



1. Frescos ocultos sobre la bóveda barroca de la catedral de Valencia

La recuperación de la bóveda gótica del ábside de la Catedral de Valencia

Salvador Vila Ferrer*

El autor del texto y arquitecto de la intervención relata el proceso de demolición de la bóveda barroca del ábside de la catedral de Valencia para la recuperación de los magníficos frescos renacentistas pintados sobre la bóveda gótica que se encontraban ocultos tras la misma. Este proceso no sólo tuvo que superar las dificultades técnicas derivadas de la compleja operación, sino también persuadir o soslayar a la facción contraria del debate abierto en torno a la intervención, sortear con éxito los impedimentos legales que derivaban de la protección integral del templo como Bien de Interés Cultural y resolver las extrañas incongruencias espaciotemporales y estilísticas que surgieron durante la demolición.

*Salvador Vila Ferrer es arquitecto

Restoration of the gothic vault in the apse of Valencia Cathedral. The author of the text and architect in charge of the restoration gives an account of the demolition process of the Baroque vault over the apse of Valencia cathedral in order to restore the magnificent frescoes painted on the Gothic vault concealed beneath it. This process not only came up against technical difficulties arising from the complex operation required but also involved persuading or overcoming the opposition of a group of people who were against the intervention, getting around the legal difficulties deriving from the integral protection of the temple as an Asset of Cultural Interest and solving the strange incongruent factors connected with time, space and style that arose during the demolition process.

El proyecto

El descubrimiento de las pinturas renacentistas que se encontraban ocultas tras la bóveda barroca de la capilla Mayor de la Catedral desencadenó el inicio del proceso de su recuperación. Se conocía su existencia y en los libros de fábrica se decía que se encontraban en muy mal estado, pero nada se sabía de su calidad. Durante las labores de restauración del barroco de la Capilla que dirigía el equipo de Carmen Pérez, a través de un pequeño orificio en la plementería barroca, se tomaron las primeras imágenes de las pinturas al fresco realizadas por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio en 1477 por encargo de Rodrigo de Borgia, así como del contexto espacial arquitectónico en que se situaban y de su estado de conservación (fig. 2). Se comprobó además que las pinturas no sólo decoraban la plementería gótica, sino también, los lienzos interiores y las ventanas góticas que, del mismo modo, también permanecían ocultas tras la plementería y los ventanales barrocos realizados en 1687 bajo la dirección del arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel según a un proyecto de Martínez de Urrana (fig. 3).

No hacía muchos meses que habíamos terminado de reconstruir la bóveda gótica estrellada de la Sala Capitular del Monasterio de La Valldigna, atribuida a Pere Comte y de similares dimensiones, que mandó construir también Rodrigo de Borgia cuando fue abad del Monasterio. Quizá por esta razón, la Dirección General de Patrimonio de la Consellería de Cultura, me confió la labor inicial de estudiar la situación de las dos bóvedas de la Catedral para facilitar los trabajos de restauración de las pinturas renacentistas, si así se decidía finalmente. Mientras tanto los restauradores de la Capilla fueron adquiriendo mayor información sobre el estado de las pinturas, al tiempo que expertos internacionales emitieron informes sobre la calidad de las mismas.

El día 20 de diciembre de 2004, encaramado a los andamios a diecinueve metros de altura, vi por primera vez los frescos renacentistas. Sin ser un experto en pintura, me impresionó la belleza de lo que estaba contemplando y me pregunté entonces por las razones que habían llevado a ocultar semejante obra pictórica (fig. 1). La respuesta estaba en manos de los historiadores del arte y la explicación seguramente en la Contrarreforma eclesiástica, que propició entonces el enmascaramiento de cuanto se refería al Papa Borgia, Alejandro VI. El espacio que había quedado entre ambas bóvedas era tan sólo de treinta centímetros en la clave (fig. 4) y de algo más de un metro al aproximarse a las fachadas (fig. 5). La plementería de la bóveda descendía hasta los arranques el espacio, en una caída de unos ocho metros. La dificultad, por tanto, de introducirse en la cámara para restaurar las pinturas, era máxima. La intervención desde la cámara era inviable, tanto en la opinión de los informes sobre seguridad en el trabajo que entonces se solicitaron, como se demostró en la práctica durante el transcurso de los meses en que se ha llevado a cabo la restauración de los frescos.

Así pues no quedaba otra alternativa, si no se quería echar a perder las pinturas, que desmontar la bóveda barroca, para poder acceder a ellas con las suficientes garantías de seguridad y de aplicación del tratamiento que fuera necesario.



