

Impostación del patio del Embajador Vich en el ex-convento del Carmen (Valencia)

por Julián Esteban Chapapría*



La demolición del singular Palacio del Embajador Vich en 1859 trajo consigo la dispersión de los restos de su magnífico patio renacentista que, en parte, fueron impostados en el refectorio gótico del ex-Convento del Carmen de Valencia en 1909. El hallazgo de otro conjunto de fragmentos del patio en el Museo de Bellas Artes de la ciudad ha despertado la iniciativa del desmontaje de las piezas integradas en el refectorio y la recomposición museística del patio con los fragmentos que se conservan. El presente artículo defiende la intervención ecléctica de principios de siglo y plantea dudas sobre la oportunidad de esta doble operación.

The Insertion Of The Cortile In The Old Convento Del Carmen: Noucentiste Museology Or Architectural Requalification. After the demolition of the splendid Embajador Vich Palace in 1859, part of the remains of its magnificent Renaissance courtyard was inserted in the Gothic refectory of the former Convento del Carmen in Valencia in 1909. The discovery of another set of fragments of the courtyard in the Fine Arts Museum of the city triggered an initiative to take down the pieces in the refectory and reassemble them all together as a museum piece in their own right. This article defends the eclectic intervention at the turn of the last century and questions the wisdom of this double operation.

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

A finales de 1996 quedaba concluido el Proyecto Museográfico del Museo de Bellas Artes de Valencia, el conocido como Museo de San Pío V. Este proyecto, importante para llevar adelante la ambiciosa y necesaria ampliación de este trascendental complejo cultural y la puesta en valor de sus extraordinarios fondos, recogía la, a mi modo de ver, desconcertante propuesta de reconstruir como uno de sus patios interiores el del palacio del Embajador Vich, hoy en parte reinstalado en el antiguo refectorio del Convento del Carmen de Valencia. Este escrito pretende, desde una óptica absolutamente personal, mostrar las reflexiones que me han llevado a no entender ni compartir tal iniciativa, y, sobre todo, a que se conozca y valore los resultados de la inserción que, de estos restos, los arquitectos Luis Ferreres y Francisco Almenar llevaron a cabo a principios de siglo XX en el Museo del Carmen.

Esta propuesta implica al menos tres operaciones de importancia. La primera es el desmontaje de un buen número de las piezas del patio conservadas en dos de las salas principales de exposiciones temporales del IVAM, Centro del Carmen, salas originalmente utilizadas como refectorio y aula capitular del convento carmelita y que en la actualidad es propiedad de la Generalitat Valenciana. La segunda es el tratamiento que deberá darse a estos espacios tras la retirada de las arquerías, resolviendo la conexión con otras salas del Museo. Y la tercera es, una vez relacionadas con el resto de piezas que se custodian en el Museo de San Pío V, la reconstrucción del *cortile vichiano* en la nueva arquitectura de las salas de exposición permanente que se levantarán detrás de la actual sede del Museo. Todas estas operaciones son factibles técnicamente, pero totalmente incongruentes a la vista de lo que es preciso prescindir entre la situación actual y la de futuro.

Cuando los responsables políticos de la Conselleria de Cultura se plantearon la reconstrucción de este fragmento

arquitectónico en el Museo de San Pío V, fui convocado a una reunión en la que Fernando Benito, actual Director del Museo de Bellas Artes, y yo mismo fuimos invitados a exponer amplia y cordialmente nuestras divergentes opiniones sobre la actual y la futura instalación de estos restos. No podré decir, por tanto, que no se me haya brindado la oportunidad ni que no haya sido escuchado sobre esta cuestión, pero mi apasionada y seguramente poco convincente defensa de que Vich dejará de una vez por todas de viajar no convenció a nadie de los presentes y, a partir de ese momento, la iniciativa planteada por el Director del Museo alcanzó el alto rango de decisión en materia de política cultural.

De entonces a hoy el proceso ha seguido lento pero inexorable. Se han elaborado: un concienzudo estudio sobre las piezas existentes y una hipótesis gráfica de su reintegración, que sirvieron de base para una espléndida exposición y un documentado catálogo sobre este patio renacentista; nuevos estudios interpretativos sobre la arquitectura del palacio de Vich llevados a cabo por el historiador Joaquín Bérchez; una propuesta de reinstalación del patio en el Museo de San Pío V a cargo del arquitecto Gómez-Ferrer; el proyecto de desmontaje de las piezas existentes en el refectorio del Convento del Carmen; se han recabado los informes técnicos preceptivos para este tipo de actuaciones, dicho sea de paso no favorables a la operación, así como el dictamen positivo del Patronato del Museo de San Pío V y puesto en conocimiento del Consejo Rector del IVAM, cortesía necesaria dado su carácter de actual usufructuario del refectorio del Carmen (fig.1).

Debo comenzar, antes de exponer las razones técnicas, patrimoniales o museográficas que me enfrentan a esta intervención, recordando las opiniones políticas que han avalado la decisión del traslado y remontaje. En definitiva, el análisis histórico y la valoración patrimonial que con

tanto rigor desde hace años vienen llevando a cabo los profesores Bérchez y Benito no habían sobrepasado el ámbito del conocimiento y de la difusión hasta que el segundo fue designado para asumir la responsabilidad de la dirección del Museo de San Pío V y encontró en él diversas piezas del patio Vich, en el trascendente momento para un museo en el que se preparaba la siguiente fase de ampliación de sus dependencias. El catálogo de la exposición, al que se ha hecho mención, contiene las introducciones de rigor a cargo de diversos cargos públicos, en ellos declaran, o se les hace declarar, abstractas pero importantes voluntades que bien podrían valer tanto para defender la permanencia de fragmentos en el antiguo refectorio carmelita como para haber prologado un catálogo contemporáneo explicando los trabajos de Ferreres y Almenar, manifestando:

"Todas las épocas, con mayor o menor número de ejemplos, han dejado su impronta en forma de excelentes edificios y conjuntos monumentales que repartidos por todo el territorio valenciano, forman parte indisoluble de una identidad fuertemente cohesionada en la diversidad (...) El estudio de los restos conservados del mismo, así como su futura contextualización, es un ejemplo evidente de cómo la memoria sigue siendo la mejor herramienta con la que contamos frente al transcurso del tiempo."

"Aspectos tan destacados como la reafirmación del Renacimiento en nuestras tierras, con personalidad específica y plena consolidación a partir de los modelos italianos, o la propia constatación de nuestra continua y privilegiada relación cultural y artística con el resto del continente pueden quedarse atrás, y de hecho lo hacen, ante una circuns-

1. Vista parcial del antiguo refectorio del Convento del Carmen, utilizado como sala de exposiciones temporales del IVAM Exposición del pintor Michael Craig-Martin (Septiembre 2000)



tancia dotada de una mayor trascendencia: la recuperación progresiva de los referentes de nuestro pasado y su proyección hacia el futuro por medio de su implicación en el tejido social de la Comunidad Valenciana..."

No sé si más importante que el hecho histórico en sí mismo, es su proyección hacia el futuro y su disfrute social, pero debe mencionarse la visión de Pierre Nora, quien sostiene que la historia es la siempre incompleta y problemática reconstrucción de lo que ya no está, mientras que la memoria pertenece siempre a nuestra época y constituye un lazo vivido con el presente eterno y la historia no deja de ser sino una escueta representación del pasado.

Tratar de ordenar las argumentaciones con las que discrepo de esta operación de recuperación histórica, me lleva a posicionarme tanto a favor de la permanencia en su actual emplazamiento como en contra de su traslado y nueva instalación, lo que suponen dos hechos en el fondo sustancialmente diferentes aunque fatalmente imbricados. Lo que debe quedar claro, en todo caso, es que si todos o parte de los fragmentos del demolido patio se encontraran en un depósito, olvidados o no, el problema sería bien distinto al que ahora se plantea.

Cuestión previa a señalar sería que es erróneo considerar que los restos del patio Vich estén "perdidos" para nuestra memoria, una parte se hallan afortunadamente inventariados, almacenados y divulgados por el Museo de Bellas Artes, y otra parte están integrados en una instalación museística cuyo disfrute goza de una alta vitalidad. Recuérdese a este efecto que los conciertos del *Grup Instrumental Valencià* se realizan en su ámbito y que importantes exposiciones programadas por el IVAM los incorporan a las "corrientes más innovadoras de la modernidad", en palabras de quien quiere desmontarlo de allí y que se enuncian como el deseo de algo hoy no alcanzado. Los restos del patio, desde su incorporación a partir de 1904 al Carmen, formaron parte del Museo de Bellas Artes, momento en el que el Palacio recibió una adecuada difusión, y más tarde la sala de exposiciones en la que se integró se transformó en el aula de Dibujo de Antiguo y Ropaje de la Facultad de Bellas Artes, quedando este espacio sin uso no más allá de nueve de entre los últimos cien años. Por tanto, no puede hablarse de "redescubrir páginas de nuestra historia", de "voluntad conjunta por salvaguardar y proteger la historia" o de "invitar a todos los valencianos a participar de una común y emotiva

empresa", como se ha hecho al referirse a la operación de traslado al San Pío V.

Y, lógicamente, debo empezar por referirme a los motivos que sustentan la postura de conservar en el Convento del Carmen la parte de los fragmentos renacentistas del patio Vich, por el conjunto de valores que su actual instalación encierra y significa.

