ADAM, para poner en marcha el Campus Internacional VALENCIA DANZA.



Fig 3. “La pamelela” de Manolo Valdés



Fig 4. Colaboración con Asociación de Arte y Danza del Mediterráneo

## 1.3. OBJETIVOS DE LA FUNDACIÓN

Como ya se ha mencionado antes, los tres principales objetivos de la Fundación son: recuperar, proteger y promocionar la cultura y patrimonio de la Comunidad Valenciana. Por lo que, cada tipo de proyecto que realizan encajaría dentro de una de las tres columnas de la fundación.

<sup>2</sup> Portal oficial de la Fundación Hortensia Herrero. <<https://www.fundacionhortensiaherrero.org>> (Consulta 10 de agosto de 2018)

## 1.4. POLÍTICA DE SELECCIÓN DE LAS ACTUACIONES

Los promotores de las actuaciones son las propias instituciones, por lo que la Fundación únicamente tiene carácter de soporte económico. En la línea de recuperar la sensibilidad, el ámbito de la restauración arquitectónica, principalmente se realizan actuaciones de carácter religioso, salvando la excepción de la rehabilitación del edificio civil del Colegio del Arte Mayor de la Seda. La decisión de qué se restaura la toma su presidenta Hortensia Herrero, se trata de una decisión de carácter personal y con la finalidad de servir a la ciudad.

Cabe destacar el incremento de propuestas recibidas, según cuenta Fernando Jiménez, encargado de proyectos de la Fundación, en los inicios no recibían demasiadas propuestas de proyectos a diferencia de las que reciben hoy en día. Es a partir de la Restauración de la Iglesia de San Nicolás cuando se disparó el número de propuestas recibidas. Con ello, en el año 2018 la Fundación recibe unas 200 propuestas, dato que contrasta con las 50 propuestas al año que recibía en los primeros años.

No se tiene intención con las restauraciones elegidas recuperar una época concreta de la ciudad de Valencia, aunque haya actuaciones en edificios de la misma época, como puede ser el caso del estilo gótico en el Colegio del Arte Mayor de la Seda y la Iglesia de San Nicolás, simplemente es coincidencia el hecho de haber sido edificios que despuntaron durante el siglo de Oro de Valencia.

## 1.5. MÉTODO DE TRABAJO Y ORGANIZACIÓN DE LOS TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS

Fernando Jiménez comenta que la presidenta de la Fundación, Hortensia, evita masificar los trabajos de restauración; así pues, su *modus operandi* es empezar una actuación y terminarla.

Las restauraciones llevadas a cabo no se tratan de restauraciones de autor, se busca simplemente recuperar el esplendor original de los espacios y el interés cultural. El único papel que lleva a cabo la Fundación en sus actuaciones es la de aportar capital y asegurarse de que el dinero invertido está bien invertido.<sup>3</sup>

La Fundación no cuenta con un equipo técnico, únicamente existe un arquitecto técnico encargado de supervisar las actuaciones para que las obras realizadas sean fieles a lo planteado y valora técnicamente la inversión.

---

<sup>3</sup> Fernando Jiménez, encargado de Proyectos de la Fundación Hortensia Herrero, comunicación personal a fecha 2 de abril de 2019

## 2. LAS INTERVENCIONES/ MÉTODO

### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

En este apartado se explicará el concepto al que se quiere llegar a través de la restauración de la obra.

### b. DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSEGUIDO

Mientras que en este apartado se desarrollará todo lo concerniente a la obtención del producto final como el procedimiento para llegar al mismo.

### 2.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La metodología puede dividirse en diversas fases, las cuales se han llevado en paralelo en casos en los que lo permiten. La aproximación a la obra con su previo estudio se debe realizar desde un punto de vista crítico. Esta posición, ha sido una constante histórica en mayor o menor grado, desde que el fisicomatemático Giovanni Poleni planteara en 1748 su propuesta para intervenir en la Cúpula de San Pedro en Roma. El desarrollo y formulación del estudio han sido necesarios para garantizar la concreción de cada restauración. Llegando con ello a reconocer, no únicamente los defectos o carencias si no también apreciar sus valores desde la posición arquitectónica y artística del monumento.

### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

La finalidad de este punto, es fundamentalmente ubicar el edificio en la historia de la ciudad para así conocer su contexto histórico y social, como la transformación de la dermis del edificio en cuestión, conociendo todas las fases y estilos que han dejado huella en el mismo

### b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

Durante las primeras semanas del estudio se ha recogido información a través de documentos escritos y gráficos: libros, artículos, webs, planos, fotografías históricas, etc. O bien, mediante comunicación personal con la persona responsable de la restauración.

### c. INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Se ha obtenido la información biográfica bien por publicaciones sobre el arquitecto en cuestión y su obra, así como por comunicación personal debido a la ausencia de información.

### d. RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES

Es en este punto donde se contabilizan las necesidades del edificio urgentes en mayor o menor medida, necesidades que surgen debido a la ejecuciones de baja calidad, abandono o envejecimiento.

### e. DESARROLLO DEL ESTUDIO

En primer lugar, se ha analizado toda la información histórica para así tener una buena base sobre la que entender el edificio y cómo se ha actuado sobre él, cuándo y en qué condiciones.

El segundo paso ha sido contactar con los arquitectos responsables de las concernientes restauraciones además de concertar una cita con Fernando Jiménez, quien es el responsable de proyectos de la Fundación Hortensia Herrero. Es él quien cuenta cómo funciona esta Fundación tan atípica. La conversación con los arquitectos sirve para una aproximación a la propia restauración. El siguiente paso es visitar el edificio en cuestión para así valorar la actuación de forma objetiva.

#### **f. EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO**

En esta fase se analizarán las actuaciones en el edificio centrandó la atención en puntos clave como son la calidad de ejecución, intenciones del arquitecto, correcto funcionamiento.

#### **g. CONCLUSIONES**

Última fase del análisis, en la cual se realiza una valoración subjetiva en base a los criterios técnicos, teóricos y estéticos adquiridos durante el Grado en Fundamentos de la Arquitectura.



ERMITA DE SANTA LUCÍA



### 3. ERMITA DE SANTA LUCÍA

#### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

El principal objetivo de la restauración ha sido cesar el deterioro que se había producido en la ermita, aunque a su vez se aprovechó para mejorar las condiciones de habitabilidad y funcionalidad del conjunto. Se saneado todas las fachadas del edificio de modo que se han eliminado los problemas de filtración de agua, estos estimulados por encontrarse en el jardín del Hospital. Paralelamente, se han reparado muchos de sus elementos además de recuperar el color original de la fachada.

Todo ello en interés de elevar su condición patrimonial; teniendo en cuenta que en 1963 se declaró Conjunto Histórico Artístico algunos edificios de la manzana del antiguo Hospital, incluyendo esta ermita.

#### b. DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSEGUIDO

En la primera intervención de 2010 llevada a cabo se acometen en la estancia del Gremi de Campaners de la segunda planta y en el espacio de cubiertas entre la zona de entrada de fachada principal y el hastial de la nave principal.

Mientras que la segunda intervención de 2012, sería una continuación de la primera fase, corresponde con la segunda fase de las actuaciones de emergencia. La razón fundamental de la intervención se debe a la grave situación en la que se encontraba, por lo que esta tuvo como objetivo frenar las fuentes de deterioro dado que la situación de la Ermita respecto al nivel de la calle provocaba humedades en los muros del agua

procedente del terreno.

Es esta segunda intervención la que es financiada por la Fundación. Todo ello para mejorar la condición patrimonial de un templo que fue declarado en 1963 Conjunto Histórico Artístico.

### 3.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

#### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

En los primeros tiempos cristianos, los fieles ya se ocultaban en cuevas para alejarse de las persecuciones que sufrían. Posteriormente, estos empezaron a construir pequeños edificios que cubrían la función de oratorio y de vivienda. Aquellos edificios tomaron el nombre de ermitas.

En la Comunidad Valenciana, todas las ermitas son posteriores a la creación de Reino de Valencia por Jaime I. Eran construcciones que fueron reemplazando o reutilizando antiguas mezquitas musulmanas tras su purificación.

La desaparición del ermitaño ha sido una de las principales causas de deterioro y ruina de muchas ermitas. Estas, al estar asentadas en el medio rural han sufrido gravemente las inclemencias del tiempo, principalmente se desarrollaban humedades que se filtraban por las grietas. Sin embargo, con la presencia del ermitaño las diferentes patologías eran detectadas y reparadas.

Hoy en día, es la única ermita que se encuentra dentro del casco antiguo de Valencia (fig. 5), en la calle del Hospital nº15, del antiguo barrio de Els Velluters, barrio en el que se localizaron los antiguos artesanos que



Fig 5. Ubicación de la ermita de Santa Lucía

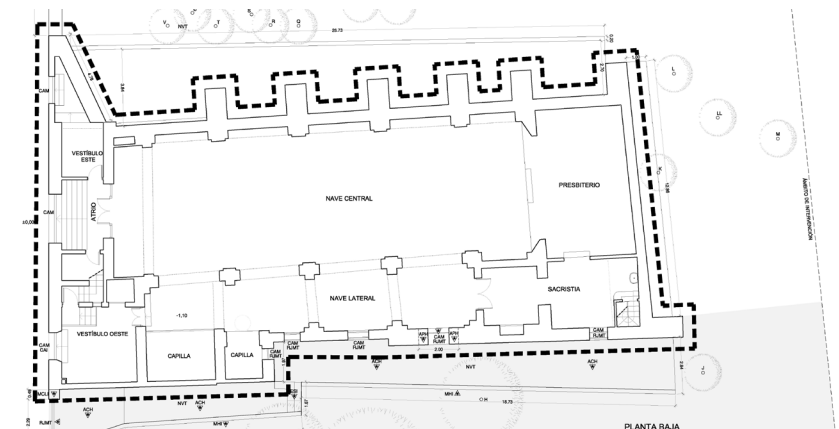


Fig 6. Ubicación de la ermita de Santa Lucía

confeccionaban prendas de terciopelo, en valenciano *vellut*, y seda. En su día era una ermita de carácter huertano, pese a haber sido fagocitada por la ciudad no ha perdido su estilo sencillo. Se encontraba a los pies de la muralla cristiana de la ciudad en junto a la puerta de los Inocentes y dentro del conjunto sanitario

del que hoy es el famoso Hospital General de Valencia.

Los Valencianos accidentados de las vista, i los Ciegos no fue a nombre de Santa Lucía, fundan su Cofradía en el año 1329, dedicándola a la Vera Cruz en lugar de a Santa Lucía.

La Cofradía de Santa Lucía, virgen y mártir, nace en 1238 tras la conquista de Jaime I con motivo de la misma. La antigua capilla de la cofradía, bajo el nombre "Almoyna de Santa Lucía" se ubicaba en la girola de la catedral de Valencia; aunque fue en 1394 cuando se traslada a su ubicación actual. El cambio de localización se debe a la herencia del Cofrade Mathias Coloma, otorgando en 1395 todos sus bienes a la Cofradía de Santa Lucía. En ese entonces los Cofrades carecían de Casa para convocar sus reuniones, por lo que utilizaron los bienes heredados para construir una sede, a través de la autorización de compra de unos terrenos dentro de los muros cristianos de Valencia <sup>4</sup>.

La obra dio comienzo en 1400 y terminó en 1511, de la obra original únicamente se conserva una bóveda nervada gótica en la capilla mayor, siendo el resto del templo de estilo barroco tras la ampliación sufrida en el 1737.

Actualmente, el conjunto hospitalario se encuentra en la avenida del Cid, ello se debe a que fue trasladado en 1962. Del conjunto original sólo se conservan la puerta gótica del siglo XV además de otros elementos. Mientras, del antiguo edificio hospitalario se conserva únicamente el crucero correspondiente al siglo XVI y desde 1979 es la Casa de la Cultura, donde se ofrece servicio público de biblioteca y se conservan importantes documentos bibliográficos. En el recinto se en-

<sup>4</sup> Teixidor, Fr. Josef (1767), *Antigüedades de Valencia*, Valencia, El Archivo Valentino. cit., Pág. 228-229



Fig 7. Detalle de arcos fajones en nave principal



Fig 8. Fachada principal

cuentra también la Capilla del Capitulet (siglo XVIII), esta se alza sobre el solar original donde se le rendía culto a la patrona de la ciudad por parte de la Cofradía de Nuestra Señora de los Santos Inocentes y Desamparados, creada en 1414. <sup>5</sup>

En lo que a la ermita respecta, tal y como se puede apreciar en la planta <sup>6</sup> (fig. 6) se compone de una nave principal y una nave lateral sobre la cual se albergan dependencias de la Cofradía. La nave central se cubre con una bóveda rebajada sostenida por cinco tramos de arcos fajones y ornamentada con grutescos dorados barrocos (fig. 7). La nave principal se remata con un retablo en el presbiterio, con turgentes formas barrocas, con columnas salomónicas adornadas con hojas de vid flanqueando el nicho central en el que se aloja la imagen de Santa Lucía y, junto a ella, las de San Lucas y Santa Águeda. La nave lateral izquierda, de carácter

<sup>5</sup> Soler Carnicer, José , (2007), *Las ermitas de Valencia*, Valencia, España, Ajuntament de València.

<sup>6</sup> Vila Ferrer, Salvador, *Restauraciones Urgentes Ermita Santa Lucía 2º Fase, Planta Baja y Emplazamiento*, mayo 2012

más estrecha y corta, cuenta con cinco capillas entre los contrafuertes, mientras que en la fábrica contraria cada tramo cobija retablos dorados generalmente de orden dórico.

Por otra parte, la fachada principal (fig. 8) es muy sencilla y de dimensiones anchas, pero poco elevada. Se abren tres puertas, la central es adintelada con pilastras de poco relieve que soportan un entablamento; sobre la puerta principal se halla una pequeña hornacina en la que reposa el busto de Santa Lucía (fig. 9), mientras que las dos laterales son de medio punto con livianas arquivoltas. La fachada termina con una amplia espadaña de doble hueco con sus correspondientes campanas; estas reciben los nombres de Santa Lucía y Santa Águeda, y acabada en frontón triangular con una sencilla cruz de hierro y ornamentos en piedra. En los extremos de la cornisa están decorados con esculturas que representan a la Virtud y al Martirio, obras del escultor valenciano José Esteve Edo producidas en 1988.

En el frontis hay unos azulejos que dan nombre al templo: Ermita de Santa Llúcia. 1377-1381. Y otro en el retablo que se puede leer:

“Antiga Casa Confraria de Santa Llúcia en les terres adquirides a Bernat Péres y Pasquala, viuda de Bernat Morell, el 25 de novembre de 1381. Son desde aquella data on es dona verenació a la imatge d’aquesta Verge Màrtir. Fou declarada per decret N°3483 dell 28 de Novembre de 1963 Conjunt Històric Artístic.”



Fig 9. Detalle de la fachada principal



Fig 10. Escalones de bajada del acceso en fachada principal

Previamente a la restauración realizada por la Fundación, obligatoriamente para acceder al interior se tenían que bajar unos escalones, ya que el interior se encuentra en un nivel inferior a la cota de calle (fig. 10).

La puerta derecha de la fachada vuelca a un pequeño zaguán, perteneciente a un volumen integrado en la ermita donde se ubica la Casa de la Confraria de Santa Lucía. La descripción de este edificio termina recordando que, gracias a la cofrade, de nacionalidad francesa, Claudia Bayo Gaboyard, la ermita se libró de los estragos de la guerra civil. Gracias a que selló la puerta de entrada con un documento que acreditaba su nacionalidad y obligó a que el pequeño templo fuera respetado.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Company i Mateo, R. (1986), L'església i Confraria de Santa Llúcia de València. Història i Art (s. XIII-XX), (Tesis de licenciatura presentada por Rafael Company i Mateo, dirigida por Dr Daniel Benito Goerlich), València: Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1986

## b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

En líneas generales, el libro de José Carnicer *Las Ermitas de Valencia* sirve para una primera aproximación a este arquetipo. Mientras que la tesis de Rafael Company i Mateo resulta muy interesante para su conocer todo detalle histórico. Todo ello contrastado y completado por la reseña histórica facilitada por Salvador Vila Ferrer, quien es el arquitecto encargado del proyecto ejecutado.