2



3

2. Los frescos antes de la restauración

3. Arquivoltas de las ventanas



4



5



6



7



8

- 4. La cámara cerca de la clave
- 5. La cámara junto a la ventana
- 6. Restos de la clave gótica
- 7. Las jambas góticas ocultas
- 8. La clave barroca
- 9. Exterior de los ventanales góticos antes de la intervención
- 10. Puerta barroca de la catedral

Por fortuna, la bóveda barroca utilizó como estructura sustentante los propios nervios góticos de sillería que fabricó Arnaldi Vitalis en la segunda mitad del siglo XIII por encargo del obispo Andrés de Albalat y, por supuesto, los muros perimetrales que cierran el ábside. Pérez Castiel se había adaptado a estas estructuras cubriendo con la nueva plementería con lunetos hacia las cinco ventanas, tres de los ochavos y dos de los medios ochavos arrancando desde la propia clave estructural gótica, que aún se mantiene, eliminando para ello la parte de la decoración gótica de la misma que se perdió para siempre (fig. 6). A juzgar por los metros de altura de los excrementos que llenaban los senos entre ambas bóvedas, las palomas anidaron durante siglos sobre la fábrica de la cámara que conformaba el extradós del dintel curvo de cada una de las ventanas barrocas. Estas fábricas de ladrillo del dintel y las jambas no estaban trabadas con la fábrica gótica de sillería ni con las arquivoltas de las ventanas, que ascendían libremente hasta la bóveda gótica hasta cerrarse en el arco gótico. Las pinturas renacentistas sobre las ventanas y los muros góticos, aunque en muy mal estado, aquí se dejaban ver, y todo hacía suponer que esta decoración iba a aparecer también en las partes bajas ocultas tras las ventanas barrocas hasta el alféizar, como así se pudo comprobar en una cata que se realizó en su base (fig. 7).

La decoración con todo el repertorio barroco ascendía desde la base del presbiterio hasta la clave a través de los nervios, disminuyendo en la calidad de los materiales conforme se elevaba desde la cornisa situada a once metros de altura. A partir de este nivel ya no se emplearon mármoles, sino que todas las arquitecturas de ventanas, cornisas y nervios se terminaron a base de pinturas con acabados marmoleados y dorados. Esta profusa decoración permitía sospechar la imposibilidad de eliminar la decoración barroca que envolvía los nervios, que lógicamente también albergaban pinturas de la época renacentista, como así se avistaba desde la cámara. El arranque de la plementería barroca desde los muros interiores supondría la realización de rozas en la sillería gótica que, por supuesto, habría deteriorado sobremanera la decoración renacentista que aparecía en sus partes más altas.

No menos dificultad iban a entrañar los trabajos encaminados a liberar las arquivoltas de los ventanales góticos con las pinturas renacentistas, ya que los dinteles barrocos atravesaban hasta el exterior en todo el espesor los muros incidiendo en la fachada que veía reducida la altura de las ventanas góticas en casi la mitad, ya que se sumaba a este enmascaramiento tanto la cubierta inclinada de teja curva añadida a la girola en el siglo XIX, como los tejares sobre cada una de las ventanas a la altura de los dinteles barrocos exteriores (fig. 9).

Con todas estas realidades formales más relevantes que se apreciaban en el conjunto, y con el objetivo siempre presente de posibilitar una mayor recuperación de la superficie decorada renacentista, se acometió la redacción del proyecto. A todas las dificultades estructurales, constructivas y ornamentales que había que resolver, se sumaron las relativas a la justificación de la intervención dentro de la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano, tanto en su texto de 1998 como en su Modificación de 2004, entonces en vigor.