El conjunto del antiguo Convento del Carmen ofrece, en la serie de elementos que lo configuran, una muestra de las etapas más importantes de la historia de la arquitectura en Valencia. Su valoración se produce por la yuxtaposición de dos aproximaciones, una sincrónica y otra diacrónica. La primera proveniente de encontrarse ante una realidad construida perfectamente definida, fruto de la sedimentación histórica. Esta realidad única está compuesta, por agregación, de una sucesión de espacios arquitectónicos bien diversos, con relaciones forzadas o no existentes, al tiempo que mutilados o bastante alterados, con un alto valor en relación a los modelos, pero con el problema subyacente en su conjunto de ser difícilmente comprensibles. La segunda aproximación nos llega desde la consideración de ser un conjunto evolutivo en el que cada pieza tiene una interpretación en relación al todo en el momento de su construcción y en relación a los sucesivos conjuntos que se fueron generando. En este sentido puede leerse el refectorio cumpliendo un papel en la estructura arquitectónica del siglo XIV y variando con la construcción del claustro renacentista o la escalera barroca. A ello hay que añadir que, no siempre en el proceso evolutivo, las distintas piezas se conservaron, dificultando la lectura de las restantes. Sobre la base de estas dos visiones, la realidad actual y el conjunto evolutivo, pueden comenzar a realizarse las distintas lecturas: la importancia estructuradora de los dos patios, el protagonismo de piezas claves entre uno y otro, como la escalera nueva y el espacio residual de la vieja que ahora conecta los dos claustros, la segregación de la iglesia y el campanario, los accesos desde el exterior, los recorridos interiores, la colmatación de los huertos hacia el norte y el oeste, etc. Al mismo tiempo se produce la evaluación propia y comparada elemento a elemento: el refectorio, los espacios servidos por el claustro renacentista, la fachada de la iglesia, las nuevas galerías, etc.

El Convento del Carmen representa, considerando episodios de coleccionismo al margen, el primer y único hito de la historia de la museística en la Comunidad Valenciana en el siglo XIX. Su propia subsistencia hoy la debemos a ese



2



3

trascendental hecho, es decir, a la enérgica actuación de la Academia de San Carlos que lo convierte en Museo de la Desamortización (fig.2). Entre 1839 y 1946 el Museo fue enriquecido de manera progresiva por mejoras en sus instalaciones y con la incorporación de nuevas obras de arte por sus responsables y patronos. Un curioso, y quizás no casual, ciclo vital lo transforma hoy, o en un futuro próximo, en el museo del siglo XIX, en el que el propio edificio lógicamente tiene mucho que contar. Debe recordarse, en ese contexto, que los restos renacentistas que nos ocupan no son los únicos incorporados, ni existentes todavía, durante su uso como museo.

El proyecto e instalación de los fragmentos del patio Vich en el antiguo refectorio del Convento del Carmen se debe a los arquitectos y académicos Luis Ferreres y Francisco Almenar, que en el momento de su ejecución contaban con 57 y 33 años de edad respectivamente, y 33 y 5 años de práctica profesional, es decir, se trataba de un maduro y un joven arquitectos unidos, entre otras cosas, por la relación que ambos mantenían con el importante arquitecto Antonio Martorell, cuya presencia parece planear sobre la designación de ambos para este encargo. No es posible delimitar la participación de cada uno de ellos en los trabajos realizados, sin embargo la experiencia y formación de Ferreres parece decantar un mayor protagonismo en las soluciones adoptadas, y es por ello por lo que, seguramente de manera injusta, nos referimos a este arquitecto como su autor.

Luis Ferreres Soler (fig. 3) es un importante arquitecto valenciano cuya existencia a caballo entre los siglos XIX y XX deja interesantes trabajos sobre arquitectura y urba-

nismo. Nacido en Xàtiva en 1852 y fallecido en 1926 en Madrid, cursa los estudios de arquitectura en esta ciudad obteniendo su título en 1876 siendo compañero de otros valencianos como Federico Aymamí, Joaquín M^a Arnau, Antonio Martorell o José Camaña. En este periodo madrileño trabaja, como ayudante del entonces Director de la Escuela de Arquitectura Francisco Jareño, en la construcción que éste llevaba a cabo de la Biblioteca Nacional. La personalidad y producción arquitectónica de Luis Ferreres, que ha sido objeto de una monografía publicada por Taberner y Giménez, destaca por su ponderado eclecticismo, señalando el primero de los autores:

“...la moderación contenida, la depuración rigurosa de las formas ornamentales y el control concienzudo de los oficios, son los fundamentos de una obra poco brillante en apariencia, pero que refleja una indudable capacitación profesional, y una madurez poco común en el panorama arquitectónico de las últimas décadas del XIX y primeras del XX en la ciudad de Valencia.”

Luis Ferreres fue arquitecto municipal de Valencia entre 1883 y 1886, y sus obras públicas más singulares son el Matadero municipal de Valencia (1895), el Mercado de Cullera (1896), la portada de la Seo de Xàtiva, el proyecto de fachadas para el edificio de la Universidad; mientras que desarrolla un interesante trabajo privado: un barrio obrero en Benimaclet (1910), el Hotel Reina Victoria en la calle de las Barcas (1911) o la Casa Giner en la calle Sorní (1912), ambas en Valencia. Apenas como un destello de su trabajo podemos citar el acierto, en su espíritu ecléctico, de la escalera de mármol blanco que proyecta y construye en el palacio de Jaúdenes,

2. Antiguo refectorio del Convento del Carmen, utilizado como museo, hacia 1892, antes de la inserción de los restos del patio del palacio del Embajador Vich. (Ilustración publicada en F. Benito-J. Marí, *El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia 2000)

3. Luis Ferreres Soler, arquitecto (1852-título 1876-1926). (Fotografía publicada en E. Giménez, y F. Taberner, *Luis Ferreres*. Madrid, 1988)

4. Cara norte del antiguo refectorio con la inserción realizada por Luis Ferreres en 1909, y los espacios entre contrafuertes ganados como espacios expositivos. (Ilustración publicada en F. Benito-J.I. Catalán, *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Su historia y sus colecciones*. Valencia 1999)



4

uno de los que componen la actual sede de la Diputación Provincial de Valencia, en la cual, lo que en nuestra actual incultura estilística podría considerarse un error de interpretación o integración, manifiesta un correcto control entre los lenguajes original del edificio y de intervención. Sus trabajos urbanísticos son también de especial trascendencia, con Calvo y Arnau realiza en 1887 el primer Plan de Ensanche para Valencia y más tarde para Gandía, y es autor de un proyecto de Reforma Interior de Valencia redactado en 1891.

Elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1896, a propuesta de Martorell y Belda, pronuncia el discurso de apertura del curso 1898-99 con la lección “El concepto y condiciones de la idea y de la forma en el Arte”, mostrando su moderación constante y su tendencia a seleccionar lo mejor de cada estilo arquitectónico para su posterior reelaboración. Llega a pertenecer como vocal a la Comisión Provincial de Monumentos, y debe señalarse que Ferreres es el único arquitecto valenciano, entre sus contemporáneos, que ha teorizado sobre restauración de monumentos, y ello con dos templados y meditados textos publicados en 1917 y 1921 en la revista *Archivo de Arte Valenciano*. Sería en esos años nombrado arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, teniendo bajo su responsabilidad la conservación del patrimonio de la provincia de Teruel, informando sobre la restauración de las torres mudéjares y de la iglesia de San Pedro. Luis Ferreres fue testigo contemporáneo y conocedor de las polémicas entre restauradores y antirrestauradores, Lampérez y Cabello frente a Torres Balbás y Martorell entre otros, y dejó escrito:

“En los monumentos muertos, es muy difícil, cuando no imposible, la restauración. Reflejos de una civilización y un estado social, por completo desaparecido, el que pretenda restaurarlos, ha de llegar al conocimiento íntimo del espíritu y esencia de aquéllos, identificarse en su manera de sentir y forma de expresar; que la Arquitectura es arte social y no puede prescindir de ese carácter; aparte de que la falta de elementos integrantes, o importantes accesorios y la imposibilidad de obtener datos fehacientes, de seguridad evidente, que permita restablecerlos, ha de dejar por fuerza grandes vacíos(...). En tales circunstancias, entendemos que sólo cabe volver a colocar los restos en el mismo sitio, de modo que se hallen preservados de la intemperie, fuera del alcance de toda profanación, de parte de los incultos y conservarlos esmeradamente. Llevarlos a un museo, sólo puede admitirse como recurso extremo y cuando no sea posible otra cosa.”

