

E L ORNAMENTO ARQUITECTÓNICO COMO BASE DEL CAMBIO DE GUSTO EN LA VALENCIA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII. DE LOS ESTUCOS DE LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS A LOS MODELOS ACADÉMICOS DE VICENTE GASCÓ EN LA CAPILLA DEL CARMEN

PABLO GONZÁLEZ TORNEL¹

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

Abstract: During the central decades of the 18th century a quick transformation of the dominant artistic taste took place in Valencia, especially concerning architecture, which hastened the evolution of arts from Baroque period to Academicism. Two simultaneous works – the alteration of the parish of San Andrés and the construction of the chapel of El Carmen – exemplify the disparity of criteria and the coexistence of very different architectural options. The construction process of both of them will be documented in this study, and it will provide the keys to understand such change in the artistic taste, which was mostly consolidated by models provided by books.

Key words: baroque period / academy / Neoclassicism / architecture / Valencia.

Resumen: En las décadas centrales del siglo XVIII se produce en la ciudad de Valencia una rápida mutación del gusto artístico dominante, especialmente en lo referente a la arquitectura, que precipitará la evolución de las artes desde el Barroco hacia el Academicismo. Dos obras coincidentes en el tiempo, la reforma de la parroquia de San Andrés y la edificación de la capilla del Carmen, ejemplifican la disparidad de criterios y la convivencia de propuestas de signo muy diferente. El proceso constructivo de ambas, documentado en el presente estudio, proporciona las claves para entender un cambio del gusto que se cimentará, en buena medida, en los modelos librescos.

Palabras clave: periodo barroco / academia / Neoclasicismo / arquitectura / Valencia.

Durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII se produce en el medio valenciano una rápida evolución del gusto que llevará, en el caso de la arquitectura, a pasar, en el lapso de pocos años, de las más fantásticas decoraciones barrocas producidas en la ciudad a los fríos y controlados interiores emanados de los arquitectos de la Academia de San Carlos. Esta transformación brusca, basada tanto en un cambio en la manera de entender el ejercicio de la arquitectura como en una mutación de los modelos empleados para el ornato, no se producirá de manera gradual o, si se quiere, natural, sino que será forzada, a veces de manera violenta, por los miembros de la incipiente realidad académica valenciana que conseguirán, en unos años, el efectivo control legal de

las obras de arquitectura emprendidas en la ciudad y en el reino.

La abrupta transición entre ambos modos de entender la arquitectura y su ornamentación resulta aún más evidente al aproximarse a la documentación, inédita y aportada en esta sede, que rodeó dos de las construcciones, casi coincidentes en el tiempo, más representativas y a la vez extremas de las dos tendencias que, durante unos años, coexistieron especialmente en la ciudad de Valencia.

La práctica del ornamento en la primera mitad del siglo XVIII

A principios del siglo XVIII se habían producido en Valencia una serie de hechos que habían cambia-

¹ Fecha de recepción: 23-11-2010 / Fecha de aceptación: 10-7-2011.

do la situación de las disciplinas relacionadas con la arquitectura de manera radical con respecto a la tradición gremial arrastrada durante toda la Edad Moderna. Hasta este momento estructura y ornamento arquitectónico habían estado en manos de los dos oficios de la construcción, los *obrer de vila* y los *pedrapiquers*, con atribuciones refrendadas en 1676 y 1686 respectivamente.² La práctica de finales del siglo XVII había dado una clara preeminencia a los primeros, ya que la mayoría de las obras de la ciudad y el reino se realizaban en albañilería, y también el ornato interior y exterior de los edificios quedaba bajo su supervisión.³

Sin embargo, en los años en torno al cambio de siglo, la actividad de un estucador lombardo en la ciudad, Antonio Aliprandi, rompe con el sistema tradicional de asignación y control de obras produciendo una fractura que abrirá el camino al establecimiento de un nuevo statu quo.⁴ Su participación en la reforma de la parroquia de los Santos Juanes, en la capilla de la Inmaculada de la iglesia de la Compañía de Jesús, en el convento de la Virgen del Milagro en Cocentaina y en la capilla de San Pedro de la Catedral de Valencia implica la marginación de los albañiles y canteros del proceso de ordenación y decoración del interior de los edificios. Sobre todo en la última de las construcciones la documentación constata como se recurrió al prestigioso *obrer de vila* Juan Pérez Castiel exclusivamente para la elevación de la estructura desnuda de la capilla de San Pedro, mientras que la rica ornamentación de estuco, que cuaja el interior de telas y carnosas flores, fue ideada y esculpida por Antonio Aliprandi de manera completamente libre.