9



10



11



12



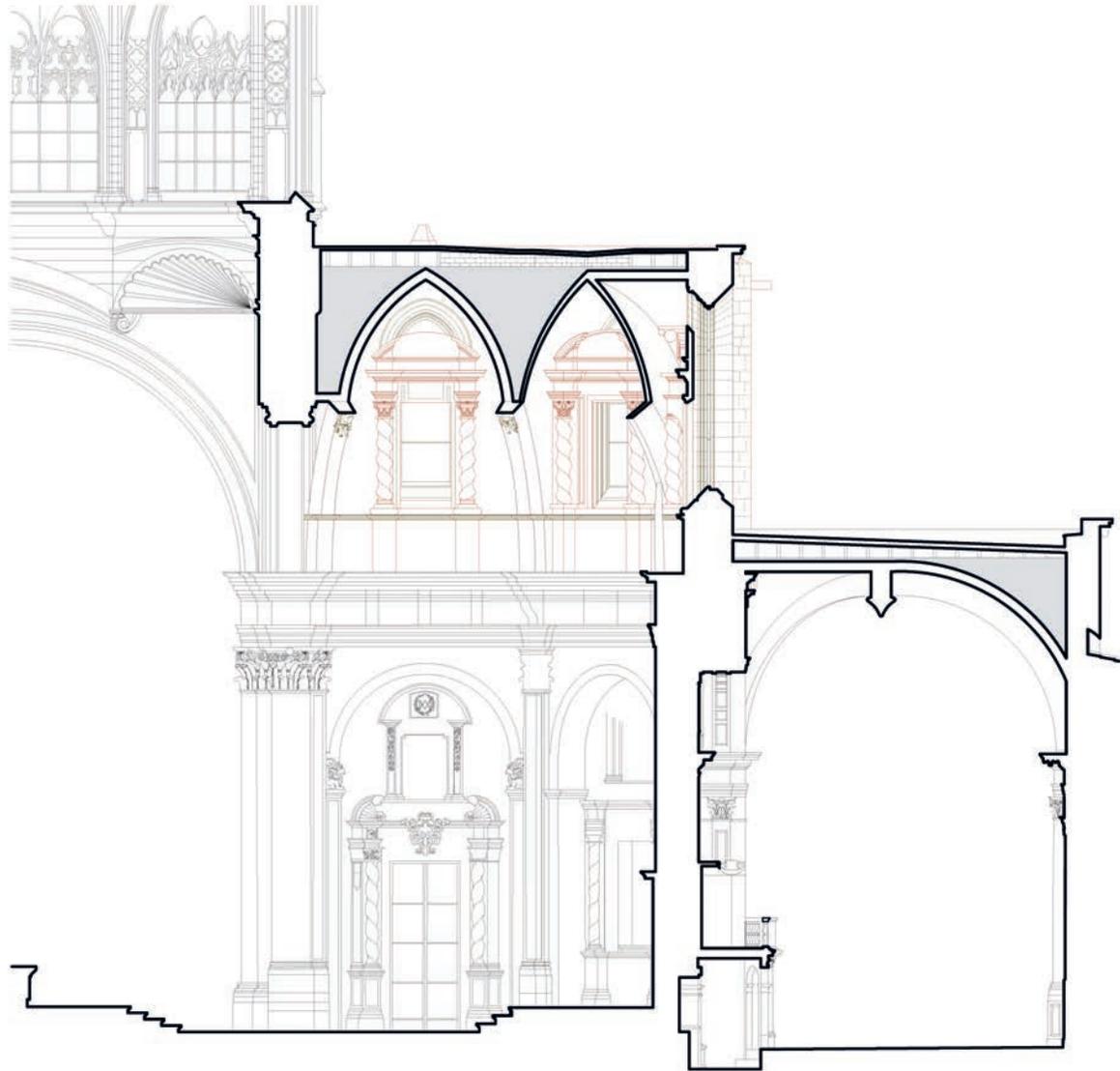
13

La Catedral de Valencia es un monumento declarado desde 1932 como Bien de Interés Cultural todas sus partes aunque sean de diferentes épocas y superpuestas a fábricas originales, están protegidas por la ley igualmente. Pero la ley también obliga a la preservación de aquellos elementos ocultos de valor que sean conocidos, como no podía ser de otro modo. Las condiciones para la intervención en el caso de que deban ser eliminadas partes del bien para garantizar el mantenimiento de otras partes relevantes, son dobles: documentar cuanto se elimina y que el procedimiento elegido permita la reversibilidad. Con estas premisas se llevó a cabo el proyecto que fue expuesto durante su desarrollo en numerosas ocasiones a los técnicos responsables de supervisión de la Consellería de Cultura. Nunca fue consensuado por igual por cuantos participaron en el proceso de supervisión, aunque quienes se manifestaron en contra, jamás dieron otra alternativa posible para la consolidación y restauración de los frescos renacentistas que se habían encontrado.

El reto proyectual no era pues nada despreciable. A la dificultad de trabajar en un entorno monumental como es la Catedral de Valencia, se sumaba la condición de respetar al máximo todas las superposiciones de las arquitecturas que fueron apareciendo y conjugarlas de la mejor manera posible, al menos durante el tiempo en que no se repusiera el revestimiento barroco a la Capilla Mayor.

Sin embargo, la Catedral de Valencia al socaire de su historia ya había pasado en más de una ocasión por semejantes situaciones de superposición. La Obra Nova, realizada por Miquel Porcar según las trazas de Gaspar Gregori (1566), supuso la mayor actuación exterior en la Catedral gótica con lenguaje renacentista. La puerta barroca de Conrad Rudolph (fig. 10), que también pudo construir Pérez Castiel aunque no se le adjudicó la obra, es buena muestra. La intervención neoclásica de Gilabert, entre los siglos XVIII y XIX, deja aún vislumbrar restos de arcos sobre todo en el crucero bajo el cimborrio y en los que abren las capillas hacia las naves laterales (fig. 11). Son numerosas las capillas que participan de soluciones de los diferentes estilos, como suele ocurrir también en la mayoría de las catedrales.