La impostación de algunas de las piezas del patio del palacio Vich, realizada entre 1904 y 1909 en las paredes norte y este del refectorio, constituye una valiosa e inteligente operación arquitectónica de sintaxis ecléctica, tanto desde el punto de vista de conservación patrimonial como desde su exposición museográfica. Ferreres parte de la situación irreversible de que el palacio ha desaparecido y que jamás volverá a existir, y que ha heredado unos fragmentos de un patio, no un patio o un edificio íntegros, y que tanto las salas del museo como estos fragmentos pueden beneficiarse de su coexistencia (fig. 4). Tres actitudes llevan a la solución formulada, una es la consideración de resto arquitectónico a la manera humanista, precisamente en la esencia cultural del objeto que se reinstalaba; la segunda, es la comprensión de la

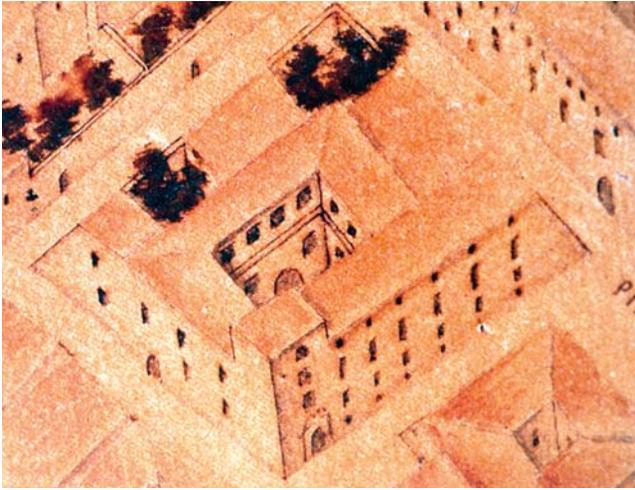
5. Localización del Palacio del Embajador Vich en el plano de Valencia delineado por el padre Tosca en 1704. Se aprecian los dos accesos y la orientación del patio renacentista

6. Planta de la iglesia de Santa María de Liria, delineada por Arturo Zaragozá (1990) con las transformaciones del espacio original diafragmático

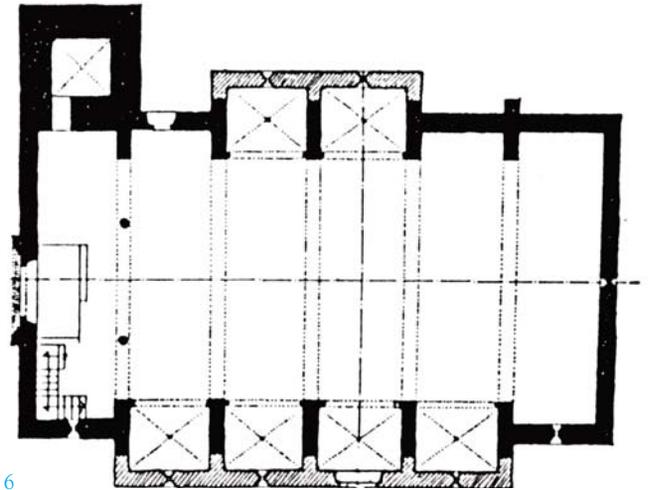
arquitectura diafragmática del refectorio; la tercera y última, vinculada a la anterior, es tanto la utilización de la impostación para ganar espacios expositivos como la previsión del desarrollo futuro del museo, que evidentemente sólo podía hacerse hacia el norte por los espacios libres disponibles.

Analicemos con detalle cada una de estas actitudes. Joaquín Bérchez y Fernando Benito han explicado que la construcción del palacio se produce en torno a 1527, y que el patio evoca influencias de patios romanos, con una libre interpretación de los modelos vitruvianos, libertad que se identifica en el cerramiento del piso superior y en la presencia de las potentes ventanas, que iluminaban las principales habitaciones del palacio, y que conjugaban el porte clásico con la tradicional ventana medieval ajimezada en un ejercicio de refundición estilística y de adaptación a las fórmulas valencianas (fig. 5). Sería posible, así, suponer la presencia simultánea de algún tracista italiano y la participación de un maestro valenciano, la labra de piezas de mármol italiano traído sin desbatar, con la importación de piezas importadas de Génova, como fragmentos muebles de encargo que empiezan entonces a viajar, al igual que ocurre en el caso del sistema columnario del Colegio del Patriarca. Todo ello muestra un patio originalmente ecléctico, con una parte más puramente italiana, aquella que habría de reinstalarse en el refectorio carmelita, y otra correspondiente al piso alto, que Bérchez entiende más valenciana, y de la que se conserva el cincuenta por cien de las piezas decoradas, según el reciente inventario realizado. Este patio, junto a los ejemplares del castillo de la Calahorra (Granada) y del castillo de Vélez Blanco (Málaga), ha sido considerado como la tríada de patios más importantes de la arquitectura española del primer renacimiento.

Precisamente los beneficios y las cargas del pasado se examinaron por primera vez de manera insistente durante la época del humanismo, proviniendo su importancia de la perspectiva de que había un pasado como tal, sobre el que se ejercía un valioso dominio admirándolo desde el presente. Sin embargo, en el renacimiento la obediencia exagerada a la antigüedad se consideraba una afrenta, dándose en la conciencia humanista tres perspectivas en torno al pasado: una era el sentido de la distancia, es decir, un sentimiento de que los ejemplos que se admiraban estaban alejados en el tiempo, algo que permitía una libertad considerable para conectar con el pasado. Otra, era una teoría de la imitación, iniciada en la Roma clásica pero elaborada por el sentido renacentista de la distancia. Y la tercera era la idea del *revival* o renacimiento literal, asociada con actos de desenterramiento y resurrección, metáforas que se suscitaban en la mente a causa de la distancia del pasado y su fragmentación y enterramiento resultante. La distancia, la imitación y el *revival* no han sido perspectivas exclusivas del renacimiento, de hecho Ferreres, como buen ecléctico, las practica con los fragmentos del Vich, pasado clasicista para él, a la hora de insertarlos en el Carmen. El velo de la distancia histórica y la discontinuidad que encuentra con la obra del *cinquecento*, es paralela a la de los humanistas con la antigüedad romana, y ésta con la de los griegos. Como ocurre en el renacimiento con el uso de los modelos clásicos, lo más innovador fue sin duda la emulación dialéctica, y el gran logro establecer bajo un nuevo prisma las relaciones del renacimiento con la antigüedad, una herencia clásica tan remota que su uso requería una recuperación y una reanimación vigorosas, como hace Ferreres. No obstante, tam-



5



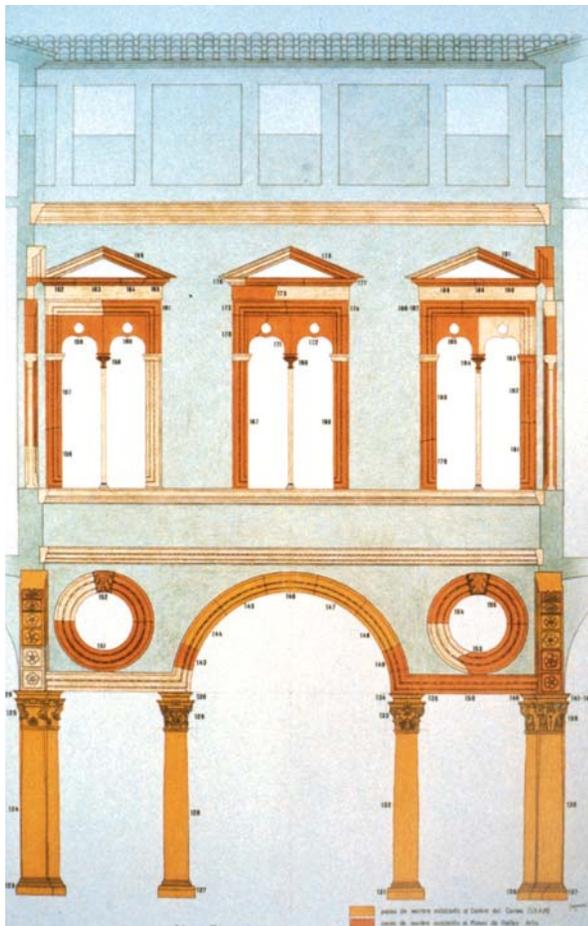
6

bién ellos eran conscientes de su doble necesidad de admirar y trascender el periodo clásico, y no se limitaban a oscilar entre la devoción y el rechazo, la adoración y el sacrilegio, la conservación y la transformación, sino que mantenían en equilibrio estas discrepancias.

