

Los concursos de arquitectura en los procesos de reforma arquitectónica de la Catedral de Valencia en el siglo XVIII.

Jorge Llopis Verdú, Juan Serra Lluch.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia.

Introducción.

La Catedral de Valencia, edificio de origen medieval, fue erigida a lo largo de un dilatado proceso que tiene su origen en torno al año 1262. El conjunto de intervenciones que dieron lugar a su forma definitiva fue largo y complejo, y en lo relativo al conjunto medieval puede considerarse completado en torno al año 1500. Durante las décadas posteriores hubo diversas intervenciones parciales que introdujeron modificaciones puntuales, sin embargo las de mayor entidad tuvieron lugar a lo largo del siglo XVIII, cuando el edificio original fue sometido a una serie de intervenciones encaminadas a adaptarlo a los nuevos gustos estéticos. Este proceso se caracterizó tanto por la progresiva implantación de criterios compositivos academicistas, como por el desarrollo de diversos concursos destinados a determinar las características formales de la intervención y el nombramiento del artífice encargado de su ejecución. Así se asignaron las dos principales intervenciones que modificarían notablemente la imagen de la catedral metropolitana: la fachada barroca de los Hierros, y la remodelación neoclásica del espacio interior.

El proceso aquí descrito es el de la implantación del Academicismo Ilustrado. Éste supondrá la progresiva sustitución de una *auctoritas* todavía de carácter gremial, por una plenamente intelectual, la que emanaba de los nuevos académicos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, que se constituyeron en garantes de la nueva estética urbana asentada sobre los principios del estudio frente a los de la práctica material arquitectónica.

1701. El concurso para la obra de la portada barroca o Puerta de los Hierros.

La fachada barroca fue ejecutada a partir de un concurso de modelos convocado el año 1701, al que acudieron el maestro de la catedral, Juan Pérez Castiel, el escultor Francisco Padilla y el arquitecto y escultor austriaco Conrad Rudolf, cuyo diseño fue finalmente elegido. Este concurso, representativo del quehacer arquitectónico de su tiempo, nos permite analizar, a través de las diferencias con el posterior concurso para la reforma neoclásica, las profundas transformaciones que se produjeron en la figura del Arquitecto y en el medio arquitectónico en su conjunto.

La primera noticia relativa a la reforma de la fachada principal data del año 1621, cuando Dña. M^a Ana Mont i d'Aguilar otorga testamento a favor del Capítulo de la Catedral, a condición de que se hiciera a su expensas "la portada y puertas de dicha Santa Yglesia, llamada

del Campanar" (Pingarrón 1988, 43). El proceso se dilataría hasta el año 1701, en que se convoca el concurso de modelos. La única información que poseemos del proceso son los tres documentos que sobre el mismo han llegado hasta nosotros, dirigidos al capítulo catedralicio y fechados en 1701: una carta de Conrad Rudolf explicando las características de su propuesta ¹ y dos escritos de Juan Pérez Artigues, hijo de Juan Pérez Castiel, en defensa del proyecto de su padre y refutando los méritos de los proyectos de Rudolf y Padilla ².



Figura 01. La Puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia.

En todos los documentos se hace referencia expresa a la presentación de modelos para su evaluación por el capítulo catedralicio, no existiendo referencia alguna en la documentación conservada sobre el empleo de dibujos o trazas. Así, Rudolf inicia su exhortación "Deseando manifestar a Vuessas muy illustres los motivos que le an inclinado a disponer el Modelo de la

Portada en la forma y Planta que por él se reconoze”³.