## c. INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Salvador Vila Ferrer titulado en la Escuela Técnica de Arquitectura de Valencia y especializado en el Máster en Técnicas de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico. Actualmente, es el arquitecto encargado de la conservación de la Catedral de Valencia.

Entre su obra destaca La recuperación del patio del palacio del Embajador Vilch (2001), artículo de la revista Loggia nº 12 donde justifica la necesidad de rescatar la memoria arquitectónica a través de su desmonte, traslado y montado de nuevo. Tema que trata también en su trabajo final de máster titulado La impostación del “cortile” del Palacio del Embajador Vich en el Convento del Carmen (1992).

## d. RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES

Según Francesc Llop i Bayo, presidente de la Cofradía de Santa Lucía, la Ermita se encuentra “abierta a distintas sensibilidades”, es decir, en ella se celebran misas convencionales, misas en latín y conciertos de música clásica. La acústica del edificio permitió proyectar hacia la calle el ensayo de música clásica que se dan lugar los miércoles. Según cuenta Francesc Llop i Bayo, este fue el detonante de la segunda fase de restauración ya que en ese momento Hortensia Herrero y su secretaria entraron en el edificio para conocer el porqué de la música. Una vez dentro, se percataron del estado en el que se encontraba el edificio con lo que contactaron con la Cofradía para conocer si contaban con proyecto y permiso de ejecución. Como ya había tenido lugar la primera fase ya poseían todo permiso pertinente.

La rehabilitación abarca la propia Ermita de Santa Lucía así como su entorno directo. El motivo de la restauración de este entorno se debe a la adecuación del edificio, para que pueda ser accesible y a su vez recuperando el nivel original.

La adecuación se consiguió con la creación de un nuevo acceso lateral (fig. 11), a través del cual se puede entrar directamente a la iglesia; a lo largo del acceso se salva la diferencia de cota entre el interior y el exterior de la iglesia.

Otro punto relacionado con la adecuación del edificio, se aprovecha la intervención en su contorno y se procede a la eliminación de humedades por capilaridad que sufría el templo. Para ello, se excavaron más de dos metros de profundidad a lo largo de todo el pe-

rímetro para posteriormente, dotarle de un encuentro óptimo entre el jardín y los muros.

Otras de las intervenciones a destacar, es la recuperación del blanco original de las fachadas, siendo el anterior un amarillo vainilla (fig. 12)<sup>8</sup>; además de reparar en los paramentos exteriores los desconchados y manchas de humedad.

En lo que respecta a la fachada Norte, presentaba una serie de grietas supuestamente debidas a la demolición del muro perimetral del conjunto del hospital del cual formaba parte y agravadas por el paso del metro por la zona.

En la fachada Este, presentaba una grieta vertical naciente en el hueco ojival hacia el terreno y una relevante presencia de humedad. Además, la fachada Sur también presentaba una grieta vertical junto al contrafuerte este y en su encuentro con el último contrafuerte.

La fachada Oeste presentaba otras tres grietas verticales: la primera ubicada en el dentro del cuerpo, una segunda entre los cuerpos de distinta altura y otra naciente del último hueco hacia el terreno. Todas las fachadas presentaban altos grados de humedad sobre todo en la parte baja de los muros como en las zonas próximas a canalones y desagües.



Fig 11. Nuevo acceso lateral



Fig 12. Fachada previa a la restauración

#### e. DESARROLLO DEL ESTUDIO

Una vez conocido el origen e historia de la ermita, además de su relación con su entorno inmediato. El siguiente paso es contactar con Salvador Vila, el arquitecto responsable de la rehabilitación, quien explica los menesteres sobre los que trabajó, así como su relación con el edificio. Esta toma de contacto ayuda a entender el porqué de las decisiones.

La visita al edificio realizada consistió en un recorrido interior por el mismo, así como por su espacio exterior inmediato y del espacio verde que lo rodea.

<sup>8</sup> <<https://www.flickr.com/photos/antoniomarinsegovia/4846305720/in/photostream/>>

## f. EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO

La ordenación de los Jardines del Hospital fue encargada en el 1999 al arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, en esta actuación se veía involucrado el perímetro de la ermita y se intentó tratar. Es en el 2000 cuando se realiza un Proyecto Básico para la Restauración y Ampliación del Ermita, obra que no tuvo lugar, aunque sirvió como precedente para conocer su estado y su entorno inmediato.

Es en 2008 cuando se desarrolla el Proyecto de Restauraciones Urgentes, el cual era de restauración y ya no de ampliación, se debía paliar la gravedad de la situación. Con ello, en los meses de junio de 2009 y septiembre de 2011 se realizaron actuaciones puntuales de urgencia a cargo de la Cofradía. Además de las actuaciones llevadas a cabo por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana entre los meses de febrero y diciembre de 2010. No es hasta el 4 de junio de 2012 cuando se inician las obras de rehabilitación financiadas por la Fundación, concluyendo el 5 de febrero de 2012 donde tuvo lugar la apertura del centro, coincidiendo con la festividad de Santa Águeda, una de las patronas de la Ermita.<sup>9</sup>

La rehabilitación del edificio se centra en el tratamiento de fachada, la eliminación de humedades y sellado de grietas, y adecuación del mismo.

Las humedades eran el punto más crítico, para ello se llevó a cabo la demolición de cimentación de hormigón armado y en masa perimetral al edificio. Para permitir la excavación del contorno mediante bata-



Fig 13. Nuevo acceso a la ermita

ches pudiendo permitir la construcción de zapatas corridas las cuales se cosen a la fábrica de mampostería.

La nueva recogida de aguas perimetral consiste en la instalación de una nueva red de saneamiento alimentada a través de imbornales en puntos concretos de las diferentes fachadas.

En lo que respecta a la nueva rampa de bajada de la calle al espacio exterior oeste se encuentra totalmente integrada en el jardín, este nuevo espacio exterior (fig. 13) se relaciona con el jardín contiguo mediante taludes que mueren en muretes de hormigón armado de baja altura.

<sup>9</sup> Fundación Hortensia Herrero, (2013), Memoria Anual de la Fundación de 2012, Valencia, España

## g. CONCLUSIONES

Queda en evidencia la mejora constructiva y estética del edificio, siendo un punto clave la adecuación del mismo. Trata el nuevo acceso de forma sutil, abriendo un hueco en la fachada este acertadamente y conectando así con la zona de mayor tránsito peatonal, punto en el que converge la antigua calle Hospital con las calles Guillem de Castro, Ángel Guimerá y Cuenca. La recuperación en fachadas de su color original, el blanco, transmite limpieza.

En lo que respecta a las humedades, no se consiguen eliminar por completo ya que en la fachada norte se dan humedades en la zona del presbiterio, la cota a la que se encuentra el pavimento exterior es mayor a la interior (fig. 14). Otro punto crítico es la escalera que conduce a las dependencias de la ermita ubicadas sobre la nave lateral, la cual se encuentra en lastimoso estado y sujeta por apeos.

La utilización de la piedra tipo Borriol tanto en el zócalo como en el pavimento resulta armonioso en el conjunto. Pese a seguir el mismo tratado en el zócalo, se produce un salto entre el zócalo de fachada principal y el nuevo, ya que se encuentra a la misma altura que la barandilla situada por delante del mismo, lo que provoca que se desdibuje el nuevo zócalo (fig. 15).

La utilización de esta piedra caliza contrasta con la dureza del hormigón entablillado de los muretes de contención, el encuentro entre estos dos materiales se produce tajantemente. Destacar también la escalera (fig. 16) realizada en hormigón entablillado que añade para acceder a la zona de los jardines del hospital, resultando como nexo de unión entre la ermita



Fig 14. Humedades existentes de fachada norte



Fig 15. Encuentro entre zócalo existente y nuevo zócalo



Fig 16. Escalera que conduce a los Jardines del Hospital



y su entorno directo. Como punto a favor, aprovecha el hormigón para empotrar luminarias en los muretes, así se evita instalar mobiliario urbano para iluminar el acceso.

En resumen, se trata de una solución correcta y funcional, dado que el número de visitas han aumentado notablemente. Posiblemente, la intervención debiera centrarse en el pragmatismo dado su carácter fortuito.

## h. OPINIÓN DEL USUARIO

En el caso de la Ermita, la primera toma de contacto fue con Andrés Alfonso Pérez quien es el encargado de mantenimiento y clavero de la ermita. Cuenta los daños que sufre actualmente la ermita, como es la escalera apuntalada que sube a las dependencias que se encuentran sobre la nave lateral. Otro aspecto que preocupa son las humedades en el muro tapial del presbiterio (imagen X). Humedades que por continuidad afectan al lienzo de la Virgen de los Desamparados, obra atribuida a Gaspar de la Huerta. Andrés cuenta que este lienzo fue cedido para una exposición en el MUVIM y la directora contactó alarmada con los responsables de la ermita por el estado en el que se encontraba la obra, según palabras textuales de Andrés “la puso en cuarentena”.

Francesc Llop i Bayo, presidente de la Cofradía de Santa Lucía apunta que tras la rehabilitación y puesta en valor del edificio ha supuesto un cambio muy importante, dando lugar a un aumento de las visitas con motivo de la adecuación del acceso. Otro punto que señala es la notable mejora de los muros tras la eliminación de humedades aunque no completa, puesto que se podría considerar una tercera fase para culminar la restauración.



IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR Y  
SAN NICOLÁS DE BARI

## 4. IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR Y SAN NICOLÁS DE BARI

### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

Se trata de uno de los grandes proyectos que comenzó la Fundación en 2012, siendo un edificio ejemplar donde convive la estructura gótica del siglo XV con decoración barroca del siglo XVII.

Las intervenciones en la iglesia se pueden dividir en tres etapas. Todas las intervenciones tienen como intención recuperar el conjunto amén de recuperar las pinturas interiores, las cuales le otorgan el gran valor artístico al edificio. Son la segunda, consolidación arquitectónica, y tercera, recuperación del conjunto pictórico, intervenciones las financiadas por la Fundación.

### b. DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSEGUIDO

El proyecto de restauración de la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Bari se trata del primer proyecto de gran envergadura desarrollado por la Fundación, donde la Parroquia y la Fundación pactan pocos meses después de la creación de la misma, donde el 2 de enero de 2012 ambas instituciones firman el convenio para la rehabilitación. Restauración llevada a cabo por Carlos Campos González, como director de la restauración arquitectónica, y Pilar Roig Picazo, como directora de la restauración pictórica y ornamental.

Se persigue revivir la majestuosidad que alberga el

edificio, declarado bien cultural por su enorme interés como monumento histórico-artístico. Sin antes prevenir futuras lesiones en el ornato. Es por ello que las intervenciones arquitectónicas quedan algo invisibilizadas pese a su carácter crucial. No obstante, existe una última intervención por parte del arquitecto que ayuda a comprender mejor el desarrollo histórico del edificio.

## 4.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

El edificio se sitúa en el número 8 en la plaza San Nicolás, además cuenta con un acceso a través del número 35 de la calle Caballeros y cuenta con una superficie total de 1273m<sup>2</sup>, conforme a la Sede Electrónica de Catastro. El edificio fue declarado el 5 de junio de 1981 Bien de Interés Cultural.

En el lugar donde se ubica la actual iglesia de San Nicolás se encontraba una primitiva mezquita dentro de los antiguos muros de la ciudad, la cual fue purificada inmediatamente tras la conquista de Valencia por Jaime I con intención de restaurar el culto cristiano en la ciudad, por lo que sería una de las doce iglesias valencianas cristinas <sup>1</sup>.

Se trata de una iglesia con doble asignación a San Nicolás Obispo y a San Pedro Mártir, hecho generador de opiniones encontradas. Por una parte, Gaspar Escolano afirmaba que se trataba de un oratorio que los primeros pobladores dedicaron a la honra de S. Pedro Mártir antes 1268<sup>2</sup>. Mientras que Teixedor cuenta que el templo está dedicado al Santo Obispo San Nicolás y no a San Pedro Mártir, el cual murió siete años después en 1252.

Además, un aspecto a destacar sobre la historia de la parroquia, es haber tenido por Rector a D. Alonso de Borja, obispo de Valencia y después Papa nombrado por Calisto III<sup>3</sup>.

---

1 Olmedo de Cerdá, M.F., (2003) Callejeando por Valencia, Carena Editors S.L.

2 Escolano, Gaspar. (1972), Década primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reino de Valencia, Universitat de València. Cit, Pág. 493

3 Teixidor, Fr. Josef (1767), *Antigüedades de Valencia*, Valencia, El Archivo Valentino. cit., Pág. 353

Iglesia fundada y construida en 1245, la actual construcción se debe a una reforma que data de 1455, cuando se renueva al estilo gótico del segundo periodo. En pleno Siglo de Oro, la parroquia se renueva al estilo gótico bajo la decisión de la familia Borja, entre ellos cabe destacar a Alfonso de Borja, futuro Papa Calixto II, rector de la iglesia; el escritor Jaume Roig, administrador de la parroquia junto con Pere Compte colaborando como arquitecto<sup>4</sup>.

En la reforma de 1455, se respeta el óculo en tracería de estrella de la fachada principal, además de la portada gótica. El único elemento que se cambia es la decoración del tímpano, se cambia la gótica por la barroca.

La intervención al barroco sufrida es diametralmente opuesta a la de San Juan del Mercado, donde se construyó bajo las crucerías góticas de la nave principal una segunda cáscara de bóveda de cañón tabicada que serviría de base para la decoración pictórica de Palomino. Mientras que en San Nicolás esa solución no era factible ya que la altura del templo sea algo baja en comparación con otras construcciones (13´5m a la clave de las bóvedas de las naves) y por lo que no era posible crear una bóveda de cañón bajo la gótica pues no se dispondría del espacio necesario para trabajar<sup>5</sup>. Por lo que se optó por suavizar las aristas de los nervios góticos (fig. 17), se trata del recubrimiento de estuco que mejor integra la fábrica gótica con el lenguaje

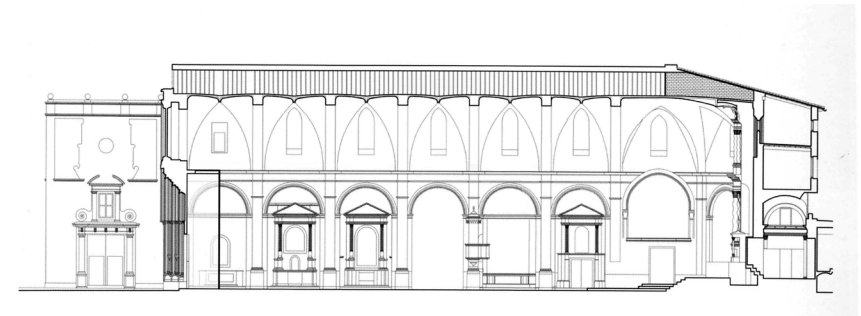


Fig 17. Alzado interior norte

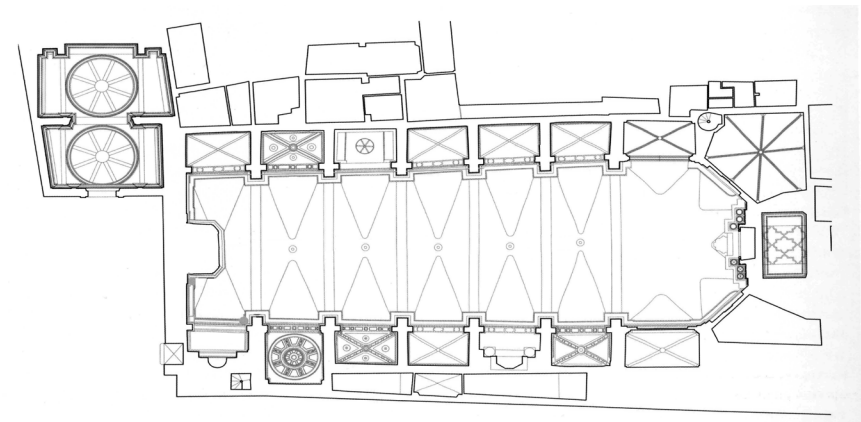


Fig 18. Planta de la nave central

clásico, mucho más respetuoso con la iglesia medieval y más conservadora, consiguiendo así una bóveda encamonada.