La presencia de Antonio Aliprandi en Valencia supone la entrada en la escena artística de un profesional que, procedente de una realidad geográfi-

ca y cultural diferente, difícilmente encaja en el rígido sistema gremial valenciano. De hecho, tanto él como otros artistas foráneos que aparecen contemporáneamente en la ciudad, consiguen hurtar el férreo control del gremio. La contratación de revestimientos, adornos u ornamentos por parte de Aliprandi consiguió aprovecharse de un efectivo vacío legal con respecto a obras que ni el entramado artístico valenciano producía ni estaba preparado para regular. El propio material de las ornamentaciones, el estuco, no entraba dentro de las divisiones tradicionales entre madera, piedra y ladrillo, y la categoría profesional con que es definido Aliprandi, estucador, escapa también a la inclusión dentro de los oficios artísticos de la Valencia de 1700.⁵

La ruptura del sistema gremial será aprovechada por algunos escultores para asumir, de forma independiente, encargos que tradicionalmente habían recaído en los gremios de la construcción. El caso seguramente más significativo es el de Francisco Vergara,⁶ quien en las intervenciones decorativas de la parroquia de la localidad de Bocairent⁷ o en la iglesia de San Martín de Valencia⁸ despliega un léxico ornamental y unas capacidades muy diferentes a las que, hasta pocas décadas atrás, habían dominado el panorama arquitectónico valenciano. Desde los revestimientos de Antonio Aliprandi la práctica del adorno arquitectónico por parte de escultores de formación había posibilitado, tal y como muestra la obra de Vergara, la explotación del estuco de una manera mucho más completa a como lo habían hecho los *obrer de vila*. Además de emplear este material para ordenar sintácticamente los muros mediante apilastrados u órdenes columnarios, el acervo puramente ornamental manejado por los escultores supera en tamaño, calidad e impacto visual al de cualquier obra valenciana del siglo XVII. Sobre los modelos de Santos Juanes y San Pedro se multiplican en el interior de los

² BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo. *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 55-69.

³ Como mucho, en algunos casos el arquitecto subcontrataba la talla y ornato del interior del templo al igual que ocurría con las obras de cantería.

⁴ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Antonio Aliprandi. Un estucador lombardo en la Valencia del 1700". *Espacio, Tiempo y Forma*, 2002, serie VII, nº 15, p. 127-145.

⁵ Para una visión más profunda del cambio en la situación de las artes en la ciudad de Valencia véase GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 2005.

⁶ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Francisco Vergara y los revestimientos arquitectónicos del Barroco valenciano en las primeras décadas del siglo XVIII". *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, nº 86, p. 41-52.

⁷ FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales. *El escultor Manuel Vergara*. Sueca, 1999.

⁸ PINGARRÓN, Fernando. "Portadas de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, nº 71, p. 67-82, documenta su intervención en las portadas, el interior, aunque no documentado, debe sin duda atribuirse a su mano. Véase PINGARRÓN, Fernando. *La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia*. Valencia: Universitat de València. Tesis de licenciatura inédita, 1984.

templos de la primera mitad del siglo XVIII los elementos de gran volumen y complejidad icónica a los que sólo un escultor profesional podía hacer frente. Así encontramos desde órdenes columnarios finamente tallados a estatuas de bulto o refinadas tallas florales y textiles que permiten a Vergara y a otros convertir los interiores, especialmente eclesiásticos, en impactantes composiciones escenográficas en las que entramado arquitectónico, escultura y pintura se alían para conseguir efectos de un barroquismo inédito hasta el momento en territorio valenciano.