Pero, quien más detalles da sobre las características de los modelos presentados es Juan Pérez Artigues, quien en sus escritos defendía la propuesta de su padre y criticaba acerbamente las de sus dos opositores. Así, en el escrito titulado *Elucidació del model realisat per Juan Bautista Pérez Castiel per a la frontera principal de la Seu de la ciutat de Valencia per part de son fill Mossen Juan Pérez*⁴, se emplea hasta once veces el término modelo; nueve refiriéndose al de su padre y otras dos al resto, empleando explícitamente los términos “los demás modelos” y “los otros modelos”. Por su parte, en el segundo escrito titulado *Reprovacions de Mossen Juan Pérez als projectes de Conrado Rudolfo i Francisco Padilla per la frontera principal de la Catedral de Valencia*, utiliza hasta siete veces el término *modelo*, empleando fina ironía al referirse al de Conrad Rudolf como “*el modelo del Romano o forastero*” y decir que “es digna y merecedora de todo aplauso tanto en la escultura como en el adorno de su talla y en algunos pedaços de arquitectura”.

Sobre las características de los modelos presentados es más difícil establecer certezas, dado que ninguno ha llegado hasta nosotros. En el caso del modelo de Rudolf hay referencias posteriores a lo largo del proceso constructivo, pero en el caso de los otros dos modelos, las únicas fuentes disponibles son los citados escritos de Mossen Juan Pérez.

El modelo de Rudolf estaba hecho en *cera* (Orellana 1930, 596), aunque en 1713 hay referencias a un modelo de *fang*. En la ejecución del modelo fue ayudado por Francisco Vergara el Mayor, y debió caracterizarse por la minuciosidad de la ejecución del detalle escultórico, acorde con la formación de Rudolf. Así se desprende de las críticas vertidas por Mossen Juan Pérez, quien, refiriéndose al modelo de Pérez Castiel, defiende “no haber vestido el dicho modelo de talla, fruteros, medios Relieves y adornos de miniaturas”, lo que constituye una velada crítica del escultórico modelo presentado por Rudolf. Sobre el abundante empleo de modelos en el quehacer profesional de Rudolf tenemos más muestras, ya que cuando el escultor austríaco abandonó Valencia el 7 de marzo del año 1707 dejó dos modelos, uno para una máquina de arquitectura con el retrato de Carlos de Austria y otro para una “columna conmemorativa coronada por la imagen de la Inmaculada con ángeles y serafines” (Orellana 1930, 256). En todo caso, el modelo original presentado por Rudolf al concurso, o el modelo de *fang* citado el año 1713, fue la base en la que se asentaron todas las intervenciones posteriores, siendo explícitamente citado en todos los contratos como la referencia a seguir en la ejecución material de la fachada.

El modelo de Pérez Castiel, ejecutado en yeso (*algieps*) debía ser mucho más arquitectónico, si por tal entendemos una mayor carencia de detalle ornamental. Como ya hemos visto, tras el concurso Mossen Juan Pérez se vio en la necesidad de justificar este hecho, y lo argumenta, además de por motivos de claridad conceptual, “porque los Señores Canónigos electos, como señores de buen gusto y considerados, me mandaron dexase clara y distincta la architectura sin

multiplicar la fábrica con tallas y diminutos adornos”.

Apenas tenemos referencias sobre las características del tercer modelo, el presentado por Francisco Padilla, si bien su testamento nos permite entender el valor otorgado a los modelos de arquitectura, al establecer que junto a su tumba, en la Capilla de la Comunión de la parroquia de San Esteban de Valencia, y junto a uno de los pilares del crucero, debía ponerse el modelo que “...yo dit testador fui pera la fábrica de la portalada de la Seu” (López Azorín 1995, 172-180).

Hay referencias a un cuarto modelo, un posible modelo sintético de las tres propuestas, si bien, desde la documentación que poseemos, no parece plausible que el mismo llegase a ser ejecutado. Dicho modelo está mencionado con motivo de una reunión del capítulo catedralicio del 5 de octubre de 1701, en la que incapaces de llegar a una decisión definitiva sobre el modelo ganador se optó por sintetizar las tres propuestas en una sola (Pingarrón 1988, 44).