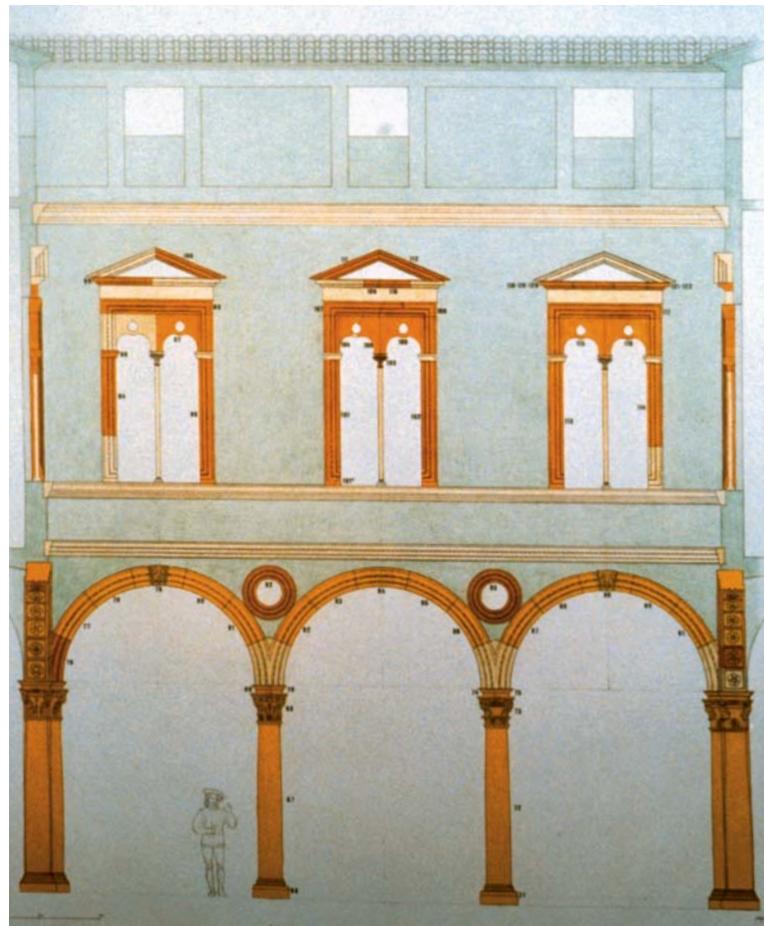
Una segunda actitud que hemos enunciado, es el sentido de la inserción sobre la base de una comprensión de la arquitectura diafragmática. Efectivamente, conocemos por la tesis del doctor Arturo Zaragoza que la utilización de este sistema constructivo en dependencias conventuales ha dejado en la arquitectura valenciana ejemplos tanto con contrafuertes interiores como exteriores a la nave. Hay que destacar que, frente a las exhaustivas posibilidades de utilización de este sistema en la construcción de edificios de muy diversa finalidad, las iglesias de arcos y armadura medievales, construidas en territorio valenciano, forman un tipo definido frente al cual se presentan muy pocas variantes: cabecera orientada a sol naciente, una sola nave, sin ábside y con entrada lateral. Estas iglesias siguieron construyéndose durante el siglo XVI al tiempo que comenzaron a sufrir numerosas transformaciones por motivos culturales, económicos o urbanísticos. Correspondiendo a esquemas de transformación precisos, dictados desde el tipo y por los nuevos requerimientos, resulta difícil encontrar hoy un edificio de este tipo sin modificaciones. De estas evoluciones hay dos casos sumamente repetidos que pueden relacionarse con lo que ahora nos ocupa, el primero es la adición de nuevos espacios sobre uno de los testeros, habitualmente capillas mayores. En este caso, la transformación es sencilla puesto que el testero pasa a ser sustituido por un arco, perforando el muro de cierre que anteriormente hacía de

ábside; pueden recordarse las adiciones realizadas en las iglesias parroquiales de Villafranca o en la Poble de Benifassà, en Castellón. El segundo modo habitual de transformación del tipo es la apertura de las fábricas existentes entre los contrafuertes, cuando éstos son exteriores, con la finalidad de crear capillas laterales. En este caso los contrafuertes son recreados en profundidad y altura, creando un nuevo fondo y abovedando con apoyo en los diafragmas, son numerosos y bien conocidos los ejemplos de estas ampliaciones de espacio: Santa María de Lliria (fig. 6), Sant Pere de Xàtiva, San Antón de Valencia, San Miquel de Benigànim o las parroquiales de Catí y San Mateo.

Ambos modos de transformación parecen ser conocidos y seguidos por Luis Ferreres en su trabajo en el Carmen, el primero para conectar el aula capitular con el refectorio y el segundo para ganar capillas entre los contrafuertes del muro norte. Puede decirse que se trata de formas canónicas de transformación en relación a la arquitectura diafragmática, ampliamente experimentadas y que habrían de permitir sucesivas ampliaciones del museo y la permanencia de los antiguos espacios medievales. Podría pensarse que se trata de soluciones obvias, pero lo son cuando provienen del dominio y compenetración con las arquitecturas preexistentes, diálogos que no son siempre establecidos correctamente. Una lectura atenta de las inserciones realizadas entre 1904 y 1909 nos muestra la sintaxis empleada por Ferreres en la definición de la nueva "galería anticuaria", remontando parcialmente y de manera diferente a la primitiva función diversos fragmentos del patio Vich, y estableciendo otra manera de ver estos objetos y una relación con el soporte y el espacio que los alberga. En primer lugar, hemos de apre-



7



8

ciar que el conjunto del patio contenía en origen, en la planta de tierra, ocho arcos, cuatro dinteles, ocho columnas exentas, cuatro semicolumnas dobles de esquina, cuatro grandes óculos con veneras (dos de ellos conservados incompletos) y cuatro óculos menores. De todo ello se reinstalan todos los arcos, las columnas y semicolumnas dobles de esquina, dos de los tres dinteles conservados y los dos óculos mayores que se hallaban completos, es decir, que del total dejó de instalarse tan sólo un dintel de una serliana y los cuatro óculos menores, lo cual manifiesta la bondad de la solución de instalación en cuanto al aprovechamiento y exposición de piezas, en una disposición distinta a la primitiva. (figs. 7 y 8).

En el caso de la serliana, ésta cumple el papel de fondo de perspectiva del espacio diafragmático sobre el eje mayor del refectorio, tratándose como una pieza principal o arco triunfal. Si aceptamos que el inventario recientemente realizado no difiere del conjunto de piezas de que dispuso Ferreres para el montaje en el Carmen, y que las piezas

recogidas por la Academia de San Carlos tras la demolición del palacio son las que hoy se conservan, se deduce que no se disponía de las dos serlianas completas ya que de una de ellas faltaba la imposta de coronación, uno de los dinteles rectos y piezas de los óculos. Es decir, si se hubiera decidido la instalación de la segunda serliana habría requerido un grado de reintegración mayor, dictado desde el fragmento, al que el arquitecto renunció. Debe hacerse notar también que Ferreres insiste y pone en evidencia la naturaleza de fragmento del material con el que trabaja, al realizar una abstracción constructiva en la definición y acabados del anverso del muro donde instala la serliana o motivo palladiano, como tampoco disminuye el espesor del muro de separación entre refectorio y aula capítular más allá de lo necesario, enrasando las piezas en la cara de la sala mayor, y no reintegrando las desaparecidas veneras quedando abiertos los óculos (fig. 9).

Una particularidad que no pasa desapercibida, en relación a las imágenes históricas del patio, es que el “orden” se dis-

pone sobre unas basas, inexistentes en la disposición original, basas continuas en los laterales adintelados de la serliana que impiden la circulación por ellos y que tienen el resalte que corresponde al sistema columnario. ¿Por qué esta alteración? Si observamos una imagen cercana a 1909 de la Sala Martínez Campos (fig. 10), el antiguo refectorio, se aprecia la presencia en el muro sur recayente hacia el claustro gótico la inserción, en el espacio de una de las capillas situadas entre contrafuertes, de la conocida como portada del palacio del Duque de Mandas, cuyas semicolumnas, que ya disponían de basas, también están calzadas sobre unas nuevas, fórmula que, por redundante, nos hace comprender que no se trata de una transformación del “orden” hecha por Ferreres, sino que parece en definitiva mostrar su utilización como un recurso expositivo, es decir, elevar sobre una peana el elemento insertado para denotar su procedencia foránea. En el caso de la serliana debe decirse que este recurso ayuda, además, a proporcionar de manera más adecuada la altura de ésta con la del espacio del antiguo refectorio.

La instalación en el muro norte de columnas y arcos se hace por Ferreres respetando el ritmo de crujías establecido por los arcos diafragmas, proporcionando una lectura continua, a modo de desplegable o desarrollo lineal del antiguo patio. Su impostación se produce sobre el muro norte por dos razones: una, por la existencia en el muro sur del claustro gótico y la presencia de capillas entre contrafuertes, cuyas bóvedas son de altura inferior a los arcos sobre peanas que debía montar Ferreres, y la otra, por ser la dirección posible de crecimiento del museo, como pocos años después emprenderá el propio arquitecto.

La lectura frontal del muro norte, con los arcos del Vich ya instalados, nos muestra un frente simétrico en el que el vano central, eje de la composición, contiene las semicolumnas dobles de esquina correspondientes a la segunda serliana sobremontadas con un arco. En los otros cuatro espacios entre contrafuertes, dos a la izquierda y dos a la derecha, Ferreres sitúa otros cuatro arcos para lo que requiere ocho columnas, y como sólo dispone de seis, en el primer arco entrando al refectorio desde el claustro renacentista, que es el de visión más lateral al acceder a la sala, crea en franca simulación, para completar la composición deseada, dos columnas de escayola, operación fácilmente distinguible si se pone la mano sobre ella, de manera que textura y temperatura ayudan a comprender el artificio. Elías Tormo muestra en dos de sus publicaciones dos plantas del Museo del

7. Restitución del alzado frontal posterior, con la serliana, del patio del Palacio del Embajador Vich, realizada por Josep Marí Gómez (1998-1999), con identificación de los restos existentes en el refectorio (amarillo) y el Museo de Bellas Artes (naranja). Dibujo publicado en F. Benito-J. Marí, *El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia 2000

8. Restitución del alzado lateral derecho, trabajo del mismo autor. Dibujo publicado en F. Benito-J. Marí, *El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia 2000