La traza arquitectónica tras la conversión barroca consiste en una planta uninave (fig. 17) con seis tramos

<sup>4</sup> Portal oficial de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport <<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>> (Consulta 17 de abril de 2019)

<sup>5</sup> Roig Picazo, Pilar; Campos González, Carlos; Bernal Navarro, Juana Cristina, Regidor Ros, José Luis; Marcenac, Valeria; Madrid García, José Antonio; Valcarcel Andrés, Juan Cayetano, (2017), *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, Valencia, Parroquia de San Nicolás, Valencia cit., Pág. 33.

cubiertos por bóvedas de crucería, capillas laterales a cada lado de los contrafuertes que la sustentan y ábside poligonal de cinco lados. Así pues, la bóveda (fig. 19) está dividida en 12 lunetos, seis en el lado derecho (sur) los cuales narran la vida de San Nicolás Obispo, mientras que los otros seis (norte) narran la de San Pedro Mártir. Cada tramo ilustra un episodio de la vida de los titulares de la Parroquia. En suma, se trata de una superficie de casi 2.000m<sup>2</sup> de pintura al fresco.

Entre 1690 y 1693 según el auge de los cánones estéticos del momento, se decora el interior con decoración barroca, donde se integran los órdenes existentes con las yeserías (fig. 20) atribuidas a Juan Pérez Castiel. Asimismo, aparece un elemento muy asociado a las iglesias barrocas, los angelotes en el interior de las iglesias barrocas <sup>6</sup>.

La invasión barroca, la revistió interiormente de excelentes frescos en base a los esbozos de Antonio Palomino y pintado por su discípulo Dionís Vidal, quien en 1700 finaliza la pintura mural que recubre el interior de las bóvedas, muros y pilares con representaciones de la vida de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, además con alegorías en escorzo de las Virtudes <sup>7</sup>.

Es en las posteriores modificaciones neogóticas se realiza la apertura del óculo (fig. 21) en el muro hastial, con la mutilación de la decoración pictórica.

Es en la Guerra Civil cuando la iglesia sufrió daños,



Fig 19. Bóveda central



Fig 20. Detalle de angelote

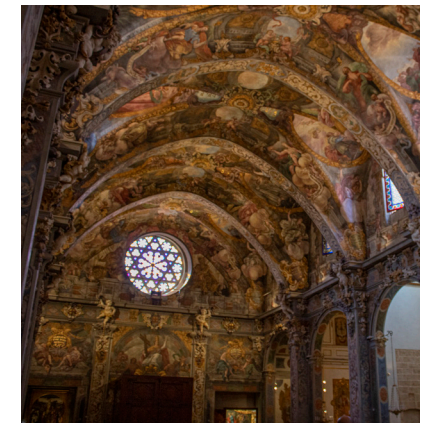


Fig 21. Muro hastial de los pies con óculo

<sup>6</sup> Zaragoza Catalán, Arturo (2000) *Monumentos Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo i, Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Comunidad Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, cit. Pág. 100

<sup>7</sup> Portal oficial de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport <<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>> (Consulta 17 de abril de 2019)

las capillas fueron destruidas y el templo saqueado y utilizado como almacén. No obstante, tuvo la suerte de no ser incendiada, porque en las pinturas había intervenido un familiar del bando republicano e impidió su destrucción.

En lo que al edificio respecta, se trata de una iglesia de una única nave con capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal. Cuenta con seis capillas a cada lado, aunque dos están ocupadas por accesos laterales. La nave se encuentra dividida por arcos fajones mínimamente apuntados.

Por último, se encuentra la Capilla de la Comunión (fig. 22) realizada en 1760 y ampliada en 1853. Las capillas de la Comunión se tratan de una pieza singular del barroco valenciano y tienen su origen en los siglos medievales con la difusión de la tradición eucarística valenciana, esta llega a su mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XVI gracias a la intervención del Patriarca Juan de Ribera. Se tratan de estructuras añadidas a la iglesia parroquial, la de San Nicolás presenta una singular disposición<sup>8</sup>.

Capilla compuesta de dos tramos cubiertos por dos cúpulas sobre pechinas y separados por un arco toral. Decoración interior en estilo rococó mediante rocalla dorada revistiendo muros, pilastras, cornisa y el marco de las pinturas mural. Dicha pintura mural es un perfecto ejemplo de integración barroca entre las distintas artes, realizada por Joaquín Pérez, discípulo de Hipólito Rovira, durante el momento de máximo es-

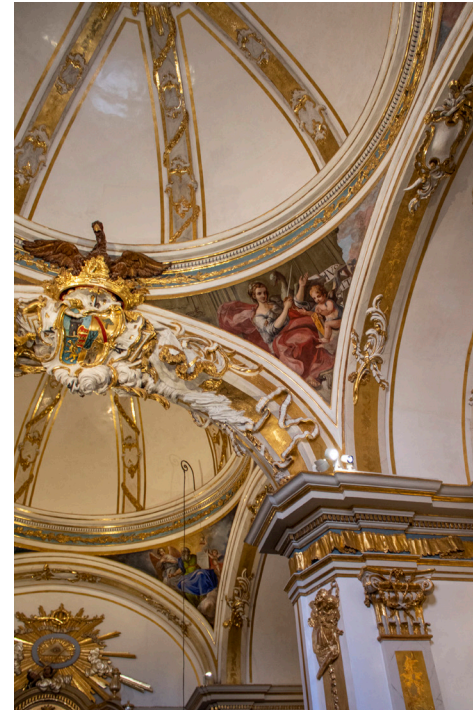


Fig 22. Interior Capilla Comunión

plendor del rococó<sup>9</sup>. Más tarde, en 1774 se realiza la sacristía de planta rectangular y decoración neoclásica<sup>10</sup>.

8 Zaragoza Catalán, Arturo (2000) *Monumentos Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo I, Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Comunidad Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. cit. Pág. 102.

9 Zaragoza Catalán, A. (2000), *Monumentos de la Comunidad Valenciana : catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo I, Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència), cit., Pág. 132.

10 CTAV, (2007), *Guía de arquitectura de Valencia*, Ficha 23

## b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

A rasgos generales, para la fase previa de conocimiento del edificio la publicación *Monumentos de la Comunidad Valenciana : catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados* de Arturo Zaragoza Catalán resulta interesante para conocer de manera breve los datos generales del edificio.

Con ello, gracias a la publicación *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, donde se recogen todos los trabajos realizados en la segunda y tercera intervención. Resulta interesante para conocer todos los requerimientos del edificio y cómo estos se han acometido. En cuanto a la bibliografía gráfica, los planos y alzados interiores pertenecen a esta publicación. Mientras que las fotografías son propias.

## c. INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Nacido en Valencia en 1952, estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia terminando en 1977.

Más tarde obtuvo el puesto de arquitecto del Ayuntamiento de Valencia, adscrito a la Oficina de Proyectos Urbanos entre 1986 y 1988. Posteriormente fue contratado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència como arquitecto inspector de Patrimonio desde 1989 hasta 1990 en la provincia de Castellón. Al año siguiente, durante 1991 fue contratado para desempeñar el mismo trabajo en la Ciudad de Valencia<sup>11</sup>.

Paralelamente a su labor en la administración pública, comienza como profesor asociado de la asignatura de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia hasta día de hoy.

Inició la profesión libre en 1979, en su obra se encuentran proyectos de nueva planta como proyectos de rehabilitación y restauración, en este último campo ha desarrollado una actividad continuada.

Además, ha participado en diferentes congresos de rehabilitación y paisaje, así como en cursos de postgrado.<sup>12</sup>

---

11 Portal oficial de Colegio de Arquitectos de Valencia <<http://www.arquitectosdevalencia.es/sites/default/files/ctav/curriculum/cvcarloscamposctav.pdf>> (Consulta 29 de abril de 2019)

12 TC Cuadernos, *Carlos Campos: obra reciente*, Ediciones Generales de la Construcción (2004)



#### d. RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES

El origen de las intervenciones se podría remontar a la creación en 1999 de la Fundación de La Luz de las Imágenes, se trataba de una fundación con sede en Valencia cuyo objetivo era la recuperación, intervención y difusión del patrimonio valenciano.

Con ello, Julián Vicente Magro Moro; anterior párroco y exprofesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia, quien el en año 2000 rechazaría el proyecto propuesto por la Fundación de la Luz de las Imágenes por tratarse de la restauración pictórica y posiblemente por no acometer previamente los problemas estructurales y de filtraciones que el templo sufría.

En la primera intervención de 1997 y finalizada en 2012 se lleva a cabo la restauración de la torre campanario y de la fachada gótica del siglo XV de los pies del templo, devolviéndolos a su esplendor original.

En la segunda intervención de los años 2012-2013 se repararon grietas y fisuras en elementos estructurales, daños en cubierta, la fachada neogótica de la Plaza de San Nicolás, las fachadas de la Capilla de la Comunión, además de las carpinterías del edificio.

La tercera y última intervención correspondería con la recuperación de las pinturas, ornamentos y esculturas iniciada en 2014 y finalizada en 2016. Para la cual se realizó un amplio reportaje fotográfico y toma de datos durante la intervención arquitectónica. Son la segunda y la tercera fase las financiadas por la Fundación.

A modo de introducción a la segunda intervención arquitectónica, se explica a continuación los cambios sufridos en la cubierta. El edificio gótico original se encontraba cubierto por una cubierta aterrazada apoyada sobre el trasdós de la bóveda. Lo que más tarde, con la remodelación barroca se realizó una cubierta de teja a sobre la nave central, conservando la cubierta aterrazada en ambas naves laterales.

Finalmente, con la intervención a causa de la nueva alineación de la fachada sur se debe cubrir el espacio entre ambas, por lo que se unifica la cubierta aterrazada gótica con la realizada en el siglo XIX. En la construcción de la cubierta de teja debió surgir como prevención del delicado revestimiento barroco tanto en escultura como en pintura.

Otra patología a destacar son las grietas ubicadas en los pies de la nave como en el presbiterio, debidas a las diferentes fases constructivas. La premisa de la intervención en la cubierta era asegurar su estanqueidad. La estrategia de la intervención fue variando en función de las necesidades de la zona de actuación, como el desmontaje total de tabiquillos y tablero para sanear en profundidad las grietas de la bóveda o el aligeramiento de la zona del ábside por la superposición de estratos como resultado de la ampliación de la cabecera en el siglo XVIII.

Destacar que los arcos fajones presentaban desplazamientos importantes, por lo que se optó por la solución de cosido, saneado y relleno de las grietas, para así respetar el revestimiento interior de los mismos.

En lo que concierne a los paramentos exteriores del

edificio, es necesario comprender que la implantación del edificio es compleja al estar rodeada en la manzana de edificaciones colindantes. Ello provoca que únicamente sean visibles la fachada oeste, recayente a la calle de la Abadía de San Nicolás, donde también se encuentra la Capilla de la Comunión; la cual fue en sus orígenes la propia casa-abadía, y la fachada sur situada en la plaza de San Nicolás.

Esta última fachada data del 1864 realizada por Joaquín María Calvo Tomás se ejecutó con motivo de la nueva alineación y a causa de la apertura de la plaza de San Nicolás a través de la Reforma Interior llevada a cabo por el Ayuntamiento de Valencia en 1865<sup>13</sup>. Esta segunda piel neogótica construida en fábrica de ladrillo revestido oculta el paramento de sillería original de la iglesia gótica. Los daños de esta se resumen en los siguientes, ordenados de mayor a menor afección al conjunto: daños debidos a filtraciones de agua, considerable grieta debido a la separación del cuerpo superior de la fachada y del muro lateral con el consiguiente riesgo de desprendimiento y mal envejecimiento del ornamento de la fachada.

En lo que respecta al resto de fachadas, la correspondiente a la cabecera queda prácticamente oculto, mientras que la fachada norte es visible y accesible en un pequeño tramo a través del “atzucac” que ata la calle Caballeros con la parroquia. Durante la rehabilitación se adecuaron la evacuación de las aguas pluviales en estos puntos conflictivos además de suprimir elementos impropios recuperando la volumetría original.

**Cabe destacar, que en esta segunda intervención**

<sup>13</sup> Portal oficial de la Parroquia Museo de San Nicolás <<http://www.san-nicolasvalencia.com/historia/>> (Consulta 23 de abril de 2019)

se sustituyeron las carpinterías por perfiles de acero corten con un vidrio laminar de seguridad, dejando un espacio respecto a las vidrieras.

Durante el 2013 se realizaron trabajos paralelos de levantamiento y toma de datos junto con la redacción del proyecto para actuar en las pinturas murales.<sup>14</sup>

Paralelamente, de igual forma, la Capilla de la Comunión también presentaba patologías. Aunque en su caso estructurales, a causa de problemas de ventilación, hecho que se debe al difícil acceso de los ventanales para su apertura además de su mal estado. El deterioro de la estructura radicaba en las vigas y elementos de sustentación.

La falta de ventilación afectó además de a las pinturas, dorados y revestimientos interiores. Estas carpinterías coloridas de la fachada interior son fruto de la intervención neogótica, donde se conservaron los dos últimos ventanales barrocos enfrentados. También con el neogótico se recupera el óculo en el hastial y se decora en colores. Por todos estos motivos, siendo las carpinterías nexo de unión de diferentes patologías se renovaron consiguiendo eliminar los problemas de humedad.

En la tercera y última intervención de 2014 se procede a la recuperación del conjunto pictórico asimismo de la reparación en zonas puntuales de la cubierta y fachada exterior sur del edificio. Intervención archi-

<sup>14</sup> Roig Picazo, Pilar; Campos González, Carlos; Bernal Navarro, Juana Cristina, Regidor Ros, José Luis; Marcenac, Valeria; Madrid García, José Antonio; Valcarcel Andrés, Juan Cayetano, (2017), *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, Valencia, Parroquia de San Nicolás, Valencia cit., Pág. 37.

tectónica dirigida también por el arquitecto Carlos Campos González junto con la empresa EMR (Estudio Métodos de la Restauración).

Así pues, los trabajos de reparación del edificio se han llevado a cabo a la vez que la restauración pictórica. En la Memoria Anual de la FHH de 2014, Carlos Campos explica el método de trabajos arquitectónicos llevados a cabo: *“Ambos objetivos se acometen desmontando la cobertura de teja actual, para su restauración y posterior reposición, así como el sellado de las grietas y fisuras que presentan las superficies abovedadas, principalmente en aquellos puntos en los que el revestimiento de yeso y estuco de cal realizado en el siglo XVII se manifiesta tanto en la parte interior como en el exterior de las bóvedas”*.<sup>15</sup>

En la restauración pictórica, se eliminan repintes e intervenciones en el ornamento de baja calidad. Para así rellenar las lagunas en pintura mediante sistemas de reintegración cromática (*tratteggio*, *rigattino*, puntillismo) con la utilización de acuarelas para así conseguir el carácter reversible y no cometer un falso histórico. Una ventaja a destacar, muchas pilastras se encontraban afectadas en su parte baja con motivo de humedad por capilaridad, Palomino diseñó todas las pilastras iguales, por lo que este hecho facilitó el trabajo de recuperación de la pintura mural. Otra técnica de reintegración cromática utilizada para rellenar lagunas es mediante el tratamiento digital de imágenes muy riguroso, donde se imprime sobre papel gel con tintas de inyección. Este papel gel es transparente, flexible y elástico para adaptarse a las irregularidades

del soporte, sirve como transporte para las tintas las cuales se adhieren mediante presión. Además, estas tintas son transpirables y permite evitar futuras patologías.

Previamente se realiza la limpieza del soporte, donde se han utilizado técnicas comunes excepto la técnica de *biolimpieza*. Consistente en la limpieza con la utilización de bacterias educadas en laboratorio, se tratan de bacterias inocuas y no esporulan. Se aplican a través del alga agar, la cual sirve únicamente de vehículo. Estas bacterias únicamente actúan sobre la suciedad gracias a sus enzimas y no afecta al pigmento. Este método, a parte de ser económico, vela por la salud del restaurador y la salud medioambiental<sup>16</sup>.

La restauración culmina reforzando las ricas representaciones pictóricas con una nueva instalación lumínica de las bóvedas mediante un sistema de proyección ayudando a una percepción cromática realista.

<sup>15</sup> Fundación Hortensia Herrero, (2015), *Memoria Anual de la Fundación de 2014*, Valencia, España.