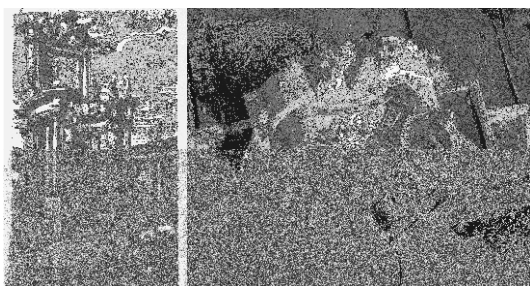
No será hasta 1703 cuando se opte por el modelo de Rudolf, si bien separando la ejecución en dos partes: la obra específicamente arquitectónica, denominada *pedra parda*, asignada a Padilla, y la ejecución de las tareas escultóricas, denominada *pedra blanca*, asignada directamente a Rudolf. Un papel decisivo en este desenlace lo tiene el informe pericial del año 1703, emitido por el grupo valenciano de los *novatores*, firmado por el padre Tosca, Félix Falcó de Belaochaga, Juan Bautista Corachán y el maestro de obras Rafael Martí.

El estudio del panorama arquitectónico descrito por el concurso de modelos para la puerta de la Catedral de Valencia hay que completarlo con el análisis de las fuentes arquitectónicas empleadas por los autores. En el caso del concurso de la Catedral son de dos tipos: las derivadas del análisis de las propuestas presentadas (principalmente de la propuesta ganadora de Conrad Rudolf, y las específicamente citadas o señaladas en algún momento del proceso.

En su escrito de presentación del modelo, Rudolf sólo hace referencia a que sus fuentes son las que “ha visto y ejecutado en Ytalia”. Pese a esta indefinición, es común en los análisis de la obra las referencias como posibles fuentes directas a la obra de Borromini y Guarini, conocidas por Rudolf en Roma, y las láminas de Andrea Pozzo en su tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* del año 1693 (Pingarrón, 1988, 27-37). Lo que sí que conocemos es que en las capitulaciones se mencionan explícitamente modelos concretos para diversas partes de la obra. En cuanto a los elementos arquitectónicos, se llega incluso a corregir el modelo de Rudolf al decir que “todo lo que en dicho modelo se hallare diferente de la simetría y molduras que trae Vignola en su Architectura se haya de hazer conforme a las reglas que da dicho Vignola”. En lo relativo a la talla de los detalles ornamentales, se cita expresamente a Miguel Angel para los adornos del orden corintio, y a la Lonja de San Pedro en Roma, de Rafael de Urbino, para los cartelones con bajo relieves.⁵

Por su parte, Mossen Juan Pérez expone una amplia serie de fuentes en la defensa del proyecto de su

padre. Las referencias abundan en sus dos escritos, pero alcanzan el máximo en la defensa de la estructura compositiva piramidal del proyecto, cuando dice que está "ajustada a las reglas y doctrina no solo del dicho Bautista Alberto, sí de Vitrubio, Michael Angelo, Laurencio de San Agustín, Sebastiano Serlio, Caramuel, Jacobo da Viñola, Gerónimo Coco, Agustín Galo, en el comento de Vitrubio, y de los modernos Andrea del Poço en sus Laminas y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales". Todo un arsenal erudito que incide en el enfrentamiento entre dos concepciones, la escultórica y la arquitectónica que, enfrentadas, verán la victoria momentánea de la primera sobre la segunda, hasta el posterior advenimiento del Academicismo.



Figuras 02 y 03. La *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo como modelo del proyecto de Rudolf.

Son pues tres los participantes en este concurso, aunque hay indicios que apuntan a que en una etapa inicial el número de artífices implicados pudiera ser mayor. En un manuscrito del historiador Desiderio Arisi conservado en la *Biblioteca Statale di Cremona*, al tratar de la obra del escultor Giulio Sacchi, afirma que "Fu Giulio mandato alla sudeta Elci dalla città e canonici della cattedrale di Valenza per formare in concorrenza di sei virtuosi della medesima un disegno per la porta principale di detta Chiesa. Quello di Giulio fu giudicato il migliore, onde gliene fu commessa l'esecuzione. Ma avvertito che li era insidiata la vita da competitori stimó ottimo consiglio partirsi ben presto da Valenza, lasciando a quei signori il modello, e ritornandose a Elci"⁶. Más allá de lo anecdótico, hay que decir que el contenido del texto no tiene apoyatura en ninguna otra