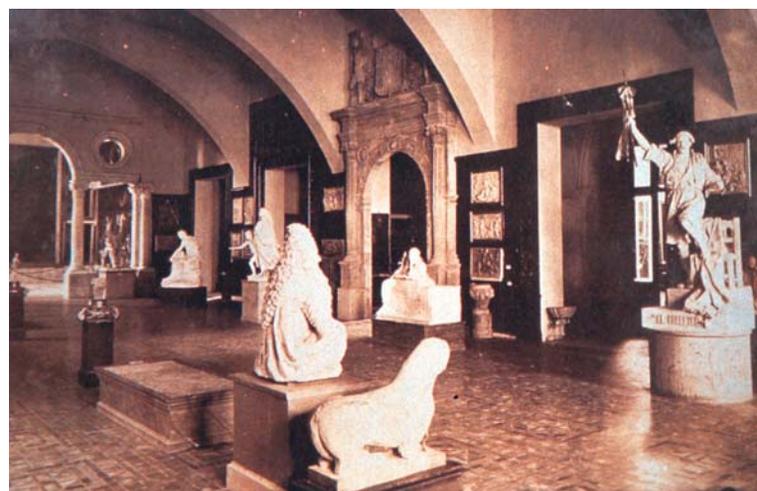
9. Vista del refectorio a través de la serliana, en una imagen tomada en 1909 desde el aula capitular (Ilustración publicada en F. Benito-J.I. Catalán, *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Su historia y sus colecciones*. Valencia 1999)

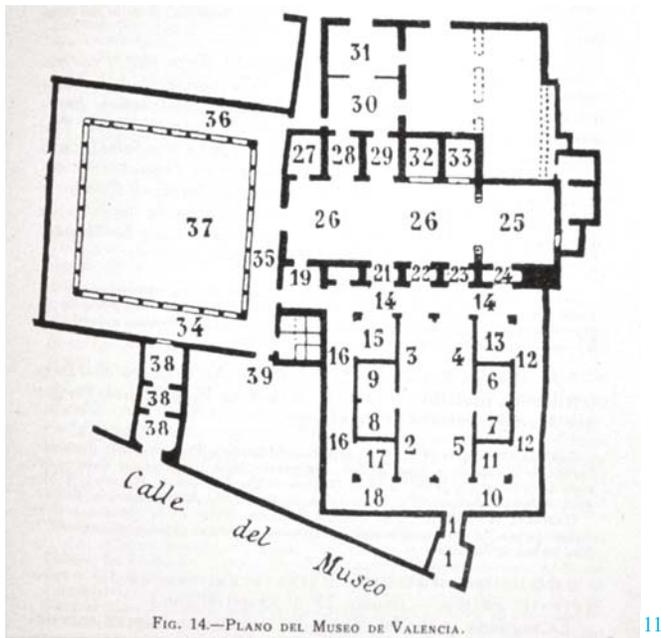
10. Cara sur del antiguo refectorio, en contacto con el primitivo claustro gótico del siglo XIV. Se aprecia en el centro de la imagen la portada del palacio del Duque de Mandas (Ilustración publicada en F. Benito-J.I. Catalán, *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Su historia y sus colecciones*. Valencia 1999)

9



10





11

Carmen en fases diferentes de crecimiento (figs. 11 y 12), referente a lo que aquí interesa señalar notamos como las capillas o nuevos espacios agregados fueron proyectados para estar abiertos en sus caras interior y exterior conforme al crecimiento de espacios y a la museografía, mostrando su gran flexibilidad, y permitiendo la permeabilidad de sur a norte iniciada con la conexión entre el claustro gótico y el refectorio. En cualquier caso, Ferreres diseñó las cinco capillas abiertas en su frente al refectorio, presentación que no podemos apreciar hoy por encontrarse dos vanos cegados.

La inserción material de los restos realizada por Luis Ferreres, al margen de la compositiva, tiene también un especial interés. En primer lugar, para conseguir el gran vano de comunicación entre aula capitular y refectorio a nivel del apoyo del forjado superior, piso por tanto del dormitorio, crea un gran dintel a base de perfiles metálicos compuestos, demoliendo posteriormente la fábrica que separaba ambas dependencias y levantando los fragmentos de la serliana en el vacío resultante. La solución en el muro norte es algo diferente, como ha estudiado y dibujado Rafael Soler, ya que en los espacios entre contrafuertes las fábricas de tapial fueron apeadas en arcos de descarga construidos con ladrillo del espesor de los arcos a insertar y creando sobre éstos la cornisa perimetral del nuevo espacio, donde apoyan los vidrios de los lucernarios, y haciendo la transición al espesor total del tapial en la cámara resultante entre plano inferior del lucernario y la cubierta mediante perfiles metálicos (fig. 13).

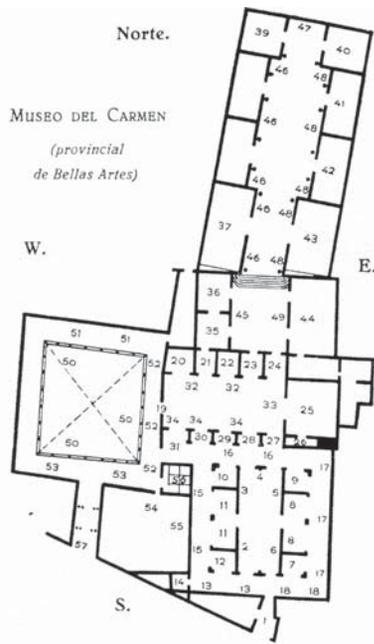
11. Planta del Museo de Bellas Artes instalado en el antiguo Convento del Carmen, publicada por Elías Tormo en su Guía de Levante.

12. Planta con la organización completa del Museo de Bellas Artes, concluida la sala construida al Norte por el arquitecto Javier Goerlich, y publicada por Elías Tormo en su libro Valencia. Los Museos. Madrid 1932

13. Conexión existente entre el refectorio del Convento del Carmen y las galerías de Ferreres y Goerlich, actualmente perteneciente al IVAM. Centro del Carmen (Foto del autor)

14. Dibujo de Zapater con la primera instalación de los restos del patio del Palacio Vich en el acceso al claustro renacentista del Convento del Carmen realizada por Salvador Escrig (1859)

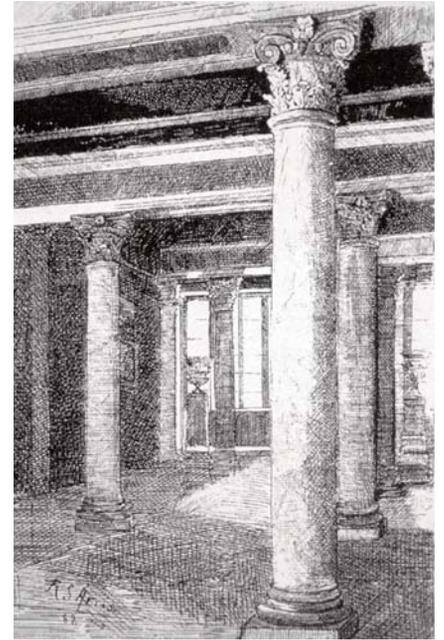
En otro orden de cosas, no conocemos el cuidado con el que fue demolido el palacio Vich, y aunque existe una escueta información relativa a los artesanos de sus salas principales, cabe suponer como extrañas a la época, en un derribo como el realizado, técnicas especiales de desmontaje ni de conservación de aquello que pasó a manos de la Academia, de modo que no es de extrañar, por parte de Ferreres, una libertad total en la nueva distribución de piezas, cuestión que se puede comprobar si se acepta la asignación de fragmentos hecha por Josep Martí basándose en los dibujos de Josep Fornés (1801) (fig.15). Pueden hacerse, a partir de ese supuesto, una serie de observaciones sobre el nuevo montaje, por ejemplo que, dado el tratamiento individualizado de arcos y columnas, no se aprovecharon los salmeres originales de doble apoyo ni los de esquina, de los que se guardan cinco piezas habiendo desaparecido tres. Por tanto, estas dovelas no fueron manipuladas o relabradas en la inserción para crear los nuevos salmeres si no que se utilizaron dovelas de los arcos no utilizados, los cinco arcos remontados necesitaron un total de diez salmeres que corresponden exactamente a las dovelas principales de dos arcos, que junto con los seis instalados completan el número total de los ocho del patio. Ferreres efectuó las reintegraciones absolutamente imprescindibles para su montaje (tres cimacios, parte de una basa de semicolumna doble y parte de un fuste de semicolumna doble) dejando el resto de las piezas con las pérdidas que el desgaste, los accidentes y la mano del hombre había



12



13



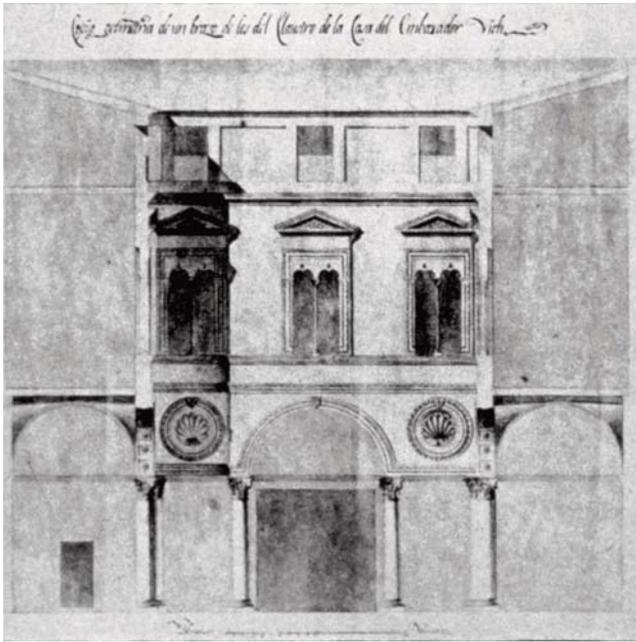
14

ido produciendo, revelando así una especial sensibilidad sobre la conservación material de los fragmentos.