El creciente protagonismo de los escultores dentro del panorama arquitectónico valenciano del siglo XVIII se constata no sólo a través de figuras individuales de gran calado como la de Francisco Vergara. Ante la indudable calidad visual de las decoraciones proyectadas y ejecutadas por escultores y el claro éxito de unos profesionales cuyos proyectos, dibujados o esculpidos, podían seducir de forma inmediata a los posibles clientes, algunos maestros de obras no dudan en aliarse con esta nueva e incipiente categoría profesional a la hora de proyectar nuevas estructuras. Así ocurre en el caso de la edificación de nueva planta de la imponente iglesia parroquial de Chiva a partir de 1737. Este templo, proyectado y construido por el maestro Antonio García,⁹ propone una interesante planta criptocolateral con naves laterales formadas por la unión de las capillas cubiertas con cúpulas y su fachada reinterpreta el modelo jesuítico de cuerpos desiguales en anchura unidos por aletones de enlace. Destaca en su fachada el cuidado tratamiento de los órdenes en pilastras y columnas, con un delicado jónico en el cuerpo inferior que se combina con apilastrados y semicolumnas compuestas con el himoscapo tallado o diferenciado del resto del fuste. Los detalles ornamentales alcanzan un alto grado de refinamiento

con presencia de cuidadas tallas de hojarasca tanto en estuco decorando puntualmente el interior como en piedra enmarcando la hornacina de la portada. Todos estos elementos remiten a la presencia, desde los inicios de la fase proyectual, del escultor Francisco Esteve, a quien García había recurrido en esta obra a pesar de contar ya con una sólida trayectoria profesional.¹⁰

El clímax decorativo: la parroquia de San Andrés

El clímax decorativo dieciochesco se alcanza en Valencia, probablemente, con la reforma de la antigua parroquia de San Andrés. Este edificio adquiere buena parte de su fisonomía actual durante los años de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y fue visto por sus miembros, al menos por algunos de ellos, como ejemplo de todos aquellos modos y prácticas contra los que debía luchar el incipiente academicismo valenciano.¹¹ El templo que se reforma en el siglo XVIII es un buque de una sola nave sustancialmente gótica erigida en los primeros años del siglo XVII.¹² Como resulta habitual en estos momentos la ordenación mural de la iglesia mediante pilas-tras dóricas y arcos de medio punto no supuso una elección igualmente moderna en los above-damientos, que se concretaron en la sucesión de tramos de bóveda de crucería de perfil redondo y una compleja bóveda estrellada en la cabecera poligonal.

Superada la mitad del siglo XVIII, y considerando que prácticamente la totalidad de edificaciones eclesiásticas de la ciudad con estructuras de raigambre medieval habían sido renovadas,¹³ se emprenderá por parte de la junta parroquial la modernización del interior de la iglesia de acuerdo con postulados mucho más atrevidos en lo deco-

⁹ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "De puerta a fachada. Portadas barrocas en la ciudad de Valencia". En *Historia de la Ciudad. VI. Proyecto y complejidad*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2009, p. 139-154.

¹⁰ García había participado en la reforma de la parroquia de San Nicolás de Requena: DOMÍNGUEZ DE LA COBA, Pedro. *Antigüedades y cosas memorables de la villa de Requena*. Requena: Ayuntamiento de Requena, 2008, p. 235-239. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita; LAFUENTE NIÑO, Ignacio. "San Nicolás". En: *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano. 11. Requena-Utiel*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985, p. 37-41. Véase también HERRERO Y MORAL, Enrique. *Historia de Requena*. Requena: Centro de Estudios Requenenses, 1990, p. 94-100; y en la de la parroquia de Santa María en la misma localidad, DOMÍNGUEZ DE LA COBA, Pedro, 2008, en esta nota, p. 233-235.

¹¹ BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1987, p. 88-95.

¹² BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)". En: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, p. 173-181. Véase también GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII". *Academia*, 1995, nº 80, p. 235-258.

¹³ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesiásticas medievales de la ciudad de Valencia". En *Historia de la Ciudad. V. Tradición y progreso*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2008, p. 131-152.



Figura 1. Interior de la Parroquia de San Andrés de Valencia. Post 1751. Fotografía del autor.

rativo que el sobrio dórico que la había caracterizado durante ciento cincuenta años. La reforma del interior del templo, sustentante de un culto y elaborado complejo simbólico y emblemático, se caracteriza por la transformación del espacio un nave de raigambre gótica mediante la adherencia de un rico revestimiento de estuco de nulo contenido arquitectónico pero de gran riqueza visual. El yeso, con una terminación en blanco pulido con toques de dorado, respeta totalmente la estructura de la iglesia, tanto el orden dórico de sus pilstras como la crucería de las bóvedas, y añade a la estructura medievalizante, por medio del bajorrelieve, una infinidad de agitadas figuras, emblemas, cartelas y grandes composiciones esculpidas que adjetivan el edificio con un recargado barroco sin igual en la ciudad ni en el reino.