documentación conservada pero podría reflejar una posible primera fase en la que se hiciesen consultas más amplias que las del concurso anteriormente descrito, basadas, como en todo lo dicho hasta el momento, en la confección de modelos, no de trazas. En segundo lugar, refuerza la participación en pie de igualdad de arquitectos y escultores en la fase de proyecto, es decir, la todavía no especificidad de la figura del arquitecto erudito en las fases de ideación arquitectónica que ya será plena en el caso del concurso para la reforma neoclásica del año 1774.

El concurso nos deja una serie de certezas. En primer lugar el uso predominante del modelo frente a la traza. Es un proyecto concursado, evaluado, fallado y contratado exclusivamente a base de modelos, e incluso en algún momento hay un reproche implícito al peso que la elaboración de una maqueta detallista, casi escultórica, ha tenido en el devenir del concurso por parte de Juan Pérez al capítulo de la Catedral al justificar la ausencia de detalles de su propia obra. En segundo lugar cabe verlo como un anticipo de las transformaciones que se van a producir en un futuro inmediato con la fundación de la Academia, ya que en realidad, lo que subyace en este reproche al modelo de Rudolf es, como vimos anteriormente, un enfrentamiento entre dos mentalidades: la barroca de Rudolf, de carácter escultórico y de tendencia a la sobreornamentación, y la de un incipiente academicismo de carácter netamente arquitectónico.

1773. El concurso para la reforma neoclásica del espacio interior de la catedral.

La obra de la fachada barroca se prolongará hasta 1752. A su término el tiempo arquitectónico ha cambiado, la tarea modernizadora de los *novatores* ha dado sus frutos y Valencia dispondrá de una Academia que apoyará la difusión del Neoclasicismo. Será en febrero de 1768 cuando culmine el proceso de fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. A partir de este momento se producirá un cambio fundamental para entender el nuevo medio cultural arquitectónico, ya que en 1777 se emitirán las reales órdenes por las que la Academia de San Fernando asumirá la tarea de organismo encargado de controlar los diseños de las obras públicas.

Especialmente revelador del cambio profesional será el hecho de que en 1783 la Real Academia de San Fernando cambie los requisitos para obtener el grado de académico de mérito, pidiéndose la realización de un proyecto, un examen de conocimientos de construcción y una amplia experiencia previa (Berchez y Corell 1981 y Berchez 1987). En el caso de Valencia, será en 1784, cuando la Academia asuma el control formal de los diseños realizados en tierras valencianas, y retrasándose hasta 1790 la constitución en su seno de la Junta de Comisión de Arquitectura. Los primeros directores de la Academia serán Vicente Gascó y Antonio Gilabert, los protagonistas del concurso para la reforma neoclásica de la catedral.

El concurso de proyectos debió ser convocado el año 1773, ya que el 21 de enero de 1774 el cabildo catedralicio pagaba "la formación de Modelo que se ha formado para la renovación de la Yglesia Catedral de

esta ciudad" (Berchez 1987, 107), ejecutado por el tallista Vicente Esteve bajo las órdenes de Antonio Gilabert, ganador del mismo. El concurso tenía por objeto rediseñar la totalidad del espacio interior de la Catedral, revistiendo la original estructura gótica con una piel neoclásica que adaptase la totalidad del espacio medieval a los nuevos gustos estéticos. Ponz describe el deseo del cabildo de "una renovación de consecuencia, levantándola de techo u adornándola toda conforme a la nueva arquitectura" (Ponz 1772-1794, 45-46).