Aún así, la Catedral de Valencia es fundamentalmente una construcción de planta gótica, de carácter mendicante, donde la altura de la nave central y las dos laterales se diferencian muy poco y la sencillez cisterciense se manifiesta en su decoración primigenia (fig. 12). La volumetría de la cabecera con girola y absidiolos, sus portadas y los grandes volúmenes de la torre campanario del Miguelete o de la antigua Sala Capitular, hoy Capilla del Santo Cáliz, y sobre todo el imponente cimborrio, todos ellos de los siglos XIV y XV, lo atestiguan (fig. 13). Ya desde el año 1961, el arquitecto Segura de Lago así lo entendió y comenzó el proceso de eliminación de la decoración neoclásica, redescubriendo el interior gótico que ha llegado hasta nuestros días. Del mismo modo se fueron recuperando las cubiertas originales planas de la nave principal y de las dos laterales, las del cimborrio y del ábside, que en su día habían sido recubiertas por un tejado inclinado de teja curva, totalmente inadecuado. Quedaban pues por recuperar las cubiertas originales planas de la Sala Capitular, de la girola y las de los absidiolos.

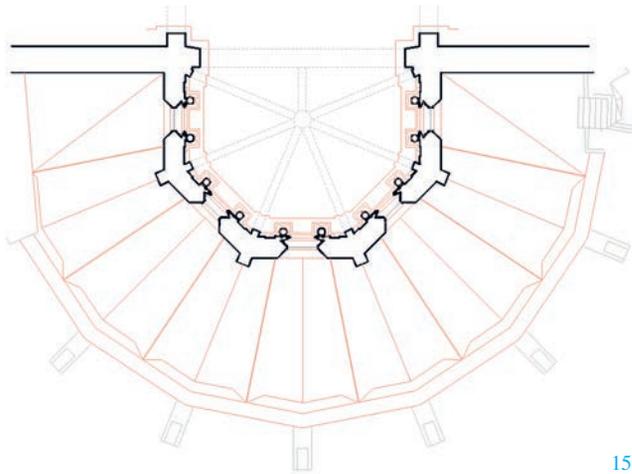


14

Teniendo en cuenta todos los antecedentes más significativos que se han descrito, se terminó la realización del proyecto encargado por la Fundación Pública “La Llum de les Imatges” de la Generalitat Valenciana el día 25 de abril de 2005. Este proyecto incluía la definición y justificación de todas las obras que hacían posible la restauración de las pinturas renacentistas situadas en la bóveda, en los muros interiores desde la altura de la cornisa y sobre los ventanales góticos. No se preveía el desmontaje de la decoración de jambas y dinteles de las ventanas barrocas, ni de la decoración sobre los nervios góticos.

En términos generales, la intervención consistía en la fragmentación de una plementería de ladrillo macizo de dos roscas con sus elementos ornamentales de yeso (fig. 16) y el desmontaje del pinjante de madera que conformaba la clave barroca (fig. 8), la restauración de la cubierta del ábside y de las cinco fachadas exteriores, la liberación de las cinco ventanas góticas con la eliminación de los cobertizos que las tapaban (fig. 14) y la recuperación de la cubierta original plana de la girola (fig. 15). Finalmente se debía adecuar la iluminación, tanto interior como exterior del ábside.

- 11. Restos neoclásicos bajo el cimborrio
- 12. Espacio interior de la catedral
- 13. El exterior de la catedral
- 14. Sección de proyecto