## e. DESARROLLO DEL ESTUDIO

De este edificio era conocedora previamente al estudio, por lo que dominaba brevemente su historia, es a raíz de este trabajo cuando comprendo todas sus fases históricas. Tras conocer su evolución, proceso a revisitarlo y observar más detenidamente.

Posteriormente, concierto una cita con Pilar Roig Picazo, responsable y directora facultativa de la restauración pictórica, escultórica y ornamental, donde cuenta los aspectos más relevantes y llamativos sobre la actuación.

## f. EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO

En la intervención arquitectónica, se han tratado las humedades permitiendo respirar a la estructura y se han reparado cubiertas, se tratan de trabajos necesarios aunque según señala Carlos Campos “Lo arquitectónicamente más importante es lo menos visible”.

Comenzando por el exterior, el tramo de las fachadas visibles representa tres estilos muy desiguales entre sí. En orden de norte a sur serían: la fachada barroca de la Capilla de la Comunión (1760) que acomete por el este en falsa escuadra con fachada oeste de estilo gótico tardío (1455), rematando esta se encuentra la torre campanario (1658) que a su vez sirve de nexo común con la fachada sur neogótica (1865).

La fachada de la Capilla de la Comunión se caracteriza por la sobriedad y sencillez de sus elementos ornamentales, aunque ello contrasta con los diferentes cambios del color sufridos a lo largo de su historia. Mediante trabajos de limpieza y eliminación se consiguió alcanzar la pintura original, en forma de elementos arquitectónicos y paños de diferentes tonalidades. Por lo que en la intervención se quiso recuperar el cromatismo original (fig. 23).

Destacar sobre la portada gótica tardía de los pies y el campanario la restauración llevada a cabo en el año 2006 por parte de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, es por lo que en la intervención de 2012 no se tratan estas partes.

Por otro lado, en la fachada neogótica (fig. 24) el elemento de mayor peso sería la portada en la que des-

taca su labra de ejecutada en piedra caliza blanca con gran cuidado y detalle. También destacan las piezas elaboradas en yeso rojo como son los ventanales y el óculo, estos ventanales corresponderían con los ventanales góticos de las capillas.

Además de estas labores centradas en la recuperación de la apariencia, se da la recuperación de un espacio hasta entonces inaccesible. Se trata del espacio comprendido entre la fachada gótica y neogótica, donde anteriormente se encontraban dependencias parroquiales. En este espacio atemporal se ha colocado uno de los lienzos descubiertos tras la restauración, además se contempla la recuperación de algunos ventanales góticos de las capillas.



Fig 23. Encuentro entre fachada de la Capilla de la Comunión y fachada gótica



Fig 24 Fachada neogótica

## g. CONCLUSIONES

Las restauraciones arquitectónicas en su mayoría apenas son visibles aunque cruciales para el correcto mantenimiento y protección del ornato que alberga San Nicolás.

En lo que concierne a las fachadas visibles, destacar el tratamiento de las mismas ya que constituyen un plano continuo que a la vez que se dobla/quiebra genera diferentes espacios. Con ello, la recuperación del color original de la fachada de la Capilla de la Comunión provoca una armonía en esta plaza, dado que el aspecto deslucido (fig. 25)<sup>17</sup> previo a la restauración. El color recuperado (fig. 26) es un vainilla potente que acompaña al de la fachada neogótica, como resultado (fig. 27) se consigue una mejora estética evidente.

En fachada norte, resulta una buena ejecución la eliminación de cuerpos impropios en fachada dota al *atzucac* (fig. 28) de una mejor sensación de estancia, además, es a través de este donde se produce el mayor caudal de visitas.

En lo que respecta a la parte más técnica, a la reparación de grietas en fachadas e impermeabilización de las cubiertas, la estanqueidad ha sido testigo de la eficacia de las actuaciones frente a las inclemencias del tiempo.

Quizás el punto más interesante desde el punto de vista del arquitecto sea la recuperación del espacio intersticial (fig. 29) entre fachada gótica y neogótica,



Fig 25. Fachada de Capilla de la Comunión en 2008



Fig 26. Fachada de Capilla de la Comunión en 2019



Fig 27. Vista al conjunto desde plaza de San Nicolás en 2019

<sup>17</sup>Google Maps Street View (2019), Calle la Abadía de San Nicolás 7 (Consulta 27 de junio de 2019)

como respuesta a una lectura compatible con todos los periódicos constructivos históricos los tiempos de la iglesia. Para ello se ha llevado a cabo la demolición de forjados apoyados en ambos muros, dejando el hueco de la cabeza de vigueta. La aportación de este espacio permite una mejor lectura del edificio. De momento, este nuevo espacio no es visitable por el público en general.

Con la actuación de destape de la fachada gótica, se busca una restauración capaz de permitir una lectura donde se recopile las diferentes fases del edificio. Es por ello que se recupera el contorno de los ventanales góticos en fachada, redibujando el perfil de sus molduras exteriores. Ya que si se hubiera optado por la recuperación de huecos hubiera supuesto mutilar parte de la parte interior decorada.

Por otra parte, destacar el guiño hacia la ausencia de la anterior presencia de obras en los muros laterales de algunas capillas, donde queda a la vista la fábrica de mampostería (fig. 30). Es un gesto romántico en el sentido etimológico de la palabra.

En definitiva, no se busca recuperar la imagen perteneciente a la etapa barroca por ser la más esplendorosa, ni la primitiva por tener más antigüedad. Se consigue crear una lectura respetuosa de estilos y estadios de la iglesia basada en la combinación de barrocos, góticos y neogóticos.

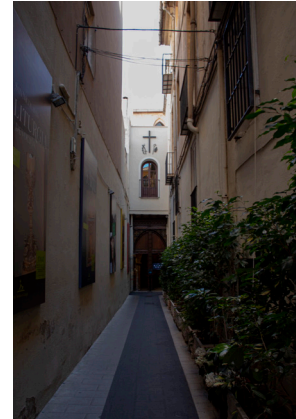


Fig 28. Vista desde el atzucac hacia la iglesia



Fig 30. Detalle de obra faltante



Fig 29. Carlos Campos sito en el espacio entre fachadas



COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA



---

## 5. COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA

### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

La Sede del Colegio del Arte Mayor de la Seda sufría una situación precaria durante los últimos treinta años, la FFH lo rescató de su abandono para pulir su esplendor tras dos años de restauración entre 2014 y 2016. El edificio se restaura con la finalidad de museo, donde se establece una relación entre los elementos propios de la manufactura sedera y el visitante. Además de conservar sus valiosos documentos para su posible consulta.

La restauración ha tenido especial delicadeza en la protección de los elementos ornamentales como las pinturas, pavimentos cerámicos, arco de la entrada con el esgrafiado de Ave María, los símbolos del colegio con el león y capelo cardenalicio tanto en fachada como en el falso techo de la escalera principal, peldaños de la escalera con mamperlán de madera y tabica decorada, pavimento de la sala museo vitrinas, sala de juntas, pinturas murales en techos, planta noble, barandilla de hierro forjado de los balcones junto con el soto-balcón decorado con baldosas policromadas.

## b. DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSEGUIDO

El proyecto de restauración de Real Colegio del Arte Mayor de la Seda fue uno de los proyectos más ambiciosos de la fundación en 2014. El acuerdo para restaurar el edificio y convertirlo en el Museo de la Seda Valenciana entre el Colegio y la propia fundación tuvo lugar el 8 de abril de 2014. La finalidad de esta intervención es recuperar uno de los edificios más relevantes de la historia y oficios de la ciudad, además de apoyar la cultura popular en uno de los barrios más importantes del Siglo de Oro Valenciano.

El proyecto de la restauración nade del Plan Director del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia fomentado por la Dirección General de Patrimonio Arquitectónico Cultural de Valencia en junio de 2005, dicha restauración se llevó a cabo en base al proyecto redactado del arquitecto Fernando Aranda Navarro.<sup>1</sup>



Fig 31. Ubicación del Colegio del Arte Mayor de la Seda

## 5.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

El edificio se sitúa en el número 7 y de la calle Hospital de Valencia del barrio Velluters(fig. 31), como se puede apreciar se encuentra en la misma calle y muy próximo a la Ermita de Santa Lucía. Era la sede de la institución encargada de regular el oficio y la producción del Gremio de Velluters. El edificio fue declarado el 22 de mayo de 1981 Monumento Histórico Artísitico por el Rey Juan Carlos I.

La importancia del comercio de la seda tuvo tal relevancia en la Valencia del siglo XV hasta el punto que uno de los edificios más emblemáticos es la Lonja de los Mercaderes, también llamado Lonja de la Seda.

Para comprender realmente la relevancia del edificio es fundamental comprender la influencia de la seda, la costumbre sedera ya se desarrollaba en la Taifa de Balansiya alrededor del siglo VIII tras la expansión del Islam en la península, pues durante el reinado de

<sup>1</sup> Fundación Hortensia Herrero , (2015), Memoria Anual de la Fundación de 2014, Valencia, España

Abd-al Rahman I los árabes fueron quienes introdujeron el cultivo de moreras. En dicho siglo, el cultivo de moreras se concentraba en el barrio de Velluters, el actual barrio de El Pilar.<sup>2</sup>

Los cristianos adaptaban costumbres musulmanas según conquistaban la península ibérica. La ciudad de Valencia fue uno de los núcleos importantes en la península dentro de la Ruta de la Seda, esta fue durante siglos un nexo de unión entre Oriente y Occidente, aunque su verdadera importancia se encuentra en haber sido el germen de intercambio de ideas, materia prima, productos, técnicas, conocimientos y fe. En el Mediterráneo Occidental se destaca un eje serícola, compuesto por: el reino de Granada y las ciudades de Valencia y Génova.<sup>3</sup>

Los tejidos de la ciudad de Génova eran distinguidos en la zona de Occidente, pues eran los de mayor calidad. Su seda se producía en la región de la Alpujarra, entre las provincias de Granada y Almería. Asimismo, los genoveses operaban en los núcleos españoles (Valencia, Génova, Málaga) únicamente como comerciantes, se encargaban de hacer llegar los nuevos conocimientos. Lo que acabó provocando a finales del siglo XV la emigración de maestros ligueres (de la región italiana de Liguria con capital Génova) a Valencia, Granada y Barcelona.<sup>4</sup>

Con la llegada a Valencia de maestros genoveses especializados en la producción de terciopelo se propició la regularización del oficio; así pues, el gremio sede-

ro experimentó un importante desarrollo económico en el que destacaba el sector de los terciopeleros (velluters). Artesanos y comerciantes se instalaron en el barrio de El Pilar, donde se concentraba el cultivo de moreras, por lo que después pasó a llamarse barrio del Els Velluters<sup>5</sup>.

En 1465, surgió la necesidad de fundar la cofradía gremial para el evitar malas prácticas o abusos por parte de la misma, provocando la creación de la Sede, siendo el primero de la península<sup>6</sup>. Esta primera industria de la seda en Valencia se diferenció de los tejedores y propició su regularización dando lugar a la creación del Art de Velluters, Es así cuando se funda la Cofradía de San Gerónimo del gremio de Velluters, fundada a la par por artesanos valencianos y genoveses. Cuyas primeras ordenanzas el 18 de octubre de 1477, las cuales fueron aprobadas en día 16 de febrero de 1479 por las autoridades municipales y con la ratificación por el recién llegado al trono rey Fernando el Católico el 13 de octubre de 1479, considerando el oficio del velluter un oficio totalmente constituido legalmente.

Por otra parte, es el 20 de agosto de 1483 cuando se agrupan bajo la protección de San Jerónimo y dando lugar a la Cofradía de San Jerónimo. La elección de San Jerónimo como patrón se debe a que fue el primer cardenal en introducir la seda en su vestimenta<sup>7</sup>.

La trascendencia de la Sede dels Velluters es aún mayor si se considera que se trataba de la entidad que

2 Navarro Espinach, G. (1992) *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Valencia: Consell de Cultura, cit., Pág. 34

3 Íbidem, cit., Pág. 42.

4 Íbidem, cit., Pág. 39.

5 Corbín Ferrer, Juan Luis; Ramón Izquierdo, Miguel(1991) *Barrio del Pilar, Antiguo de Velluters*, Federico Doménech, Valencia, cit. Pág. 17-19.

6 Navarro Espinach, G.: *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV, y Los Orígenes de la seda valenciana. (Siglos XV-XVI)*

7 Portal oficial del Colegio del Arte Mayor de la seda. <<http://www.museodelasedavalencia.com/colegio/#cofradia> > (Consulta 17 enero de 2019)

controlaba la principal actividad económica que se realizaba en la ciudad de Valencia, sobre todo durante el siglo XVIII, que fue su período de mayor esplendor. Según la evaluación laboral de Valencia que data en 1513, recoge a un total de 46 gremios desproporcionalmente repartidos entre 2.352 maestros gremiales registrados de los cuales destaca un 60% de gremios textiles (“velluters”, “perayres”, “teixidors”, “tintorers”, “brutainers”), derivados (“guanthers”, “velers”, “flacaders”, “pellers”, “pellicers”, “vanovers”... ) o paralelos en mayor o menor medida (los gremios curtidores-assaonadors y blanquers”). De este total, el 10% pertenece al gremio velluter, contabilizados en 242 maestros <sup>8</sup>.

Además, la producción de la seda se trataba de un trabajo doméstico en la primera etapa, ya que las mujeres y niños cumplían con la labor de la cría de gusanos, la cocción de capullos, extracción del hilo y la fibra hasta conseguir seda. El continuo aumento de nuevos ingresos de maestros en el colegio muestra el auge que experimentó desde finales del siglo XVII la sedería valenciana.

Llegado el 1494, la cofradía gremial adquiere un edificio en la esquina de la calle Hospital, junto al Hospital; el cual tras 500 años la Sede del gremio se conserva en el mismo lugar. La escritura de venta se custodiaba en el Real Colegio del Corpus-Christi de Valencia, firmándose el 26 de septiembre de 1494 ante el notario Don Luis Gasset, actualmente se conserva en el Colegio<sup>9</sup>.

El 3 de octubre de 1686 el rey Carlos II otorga al Gre-

<sup>8</sup> García Cárcel, R; (1973), *Las Germanías de Valencia y la actitud revolucionaria de los gremios*. En: *Estudis : revista de historia moderna*, Nº. 2: Pág. 97-154

<sup>9</sup> Aranda Navarro, Fernando; Canet Guardiola, Rosario; Vizcaino León, David; Magdalena Monraval, J; (2003), *En Defensa de la Arquitectura del Real Colegio Mayor*



Fig 32. Escalera gótica de caracol



Fig 33. Pavimento en el arranque de la escalera gótica de caracol



Fig 34. Detalle del frontón del acceso en la fachada principal

mio de Velluters el título de Colegio del Arte Mayor de la Seda, este privilegio marcaría un uno de los hitos más importantes en su historia, pues este hecho le permitía que la seda de Valencia fuera de reconocimiento. Este privilegio como los anteriores que había recibido el gremio, y así sucedía en el resto de instituciones de de la Seda de Valencia, Valencia, Associació d'Amics Cristòfor Aguado.

la época se consigue mediante el pago a la monarquía.

No obstante, el Arte Mayor de la Seda convivía con el Arte Menor de la Seda, el cual englobaba diferentes labores de menor envergadura (botoneros, bordadores, pasamaneros, cordoneros, cinteros y galoneros etc.)

Ya explicado el contexto histórico-social del edificio, se expone el edificio como objeto, analizándolo por partes.

En primera instancia, el Colegio del Arte Mayor de la Seda ha sufrido numerosas transformaciones a lo largo de la historia. A pesar a que en sus inicios era una casa de estilo gótico del cual únicamente se conservan la escalera de caracol de planta primera (fig. 32) y un pequeño pavimento que da acceso a la misma (fig. 33). El edificio que conservamos en la actualidad es de factura barroca, debido a la reforma y ampliación sufrida en el siglo XVIII. En su fachada (fig. 34) aparece la inscripción “AÑO 1756”

La planta (fig. 35) del edificio es trapezoidal de 1466m<sup>2</sup> de superficie según Catastro, se compone de la casa noble o Colegio recayente a la calle Hospital y un huerto situado al Sur. El edificio alberga un semi-sótano, un entresuelo y una planta principal o planta noble.