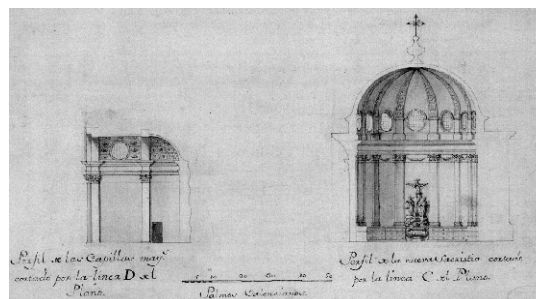
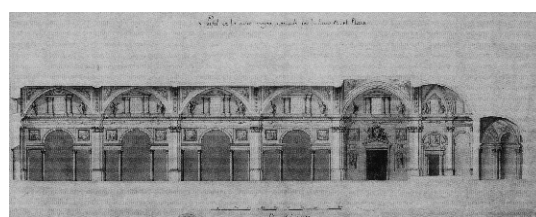
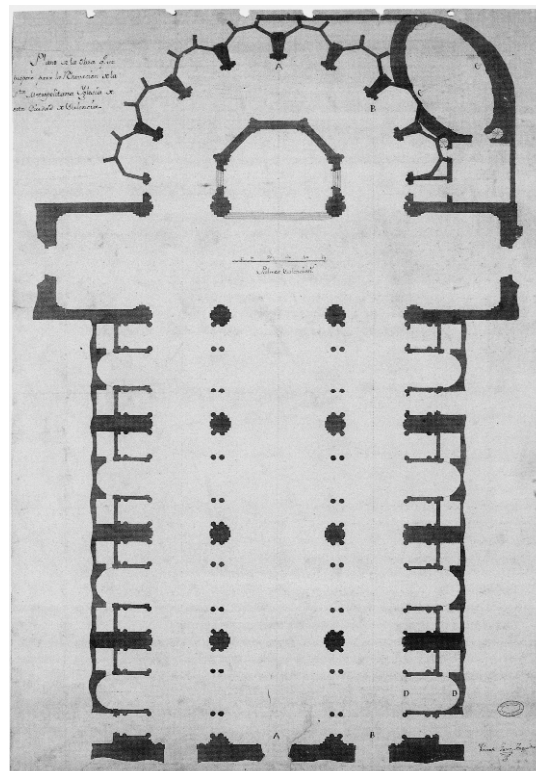
Figura 4. El espacio interior de la Catedral de Valencia tras la reforma neoclásica

El perfil de los arquitectos invitados al concurso habla de la nueva mentalidad con la que éste se abordaba. Si en el caso anterior los concursantes eran profesionales de reconocido perfil práctico, cuyos principales méritos eran haber trabajado en Italia (Rudolf), haber hecho proyectos previamente para la propia Catedral (Pérez Castiel), o una sólida formación en las artes de la cantería (Padilla), en el concurso de la reforma del interior de la Catedral participan los dos directores de arquitectura de la Academia, que además de poseer una numerosa obra práctica, gozan del prestigio de su formación teórica e intelectual.

También las características de los proyectos presentados son radicalmente diferentes. Si en el concurso de la puerta barroca se trataba de un *concurso de modelos*, en el caso de la reforma neoclásica se trata de un *concurso de proyectos*. Del proyecto de Gascó se conservan la planta, una sección longitudinal por el eje de la nave principal y otro plano con dos secciones transversales. Del proyecto de Gilabert se conservan tres planos, pero de menor alcance global, ya que se trata de dos soluciones alternativas a la sección longitudinal de la nave principal y una sección transversal.

Una consideración relativa a la notable diferencia entre la información presentada a ambos concursos hace referencia a la propia formación de los clérigos catedralicios encargados de juzgar las obras. En 1774, cuando el cabildo se reúne cuatro de sus miembros son académicos de honor. Es decir, que mientras que en 1701 hubo que recurrir a un dictamen externo por parte del padre Tosca y el resto de *novatores* para garantizar un criterio arquitectónico suficientemente formado, el concurso de 1773 podría ser definido como

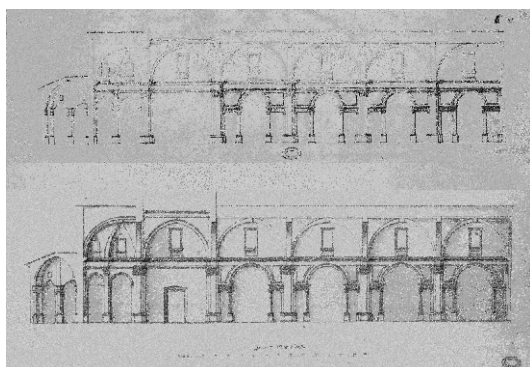
un concurso hecho por académicos para académicos, con lo que la formación arquitectónica de los clérigos del cabildo presuntamente les permitiría evaluar los méritos de las propuestas sobre plano, haciendo innecesaria la existencia de modelos tridimensionales que facilitasen su comprensión.