El trabajo de inserción de distintos fragmentos del patio del palacio del Embajador Vich, que la Academia de San Carlos había recogido al producirse su demolición en 1859, como es sabido, se produce pocos años después por su inestimable voluntad de conservar el patrimonio valenciano. El arquitecto Salvador Escrig insertó parte de las columnas en el nuevo acceso que se construye para acceder directamente desde la calle hasta el claustro renacentista (fig. 14), y parte de los ventanales del piso superior en el antiguo, y ya demolido, cuerpo de enfermería recayente al claustro gótico, al tiempo que la Academia toma la decisión en 1864 de instalar una de las dos serlianas en el muro que separaba el aula capitular del refectorio del desamortizado convento carmelita. El encargo recibido por Ferreres y Almenar viene a cumplimentar esta decisión cuarenta años después, pero su intervención tiene un calado y un objetivo de mayor trascendencia: se trata de convertir en un auténtico museo lo que hasta ese momento había sido una recargada galería de pintura. El gran esfuerzo particular y de la institución llevada a cabo con la fragmentación y cubrimiento del claustro gótico tiene así su prolongación en los primeros años del siglo XX, y continuaría con la sucesiva construcción de las salas colindantes en las décadas siguientes, permitiendo a la ciudad disponer de uno de los museos más prestigiosos de toda la nación, no sólo por sus fondos sino también por la magnitud de sus instalaciones.

Explica Joaquín Bérchez que las dificultades de su ubicación, pero también el tiempo transcurrido entre los intentos de 1864 y la definitiva instalación en 1909 se deja sentir “...en el marcado eclecticismo, carácter híbrido, con que fue puesto en valor el patio...”, entre otras cosas porque la generación de Ferreres había perdido la memoria del patio Vich en su disposición primitiva, adquiriendo en su reelaboración otros matices, a su entender más reductivos y al mío, con la libertad del pensamiento ecléctico. Otra realidad bien contraria a las acciones de protección del patrimonio que acabamos de relatar y que forman parte de nuestra escasa memoria en esta materia, es que en esos años, 1904, el palacio de Vélez Blanco se vendía a un interiorista francés y partía para París, y de allí en 1913 para Nueva York comprado por George Blumenthal, quien lo insertaría en la casa que construía en Park Avenue, y cuando ésta, a su vez fue demolida fue almacenado en el Museo Metropolitano de dicha ciudad. En 1964 sería definitivamente instalado en el Museo (fig. 16), como hoy aquí se quiere emular, sin tener en cuenta toda una actitud y trayectoria intermedias bien diferentes y dignas de mejor consideración.

El espacio resultante realizado en el Carmen ni es un refectorio construido a finales del siglo XIII o principios del XIV ni contiene los restos del patio en su posición original, ya que ambos dejaron de existir para conformar una de las salas del Museo de Bellas Artes. Se trata de una nueva arquitectura que debe reconocerse y valorarse en su



15

verdadera magnitud y significado, sobre la que el arquitecto José M^a Sancho ha advertido del “riesgo de destrucción de una obra apreciable y de depreciación de un monumento enriquecido por ella”. ¿Acaso no comprendemos mejor con la conservación de esta mixtificada estructura la compleja evolución de la historia? Deshacer este camino hasta un hipotético punto e iniciar otro ¿debe hacerse a costa de una valiosa memoria? Parece dudoso que sea el único modo de explicar la austeridad del convento y la exultante modernidad del espacio abierto en torno al cual se ordenaban las habitaciones de la casa de Jerónimo Vich. Negar el siglo XIX para legitimar el XVI y clarificar el XIV es una manera de entender y reconstruir la historia que claramente ni comparto ni practico, más propia del profesional de la "historia anticuaria" que convierte a los hombres en espectadores diletantes y reduce su capacidad de comprender por sí mismos.

Otros problemas de no menor calado surgen con el traslado de los restos del patio Vich. Uno es el estado en el que quedan los espacios del antiguo Convento del Carmen y su tratamiento posterior, y otro es la recomposición o reconstrucción del patio en la cuarta fase de ampliación del Museo de Bellas Artes de San Pío V, operación que motiva deshacer el montaje de Ferreres.

En relación a la primera de las dos cuestiones citadas, por parte del arquitecto Salvador Vila fue redactado en junio pasado un Proyecto de Desmontaje de los elementos archi-

15. Sección del Palacio del Embajador Vich realizada en 1801 por José Fornés como trabajo de curso para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Dibujo publicado en F. Benito-J. Marí, El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación. Valencia 2000)

16. Montaje realizado en 1964 del patio del palacio de Vélez Blanco en el Metropolitan Museum de Nueva York. (Foto Julián Esteban Pretel)

tectónicos del Patio del Embajador Vich, por encargo de la Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico, en el que se recogían, junto a las determinaciones técnicas para el proceso de desmontaje, los objetivos perseguibles respecto al Convento del Carmen, que quedaron explicitados de la siguiente forma: de un lado dejar los espacios de manera que puedan seguir funcionando dentro de la programación museística, y de otro, facilitar su retorno hacia sus orígenes medievales, cuestión esta última que también se ofrece como panacea en el Catálogo de la exposición del patio Vich.

De momento el desmontaje prevé que quedarán los mismos arcos que concéntricamente se sitúan sobre las dovelas a desmontar y los machones laterales entre contrafuertes que restarán al salir las columnas, y donde está la serliana se dejará un gran dintel entre los muros que separan el lugar de reunión del capítulo del refectorio. En definitiva, unos vacíos que fueron practicados para instalar los fragmentos renacentistas, y que quedarán a la espera de la intervención sobre estos espacios y sobre estas cicatrices resolviendo la huella histórica y la funcionalidad de los espacios museísticos.

No obstante, el propio proyecto de desmontaje subraya que “... la llamada capilla de la vida, antigua sala capitular, puede de nuevo ser reintegrada espacialmente con su configuración original, a base de cerrar el muro que lo separa de la iglesia primitiva o refectorio, abriendo después la puerta

que lo conecta con el deambulatorio del claustro.” Este proceso es bastante más arduo de lo que supone el enunciado que se formula. En primer lugar, se desconoce el sistema con el que se cubrió el aula capitular y existen pocos medios para averiguarlo, puesto que el forjado que lo separa del dormitorio superior fue renovado con una estructura metálica, cabe suponer que en el cambio de siglo. Pero, además, los estudios previos han mostrado la existencia tanto de una cripta central como la de dos bancos escalonados perimetrales ya desaparecidos, e incluso la comunicación con el claustro se realizará, si se abre, a través de una capilla doble realizada en la reforma general de 1670, que suprimió numerosas evidencias góticas y revistió de ornamentación clasicista la comunicación entre claustro y capítulo, y que es de los pocos vestigios que se conservan de esta redacción o adecuación barroca. De hecho, el arco apuntado que se aprecia desde el aula capitular en dirección al claustro es una inserción museística que nada tiene que ver con el con-

vento carmelita, y que los mismos depuradores criterios que desmontan el patio Vich deberían plantear su remoción. Continúa proponiendo el proyecto de desmontaje: “...el espacio que supone la iglesia primitiva, una vez cerrado el lienzo que lo separa del aula capitular, vería recuperado parcialmente su espacio inicial (no así su altura), si se reconstruyeran los muros entre contrafuertes a paño con los mismos, eliminando los habitáculos laterales y pasos.” Los investigadores que han trabajado sobre el convento del Carmen hace tiempo que concluyeron que la hipótesis formulada por Tormo hace ochenta años referente a que la primitiva iglesia conventual acabó convertida en refectorio, no se sostenía más que por la orientación y por el tipo constructivo y que todos los análisis han demostrado que la iglesia, como en tantos otros casos, evolucionó sobre su propio solar y, por tanto, forma parte constructivamente de la iglesia actual. Por otro lado, la operación sugerida parece especialmente difícil dado que dejaría incomunicadas o mal comuni-