La fachada de la calle del Hospital (fig. 36) que conservamos en la actualidad se compone en planta baja de cuatro grandes ventanales cerrados con rejas planta baja de una puerta adintelada de piedra de labra barroca sobre la cual se halla un capelo cardenalicio en bajo relieve que hace referencia a San Jerónimo (patrón del colegio), además de cinco pequeños hue-



Fig 35. Planta baja del edificio



Fig 36. Fotoplano de la fachada principal

cos en el arranque de la fachada correspondientes al semisótano. Mientras que en la planta primera encontramos un total de cinco balcones de hierro junto con un frontón curvo partido con un altorrelieve en el que se representa a San Jerónimo, de Ignacio Vergara; escultor de gran prestigio en la Valencia del siglo XVIII, cuenta con obra en la fachada barroca de la Catedral o la portada de la entrada del Palacio del Marqués de Dos Aguas. El trasdós de estos balcones se decora con tornapuntas y azulejo hidráulico policromo de decoración floral y uvas del siglo XVIII fabricados en la ciudad de Valencia.

La fachada se compone de un zócalo de piedra que enmarca las ventanas del semisótano y un enfoscado de cemento. Los huecos en fachada se decoran en su perímetro con sillares pintados, este tipo de reproducción se empleaba en el barroco.

Una vez dentro, el zaguán hace la función de distribuidor también. A la derecha se encuentra una escalera de estilo barroco que lleva al entresuelo (fig. 37), donde se ubicaban cuatro estancias las cuales se utilizaban como aulas y el Archivo Colegial, aunque tras la restauración únicamente se utiliza este espacio a modo de muestra del archivo. La escalera principal (fig. 38), de tres tramos, se sitúa a la izquierda del zaguán, cuenta con la tabica decorada con azulejo con motivos florales (fig. 39) y los mamperlanes de madera. Esta conduce a la planta noble donde se encuentra el vestíbulo, la sala principal y la capilla.

La escalera conduce al vestíbulo principal o sala de la Pometa (fig. 42). El pavimento es de baldosa cuadrada de barro cocido rojo formando cenefas con azulejos



Fig 37. Escalera que conduce al entresuelo



Fig 39. Tabicas de escalera principal



Fig 40. Baldosas con motivo pometa



Fig 38. Escalera principal



Fig 41. Escudo del Colegio

policromos con el motivo llamado de la pometa (fig. 40); el término *pometa* significa *manzanita* en valenciano. La puerta que da acceso a la Sala de la Fama está decorada con un trampantojo, con motivos arquitectónicos fingidos, también se encuentra el escudo del Colegio pintado en el techo de la estancia (fig. 41). En esta sala está habilitada como zona museística y dispone de vitrinas donde se exponen productos de seda.

La Sala de la Fama es la estancia más lujosa del conjunto. En ella destacamos su pavimento con cerámica decorada (fig. 43) con diversas representaciones hiperbólicas de lo que era la importancia de la seda en la ciudad, así pues, en el centro encontramos a la Fama representada como mujer, mientras en las cuatro esquinas se representan cuatro mujeres subidas a carros con sus respectivos animales simbólicos tirando de ellas. Cada animal representa cada uno de los continentes conocidos de entonces: África por los leones, Asia por los elefantes, América por los caimanes y Asia por los elefantes. Dichos azulejos fueron producidos en los talleres de Vicente Navarro, el más importante de la ciudad en ese entonces. Y dibujados por L. Domingo de la escuela Hipólito Rovira entre 1755 y 1780. Los balcones que dan al patio están pavimentados con azulejos donde aparecen caballos y elefantes siguiendo la línea del salón.

Por otra parte, el pintor José Vergara; hermano de Ignacio de Vergara, en el techo representa en el techo a San Jerónimo (fig. 44) en actitud penitente con paisaje montañoso de fondo, a su alrededor tiene una calavera (símbolo de la temporalidad de la vida); el león (símbolo de la fuerza), dos ángeles que sujetan el ca-



Fig 42. Sala la Pometa



Fig 43. Pavimento decorado de Sala la Fama

pelo cardenalicio (símbolo de su estatus) mientras otro toca la trompeta.

A través de la sala de La Pometa también se puede acceder a la Capilla (fig. 45) con un pavimento de baldosa blanco y verde de 20x20cm conocido popularmente como “*mocador*” (fig. 46), colocados de manera original de forma que parten del centro a cartabón creando un curioso efecto óptico. En una de las paredes del eje longitudinal se halla un conjunto de azulejos de 15x15cm fechado en 1700, representando a San Jerónimo sentado y envuelto con una tela azul, con un manuscrito apoyado en las rodillas y una pluma en la mano, a sus pies un león.

En la capilla también desataca una escalera helicoidal labrada en yeso que se caracteriza por carecer del alma. Esta comparte características con la existente en la Lonja de Valencia, atribuida a Pere Compte del siglo XV. La escalera ha quedado obsoleta, aunque en su origen dice ser utilizada para acceder a la edificación colindante.

Por otra parte, en el techo se destaca la clave pinjante (fig. 47) situada en el centro de estilo gótico. Por último, los balcones están decorados con azulejos con hojas de acanto azules y racimos de uvas con manzanas.

La sala de Artes Menores (fig. 48) se encuentra contigua a la Sala de la Fama, estancia dedicada como bien su nombre indica a las Artes Menores, estas eran trabajos de menor magnitud como botoneros, bordadores, pasamaneros, cordoneros, cinteros y galoneros, etc. Siguiendo la línea de las demás salas nobles, en



Fig 44. Representación de San Jerónimo



Fig 45. Capilla



Fig 46. Baldosas con motivo *mocador*



Fig 47. Clave pinjante



Fig 48. Sala de Artes Menores



esta se construye el pavimento formando un mosaico mediante seis azulejos diferentes, mediante la repetición de estos se crea un dibujo de motivos florales, animales y una cinta.

Por otra parte, recuperando la cota del zaguán se accede al patio a través de un portón (fig. 49), este en su origen era un antiguo huerto donde se cultivaban las moreras y por el cual pasaba la acequia Na Rovella.

También en el patio se ubican las naves traseras que ocupan el límite oeste de la parcela, de una única planta. Su fachada (fig. 50) recayente al huerto se constituye en su totalidad por carpintería de madera entre pilares y sobre un pequeño zócalo, esta composición le da carácter fabril.



Fig 49. Portón de acceso al patio



Fig 50. Fachada de las naves recayente al patio

## b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

Como punto de partida de la investigación, es interesante conocer el contexto de la seda en Valencia por lo que el libro de Germán Navarro Espinach *Los orígenes de la seda Valenciana* sirve como pieza fundamental para comprender la importancia de la seda en la ciudad.

Por consiguiente, en la publicación *En defensa de la arquitectura del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia* de Fernando Aranda, define los puntos críticos y actuaciones de emergencia realizadas en el edificio. Donde queda en evidencia la necesidad de actuación además de poner en valor el gran interés histórico-artístico de este edificio barroco.

Finalmente, el libro titulado *Rehabilitación arquitectónica del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia: La recuperación de un símbolo del esplendor de Valencia* donde se recogen los trabajos realizados en esta última intervención, es de gran interés ya que da a conocer los detalles de la misma

## c. INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Fernando Aranda Navarro, profesor ya jubilado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia en la cual se formó terminando en 1978 como Arquitecto Superior en la y más tarde como Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia en 1989.

Su actividad como arquitecto empieza en 1978 hasta 2018, año también en el que termina su etapa como Profesor Titular. Ha ocupado cargos de administración universitaria como Subdirector de Cultura en la ETSAV (1991-2000) y Vicerrector de Cultura de la UPV (2000-2004).

Entre sus publicaciones destacan: *Materia prima: arquitectura subterránea excavada en Levante* (2003), *En defensa de la arquitectura del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia* (2003), *Walter Gropius y la Bauhaus* (1994), etc.

El proyecto inicialmente fue llevado por el arquitecto Juanra Giner que por motivos familiares era el encargado del estudio del edificio, debido a esta relación se convirtió en asesor y representante técnico de la Junta Colegial. aunque por indisposición médica lo tuvo que relevar en su amiga y conocida Rosario Canet Guardiola, arquitecta, licenciada en H<sup>a</sup> del Arte y máster en Técnicas de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico. Así pues, es a principios de los noventa cuando Rosario continúa el estudio. Posteriormente, Rosario ya no podrá continuar con el estudio por motivos laborales por lo que finalmente continúa con el estudio su marido, Fernando Aranda Navarro. Será entonces Fernando el encargado de la realización de proyecto junto con la dirección de obras <sup>10</sup>.

#### d. RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES

Previamente a la restauración del Colegio, tal y como recoge Fernando Aranda en el libro *En Defensa de la Arquitectura del Real Colegio Mayor de la Seda*, se dieron lugar una serie de intervenciones previas en lo concernientes a la estabilidad estructural del edificio, estas fueron el refuerzo de la cimentación y una serie de actuaciones preventivas. Previamente y con premura, se trasladaron los elementos muebles como azulejos y ornamento o se protegieron si estos imposibilitaban su desplazamiento, para así realizar la restauración en taller.

Con ello, la restauración se plantea desde dos puntos de vista:

En primer lugar, urge la reparación y consolidación de carácter estructural y constructivo, así como de elementos ornamentales,

En segundo lugar, la adecuación del edificio para el cumplimiento de la Normativa Vigente, así como las instalaciones las cuales van ocultas por ciertas partes que se refuerzan.

En primera instancia, para conocer el estado de la estructura y con el fin de proteger el valor histórico-artístico que alberga el colegio se realizaron actuaciones de pre-consolidación, de protección temporal (como es el caso de la clave pinjante) y dos extracciones de pinturas. Para conocer el estado de la estructura se realizaron algunas catas murarias en la escalera, en la sala del museo, en la capilla y en la sala de juntas.

El siguiente paso fue realizar una limpieza preliminar además de un amplio reportaje gráfico y fotográfico, identificando el daño en cada elemento. Una vez

ya tanteado el edificio, el proyecto de ejecución no se dio lugar hasta finalizar los trabajos de restauración y rehabilitación.

Tras los trabajos previos, en el proyecto definitivo se conjugan las características arquitectónicas de un edificio de semejante talante con las necesidades para su uso público y cotidiano. Así pues, el edificio combina el uso de museo y desarrolla unas actividades formativas como son el taller de restauración de textiles, cursos de formación, biblioteca, etc., amén de las actividades conmemorativas y festivas del gremio. Por lo tanto, el resultado es fruto de estas premisas donde también se ha considerado un mantenimiento posible para asegurar el correcto mantenimiento del edificio restaurado.

### e. DESARROLLO DEL ESTUDIO

El desarrollo es similar al de la Ermita de Santa Lucía en cuanto al proceso de investigación. Tras revisar toda la información y entender la importancia de la industria sedera en la ciudad de Valencia conlleva a conocer el planteamiento del arquitecto frente a la restauración. Fernando cuenta su vinculación con el edificio, todo el conjunto de medidas urgentes sucedidas anteriormente además de las acometidas durante esta última actuación. Durante la visita en el edificio, destacar el asombro debido a la magnitud de los espacios.

### f. EVALUACIÓN CRÍTICA DEL RESULTADO

El edificio actual se puede dividir en cuatro espacios de diferente uso. En primer lugar, por relevancia y volumen se destaca el edificio noble que conforma el Colegio. En segundo lugar, el primitivo huerto el cual a día de hoy se trata de un tranquilo patio donde existe una cafetería. El tercer espacio, es el que albergan las naves a las cuales se acceden a través del patio. Estas se han acondicionado como sala museística con maquinaria propia del arte sedero y se utiliza con como demostración durante las visitas al museo. Por último, desde la calle Hospital se accede a la tienda, lugar donde se venden artículos propios de la actividad. Este espacio corresponde a la nave paralela a la anterior, donde se encuentra un zócalo de azulejo con motivo geométrico. Destacar la existencia de una tercera nave de menor tamaño perpendicular a estas donde se divide para dar servicio como pequeño salón de actos y espacio de almacenamiento para la cafetería.

Tras la intervención el museo cumple con la Normativa Vigente de accesibilidad, gracias a un núcleo de circulación vertical adosado al edificio noble y dotado de ascensor que conecta los cuatro niveles: semisótano, planta baja, entreplanta y planta alta. Paralelamente, en dicho núcleo se construyó una escalera secundaria que conecta la planta alta con la planta baja. Todo ello contenido en un volumen anexo al BIC, sin destacar sobre la imagen del edificio. Este nuevo núcleo recordaría a su predecesor, el cual se trataba de un volumen impropio y se entendía como un volumen de transición hacia las naves y el huerto.

En lo que concierne al patio, resulta todo un acierto la rehabilitación del mismo. Trazado con gran cuida-

do de todos sus componentes y en función tanto de la historia del lugar como de las demandas actuales. Es en este espacio donde se busca crear un nexo común del arte y la cultura de la ciudad, dado que se encuentra delimitado por el Museo de la Ilustración y la Modernidad, la Biblioteca Pública de Valencia y el Centro de Artesanía de la Comunidad Valenciana.

En primer lugar, destacar el homenaje a la antigua acequia que abastecía el huerto, donde se trata como elemento del cual surgen los elementos restantes del patio<sup>11</sup>. El trazado del pavimento (fig. 51) acentúa las ortogonales a la acequia para hacer referencia a los caballos de la primitiva huerta. En el plano de Valencia del Padre Tosca de 1704 (fig. 52)<sup>12</sup> se puede apreciar el edificio con su respectivo huerto.

Esta nueva acequia discurre un banco corrido (fig. 53) sobre el cual, además se ubica una jardinera a los pies del muro. Se aprovecha el paramento interior del muro como soporte de un mural cerámico acompañando por la cerámica *mocador* que decora el respaldo del banco corrido. Otro detalle no menor, son los leones calados en los alcorques (fig. 54) los cuales hacen referencia a la nobleza y al alto valor del gremio y su cofradía.

Un aspecto a destacar, son las tres naves (fig. 55) de estructura de madera ubicadas en el patio. Estas no eran elementos protegidos, con lo que no se contemplaba su restauración. Aun así, se hizo un gran esfuer-



Fig 51. Detalle de la disposición del pavimento del patio

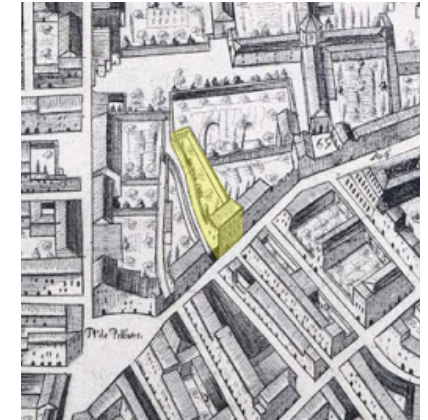


Fig 52. Ampliación del plano del Pare Tosca, 1704



Fig 53. Detalle del banco corrido del patio

<sup>11</sup> Colegio del Arte Mayor de la Seda (2018), *Rehabilitación arquitectónica del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia: La recuperación de un símbolo del esplendor de Valencia*, Valencia, LAIMPRESA CG

<sup>12</sup> Tomás Vicente Tosca y Mascó, *Valentia edetanorum*, vulgo del Cid, Grabado de la ciudad de Valencia, 1704

zo para conseguir recuperarlas manteniéndose dentro del Presupuesto de Ejecución Material.

Por otra parte, la Fundación Hortensia Herrero puso como único condicionante que el edificio desarrollara la función de museo durante 25 años, una vez trascurran estos el Colegio ya no tiene el deber de abrir sus puertas al público. No obstante, actualmente no es una opción que se baraje dado que en lo que respecta al mantenimiento económico del propio edificio, tiene una estabilidad bastante mantenida gracias a los ingresos de las entradas, la tienda y el propio bar. Por lo que el proyecto funciona muy correctamente.



Fig 54. Detalle del alcorque



Fig 55. Interior de una de las naves donde se encuentra la tienda del museo

## g. CONCLUSIONES

En primer lugar, queda en evidencia la recuperación exitosa de unos de los edificios más emblemáticos del siglo XV identificado como el Siglo de Oro de la ciudad, una de las épocas de mayor esplendor de la ciudad de Valencia. Su conversión a museo trae de vuelta el carácter didáctico del edificio además de reforzar la política cultura del patrimonio histórico valenciano. La restauración ha sido respetuosa con aspecto histórico del edificio como se puede observar en las salas de la planta noble, se ha primado la conservación de los elementos ornamentales barrocos como pavimentos, escaleras, techos y paramentos verticales.