Figuras 5, 6 y 7. El proyecto de Vicente Gascó: Planta, alzado de la nave central y detalles de una capilla y de la Sacristía.

Analizando ambos proyectos, lo más llamativo es el recurso a la *serliana* en ambos casos para solucionar la composición de los grandes vanos formados por arcos ojivales de la original iglesia gótica, lo que refleja la influencia de la obra de Palladio y su tratado en la formación cultural arquitectónica de la Academia en aquellos años, o bien podrían reflejar la existencia de directrices previas para los proyectos presentados. Las diferencias compositivas de ambos alzados son menores, pero las diferencias compositivas globales son significativas. La métrica de la *serliana* se generaliza en el proyecto de Gascó a las dimensiones y composición de las capillas laterales, lo que habría producido una fuerte integración espacial del sistema de órdenes, en la que prima la continuidad de las columnas de la *serliana* con las de las capillas.

Por el contrario, la sección del proyecto de Gilibert anticipa las capillas laterales de mayor tamaño que finalmente se construyeron, compositivamente casi independientes de las naves de la iglesia y con una fuerte caracterización espacial reforzada por la luz cenital que ha sobrevivido a la eliminación de la piel neoclásica.



Figuras 8 y 9. El proyecto de Antonio Gilibert: Dos propuestas de sección por la nave principal y sección transversal.

Con posterioridad se construyó una maqueta del proyecto de Gilibert para la ejecución de las obras. Es imposible saber si esta maqueta de 1774 era trasposición directa del proyecto presentado en planos o si ya recogía las modificaciones que finalmente se ejecutaron, y cuya principal diferencia estriba en la eliminación de la *serliana* y en la construcción de arcos de medio punto de mayores dimensiones que invadían el entablamento curvándolo.

La ejecución recayó directamente en Gilibert, ganador del concurso, que introdujo modificaciones proyectuales como evolución natural de la obra, no por delegación de la misma en una persona diferente del proyectista.



Figura 10. Sección de la Capilla de Sto. Tomás de Villanueva. Ejercicio de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

Conclusiones.

Paradójicamente, en el tránsito de la metodología barroca del concurso de la Puerta de los Hierros a la metodología academicista de concurso del proyecto de reforma interior de la Catedral, se ha producido un aumento de la autoridad del arquitecto redactor del proyecto ganador, pero a costa de menor literalidad entre el proyecto y la obra ejecutada. Es decir, si bien Conrad Rudolf no tenía asegurada la ejecución material tras ganar el concurso, y de hecho tan solo fue encargado de la parte escultórica, su modelo fue la base de toda la obra.

En todos los contratos aparece la obligatoriedad de ajustarse al modelo elaborado por Rudolf. Ya que ideador y ejecutor no coincidían, dicho modelo era el garante único de la continuidad formal, y el ejecutor no tenía libertad para alterar las características formales de aquello que ejecutaba.

Por el contrario, dado que Antonio Gilibert, ideador del proyecto ganador para la reforma neoclásica, era el encargado de su ejecución material, tuvo libertad de alterar su proyecto de forma sustancial, manteniendo la

idea espacial básica, pero introduciendo importantes variaciones formales que lo modificaron en profundidad. La diferencia entre ambos concursos estriba, pues, en el propio principio de autoridad del arquitecto ganador y en la variable concepción de la autoría y de su alcance. Conrad Rudolf no mantenía el control de su obra una vez hubiese ganado el concurso y se le hubiese pagado.