La ejecución de la reforma decorativa había sido atribuida hasta el momento al escultor Luis Domingo, mientras que la responsabilidad del proyecto recaería en el pintor y grabador Hipólito Rovira. La adjudicación de las obras a este equipo de artistas encontraría su justificación en la existencia de un patrón privilegiado, el Marqués de Dos Aguas, que se había servido pocos años antes de los mismos artífices, a los que se añadiría el escultor Ignacio Vergara, para la modernización de su palacio junto a la parroquia. Esta se convertía, a través del patronazgo de los Rabassa de Perellós, casi en capilla gentilicia de la casa marquesal.

Esta atribución, ya señalada por Orellana,¹⁴ merece ser matizada a la luz de nueva documentación en torno al proceso de la ejecución de la reforma, documentación que contribuirá, por otro lado, a aclarar el proceso creativo y los maestros que intervinieron en la que probablemente sea una de las obras clave de la arquitectura valenciana del siglo XVIII.

Por el acta de 13 de junio de 1751¹⁵ se conoce que el 21 de febrero anterior se había presentado a la junta parroquial, por parte de un anónimo artífice, un modelo para la reforma del templo. Desde el primer momento se constata la presencia entre los electos de Don Ginés Ramón Rabassa de Perellós, Marqués de Dos Aguas y Conde de Albaterra, aunque su protagonismo se hará más patente en posteriores fases del proceso renovador. En esta junta se decide aceptar la reforma propuesta en dicho modelo, que podía tratarse tanto de una maqueta tridimensional como de un conjunto de trazas, y se afirma que este debe seguirse en lo tocante a todos los ornamentos que aparecen en el mismo. Poco tiempo después, el 23 de septiembre del mismo año, se daba comienzo a la intervención sobre el buque de San Andrés con la contratación del maestro de obras Antonio García para las labores constructivas que la modernización del templo implicaba.¹⁶ En esta capitulación, por la que se comenzaba la reforma de la mitad de la iglesia hacia la cabecera, sorprende el escaso valor de la intervención de Antonio García. Este arquitecto, con una sólida trayectoria en varias iglesias de Requena y en la parroquial de Chiva, en la que probablemente seguía trabajando en 1751, es relegado, sin embargo, a labores exclusivamente de albañilería en la transformación de San Andrés. De hecho, su intervención se limita al enlucido de paredes y bóvedas y a las reparaciones estructurales necesarias en la vieja construcción. Se trata, en este caso, sólo de una labor preparatoria para la posterior intervención de otros artífices de mayor calado en la consecución de una nueva imagen para la iglesia.

Dos años después, el 10 de diciembre de 1753, se procedía a la subasta de la verdadera transformación del templo.¹⁷ En este caso se elegía como eje-

¹⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina*. Madrid: edición de Xavier de Salas, 1930, p. 460-462.

¹⁵ Archivo del Reino de Valencia (=ARV), Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 13 de junio de 1751, signatura 4995, fols. 134v-139r.

¹⁶ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 23 de septiembre de 1751, signatura 4995, fols. 226v-229v.

¹⁷ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 10 de diciembre de 1753, signatura 4997, fols. 364r-369r. Este documento fue dado a conocer en BUCHÓN, A. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 87, nota 443, y GAVARA, J. "La iglesia de San Juan de la Cruz de Valencia – antigua parroquia de San Andrés". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 494, nota 12.

cutor de toda la decoración contemplada en el modelo al dorador Félix Lorente. De nuevo, como en la intervención de Antonio García, se restringía el ámbito de la actuación a la cabecera y las primeras capillas de la nave, comprendiendo aquella sobre la que se asentaba el órgano y la muy destacada de San Juan Nepomuceno, dejando los pies de la iglesia para una intervención posterior. Resulta sorprendente la elección del profesional que llevaría a cabo la compleja labor de talla escultórica que adjetiva el interior de San Andrés. No un arquitecto, pero tampoco un escultor, sino un miembro del gremio de los doradores. De este modo cobraba protagonismo, al menos en lo que a la ejecución material del conjunto decorativo se refiere, un representante de un colectivo tradicionalmente aún más ajeno a la práctica de la arquitectura en Valencia.