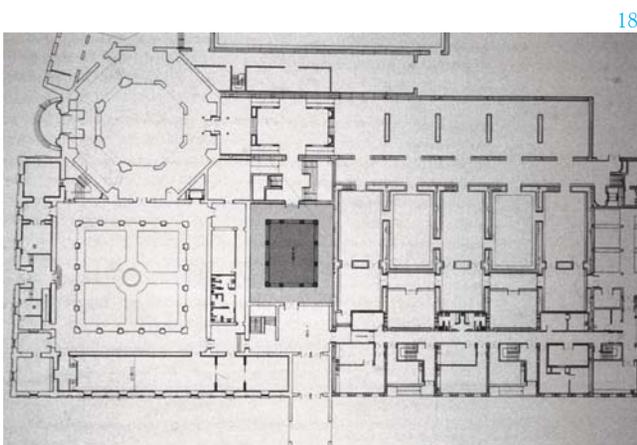
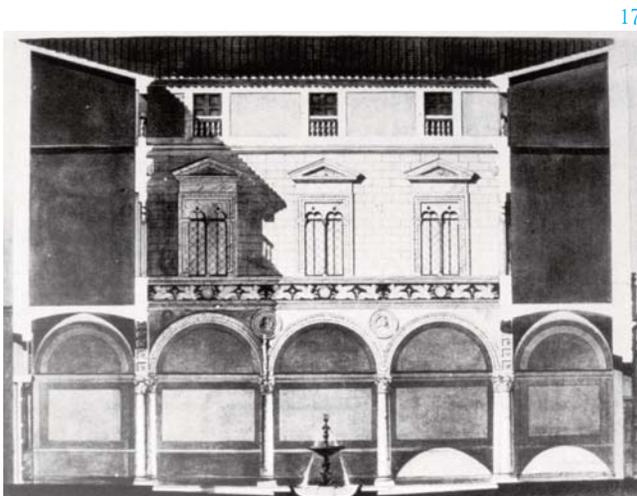
16



17. Sección del Patio del Palacio Vich en hipótesis de reconstrucción realizada por Pascual Sanz Barrera en 1909 (Foto Archivo del Colegio de Arquitectos de Valencia)

18. Planta del Museo de Bellas Artes de Valencia con la incorporación del patio del palacio del Embajador Vich en la futura ampliación, según propuesta Alvaro Gómez-Ferrer (Dibujo publicado en F. Benito-J. Marí, El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación. Valencia 2000)

19. Sección transversal del Museo de Bellas Artes de Valencia con la incorporación del patio del palacio del Embajador Vich en la futura ampliación, según propuesta del arquitecto Alvaro Gómez-Ferrer (Dibujo publicado en F. Benito-J. Marí, El Patio del Palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación. Valencia 2000)

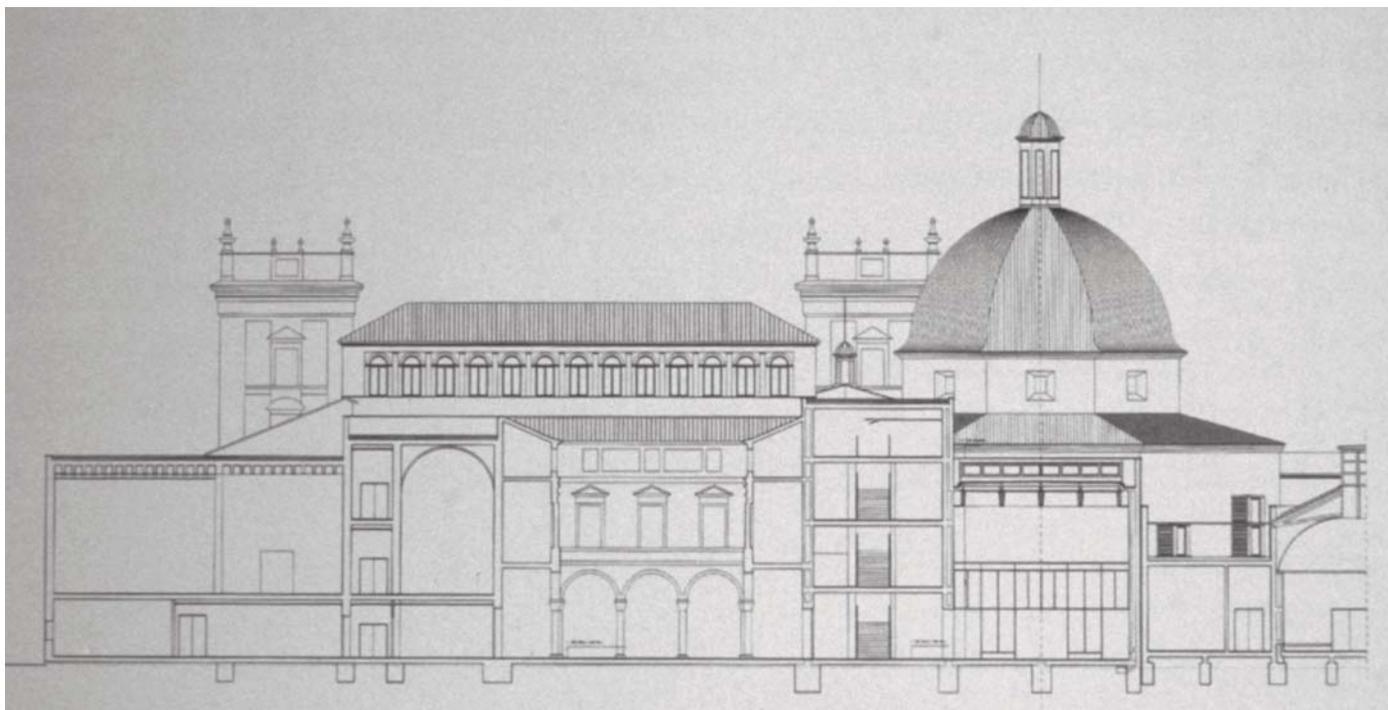


cadadas las galerías Ferreres y Goerlich, sin mencionar que la luz que viene de la cara norte, y los desconocidos huecos que la permitían penetrar en el refectorio, apreciable en la única imagen fotográfica que se conserva anterior a la impostación realizada por Ferreres, sería del todo imposible recuperar.

La abstracta propuesta del proyecto de desmontaje termina diciendo que “...la recuperación total de los espacios no sería efectiva hasta que no se eliminaran los forjados superiores sobre la iglesia primitiva y sala capitular respectivamente.” ¿Camino de qué reintegración? ¿Qué hacer, entonces, con las pinturas de los siglos XIV y posteriores que decoran las habitaciones de los monjes en el piso superior y que en parte se conservan? Me temo que todo podría acabar en el Museo de San Pío V en un extraño paseo hacia el futuro. No, esta propuesta no ayuda a comprender el desmontaje de los fragmentos del patio Vich ni supone ninguna ventaja para la recuperación del Convento del Carmen, abandonemos pues cuanto antes estas argumentaciones.

El segundo y último de los problemas a analizar es el remontaje del patio del palacio en el actual Museo de Bellas Artes, en un quién sabe si último viaje para el que tendrá que cruzar la histórica barrera del río Turia. El antiguo seminario de San Pío V, construido entre 1683 y 1744, y desde 1946 hasta hoy sede del Museo de Bellas Artes, está, como es sabido, en proceso de ampliación desde los años ochenta, llevado adelante por el Ministerio y la Consellería de Cultura, propietario y gestor respectivamente del Museo. A mediados de 1999 se produce una modificación en el Proyecto de 4ª Fase, realizada por el arquitecto Gómez-Ferrer, entre otras cosas, para ubicar la que ha dado en denominarse Sala Vich. Esta modificación que presentaba, más que las determinaciones proyectuales y museográficas de la impostación, la reserva de espacio para tal operación y sus repercusiones sobre la disposición general del Museo, junto a las imágenes en planta y secciones que han aparecido publicadas en el Catálogo dedicado al patio Vich, son las únicas de las que se ha dispuesto para hacer unas breves consideraciones sobre el qué y el cómo de esta reconstrucción del patio.

Según esta propuesta, el patio Vich va a ser instalado tras la crujía NE del claustro de San Pío V, es decir, tras el cuerpo situado al fondo del claustro, y con el eje mayor del patio paralelo a la fachada principal (fig. 18). Se emplaza así fuera del edificio histórico, aunque adosado a él y a las nuevas salas que se han de levantar. El acceso a la sala-patio descubierta se producirá, a nivel de planta baja, a través de



19

dos espacios de nueva creación, que actúan como elementos de transición entre la arquitectura barroca y el patio Vich. Por el contrario, no existe relación alguna entre las dos plantas superiores del patio Vich y los niveles del edificio barroco y el de las nuevas salas, y se desconoce incluso si estos espacios estarán correctamente dimensionados en profundidad respecto al palacio o a que función se van a destinar ¿espacio expositivo o caja escénica? (fig. 19). Por tanto, y mientras no se demuestre lo contrario, se trata de una reconstrucción epidérmica de los lienzos verticales del *impluvium* renacentista, debiendo realizarse hipótesis sobre los fondos del deambulatorio y sobre el sistema constructivo de su abovedamiento, para el que Fornés (1801) dibujó un extraño entrecruce de bóvedas de cañón y Sanz (1909) (fig. 17) un sistema constructivo diferente. La realidad es que la disponibilidad de los fragmentos ornamentales del patio en modo alguno permite una reconstrucción fundamentada del organismo constructivo sino a costa de suposiciones arriesgadas y/o reductivas. El valor formal, estilístico, de las piezas a recomponer es el único caudal disponible, y, por tanto, principio y fin de la operación, cuando se está pretendiendo que, frente a la impostación de Ferreres, la disposición ortogonal en cuatro paramentos es más clara y permite disfrutar mejor del patio, que recordemos es un elemento arquitectónico que solamente tiene sen-

tido si se sustancia junto a los espacios a los que sirve y le rodean. Por otro lado, salvo que las excavaciones arqueológicas aporten una mayor luz, las imágenes de Tosca (1704) y Fortea (1738) no permiten comprender bien el emplazamiento de la gran portada, e incluso hacen entrar en contradicción la posición de la serliana entre el grabado de Pizarro (h. 1840) y el plano de Tosca. Son numerosos los errores compositivos y constructivos que se pueden cometer en la reconstrucción, probablemente porque la arquitectura del palacio está pendiente de un exhaustivo análisis, más allá de investigaciones documentales.