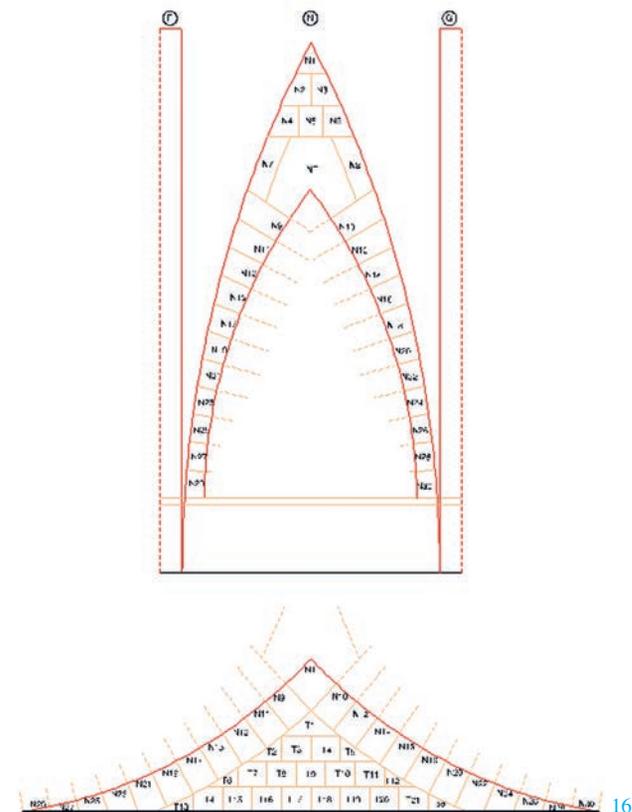
15

LA OBRA

Las obras se iniciaron el 13 de septiembre de 2005, otorgando la prioridad al desmontaje de la plementería de bóveda para que los restauradores pudiesen actuar cuanto antes sobre las pinturas y los lienzos murarios interiores. Cabía decidir lo antes posible el sistema de corte más adecuado a la vista de lo que ya se había estudiado durante el proceso del desarrollo del proyecto. Para ello, en los talleres de la empresa contratada, se construyó una simulación de la bóveda a escala reducida con el mismo tipo de plementaría y lunetos. Se llevaron muestras de ladrillo a empresas de alta especialización para ensayar sistemas de corte a base de rayos láser y mediante agua a alta presión. Existen máquinas capaces de realizar cortes limpios con ambos procedimientos a nivel de ensayo, pero en este caso se debían diseñar maquinarias específicas para poder trabajar sobre los andamios. El sistema de corte por agua a altas presiones es el primero que se desechó. Las dimensiones voluminosas que precisaba este sistema de corte eran tales, que lo hacían inviable para el entorno de la obra dentro de la Catedral, además de costoso, por la singularidad que suponía la fabricación ex profeso de los mecanismos finales para el corte manipulables por el oficial de albañilería sobre una superficie curva. El caso del corte por rayos láser, aun siendo más preciso y fácil de manipular (se debe tener en cuenta que se utiliza habitualmente en cirugía además de la industria), necesitaba también de un diseño específico para trabajar a esa altura, aunque era menos voluminoso y pesado que el de agua, pero más delicado y costoso. Sin embargo, en ambos casos los largos plazos que nos daban para la fabricación y adecuación de los equipos con el alto riesgo de no poder conocer a priori sus rendimientos, nos empujaron a seguir insistiendo en los sistemas tradicionales de corte.

Al mismo tiempo, en la bóveda simulada se ensayaron distintas maquinarias tradicionales presentes en el mercado, como sierras circulares o de vaivén eléctricas. Las condiciones que exigíamos para el corte eran: no debían en ningún caso dañar las pinturas ni por su dimensión ni por su manipulación, el hueco que se perdía por el corte no debía de ser mayor de un centímetro, el corte debía ser totalmente limpio y no debía lanzar fragmentos sobre las pinturas. El sistema con radial era el más rápido, pero producía más polvo y ruido y era menos preciso. El sistema a base de sierra eléctrica de vaivén era más lento, producía menos polvo y ruido de ambiente, y era a su vez más adaptable a todos los pequeños encuentros de la plementería con sus yeserías decorativas. Este método fue elegido finalmente y con él se llevó a cabo la obra.

Lo primero que se desmontó fue la clave barroca de madera policromada, que estaba soportada por un tirante vertical de hierro, que atravesaba la clave original gótica y la plementería por un orificio practicado en la sillería estructural. El tirante ascendía por la cubierta sujetándose a una fábrica de ladrillo troncopiramidal exterior, superpuesta a la cubierta, mediante unos travesaños también metálicos. La clave gótica, formada por un sillar poligonal que ha llegado hasta nosotros, presenta policromía en sus caras laterales y aparece picada en su cara inferior, cuya decoración desapareció al implantarse



16

la clave barroca. El desmontaje del pinjante barroco permitió descubrir nuevas pinturas renacentistas que rodeaban la clave gótica y, sobre todo, el encuentro de los nervios góticos alrededor de la clave, su sección en piedra original y los restos de la policromía también del periodo renacentista, ya que sobre el espacio que tapaba la clave barroca no se había completado la decoración coetánea de los nervios que encontramos desde la cornisa interior (fig. 18).

La plementería barroca de ladrillo macizo, colocado plano con una o dos roscas y decorado mediante mediante trepa, se fue desmontando de arriba abajo fraccionando piezas de unos cincuenta centímetros de altura para los tramos de superficies sin decoración (fig. 17). En el caso de las partes que incluían las yeserías, de mayor volumen y ancladas a la plementería mediante clavos metálicos, el despiece fue mayor y se procuró que el corte no fraccionara las partes más relevantes de sus decoraciones. Esta distribución de los cortes ya estaba prevista en los planos del proyecto, realizados sobre el levantamiento topográfico previo que se había llevado a cabo con la toma de más de diez mil puntos de la bóveda barroca y gran número de fotografías. El despiece se replanteó sobre la bóveda y se dibujó sobre el papel japonés que protegía toda la superficie. El desmontaje se realizó por ochavos alternativos con sus correspondientes lunetos y se tardó tres meses en culminar la operación, dando como resultado un total de trescientas cincuenta y seis piezas, que convenientemente protegidas e identificadas, se almacenaron en la cripta de la capilla del Seminario de Moncada.