A partir de aquí podía aspirar a su ejecución, pero estos dos aspectos, ideación y ejecución no iban necesariamente ligados. Tanto es así que en el informe redactado por los *novatores*, que en cierto modo cerraba el litigio a su favor, se decía, tras valorar positivamente la obra de Rudolf que la misma bien podrían ejecutarla también otros artífices como Leonardo Julio Capuz o Nicolás de Bussi, a la postre escultores. Este hecho, junto con la asignación de la obra arquitectónica a una persona especializada en cantería y próxima al propio círculo de los *novatores* valencianos, como era Francisco Padilla, da perfecta muestra de lo limitado del control del ideador sobre su propia obra. En este ámbito el modelo, en tanto que plasmación física de la obra, se convertía en el vínculo de todo el proceso.

Todo esto es impensable setenta años después. El ámbito profesional del arquitecto ha evolucionado en línea con garantizar la integridad de la obra en manos de su propio ideador. El prestigio intelectual de la Academia ha forzado el tránsito desde el *artífice* hasta el arquitecto *ideador* más allá de los primeros pasos dados en el Renacimiento. Antonio Gilbaert, en tanto que director de arquitectura de la Academia gozaba de un prestigio suficiente como para que su propio proyecto no fuese más que una guía para asignar la obra, pero una vez asignada el arquitecto gozaba de suficiente autoridad para proceder a su radical transformación.

Así, en el siglo XVII se culmina la transición iniciada en el siglo XVI desde el arquitecto artífice hasta el arquitecto autor y los dos concursos expuestos son una muestra del tránsito efectuado.

REFERENCIAS

-ARISI, Desiderio. *Accademia dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*. Manuscrito del siglo XVIII en la Biblioteca Statale di Cremona, Raccolta Civica, signatura AA.2.43. fol 1-4.

-BERCHEZ, Joaquín. CORELL, Vicente. 1981. *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*. Valencia.

-BERCHEZ, Joaquín. 1987. *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilibert*. Valencia,

-GAVARA, Prior, J. J., 1996. *La Seu de la Ciutat. Catàleg de planols, traces i dibuixos de l'Arxiu de la Catedral de València (Fons Històric)*, Valencia.

-ORELLANA, Marcos Antonio de. 1930. *Biografía pictórica valentina*, Valencia.

-PINGARRON, Fernando. 1998. *La frontera barroca de la Catedral de Valencia*. Valencia.

-PONZ, Antonio. 1772-1794. *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Ibarra impresor, Madrid, Vol.IV.

-POZZO, Andrea. 1693-1700. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma.

DATOS SOBRE LOS AUTORES

JORGE LLOPIS VERDÚ, es arquitecto, profesor titular del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. jllopis@ega.upv.es

JUAN SERRA LLUCH, es arquitecto, profesor contratado doctor por la Universidad politécnica de Valencia (UPV), profesor de la asignatura Análisis de Formas Arquitectónicas, miembro del Equipo de Investigación del Color (EIC) del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV. juaserll@ega.upv.es

NOTAS.

¹ A.C.V. Lligat 656:2; en Pingarrón 1988, 85-86.

² A.C.V. Lligat 656: 1, A; en Pingarrón, 87-93.

³ "Declaració epistolar al capítol de la Metropolitana de Valencia en relació al projecte de Conrado Rufolo per la frontera principal de la Catedral desta ciutat". A.C.V.; Lligat 656:2.

⁴ A.C.V.; Lligat 656 1,A.

⁵ "Transacció firmada entre mandataris del Capítol de la Metropolitana de Valencia i el mestre d'Arquitectura Francisco padilla sobre l'obra constructiva de pedra parda per a la frontera principal de la Seu d'esta ciutat". 1703. A.C.V.; protocolo num. 3.183, fols. 447r.-467v. cap.iii.

⁶ Arisi, Desiderio. *Accademia dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*. Manuscrito del siglo XVIII en la Biblioteca Statale di Cremona, Raccolta Civica, signatura AA.2.43. fol 1-4.