Se denosta la cohabitación de la arquitectura medieval y los fragmentos renacentistas pero se entiende permisible entre éstos y la arquitectura barroca del antiguo seminario por su integridad, cuando la galería de arquillos que remata la crujía de cuatro plantas de altura a la que se adosa el patio sobresaldrá con evidencia para cualquier observador que levante la vista para mirar las plantas superiores del patio Vich, vulnerando la percepción del espacio, por no señalar el difícil adosamiento de las nuevas salas a uno de los lados mayores del patio. Es, sin duda, una integración equívoca y que contiene, como ha manifestado José Ignacio Casar, demasiadas transgresiones históricas. En cualquier caso, no es el objetivo de esta intervención entrar en una crítica profunda del nuevo proyecto de impostación, sino simplemente

señalar las dudas sobre sus ventajas, una impostación que se advierte con voluntad arquitectónica cuando los resultados no lo son, cuando se renuncia a las sofisticadas fórmulas que reconocen el carácter mueble de los fragmentos, como es el caso de las soluciones adoptadas en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (fig. 20).

A modo de conclusión debe decirse que están en juego dos cuestiones u objetivos, la primera se refiere a que el remonte del patio Vich, en disposición similar a la realizada en 1527 al construirse el palacio, permite un mejor aprecio y disfrute de ese organismo. La segunda, que llevar adelante esta reconstrucción es tan fácil como juntar las piezas de un puzzle que tenemos sobre una mesa, entiéndase el Convento del Carmen y los depósitos del San Pío V.

Respecto a la primera habrá que recordar el aprecio e indudable interés que este edificio ha despertado desde que la

20. Montaje de pinturas románicas realizado por la arquitecta Gae Aulenti para el Museo Nacional de Arte de Catalunya (Foto del autor)



historia de la arquitectura existe y las guías eruditas circulan, Bérchez proporciona en su reciente investigación hasta diecisiete citas bibliográficas sobre el palacio y dice:

“...Acaso no sea ajeno a este fenómeno el hecho de que este patio del Embajador Vich haya sido un auténtico problema desde la valoración histórica-arquitectónica del período y del monumento, problema al cual no es ajena la parquedad de datos documentales sobre la obra, el autor o su procedencia, y es posible que también por la intrincada percepción de la imagen del propio edificio, habida cuenta de que tras su derribo -en 1859- su presencia ha sido fragmentaria, dejando un reguero de piezas y huellas visuales, cuya localización -en ambos casos- ha constituido ya de por sí una compleja y dispar labor arqueológica...”

Situación real a la que debe sumarse que, en las últimas décadas, nadie se ha preocupado de relacionar o establecer vínculos in situ entre los fragmentos remontados en el refectorio con el patio y el palacio del Embajador Vich, y después de localizar el resto de piezas en el Museo de Bellas Artes entre unos y otros, salvo para plantear la remoción de los primeros. Ausencia fácil de solventar con la instalación de una exposición permanente en el aula capitular o en los espacios ganados entre contrafuertes, apoyada en un cuidadoso despliegue didáctico y recurriendo a las más sofisticadas tecnologías aplicadas en museos y exposiciones. Esta exposición permanente, que se está convirtiendo en una práctica habitual en los monumentos restaurados, permitiría, tras las investigaciones necesarias, tanto la comprensión de los dos edificios en sus distintas fases evolutivas, como las operaciones de salvaguarda patrimonial realizadas por la Academia durante el siglo XIX, valorándolas en su justa medida y sin necesidad de perder la comprensión arquitectónica de la actuación museográfica de Ferreres, pérdida irreversible que se producirá sin compensación en sí misma. Frente al eclecticismo utilitarista practicado por Ferreres con el patio Vich, en un momento histórico en el que el neorrenacimiento era una de las lenguajes habituales de proyectación, que permite comprender la libertad creativa practicada por este arquitecto en la utilización de los fragmentos de un monumento, se propone una actuación patrimonial no “necesaria” para la nueva ampliación del San Pío V, en la que ni siquiera es admisible el mismo camino que está llevando a la derrestauración de la iglesia de Saint Sernin de Toulouse, en la que se está eliminando la intervención de Viollet-le-Duc por considerarse técnicamente

mala y estéticamente mediocre, que ya es suponer, porque en el fondo con esta desrestauración se pretende una arquitectura más cercana y pura a como fue en origen, en el edificio y lugar sobre el que se intervino en el siglo XIX. En relación al segundo de los objetivos citados, la reunión y montaje de las piezas con trabajo ornamental, parece deducirse que los promotores de la operación consideran de valor únicamente el mármol tallado y que el resto es deleznable aparejo constructivo fácilmente reconstruible, vía que lleva tanto a considerar de interés sólo aquel patrimonio realizado con materiales nobles y decorados como la popular restauración tendente a dejar vistas fábricas de sillarejos o de ladrillo visto. Pero, además, la recomposición e inserción en la ampliación que se ha proyectado, como hemos intuido, ni es tan sencilla ni indiscutible, por más que la llegaran a defender responsables de la política cultural del Ministerio, ahora destinados a otros quehaceres, y que criticaran radicalmente cualquier otra opción, más si provenía del campo de la arquitectura a la que se negaba su capacidad de comprensión de los fenómenos históricos y artísticos. Que el cielo juzgue aquellas propuestas culturales que nos invitan a emular al Metropolitan Museum o a The Cloisters, de Nueva York, como las referencias deseables, vendedoras de ilusiones de identidad y modernidad, que más bien son ironías postmodernas.

Hasta el siglo XIX aquellos que dedicaban alguna reflexión al pasado se lo imaginaban similar al presente, pero al llegar ese siglo, el reconocimiento de la diferencia del pasado estimuló su conservación, y el propio acto de conservar hizo de la diferencia algo aún más evidente. Así, el ayer, venerado como una fuente de identidad, apreciado como un recurso precioso, se convirtió en algo cada vez más diferente del hoy, haciendo incluso un uso creativo de él. No reconocer la obra de Ferreres como un patrimonio respetable, parece sugerir una vuelta a la conocida *querelle* entre los Antiguos y los Modernos, mantenida en los siglos XVII y XVIII, enfrentamiento en el que se consideró que la antigüedad estaba distante, que sus vestigios dispersos y desmembrados sólo podrían servir como ejemplos si se resucitaban y formaban una totalidad, y a los Modernos como “enanos a hombros de gigantes”. Pobres enanos y pobres gigantes, hoy todo es bastante más complejo, pero si en algo nos debemos poner de acuerdo es que, a pesar del creciente interés que suscita, no corren buenos tiempos para la antigüedad, tanto en forma de historia como de memoria, particularmente de esta última, dada su enorme fragilidad.

Bibliografía:

- AA.VV., *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*, Valencia, 2000
- BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín, “Consideraciones sobre la casa del Embajador Vich en Valencia”, en *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, Valencia, 2000
- NORA, Pierre, *Les lieux de Mémoire*, Paris, 1997
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, “El Renacimiento italiano en Valencia. Patio del Embajador Vich”, en *Cultura Española*, Madrid, 1908, pp. 519-526
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “La puesta en valor del Ex-convento del Carmen de Valencia (España)”, en *Atelier sur la methologie d'évaluation des villes et édifices historiques. Plan d'Action pour la Méditerranée/Programme des Nations Unies por l'Environnement*, Split, 1989
- GIMÉNEZ JULIÁN, Emilio, TABERNER PASTOR, Francisco, *Luis Ferreres*, Madrid, 1988
- FERRERES SOLER, Luis, “Conservación y restauración de los Monumentos”. en *Archivo de Arte valenciano*, enero-junio, Valencia, 1917
- FERRERES SOLER, Luis, “La Lonja”, en *Archivo de Arte Valenciano*, enero-diciembre, Valencia, 1921
- LOWENTHAL, David, *El pasado es un país extraño*, Madrid, 1998
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana*, tesis doctoral, U.P.V., 1990
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2000
- BENITO, Fernando, CATALÁN, José Ignacio, *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Su historia y sus colecciones*, Valencia, 1999
- TORMO Y MONZÓ, Elías, *Levante*, Madrid, 1923
- TORMO Y MONZÓ, Elías, *Valencia: Los Museos*, Guías Catálogo, fasc. I. Madrid, 1932
- SANCHO CARRERES, Josep M^a, *Dictamen técnico-patrimonial sobre la propuesta de reintegración arquitectónica del denominado pati del Palau de l'Ambaixador Vic en la ampliació del Museu de Belles Arts de València*, 14 julio 2000, Archivo de la Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic. Generalitat Valenciana
- CASAR PINAZO, José Ignacio, *Informe sobre la Ampliación del Museo de Bellas Artes, 4ª Fase*, 12 julio 1999, Archivo de la Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, Generalitat Valenciana.