Tras comprobar que el tipo de fábrica de la plementería gótica era igual a la del resto de las bóvedas de las naves de la Catedral, ya que hubiera sido posible que ésta por ser la más primitiva se hubiese construido en piedra como la bóveda que cubre el transepto Este que conduce hacia la puerta románica, se procedió a reparar las fisuras más importantes que impedían a los restauradores realizar su trabajo. La fábrica, que es de ladrillo de una sola rosca colocada a tizón y de treinta centímetros de espesor, no presentaba roturas importantes en sus piezas y las fisuras seguían la estereometría de la fábrica de ladrillo con pérdida del mortero de cal de las juntas.

Era importante también garantizar la estanqueidad de la cubierta del ábside que cubre la bóveda gótica con las pinturas renacentistas. Para ello se procedió primero a realizar catas para reconocer el estado de las fábricas y su composición. Nos encontramos con una cubierta plana de ladrillo, reparada en la segunda mitad del siglo XX, que constaba de mallazo e impermeabilizante, pero la oxidación de las armaduras ya había hecho su aparición y las láminas asfálticas presentaban perforaciones (fig. 19). Se procedió a sustituir toda la superficie con una solución similar pero haciendo hincapié en su perímetro, de modo que la impermeabilización llegase hasta las albardillas perimetrales, cosa que antes no sucedía. Se reconstruyó la fábrica troncopiramidal necesaria para volver a sustentar el pasador que sujetaba la clave barroca (fig. 20), dejando en todo su recorrido el orificio pasante, pero dotándolo de un vidrio de cierre, de modo que en la actualidad el paso de la luz, atravesando todas las fábricas, se puede percibir desde el centro del interior del ábside, al dirigir el espectador la mirada hacia la clave gótica (fig. 21).



17



18

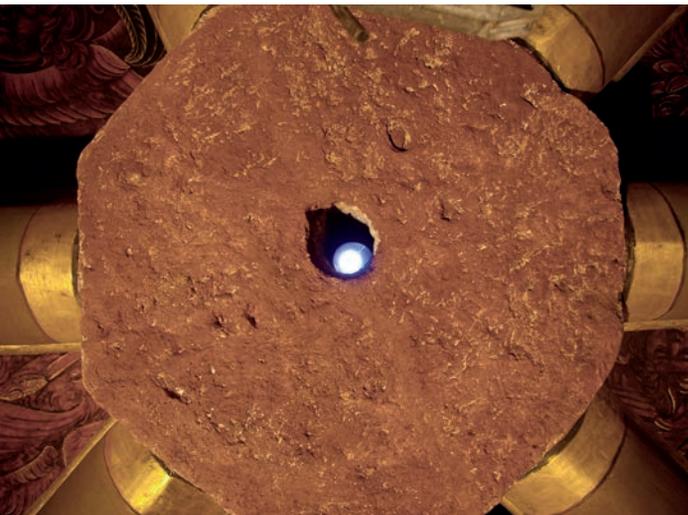
- 15. Planta de proyecto
- 16. Plano de despiece de plemento y luneto
- 17. Fragmentación de la plementería
- 18. Nervios góticos ocultos



19



20



21



22

- 19. Estado de la cubierta del ábside
- 20. La cubierta del ábside restaurada
- 21. Entrada de luz a través de la clave gótica
- 22. Proceso de restauración de las ventanas góticas
- 23. El nuevo diseño de las vidrieras
- 24. La vidriera del ventanal gótico

Se cosieron y sellaron las fisuras que presentaban las cinco fachadas del ábside, rellenando las llagas de la sillería con morteros bastardos de cal que se debieron entonar dadas las diferentes orientaciones (fig. 22). Se injertaron, mediante entalladuras, aquellos faltantes de sillería de zonas donde la piedra constituía en elemento de trabajo del muro o del arco del vano, reparando con mortero aquellas roturas superficiales que suponían testimonios de intervenciones históricas, como por ejemplo las rozas que se hicieron para empotrar la cubierta inclinada de teja de la girola.

Como se ha apuntado, las pinturas renacentistas no cubrían sólo la plemenería gótica de la bóveda, sino también y en mayor superficie, todos los cinco lienzos interiores y las arquivoltas de las ventanas góticas. El trabajo de apoyo a la restauración de las pinturas en todos estos paramentos comenzó con la liberación de las ventanas góticas de los añadidos barrocos que cubrían los frescos. Se debió llegar a una solución que compatibilizara las partes remanentes de los vanos barrocos con la recuperación de los vanos góticos.