En el contrato con Lorente se constata la complejidad del programa ornamental de la iglesia, en la que el dorador debía realizar adornos de estuco y mármol así como corlar y dorar todas las superficies que así se señalaban en el modelo. Se prescribe, así mismo, la riquísima figuración de la nave. Desde las bóvedas con rayos y querubines al arco toral con dos mancebos portando la cruz de San Andrés, la talla de los netos de las pilas-tras con tarjas y emblemas con atributos del santo o las dos credencias sustentadas por ángeles que flanquean el altar mayor. Sin embargo, el clímax de esta primera fase decorativa lo constituye el muro sobre el arco de embocadura de la capilla de San Juan Nepomuceno. En este punto, el lienzo liberado al rebajarse el acceso a este espacio subsidiario, es ocupado por una compleja composición figurativa presidida por un gran ángel en pleno vuelo. El estuco blanco y dorado recorre con sinuosas formas todo el espacio disponible en forma de refinadas rocallas y flores que, en su exuberancia, rebasan el rígido marco impuesto por pilastras y entablamento superponiéndose a la ordenación arquitectónica del templo. Se alcanza, de este modo, un primer culmen decorativo en esta primera fase de ornato de la iglesia que tendrá una secuela amplificada en el segundo de los muros libres del templo, el de los pies.



Figura 2. Interior de la Parroquia de San Andrés de Valencia. Arco de ingreso a la capilla de San Juan Nepomuceno. Post 1751. Fotografía del autor.

La primera fase de intervención en la parroquia de San Andrés, que implicaba la transformación de la cabecera y tres capillas por flanco, termina con la contratación en 1754 de los canteros Juan Simarro y Bautista Pons para llevar a cabo los pedestales de piedra del proyecto.¹⁸ Sin embargo, la obra debió prolongarse aún durante muchos años, ya que en 1763 todavía se llegaba a acuerdos relativos a esta obra de cantería que se encontraba a medio hacer.¹⁹

Los problemas económicos de la parroquia debieron ser los causantes del retraso de las obras que se prolongarían, por lo menos, durante toda la década de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII. Así lo muestra una súplica que los electos dirigen al rey Fernando VI en 1757 para que se les permitiera continuar imponiendo tacha durante diez años más y así poder culminar la reedificación del templo. En este sentido, el Marqués de Dos Aguas, miembro de la junta parroquial cuyo palacio se reformaba casi contemporáneamente desde unos presupuestos estéticos cercanos a los que animan la intervención en San Andrés, pide el 1 de enero de 1755 ser nombrado obrero mayor y ofrece costear los gastos de la reforma.²⁰ El patronazgo del marqués se mantendría, al menos, algunos años más,²¹ y sería, probablemente, el que permitiría la finalización de la primera fase de la misma. Aún en 1765 se realizaban pagos a los artífices de la obra²² y en la junta celebrada el 1 de

¹⁸ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 6 de febrero de 1754, signatura 4998, fols. 57v-63v.

¹⁹ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 5 de junio de 1763, signatura 5007, fols. 101r-102v.

²⁰ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 1 de enero de 1755, signatura 4999, fols. 1r-5v.

²¹ En 1757 la junta de fábrica le ruega que continúe como comisario de la obra hasta su conclusión. ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 6 de marzo de 1757, signatura 5001, fols. 68r-75v.

²² ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 8 de enero de 1765, signatura 5009, fols. 7r-8r.

enero de 1768 se confirmaba que la segunda fase de renovación del templo aún no había sido emprendida.²³

Desde la atribución realizada por Orellana se adjudicaba la elaboración de todo el programa decorativo del interior de la parroquia de San Andrés al escultor Luis Domingo.²⁴ El mismo biógrafo lo vincula con la realización de los estucos decorativos, en su mayoría desaparecidos, que ornaron el palacio del Marqués de Dos Aguas, de manera que, de forma natural, y considerando el papel protagonista del marqués en la junta parroquial, se vincula la intervención en San Andrés con el mismo equipo de artistas que protagonizó la intervención en la casa marquesal y que contó, junto a Luis Domingo, con Hipólito Rovira e Ignacio Vergara.

La documentación exhumada excluye, por el contrario, la participación de Luis Domingo en la reforma del templo parroquial, al menos como ejecutor, en la primera parte del proceso decorativo que comprendió la cabecera y tres capillas por lado. Su fallecimiento en 1767, fecha de nuevo proporcionada por Orellana y refrendada por la bibliografía posterior,²⁵ excluye también su participación en la segunda fase de la intervención para la que sabemos que en 1768 aún se estaban recaudando fondos.