Aunque también se han recuperado algunos de los pocos restos góticos que resistieron a la invasión barroca. El elemento más llamativo es la escalera de caracol en la capilla junto con el pavimento de su arranque. También se conserva y respeta un tramo de decoración pintada al temple de influencia renacentista (fig. 56), ubicado en el muro del zaguán al la derecha del arco de medio punto.

Otro elemento en el zaguán son tres viguetas descubiertas tras el desmontado del falso techo que estas soportaban, policromadas con motivos vegetales y de influencia renacentista o de un gótico final (fig. 57). Acompañando a estas viguetas, se hallan ladrillos macizo en un muro del entresuelo colocados a pandere y policromados por una de sus caras, también con motivos vegetales y florales (fig. 58).

Destacar también el pavimento cerámico localizado inmediatamente bajo del cual se encontraba previo a la restauración, compuesto por ladrillos cerámicos ma-



Fig 56. Fragmento de pintura al temple conservada



Fig 57. Viguetas tardo góticas



Fig 58. Ladrillos macizos policromados



Fig 59. Pavimento de ladrillo a espiguilla

cizos colocados a sardinel (fig. 59). Por último, la puerta de Plegateles ubicada en el patio y utilizada como acceso secundario a través del patio (fig. 60).

Es de vital importancia la adecuación del edificio para su correcta accesibilidad, donde el arquitecto ha incorporado un núcleo de circulación vertical sirviendo a todas las plantas.

Otro aspecto relacionado con el cumplimiento es en el semisótano, donde se ha protegido la cara inferior del forjado para así cumplir con la Normativa de Incendios aunque en una pequeña zona se encuentra la cara inferior vista (fig. 61), sirve como una pequeña muestra para conocer el método constructivo empleado antaño. El forjado que separa el semisótano y la entreplanta se reconstruyó en 2002 durante las obras de emergencia dado su estado ruinoso, por lo que tal y como se puede apreciar no es madera antigua.

También en el semisótano, durante las obras de emergencia ejecutadas en 2002, tras la demolición de particiones y falsos techos se procedió al recalce de la cimentación y doblado de muros de carga hasta cota cero mediante fábrica de ladrillo semimacizo de medio pie. Todo esto conlleva a la transformación total de este espacio, por lo que la estancia en el mismo provoca que el visitante se desvincule con el palacio barroco, aunque estas actuaciones en semisótano y entreplanta no afectaron a los valores patrimoniales del edificio.

En esta estancia, llama la atención el cegado de los huecos. Este hecho aumenta la desvinculación y el hermetismo de este espacio que parece de nueva planta, la Normativa no exceptúa su obligación por tratarse



Fig 60. Puerta de Plegateles previa a la restauración



Fig 61. Cara inferior actual del primer forjado



Fig 62. Testero orientado a este



de un sótano.

Por contraposición, el patio era el único espacio carente de elementos a proteger o restaurar, es por ello que se trata del único espacio donde la actuación de restauración ha sido de autor. El patio sirve como elemento organizador del conjunto, como núcleo desde el cual se puede acceder a cualquier estancia. Donde se ha querido jugar en los elementos que lo integran con los diferentes oficios del barrio y la reminiscencia de su uso como huerto.

En lo que respecta a su envolvente este, destaca el testero del edificio (fig. 62). Sobre el año 2002 se abre la calle Museo de la Seda (fig. 63), quedando al descubierto y como consecuencia del derribo del edificio adyacente (fig. 64). La solución adoptada consistió en eliminar elementos impropios y ejecutando la fábrica faltante en su misma alineación y revistiendo la fábrica con materiales y veladura armónicas con los colores de fachada norte. Del mismo modo se reconstruyó el muro que cierra el patio, dotándolo además de coronación. Esta intervención tiene como objetivo paliar la falta de correspondencia entre la importancia patrimonial del edificio y la intervención urbanística de vaciada. Como consecuencia, el testero parece querer imitar la ruina, que paralelamente contrasta con el refuerzo ejecutado (fig. 65). Este consiste en un contrafuerte que apea la fachada este, urgente intervención como respuesta al asentamiento producido por la excavación próxima para la construcción de un aparcamiento.

También en el patio destaca la recuperación de la puerta de Plegateles (fig. 66), donde se abrió el anti-



Fig 63. Ortofoto 1992



Fig 64. Ortofoto 2002



Fig 65. Muestra exterior del refuerzo estructural



Fig 66. Estado actual de la puerta de Plegateles

guo hueco de traza gótica tapiado y se reconstruyeron las partes faltantes. Esta puerta con nombre propio se recupera debido al cariño que entraña por parte de los sederos, pues era utilizada para recepción y distribución de la seda. Actualmente, esta antigua entrada da acceso desde la calle permite reforzar el carácter público del lugar. La puerta está diseñada en acero corten troquelado con el motivo distintivo del gremio, “el león rampante”.

Otro punto muy positivo es el carácter público del patio, gracias al nuevo acceso. A través del cual se puede disfrutar del patio sin la necesidad de abonar la entrada al museo, por lo que esto enfatiza la intención de pública del lugar. Se trata de un oasis en pleno centro de Valencia.

En resumen, la restauración íntegra del edificio tiene la voluntad de mantener el parecer histórico del edificio en su etapa dorada mientras se aprovecha el potencial del patio prestando a la ciudad este espacio, pese a ser de índole privada. Punto que podría relacionarse con la segunda premisa de la Fundación: Compartir la sensibilidad.

## h. OPINIÓN DEL USUARIO

Tras la conversación telefónica mantenida con Vicente Genovés del Olmo, presidente del Colegio del Arte Mayor de la seda, señala en primer lugar que la “restauración es diez”. Es notable el sentimiento grato hacia la recuperación del edificio, valorando en cantidad la integración para la adecuación de su correcta accesibilidad y climatización.

Tras la rehabilitación y su adaptación a museo lo ha convertido en institución privada con vocación pública. Uno de los requisitos que la Fundación establece es que el Colegio debe comprometerse a continuar funcionando como museo durante veinticinco años. Tras tres años recibiendo visitantes, el Colegio tiene la voluntad y esperanza de mantener la función de museo pasados los veinticinco años.

Por último destaca alegremente el incremento de las visitas con el paso del tiempo, es por lo que recientemente el portal TripAdvisor, web donde se proporcionan reseñas de contenido relacionado con el turismo, les ha concedido un sello de excelencia.





IMAGEN Y CAMARÍN DE LA VIRGEN  
DE LOS DESAMPARADOS

---

## 6. IMAGEN Y CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

La restauración de la Fundación se centra en la restauración de la propia imagen de la patrona así como en el espacio del propio camarín tratando elementos de orfebrería, pinturas murales y los dorados. La restauración fue llevada a cabo por el IVACOR y dirigida por Carmen Pérez, en esta intervención no existe arquitecto ya que los elementos reparados son ornamentales. Es por este motivo por lo que esta actuación se calificará como una obra menor pese a que se trata de la restauración de un espacio arquitectónico donde únicamente se restaura la ornamentación del mismo.

El motivo por el cual esta actuación se añade a este TFG, a pesar de no contar con un arquitecto responsable, es porque se considera una restauración relevante dado el hilo conductor de la recuperación de la sensibilidad y la historia de la ciudad. Es por ello que se tratará brevemente, sin entrar en tecnicismos.

### b. DEMANDAS DEL PROYECTO E IMPACTO PERSEGUIDO

En 2013 la Fundación firma un convenio con la Archicofradía de Nuestra Señoras de los Inocentes Mártires y Desamparados de Valencia con motivo del seiscientos aniversario de la misma. El fin del convenio era llevar a cabo tanto el camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados como la propia imagen.

El Instituto Valenciano de Conservación y Restauración fue el encargado de llevar a cabo la restauración, el equipo técnico estaba encabezado por Carmen Pérez. En primer lugar, se sometió a la imagen a un pruebas previas y exhaustivas para verificar su estado y así aplicar las técnicas adecuadas para su restauración.

En lo que al Camarín de la Basílica respecta, las actuaciones consistieron en la preparación del soporte por medio de retirada del humo, polvo superficial y partículas sólidas para así estucar de asfaltantes y continuar con la reintegración cromática para recuperar su original exuberancia.

Cabe destacar que la obra de rehabilitación integral de la Basílica fue una historia de idas y venidas durante catorce años, afortunadamente ya terminada. La historia surge a raíz del V centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia en 1994, es entonces cuando se decide iniciar las obras en un año tan representativo.

El proyecto de rehabilitación surge en 1994 aunque se instaura la Fundación para la Rehabilitación de la basílica en 1997. El proyecto a cargo de Ignacio Bosch (responsable de los trabajos arquitectónicos) y Pilar Roig (encargada de las obras pictóricas). La rehabilitación se desarrolló en tres fases: primera fase desde 1998 hasta 2004, segunda fase desde 2007 hasta 2008, y tercera fase desde junio de 2009 acabando en 2012.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ros, Mónica (26 de febrero de 2012). La Basílica pone fin a 14 años de obras, Levante EMV. Recuperado de <https://www.levante-emv.com>

## 6.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

El nexo de unión de la Imagen de la Virgen de los Desamparados con la ciudad de Valencia es tangente a su historia, se trata de uno de los ingredientes triviales en la tradición e idiosincrasia de la ciudad.

En un primer lugar, la Real Basílica se planteó en su lugar de origen, junto al Hospital pero la idea se rechazó por quedar algo alejada. Definitivamente se decide construirla cercana a la Catedral. De esta forma, la Cofradía compró, entre conflictos, dos viviendas al Cabildo y habitadas por el Arcediano mayor. Las obras dieron comienzo con un estilo tardo-renacentista el 10 de abril de 1652 y terminaron en 1666.

Posteriormente ha sufrido numerosas alteraciones y ampliaciones, como a finales del s. XVII y principios del XVIII con la anexión del Camarín y las pinturas de la falsa cúpula. Más tarde, en la restauración del s. XVIII y principios del XIX adquirió un lenguaje neoclásico. Por último, se suma a la amalgama un estilo romántico e historicista durante finales del s. XIX y principios del XX<sup>2</sup>.

Para poder explicar con coherencia la Real Basílica de Nuestra Señora de los Santos Inocentes Mártires y Desamparados, donde se encuentran la Imagen titular y el Camarín, se expondrá primeramente la historia que le precede al edificio.

A mediados del s XVII Valencia sufre una epidemia

<sup>2</sup> Bosch Reig, Ignacio (1995), *Real capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, análisis tipológico y constructivo* (tesis doctoral dirigida por Bernardo Perepérez Ventura). Universidad Politécnica de Valencia.

de peste. Como señal de agradecimiento del final de la epidemia de 1648, se construye un templo a la patrona. Este nuevo templo tendría dos lecturas complementarias, en primer lugar testimoniar en la ciudad del poder de la Imagen. En segundo lugar, convertir el nuevo templo en un foco de peregrinación.

Se desconoce el arquitecto que realizó los planos. Las obras fueron dirigidas por Diego Martínez Ponce de Urrana. Se observan influencias italianas, como podría ser la planta de Santa Ana de los Palafreneros, de Vignola, que aparecen en la basílica: transformación a planta oval y circunscrita en un rectángulo, como resultado aparecen capillas en las esquinas. Se trata de la primera iglesia de planta oval (fig. 67)<sup>3</sup> que aparece en Valencia.

En el interior del edificio, las capillas laterales y el altar mayor tienen la geometría de bóveda común para cubrir ese espacio, lo que sería medio elipsoide. La bóveda central arranca directamente de la cornisa, no existe tambor. Ésta sigue el mismo planteamiento del trazado interior.

Analizando la sección, se puede entender por qué queda descentrada de la fachada. Esto se debe al espacio anexo cubierto por cúpula y con un nivel de suelo superior al de la basílica conocido como camarín. Este es un espacio popular de la arquitectura española en los edificios dedicados al culto a la virgen. Es una capilla más pequeña cercana al altar desde donde se pue-

<sup>3</sup> Comisión V Centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia. *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Primera parte, Metodología, inventario descriptivo, registro de daños. Tomo I, Investigación arquitectónica.* Comisión V Centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, 1994. cit., Pág. 46.

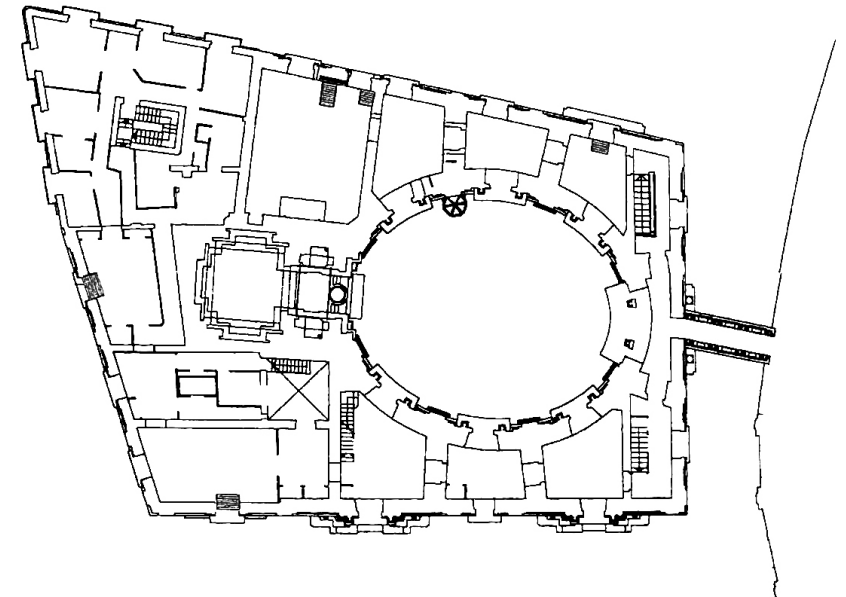


Fig 67. Planta de la Real Basílica de Valencia

de ver la imagen de la virgen desde detrás. El contacto visual es diferente, resultando más cercana al fiel.

La construcción del Camarín de 1694 resolvió de manera funcional la problemática de descender y transportar a hombros a la Imagen sin tener que pasarla por encima del altar. En 1818, coincidiendo con la sustitución del altar mayor se decide transformar el Camarín, dotándolo de monumentalidad gracias al tratamiento de muros, solución abovedada, al cambio de pavimento y ornato del espacio. Esta intervención se realiza en base a los dibujos de Vicente Marzo (1760-1826) y de Joaquín Tomás y Sanz (1769-1834) (fig. 68).

En lo que a la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados respecta, en el libro de Historia de la Sagrada Imagen de María Santísima de los Inocentes, i Desamparados, Patrona especial de la Ciudad, y Reyno de Valencia (su autor D. Josef Vicente Ortí y Mayor) el cronista Dr. Agustín Sales señala en su Censura que “la peregrina y hermosísima hermosura de la Virgen de los Desamparados” se creó en el año 1411. En su libro no se cuenta explícitamente que la Imagen se haya producido en el año 1411, aunque tal y como se puede leer de ella en el Privilegio del Rei Don Fernando el Honesto, esto no garantiza la existencia de la imagen. Posiblemente la imagen es posterior o que ya hubiera una imagen anterior<sup>4</sup>.

Así pues, la devoción a la Virgen de los Desamparados germina junto con la creación del Hospital dels Folls, Ignoscensts e Orats y a la de su Cofradía en 1414. Como ya se ha comentado anteriormente, su creación se debe a un intento de paliar la grave situación de marginación social que sufrían enfermos mentales.