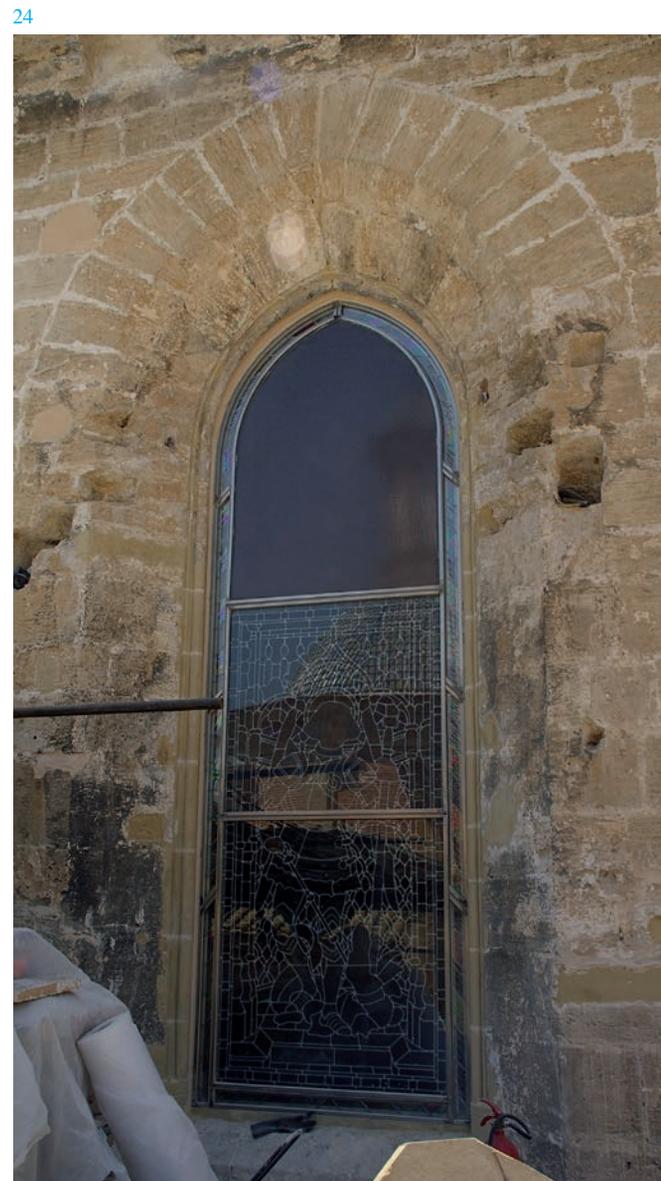
Pero esto planteaba el problema de la inserción de las cinco vidrieras de las ventanas barrocas que el Cabildo quería mantener. Éstas, lógicamente, eran de menor dimensión que el ámbito del hueco gótico. Para solucionarlo se diseñó una nueva vidriera capaz de cerrar todo los vanos góticos para sustituir las vidrieras de las ventanas barrocas. Para el nuevo diseño, se tomó la referencia de las composiciones de las vidrieras cistercienses del siglo XIII, como aproximación a la que pudo haber existido en origen. Concretamente, se partió de las vidrieras de Eberbach en Francia, simplificando su compleja composición pero manteniendo las soluciones geométricas de sus círculos entrelazados y su escasez de policromía (fig. 23). Antes de la instalación de cada vidriera completa, protegida exteriormente mediante un vidrio de seguridad y protección de los rayos ultravioleta, se restauraron las arquivoltas exteriores de cada ventana gótica (fig. 24).

Para liberar los ventanales góticos por el exterior, era necesario eliminar la cubierta inclinada de teja de la girola construida en el siglo XIX, que los mordía hasta casi la mitad de su altura dejando un pequeño patinillo (fig. 25). Para la construcción de esta cubierta decimonónica, se habían demolido al menos dos hiladas de sillería de la fachada de la girola, la propia albardilla perimetral y sus ménsulas de apoyo (fig. 26). La cubierta gótica original plana se encontraba debajo de los tabiquillos, en muy mal estado y con diversas refacciones. Existían restos de pavimentos de ladrillo y argamasas que permitían sospechar una solución primigenia con un lecho de mortero de cal (fig. 27). Se optó por dotar a la cubierta con un acabado de ladrillo macizo como en el resto de la Catedral ya recuperada. Quedaba por averiguar las dimensiones y altura de la albardilla perimetral. La suerte quiso que apareciera la impronta del atraque de la albardilla original en ambos extremos al encontrarse con los respectivos muros, lo que nos proporcionó las dimensiones y nivel de las piezas que debíamos fabricar y su posición exacta. Se ejecutaron piezas de sillería con piedra de una cantera de Montesa, aproximando la molduración tanto de la albardilla como de las ménsulas inferiores con un sólido capaz, ya que no conocíamos con toda exactitud su configuración formal (fig. 28).