La indudable similitud entre las partes supervivientes de la reforma barroca del palacio del Marqués de Dos Aguas y el revestimiento de San Andrés induce, sin embargo, a no descartar la vinculación con el círculo de artistas de los Rabassa de Perellós. La vinculación de Rovira, Vergara y Domingo, o aun del propio Marqués de Dos Aguas, con el proyecto aprobado en 1751, no presenta mayores problemas, pero la talla de los ornamentos sólo puede relacionarse, en todo caso, con el escultor Ignacio Vergara, quien había labrado en torno a 1740 la magnífica fachada de alabastro del palacio y al que pueden referirse las críticas que, en 1777, dirigen los arquitectos de la Academia de San Carlos al escultor autor del programa ornamental de San Andrés.²⁶

Independientemente del autor exacto del magní-

fico aparato ornamental que transformó el interior del templo de San Andrés, la documentación presentada retrasa la ejecución del mismo en varias décadas, de modo que, a pesar de comenzarse a principios de la década de los cincuenta del siglo XVIII, las obras continuarían al menos hasta bien entrada la década de los setenta. Su prolongación en el tiempo resulta muy significativa y debe ser tenida en cuenta a la hora de valorar la progresión del gusto valenciano hacia postulados académicos, ya que el encendido barroquismo de los estucos de San Andrés resulta estrictamente contemporáneo de la solicitud para la creación de una academia de bellas artes en Valencia en 1762 o de la publicación de los estatutos de la Academia de San Carlos en 1768, solapándose con algunas de las obras arquitectónicas de los más destacados protagonistas del academicismo valenciano como Vicente Gascó o Antonio Gilabert.

La importancia del proyecto decorativo de San Andrés, como se apuntó, estriba, por un lado, en la adscripción de sus artífices a gremios ajenos a la práctica de la arquitectura. Así ocurre con el dorador Félix Lorente y también, si se acepta su papel de regidor de la reforma y probable proyectista, de Hipólito Rovira, pintor y grabador de profesión.²⁷ Nos hallaríamos, por tanto, ante una obra de intervención arquitectónica de gran envergadura en la que tanto el proyecto como la ejecución quedó en manos de tallistas o adornistas, siendo relegado el arquitecto, Antonio García en este caso, a simple ejecutor de las partes constructivas. Esto explicaría, en parte, el carácter decididamente escultórico y pictórico del revestimiento de San Andrés, que lleva al extremo la corriente iniciada en Valencia por Antonio Aliprandi y continuada por Francisco Vergara y cuya elevada carga figurativa no habría podido ser diseñada ni ejecutada por un arquitecto.

Pero además de la marginación profesional del arquitecto y el protagonismo del adornista, entendido como artista figurativo capaz de idear y ejecutar complejos programas de ordenación y decoración arquitectónica, la documentación permite inferir otro componente fundamental en la definición de esta tendencia arquitectónica y decora-

²³ ARV, Protocolos Notariales, notario Agustín Bonet, 1 de enero de 1768, signatura, 5012, fols. 1r-4v. En estas fechas destaca la aparición, entre los miembros de la junta de fábrica de San Andrés, del pintor José Vergara, cuya posible intervención en el proceso decorativo de la parroquia debe también ser tenido en cuenta.

²⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de, 1930 (nota 14), p. 460-462.

²⁵ BÉRCHEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 95-96.

²⁶ BÉRCHEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 95.

²⁷ FERRÁN SALVADOR, Vicente. "Los Roviras". *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, nº 30, p. 40-61.

tiva que la aleja, aún más, de los presupuestos de la incipiente Academia de Bellas Artes de San Carlos. En la capitulación de las obras de decoración de San Andrés con Félix Lorente, en general bastante parca al remitirse de manera continua al modelo, se desliza un apunte de las fuentes de inspiración que animaron el espíritu del proyecto ornamental. Se afirma que la talla debe realizarse *a estilo último alemán*.