En 1409, el reverendo Fray Juan Gilabert Jofré de la Orden de los Mercenarios, con la intención de mejorar la situación de marginación social que sufrían los enfermos mentales fundó la cofradía que más tarde se transformó en el primer hospital para enfermos mentales de Europa. Gracias a Lorenzo Salomón y otros nueve mercaderes por comunicar al Consejo General la necesidad inminente de un nuevo hospital. Gracias a los apoderados se disolvieron las dificultades prontamente, pues los motivos que el Consejo consideró eran tan cristianos como urgentes para impedir la evo-

4 Ortí y Mayor, Josef Vicente, 1767, Historia de la Sagrada Imagen de María Santísima de Los Inocentes y Desamparados, Valencia, España,



Fig 68. Representación en sección del interior del Camarín de la Virgen realizado por Vicente Marzo y de Joaquín Thomás y Sanz  
Fig 68. Representación en sección del interior del Camarín de la Virgen realizado por Vicente Marzo y de Joaquín Thomás y Sanz

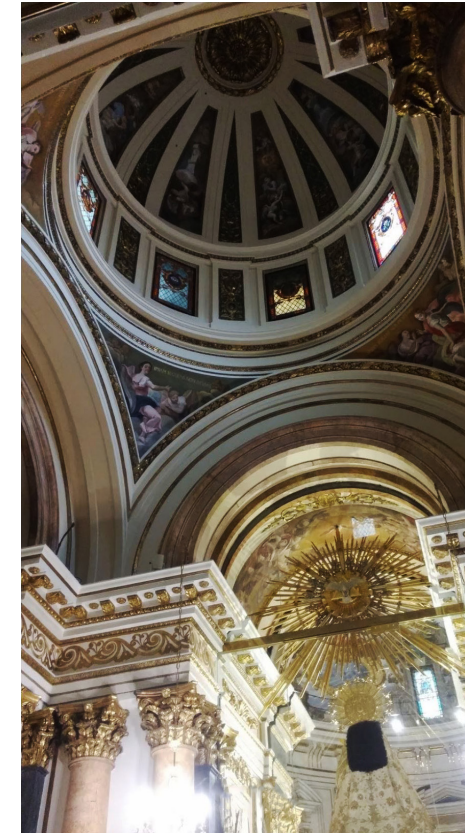


Fig 69. Actual interior del Camarín de la Virgen

lución de las enfermedades de los "locos"<sup>5</sup>.

5 Texeidor, Fr. Josef, (escrito en 1767) (publicado en 1895), Monumentos históricos de Valencia y su Reino. Antigüedades de Valencia, Valencia, España, Imprenta de San Francisco Vives Mora. Tomo II, cit., Pág. 325



---

## b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

Tal y como se ha comentado previamente, dado el amplio recorrido histórico de la Imagen de la Virgen y a lo que ella respecta tiene como resultado una amplia bibliografía, en la cual se podría destacar la obra de Fray Jose Texeidor *Las Antigüedades de Valencia*, donde trata los monumentos históricos de la ciudad desde su fundación, todo ello desde un punto de vista investigador pero no arquitectónico.

Es de gran importancia también la tesis doctoral realizada por Ignacio Bosch Reig *Real capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, análisis tipológico y constructivo*, donde realiza un estudio arquitectónico de la Basílica. Ignacio, como responsable de la restauración arquitectónica acometida en el edificio, participará en la publicación previa a la restauración *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*.



IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

## 7. IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

### a. OBJETIVO PARTICULAR DE LA INTERVENCIÓN

Se trata del proyecto de mayor envergadura que la Fundación lleva a cabo, la iglesia de los Santos Juanes representa el monumento barroco valenciano, donde sus frescos fueron pintados por el mismo Palomino, a diferencia de San Nicolás donde fueron pintados por su discípulo favorito Dionís Vidal en base a la composición descrita por Palomino.

Así pues, se busca recuperar el esplendor de los frescos así como subsanar las deficiencias estructurales y constructivas, incluyendo sus fachadas, para garantizar una correcta conservación del edificio.

### 7.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

#### a. INFORMACIÓN DEL EDIFICIO

El edificio sito en la plaza del Mercado s/n, siendo una de las zonas comerciales más antiguas de la ciudad. La parroquia originalmente, establecida tras la Conquista en el arrabal extramuros de la Boatella, estaba ubicada en el solar que pasará a ser conocido como cementerio. No se tiene constancia de la fecha de traslado pero si de su construcción gótica en 1313 y 1358.<sup>1</sup>

En lo que al edificio respecta, se encuentra com-

<sup>1</sup> Zaragoza Catalán, Arturo (2000) *Monumentos Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo i, Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Comunidad Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. cit. Pág. 214.

puesto de una sola nave y capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal. Presenta capilla de la comunión adosada a la fachada norte.

Tras un incendio a en 1595 que afectó al presbiterio de la parroquia, destruyendo el retablo. Por lo que se procede a reedificar la cabecera en planta poligonal y cubierta de crucería, ampliando el templo por el testero añadiendo el trasagrario y dos sacristías acompañadas de dependencias, todo ello contenido en el volumen poligonal.

En el tránsito del s. XVII al XVIII, entre los años 1693 y 1702 se interviene en el interior de la iglesia parroquial de los Santos Juanes siguiendo la línea barroca. En estos trabajos, llevados a cabo por dos artífices italianos, Jacobo Bertesi y Antonio Aliprandi se transforma el alzado de la nave con numerosas esculturas de bulto redondo en una línea de intervención poco habitual en el barroco vernáculo valenciano.

En las obras se lleva a cabo la construcción de una gran bóveda de cañón dividida en lunetos, quedando ocultas las bóvedas góticas, que fueron decorados con pinturas al fresco iniciadas por los hermanos Vicente y Agustín Guilló, estos decoraron once de los doce lunetos. Hecho que se debe al descontento por el trabajo realizado por dichos hermanos, por lo que se contrató a Antonio Palomino en 1699 para que finalizara el trabajo <sup>2</sup>.

En las capillas laterales se cegaron los ventanales góticos, aunque se reflejan en el exterior, y se cubrieron

con bóvedas vaídas. Este criterio de ocultar cualquier rastro de la huella medieval se llevó hasta el extremo. La intervención incluye también operaciones en el exterior, incluyendo la labra de una galería de huecos en la fachada lateral que ocultaba la fábrica medieval, la ejecución de las actuales portadas y la terminación de la fachada a la plaza del Mercado incluyendo la construcción de un pequeño campanario.

Se dieron lugar restauraciones puntuales durante el siglo XX, siendo la de mayor envergadura la de la fachada de la cabecera.

La iglesia cuenta con dos portadas laterales, una recayente a la calle Vieja de la Paja y la otra portada recae a la plaza de San Juan. Mientras que en la fachada de los pies destaca un gran rosetón cegado; este se encuentra fuera de escala con respecto a la fachada, bajo este se encuentra la portada.

En 1936, durante la Guerra Civil el templo sufrió un incendio donde se vieron afectadas gravemente el notable conjunto pictórico, además de destruir gran parte de los bienes muebles.

---

<sup>2</sup> Portal oficial de la Conselleria d'Educació, Insvestigació, Cultura i Esport <<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>> (Consulta 25 de mayo de 2019)

## b. BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA E HISTÓRICA

Para la recopilación de datos históricos generales es de interés la publicación *Monumentos de la Comunidad Valenciana : catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados* de Arturo Zaragoza Catalán amén de la ficha del propio BIC.

La información sobre la restauración de los años 60 es tomada de la tesis de M<sup>a</sup> Soriano Sancho *Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de Los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte*, quien da a conocer el crítico estado en el que se encuentran las pinturas y el porqué de ello.

Finalmente, destacar la información facilitada sobre la futura actuación gracias a Pilar Roig Picazo mediante comunicación personal, es ella quien explica todo el proceso necesario para conseguir un resultado óptimo, basado en técnicas novedosas.



Fig 70. Detalle de la cúpula sobre pechinas que cubre la Capilla de la Comunión



Fig 71. Vista del presbiterio

## c. INFORMACIÓN DEL ARQUITECTO

Se prevén las obras bajo la dirección del arquitecto Carlos Campos, quien ya ha colaborado con la Fundación en la Iglesia Parroquial de San Nicolás. También repite su labor con la Fundación Pilar Roig para la restauración pictórica, escultórica y ornamental.

#### d. RESUMEN DE LAS DEMANDAS

Tras el grave incendio sucedido en 1936, este afectó a las pinturas murales de la nave central, presbiterio, capilla de la Comunión, y el resto de elementos escultóricos y ornamentales, con ello se realizarán diversas intervenciones durante los años 60.

En estas intervenciones se restaura la Capilla de la Comunión (fig. 70) por parte de Luis Roig d'Alós, pionero, tanto en la práctica y la enseñanza de la restauración moderna. En la intervención llevada a cabo por la Fundación Hortensia Herrero no tratarán este espacio dado que la restauración ejecutada fue respetuosa y basada en técnicas efectivas.

Mientras que la pintura mural que decora la bóveda de la nave central fue arrancada en partes para así transportarla al taller del Sr. Gudiol Barcelona<sup>3</sup> donde se unieron las partes sobre tablones para así restaurarlas mejor, en teoría, para después clavetear dichos tablones sobre las bóvedas (fig. 72, 73, 74, 75). Esta técnica del picado, transporte, restauración y montaje de las pinturas tendría muchas desventajas a día de hoy, no obstante en su día la principal desventaja fue la pérdida de material durante el trayecto. Así pues, las pinturas del ábside desaparecieron (fig. 71) en su totalidad, posiblemente fueran vendidas.

Con la restauración de la primera mitad de bóveda, se propone arrancar la otra mitad correspondiente a los pies del templo para mostrarlas en algún lugar de la propia iglesia una vez restauradas y con ello demo-



Fig 72. Detalle del taco de madera empotrado en la bóveda sobre el cual se calvaría el panel de madera



Fig 73. Detalle de clavos que sujetan el panel de madera a la bóveda



Fig 74. Detalle de panel descolgado

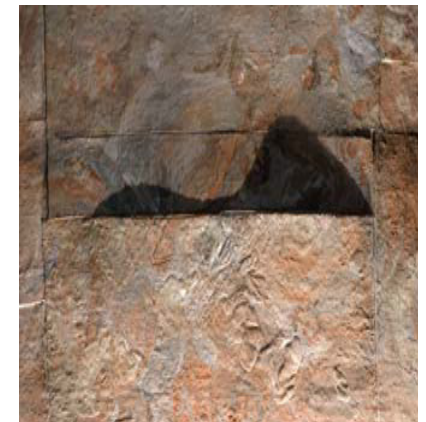


Fig 75. Detalle de panel descolgado con luz rasante

ler dicha mitad de la bóveda barroca para dejar vista la fábrica gótica. Postura que no gusta al Sr. Cura Párroco de la iglesia de los Santos Juanes al Sr. D. Alejandro Ferrant. Afortunadamente, siendo esta la voluntad del párroco, las pinturas no fueron arrancadas.

<sup>3</sup> Soriano Sancho, M<sup>a</sup> Pilar (2005), Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de Los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte (Tesis doctoral dirigida por Pilar Roig Picazo y Julia Osca Pons). Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

El método de actuación será por medio del tratamiento digital de imágenes, ya utilizado en una pilastra en la restauración de la Parroquia de San Nicolás. Consistente en la impresión sobre papel gel con tintas de inyección. Este papel gel es transparente, flexible y elástico para adaptarse a las irregularidades del soporte, sirve como transporte para las tintas las cuales se adhieren mediante presión. Además, estas tintas son transpirables y permite evitar futuras patologías. Por lo tanto, se tomará como base para esta reintegración las fotografías históricas de J. Alcón (fig. 76), quien era aficionado a fotografiar interiores de iglesias. Pese a ser fotografías en blanco y negro se han realizado estudios colorimétricos con motivo de la restauración de la bóveda de la Basílica de la Virgen. Como resultado de estos estudios se tiene constancia de la paleta utilizada por Palomino, por lo que sería posible transformar la fotografía a color. Otro punto a destacar es la transformación de la imagen plana a la volumetría del edificio, donde se tendrían que describir el desarrollo de la bóveda con sus lunetos y el ábside para así conseguir los patrones de la bóveda.

#### e. OPINIÓN DEL USUARIO

Don Vicente Vicedo Vañón, quien es copárroco de la iglesia, comenta la gran alegría con la que se ha recibido la noticia en la propia iglesia, y destaca “el atrevimiento” de Hortensia Herrero de llevar a cabo este proyecto para devolver al edificio su esplendor barroco. Cuenta que en los diez años que lleva como párroco en los Santos Juanes siempre ha tenido las lonas presentes, destaca el cuidado y respeto del equipo de restauración pictórica.

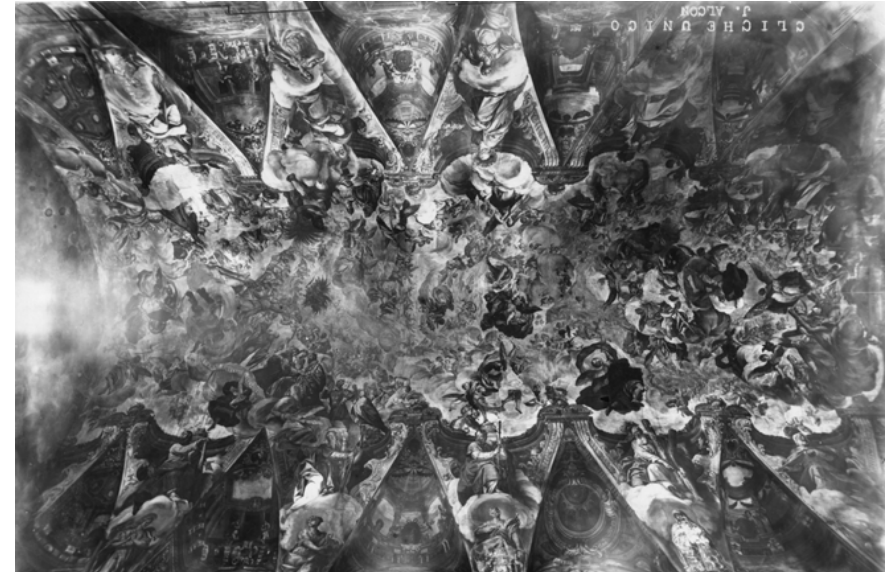


Fig 76. Fotografía de la bóveda tomada antes del incendio de 1936. (J. Alcón).

Aclara, la fe depositada en que tarde o temprano tendría lugar una inversión para acometer la restauración, ya que al igual que en los Santos Juanes, declarado como BIC en 1947, en su enclave se encuentra la Lonja de la Seda, declarado como BIC en 1931, junto con el Mercado Central, reconocido como BIC en 2007.





---

## 8. CONCLUSIONES

### 8.1. CARACTERÍSTICAS COMUNES A LAS DIVERSAS ACTUACIONES

En este apartado se recogen las conclusiones sobre las restauraciones ya valoradas anteriormente en cada apartado de las mismas. Asimismo, clasificarán según los restauradores clásicos y sus teorías sobre restauración.

La primera referencia que se tiene de la protección del patrimonio son las bulas Pontificias, se trataban de documentos emanados por la iglesia en Roma para exponer y resolver asuntos de importancia. La obligación de los estados en medidas de protección y conservación del patrimonio arquitectónico prácticamente se generaliza en Europa en la primera mitad del siglo XIX.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y XX la situación en Italia, Francia e Inglaterra es similar, donde se busca un lenguaje nacional y como consecuencia de ello surge el estilo neogótico, aunque esto influye también en la recuperación del gótico.

Entre este panorama surge Camilo Boito, durante los años 1870 y 1880 desarrolla su carrera profesional y se compromete en la docencia y difusión de la arquitectura. Es durante estos años cuando formaliza su pensamiento sobre la restauración arquitectónica siendo muy conocida su ponencia en el congreso de ingenieros y arquitectos de 1883, en el que expuso un decálogo de la restauración arquitectónica y que se publicó diez años más tarde.

Boito intentó encontrar el punto intermedio entre la teoría restauradora de Viollet Le Duc y la de Ruskin y Morris. Desde el punto de vista de Boito, la primera reconstruye a falta de documentación suficiente, mientras que la segunda obliga a vivir entre ruinas. Así pues, el lema de Boito será “conservar, no restaurar” (1893), dando vital importancia al edificio como documento histórico. Esta nueva línea de pensamiento la define como Intervención Conservativa y los principios en los que se basa son:

“ 1. Es preciso hacer lo imposible, es necesario hacer milagros para conservar en el monumento su viejo aspecto artístico y pintoresco.

2. Es necesario que las integraciones, si son indispensables, y los añadidos, si no se pueden evitar, muestren no ser obras antiguas, si no ser obras de hoy.”

Primera Carta Italiana de la Restauración en 1833 por Camilo Boito es el precedente de las Cartas.