Más compleja fue la decisión a tomar respecto a los remates de los contrafuertes de los ángulos de la fachada de la girola que se prolongan en las grandes gárgolas voladas y soportadas por pilares de sillería en cada extremo (fig. 30). Estos contrafuertes, truncados por la inserción de la cubierta inclinada, permitían suponer la existencia de los arranques de antiguos arbotantes que, como en el resto de las naves laterales de la Catedral, sirven de desagüe de la cubierta de la nave principal (fig. 29). La suerte de nuevo quiso que durante la restauración de los muros de las fachadas del ábside, aparecieran, dentro de su espesor y próximos a cada uno de los ángulos, bajantes de cerámica que originalmente desaguaban la cubierta del ábside. Tras asumir que no existieron arbotantes se procedió a reconstruir el sólido faltante superior de los contrafuertes de la girola (fig. 31). Finalmente se restauraron las conducciones por debajo de estos



23



24



25



26



27



28



29



30



31

contrafuertes y las propias gárgolas de modo que, de nuevo, desempeñan la función para la que fueron creadas, desaguando la cubierta, que a su vez recoge el agua de lluvia del ábside y éste a su vez de parte del cimborrio y de las naves del crucero.

En el interior se seguía trabajando con los lienzos de las fachadas interiores recuperando las roturas que el arranque de las plementerías de los lunetos barrocos habían dejado en la sillería gótica. Se repararon con los morteros de soporte que nos solicitaban los restauradores de las pinturas, con el fin de poder reintegrar el máximo de la superficie pictórica como así se ha hecho. Únicamente se dejó la impronta de los capiteles interiores donde se remataban las columnillas interiores de las ventanas góticas, similares seguramente a los ventanales todavía existentes de las naves del transepto, demolidos por la ejecución de la bóveda barroca (fig. 34).

La última intervención consistió en dotar de un sistema de iluminación adecuado al interior y al exterior del ábside. Se optó, en el interior, por la utilización por la instalación de regletas y cilindros que contienen *leds*, cuya acción lumínica no daña en absoluto los valiosos frescos. La disposición de las luminarias permite la contemplación de los restos barrocos de la bóveda con una iluminación más tenue y cálida mediante la utilización de filtros. La iluminación de las pinturas de las plementerías, sin filtros, más fría y natural, resalta el cielo estrellado donde se sitúan los ángeles músicos que cantan a la imagen mariana, ubicada en su día en la clave gótica y desaparecida tras la construcción de la bóveda barroca (fig. 33). Para la iluminación exterior del ábside, se han colocado en el centro de cada una de las fachadas, luminarias de halogenuros, capaces de resaltar la arquitectura de esta zona de la catedral.

25. Demolición de la cubierta inclinada de la girola

26. Alero de la cubierta de la girola

27. Restos de la antigua cubierta de la girola. Proceso de restauración

28. Nuevas ménsulas y albardillas

29. Arbotantes de la nave central

30. Gárgola con contrafuerte truncado

31. Reconstrucción del contrafuerte



32



33



32. Vista exterior

33. La bóveda iluminada

34. Decoraciones en muros y ventanas

34

Los días 19 y 20 de enero de 2007 tuvo lugar en Valencia un simposio internacional de expertos sobre el futuro de los frescos renacentistas de la bóveda gótica de la Catedral, que concluyó que tanto el desmontaje de la bóveda barroca como la restauración de las pinturas se había realizado de forma impecable, y que dada la importancia y relevancia a nivel internacional de los frescos de los ángeles, éstos debían permanecer vistos para su contemplación y estudios posteriores. Un informe de la Dirección General de Patrimonio de fecha 29 de diciembre de 2006 autorizaba finalmente la supresión de la plementería de la bóveda barroca del ábside de la Catedral de Valencia y exigía la conservación de los elementos resultantes del desmontaje.

El conjunto de la intervención arquitectónica ha servido, como estaba previsto, para restaurar los frescos renacentistas que se encontraban ocultos tras la bóveda barroca y, en parte, tras los ventanales barrocos. Pero el proceso necesario, también ha servido para poner en valor parte del conjunto de la cabecera de la Catedral junto con el conocimiento de muchos de los aspectos que hasta ahora se ignoraban y que deberán tenerse en cuenta para posteriores intervenciones. La relación entre un espacio arquitectónico y su envolvente, de ser posible, debe ser tan sincero y coherente como lo proyectó su constructor hace casi setecientos cincuenta años, y es nuestra obligación recuperarlo, preservarlo y divulgarlo para las generaciones futuras (fig. 32). 

FICHA TÉCNICA

LA RECUPERACIÓN DE LA BÓVEDA GÓTICA DEL ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Proyecto y dirección de obra:

Salvador Vila Ferrer, arquitecto

Arquitecto Técnico:

J. Fernando Sospedra Sanchís

Promotor:

Fundació La Llum de les Imatges
de la Generalitat Valenciana

Contratista:

Torremer S.A.

Levantamientos Topográficos:

A. Abellán Márquez y P. Gómez García

Vidrieras:

Vitrobén S.L.

Iluminación:

Guzzini

Fotografías:

Salvador Vila Ferrer

Fecha de proyecto:

25 de abril de 2005

Presupuesto

518.340 €