La ambigüedad del término alemán como modelo para los ornatos y el sistema de ordenación de la parroquia de San Andrés puede interpretarse de dos maneras. Por un lado puede tratarse de una tardía referencia a los artistas que abrieron el camino a la injerencia de los adornistas en la práctica arquitectónica. Antonio Aliprandi y Conrad Rudolph llegan a Valencia a finales del siglo XVII procedentes de Viena y son, por lo tanto, súbditos del emperador y de nacionalidad germánica,²⁸ y, como ya se ha apuntado, la obra de Aliprandi en edificios como la capilla de San Pedro de la catedral valenciana es, sin duda, uno de los precedentes fundamentales de San Andrés. Pero además la referencia a un modelo alemán también podría relacionarse con la circulación de estampas, sueltas o integradas en libros de arquitectura, que remitieran al ámbito geográfico centroeuropeo. En este sentido resulta interesante constatar como entre los primeros libros que forman parte de la biblioteca de la Academia de San Carlos se encuentra un tratado de arquitectura publicado en Augsburgo por Paul Decker.²⁹ Este libro, profusamente ilustrado, se adorna con estampas en las que los interiores arquitectónicos aparecen poblados de estucos en forma de relieves escultóricos, medallones sustentados por figuras de mancebos, ventanas flanqueadas por estatuas o grandes imitaciones textiles, elementos todos que se concretarán también en el interior de San Andrés. Conviene, por otro lado, recordar que el libro de Decker pasaría a la biblioteca de la Academia de San Carlos por herencia de la malograda Academia de Santa Bárbara, último intento valenciano de crear una academia artística barroca en la década de los cincuenta del siglo XVIII dentro de la cual desempeñarían un papel protagonista Luis Domingo e Ignacio Vergara.

Con la transformación del templo de San Andrés

durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XVIII asistimos a uno de los episodios más significativos del Barroco maduro y cosmopolita en la ciudad de Valencia. En él se concreta, por un lado, el ascenso profesional de un determinado tipo de artista inexistente en tierras valencianas unas décadas atrás. Un artista que, como Félix Lorente, Luis Domingo, Ignacio Vergara o Hipólito Rovira, basa su éxito en el dominio del dibujo y el conocimiento y explotación de un material, el estuco. A ello, este profesional de nuevo cuño, que podemos denominar adornista, añade un nada desdeñable conocimiento de la cultura artística y arquitectónica europea contemporánea que le permite emplear en sus realizaciones modelos muy distantes geográficamente pero producidos en un medio en el que el adorno arquitectónico tenía una tradición mucho más consolidada que en Valencia. Este es el segundo punto por el que el revestimiento de San Andrés se diferencia notablemente de la arquitectura valenciana del siglo XVII, por su capacidad para trascender lo estrictamente autóctono y referirse a una cultura europea amplia que, al tiempo que apuntala la novedad de sus propuestas, lo enlaza con medios artísticos en los que el adorno arquitectónico es, sin duda, un arte.

Vicente Gascó y la Capilla del Carmen: el control académico de la arquitectura y los modelos librescos

Casi contemporáneamente a la renovación de la parroquia de San Andrés con un espíritu epitelial y escultórico, una preeminencia de la figura del adornista o tallista y una inspiración última en modelos alemanes o centroeuropeos, se emprende en Valencia la construcción de la capilla de la Virgen del Carmen en el convento del mismo nombre. Esta grandiosa capilla de planta oval y cubierta con cúpula acasetonada es proyectada por el arquitecto académico Vicente Gascó y se erige en muestra madura del incipiente academicismo valenciano que, a través de la sección de arquitectura de la recién creada Academia de San Carlos, trata de imponer nuevos criterios sobre la práctica constructiva ejerciendo un creciente dominio sobre la arquitectura del reino y, de manera protagonista, sobre el adorno y ordenación de la misma.³⁰

²⁸ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2005 (nota 5).

²⁹ DECKER, Paul. *Fürstlicher Baumeister oder Architecturae civilis*. Augsburgo, 1716. Véase el inventario de los libros en BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 295-297.

³⁰ Véanse sobre la capilla y el convento los trabajos de GARCÍA HINAREJOS, Dolores. *La arquitectura del Convento del Carmen de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1988, e *Historia y arquitectura del Convento del Carmen de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.



Figura 3. Luis Martín Malo. *La capilla de nuestra señora del Carmen*. Valencia: en la imprenta de Joseph y Thomas de Orga, 1784. Original de la Biblioteca de la Universitat de València.