Las Cartas del Restauo nacen a partir de la necesidad de establecer unos criterios comunes según unas recomendaciones consensuadas, como resultado se conseguirá dar voz a esta nueva práctica. Estas cartas no son leyes sino una recopilación de ideas de un comité de expertos que elaboran un decálogo para la restauración. Actualmente existen muchos ejemplares ya que se difundieron mucho en la segunda mitad del siglo XX. Aunque las cartas más significativas son la Carta de Atenas y la Carta de Venecia

Así pues, estas teorías son aplicables a la arquitectura de forma que la intervención pueda ser figura o

fondo en función de los colores, materiales, texturas y formas que sean empleados.

Es por ello que durante los dos últimos siglos se han desarrollado múltiples posicionamientos sobre técnicas restauradoras, muchos autores dotan de nombre propio a su posicionamiento aunque se podrían agrupar en función de sus objetivos.

En primer lugar, la restauración objetiva que define Antoni González Moreno-Navarro es aquella en la que prima el objeto a la forma de pensar del restaurador, siguiendo ideologías o teorías genéricas con las que se pueda sentir identificado. Esta se fundamenta en tres principios básicos:

1. En lo que al monumento refiere, señala la comprensión y la valoración equitativa sobre sus tres dimensiones esenciales, la documental, la arquitectónica y la significativa, y la definición de su autenticidad en función de la originalidad de la materia que pueda garantizar la permanencia de estos valores esenciales.

2. En cuanto a la restauración, la define como acción científica, técnica, creativa y social, cuyo objetivo es garantizar el disfrute de la comunidad como resultado de la conservación de patrimonio monumental. La decisión del restaurador se producirá con el fin de proteger el triple carácter del monumento.

3. En lo que concierne a los expertos, es fundamental la horizontalidad entre disciplinas en estudios y trabajos, además del papel activo de colectividades relacionado con estas actuaciones.

La idea de Antoni puede recordar a la *Teoría del caso por caso* de Ambrogio Annoni, quien no profundiza tanto en la transcendencia e idiosincrasia del monumento. Annoni defiende la inexistencia de un método genérico restaurador por lo que es el propio edificio quien demanda las necesidades, acompañada de una previa investigación para así conseguir un resultado armónico.

Por otra parte, se encuentra la restauración científica establecida por Camilo Boito y Gustavo Giovannoni, sería la crítica a la restauración estilística, donde se defiende la importancia del edificio como documento histórico y donde el nuevo lenguaje de la nueva intervención se distinga para así no cometer un falso histórico. Abogan por favorecer ante todo las obras de manutención, de reparación, de restauración y de consolidación.

Contrariamente, otra corriente es la restauración crítica, defendida por Roberto Pane y Renato Bonelli quienes pusieron en tela de juicio los criterios de la Carta de Atenas y la restauración científica ya que no era aplicable al panorama de posguerra con ciudades total o parcialmente destruidas, pues esta le otorgaba mucha más importancia a la historia del edificio dejando de lado la componente artística del mismo. Así pues, en la restauración crítica es más importante el valor artístico del edificio que el histórico. El objetivo principal de esta corriente no es la conservación del documento sino la reintegración de la imagen de la obra de arte.

Dentro de la restauración crítica se encuentra Cesare Brandi, destacar su posición donde, su teoría de

restauración toca tangencialmente la arquitectura. Su idea se fundamenta en que la restauración debe mantener la autenticidad histórica de la obra sin hacer ningún tipo de reпрistinación y a la vez intervenir en su valor estético-artístico para mantener el mensaje. Según Brandi, las restauraciones deben intervenir sobre la materia, no sobre el mensaje. Por ello en sus actuaciones rellena esas lagunas que permiten a la imagen expresarse consiguiendo así lo que define como *concepto de unidad potencial*, consistente en reconstruir la obra en fragmentos que interaccionen entre sí y componer la unidad. Es la misma sistemática de su técnica de integración cromática denominada *tratteggio*, consistente en el rayado de líneas muy finas y de colores puros que sólo se identifican a distancias cortas.

Como vista general de las cartas del restauro, existe una dicótoma entre la importancia de la existencia de una restauración general y la individualización del caso.

Afortunadamente, hogaño, las intervenciones en patrimonio son consensuadas entre expertos de diferentes disciplinas. Ya que antaño, las directrices llevadas a cabo en restauración eran el resultado de una tendencia personal, la del arquitecto o restaurador encargado.

### a. ERMITA DE SANTA LUCÍA

Es el caso de una restauración que busca la consolidación del edificio, en la que no tienen cabida temas estilísticos. Únicamente se busca preservar el edificio sin entrar en temas estilísticos, esta intervención se podría acoplar a las teorías de restauración científica de Giovannoni, quien reformula y ordena las ideas de Camilo Boito y añade el concepto de ciudad. Este último apunte se podría identificar en la actualidad con la creación del nuevo acceso, característica a día de hoy fundamental para la viabilidad del mismo.

La preservación del edificio se identifica también con el tratamiento de la eliminación de humedades, es una forma de preservar el bien inmueble además de los bienes muebles que pueda albergar.

### b. IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR Y SAN NICOLÁS DE BARI

En lo que concierne a estructura y estanqueidad, queda comprobado con el paso del tiempo la buena ejecución de las obras.

La restauración arquitectónica busca crear una lectura del conjunto como resultado de una superposición estilística, pero no trata de devolver al edificio a un periodo determinado, sería inviable y una imprudencia por eliminar restos documentales de la historia del edificio.

El ejemplo más claro de ellos es la recuperación del espacio entre fachada gótica y neogótica, donde a pesar de demoler los forjados que albergaban estancias parroquiales se mantiene la presencia de estos conservando las cavidades donde se encontraban las cabezas de viguetas. Otra aportación por parte del arquitecto, es la recuperación del marco de tres de las ventanas del primitivo muro que habían sido cegadas tras la invasión barroca.

Esta lectura didáctica es posible dado el mayor recorrido histórico del edificio, a diferencia de la restauración acometida en el Colegio del Arte Mayor de la Seda, donde las actuaciones según gustos de la época han sido menores, pues se conservan mínimas reliquias previas al barroco.

En lo concerniente a la restauración ornamental, destaca por envergadura la restauración pictórica en la cual se han utilizado sistemas de reintegración cromática de Cesare Brandi (*tratteggio*, *rigattino*, puntillismo) en lagunas mediante acuarelas con carácter

reversible. Con la utilización de los sistemas de reintegración cromática se consigue el restablecimiento de la imagen de la obra de arte según Roberto Pane y Renato Bonelli

Destacar también el descubrimiento de las pinturas murales del muro hastial de los pies, previamente a la restauración se encontraba recubierto en su totalidad con mortero de cal. Gracias a los escritos de Antonio Palomino, pudieron corroborar la existencia de una parte faltante, por lo que se realizó una cata en dicho muro y apareció la mano de la alegoría que representa a la Iglesia.

En este mismo muro se encuentra el óculo de tímpano neogótico, el cual produce luz brillante y de colores vivos. Hecho que puede generar incoherencia con el interior barroco homogéneo en tonos tierras. Pilar Roig comenta que el equipo restaurador quiso dejar constancia de tratar este tema colocando algún elemento que atrape esta luz policroma y no se proyecte al interior del templo, pero no se llevó a cabo.

Por último, tras la restauración el edificio se utiliza como museo y como lugar de culto, estas funciones son excluyentes. Esto se consigue gracias intervención por parte del arquitecto mediante la adaptación de las estancias norte donde se alberga la venta de entradas y tienda del museo.

### c. COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA

En este caso, se ha buscado mayoritariamente recuperar la apariencia original histórica del edificio y concretamente en su época de máximo esplendor, el barroco. Un claro ejemplo de ello es la recuperación de los falsos sillares pintados en fachada en 1904, los cuales se descubrieron tras realizar catas murarias dado que estos habían quedado ocultos. Por esa parte, podría considerarse una restauración en estilo, ya que contaban con una definición clara del jambaje previo a la restauración.

En lo que concierne a la restauración arquitectónica, destacan las intervenciones de consolidación estructural y constructiva como medidas de urgencia sobre las cuales se podrán desarrollar la intervención de recuperación de espacios.

Otro punto a señalar es la recuperación como ruina aparente de toda la fachada medianera junto con el muro que cierra el patio. Se busca reconstruir las partes faltantes y dotarlo de un aspecto homogéneo dado que es la cara más visible del edificio, quedando visible una topografía de la fachada medianera en detrimento del derribo contiguo cubierta por una pátina color tierra uniforme.

Por otra parte, el resultado de la restauración coincide con un principio básico de Antoni González Moreno-Navarro, donde considera la restauración como una acción científica, técnica, creativa y social, cuyo objetivo es garantizar el disfrute de la comunidad como resultado de la conservación de patrimonio monumental. Tal y como se conjugan en el edificio noble los valores histórico, artístico y arquitectónico. Donde

además, con la intervención del patio se remata con la puesta en valor de los oficios del propio barrio del Pilar.

## 8.2. SUGERENCIA DE NUEVOS OBJETIVOS POSIBLES

Sería una cuestión interesante que la Fundación definiera el criterio de aceptación de las propuestas, pese que estas estén siempre están clasificadas bajo una de sus tres premisas, ya que cada colaboración son de índole muy diferente.



## 8.3. FICHAS RESUMEN



### ERMITA SANTA LUCÍA

Promotor:  
Cofradía de Santa Lucía

Duración:  
2012-2013

Arquitecto:  
Salvador Vila

Empresa constructora:  
Construcciones José Ripollés S.L.

Superficie construida:  
727m<sup>2</sup>

Inversión total:  
300.000€



#### Objetivos:

- Eliminación de humedades por capilaridad
- Intervención en grietas de paramentos verticales
- Tratar desconchados del revestimiento continuo
- Adecuación del acceso al edificio
- Tratamiento de su entorno directo
- Adecuada recogida de aguas



### IGLESIA DE SAN NICOLÁS

Promotor:  
Parroquia de San Nicolás

Duración:  
2012-2016

Arquitecto:  
Carlos Campos

Empresa constructora:  
Cyrespa Arquitectónico S.L.

Superficie construida:  
1.688m<sup>2</sup>

Inversión total:  
5.300.000€\*



#### Objetivos:

- Garantizar la estanqueidad en cubierta
- Intervención en grietas de paramentos verticales
- Restauración de elementos ornamentales en fachada sur
- Recuperación ornamental interior

\*En la inversión total se contabiliza el total invertido en edificio, sumatorio de las actuaciones arquitectónicas (600.000€), los trabajos de restauración de las pinturas murales (3.700.000€) y restauración de la capilla de la Comunión(1.000.000€).





## COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA

Promotor:  
Colegio del Arte Mayor de la Seda

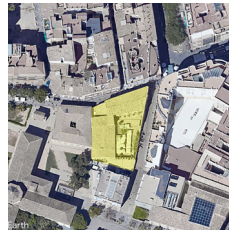
Duración:  
2014-2016

Arquitecto:  
Fernando Aranda

Empresa constructora:  
Grupo Bertolín S.A.

Superficie construida:  
1.466m<sup>2</sup>

Inversión total:  
2.600.000€



### Objetivos:

- Reparación y consolidación de carácter estructural y constructivo
- Adecuación del edificio según Normativa Vigente con motivo de su conversión a museo
- Proteger el valor histórico-artístico
- Tratamiento del patio
- Condicionante de uso de museo durante 25 años

## IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

Promotor:  
Parroquia de los Santos Juanes

Duración estimada:  
2020-2024

Arquitecto:  
Carlos Campos

Empresa constructora:

Superficie construida:  
2.501 m<sup>2</sup>

Inversión prevista:  
6.000.000€



### Objetivos:

- Subsanan las deficiencias estructurales y constructivas para garantizar la conservación del edificio
- Recuperación ornamental interior

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### *Monografías*

- **Aranda Navarro**, Fernando; **Canet Guardiola**, Rosario; Vizcaino León, David; Magdalena Monraval, J; (2003), *En Defensa de la Arquitectura del Real Colegio Mayor de la Seda de Valencia*, Valencia, Associació d'Amics Cristòfor Aguado.
- **Bosch Reig**, Ignacio (1995), *Real capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, análisis tipológico y constructivo* (tesis doctoral dirigida por Bernardo Perrepérez Ventura). Universidad Politécnica de Valencia.
- Colegio del Arte Mayor de la Seda (2018), *Rehabilitación arquitectónica del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia: La recuperación de un símbolo del esplendor de Valencia*, Valencia, LAIMPRESA CG
- **Corbín Ferrer**, Juan Luis; **Ramón Izquierdo**, Miguel (1991) *Barrio del Pilar, Antiguo de Velluters*, Federico Doménech, Valencia
- Comisión V Centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1994) *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Primera parte, Metodología, inventario descriptivo, registro de daños. Tomo I, Investigación arquitectónica*, Comisión V Centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, Valencia
- **Company i Mateo**, Rafael (1986), *L'església i Confraria de Santa Llúcia de València. Història i Art* (s. XIII-XX), (Tesis de licenciatura presentada por Rafael Company i Mateo, dirigida por Dr Daniel Benito Goerlich), València: Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1986.
- **Escolano**, Gaspar (1972), *Década primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reino de Valencia*, Universitat de València, Valencia
- **García Cárcel**, Ricardo; (1973), *Las Germanías de Valencia y la actitud revolucionaria de los gremios*. En: *Estudis: revista de historia moderna*, N.º. 2
- Fundación Hortensia Herrero, (2013), *Memoria Anual de la Fundación de 2012*, Valencia, España..
- Fundación Hortensia Herrero, (2015), *Memoria Anual de la Fundación de 2014*, Valencia, España..
- **Navarro Espinach**, Germán (1992) *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Valencia: Consell de Cultura.
- **Navarro Espinach**, Germán (1999) *Los orígenes de la seda valenciana (Siglos XV-XVI)*, Ayuntamiento de València, D.L. .
- **Olmedo de Cerdá**, María Francisca, (2003) *Callejeando por Valencia*, Carena Editors S.L. .
- **Ortí y Mayor**, Josef Vicente, (1767), *Historia de la Sagrada Imagen de María Santísima de Los Inocentes y Desamparados*, Valencia, España,
- **Roig Picazo**, Pilar; **Campos González**, Carlos; **Bernal Navarro**, Juana Cristina, **Regidor Ros**, José Luis; **Mar-**

**cenac**, Valeria; **Madrid García**, José Antonio; **Valcarcel Andrés**, Juan Cayetano, (2017), *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, Valencia, Parroquia de San Nicolás, Valencia

- **Soler Carnicer**, José , (2007), *Las ermitas de Valencia*, Valencia, España, Ajuntament de València. .
- **Soriano Sancho, M<sup>a</sup> Pilar** (2005), *Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de Los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte* (Tesis doctoral dirigida por Pilar Roig Picazo y Julia Osca Pons). Universidad Politécnica de Valencia, 2005. .
- TC Cuadernos (2004) *Carlos Campos: obra reciente*, Ediciones Generales de la Construcción .
- **Teixidor**, Fray Josef (1767), *Antigüedades de Valencia*, Valencia, El Archivo Valentino.
- **Zaragozá Catalán**, Arturo (2000) *Monumentos Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo i, Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Comunidad Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, cit. Pág.

## Páginas Web

- Portal oficial de la Fundación Hortensia Herrero. <<https://www.fundacionhortensiaherrero.org>>
- <<https://www.flickr.com/photos/antoniomarinsegovia/4846305720/in/photostream/>>
- Portal oficial de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport <<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics> > (Consulta 17 de abril de 2019)
- Portal oficial de Colegio de Arquitectos de Valencia <<http://www.arquitectosdevalencia.es/sites/default/files/ctav/curriculums/cvcarloscamposctav.pdf>> (Consulta 29 de abril de 2019)
- Portal oficial de la Parroquia Museo de San Nicolás <<http://www.sannicolasvalencia.com/historia/>>
- Google Maps Street View (2019), Calle la Abadía de San Nicolás 7
- Portal oficial del Colegio del Arte Mayor de la seda. <<http://www.museodelasedavalencia.com/colegio/#cofradia> >
- Ros, Mónica (26 de febrero de 2012). La Basílica pone fin a 14 años de obras, Levante EMV. Recuperado de <https://www.levante-emv.com>
- Portal oficial de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport <<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics> >