La documentación relativa al proceso de decoración de la capilla del Carmen es indicativa de la convivencia de dos concepciones muy distintas acerca de la arquitectura y su ornato en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido resulta muy interesante un texto fechado en 1776 con motivo de la finalización de las obras estructurales del edificio y el inminente inicio de la ordenación y decoración de su interior.³¹ El 9 de diciembre la junta de fábrica recoge el informe emitido por Vicente Gascó, proyectista de la capilla y miembro de la cofradía del Carmen, en el que se exponen las condiciones de la ornamentación de la misma, hasta el último detalle, para facilitar la contratación de un artífice para su realización. La obra había sido ideada y diseñada por Vicente Gascó, mientras que su erección habría corrido a cargo, seguramente, del maestro Antonio Martínez, al que pertenecen los andamios que se encuentran dentro de la capilla en estos momentos.

El recurso a Gascó para elaborar un memorial so-



Figura 4. Interior de la capilla del Carmen en Valencia. Vicente Gascó. Post 1776. Fotografía del autor.

bre el procedimiento a seguir en el vestido de los muros desnudos de la capilla indica un cambio de actitud hacia el hecho arquitectónico por parte de los implicados. Arquitecto proyectista, constructor y adornista siguen siendo personas diferenciadas, pero el protagonismo ha basculado hacia una preeminencia total del autor del proyecto arquitectónico. Este proyecto, la idea para la capilla del Carmen, es concebido como un todo indisoluble en el que las propuestas de Gascó, que en ningún caso se encargará de la ejecución práctica, deben ser seguidas de manera fiel. Estructura, ordenación y ornamento son ideados y controlados por un único profesional, el arquitecto, quedando el maestro de obras y el tallista como meros artesanos manuales que deben ejecutar las órdenes del académico Vicente Gascó.

La labor definida por Gascó, toda ella obra de yeso y estuco, no comprende los relieves y esculturas previstos por el proyecto ya que estos serán realizados más adelante. La definición de Gascó de cada uno de los ornatos que deben adjetivar el cilindro oval cupulado de la capilla del Carmen es concisa y tiene un carácter muy definido. Así se emplean con profusión términos como gota, filete, bordón, hoja de laurel o meandro griego, léxico preciso y de neta raigambre clásica que demuestra el carácter libresco de buena parte de la cultura arquitectónica del relator. Se establece, así mismo, que la cúpula se debe llenar de artesones octogonales y se recuerda que en el proyecto inicial del arquitecto esta carecía de linterna y que su in-

³¹ ARV, Protocolos Notariales, notario Feliciano Blasco, 9 de diciembre de 1776, signatura 304, fols. 107v-112r.

clusión se ha debido al deseo expreso de los miembros de la cofradía.

Sin embargo, si la terminología hace intuir la aplicación por parte del arquitecto de un clasicismo de libro, la confirmación llega de la mano de los modelos que directamente se citan en varios puntos de la explicación. Aparte de las referencias vagas a la antigüedad, se citan Palladio y las Ruinas de Palmira. Ambos libros aparecen en los inventarios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1767,³² mientras que no se encuentran en la misma el año anterior. Son la *Architettura di Andrea Palladio vicentino* de 1740 en italiano y francés³³ y *Les ruynes de Palmyre* de 1753,³⁴ el primero regalado por la Real Academia de San Fernando a su hija valenciana y el segundo comprado por la de San Carlos.

Se trata, en ambos casos, de libros cuidadosamente ilustrados por medio del grabado, aunque de signo netamente distinto. El Palladio de 1740 recoge los libros del arquitecto vicentino y los ilustra con algunas plantas de sus villas así como con la clasificación de los órdenes arquitectónicos, todo ello con escasa información útil a la hora de decorar el interior de la capilla del Carmen. A estas ilustraciones se añade un conjunto mucho más nutrido de estampas que, siempre sobre el tema de los órdenes columnarios, realizan una serie de variaciones sobre capiteles y aplicaciones de las columnas dentro de ricos marcos tardobarrocos. Muy diferente es *Les ruynes de Palmyre*, no concebido como un tratado sino como la explicación arqueológica de una ciudad tardoantigua por medio de la estampa. La evocación de las ruinas de Palmira aparece reflejada mediante hermosísimas planchas que captan visiones subjetivas de la ciudad de sugestión casi romántica pero, junto a las vistas, se ofrecen verdaderas instantáneas fotográficas de algunos de los edificios mejor conservados cuya compleja decoración aparece descrita con la minuciosidad de un arqueólogo de la arquitectura. Será, sin duda, la imagen de las ruinas de Palmira con su amplio abanico de molduras, casetones y tallas de todo tipo la más útil para el decorador de una arquitectura que quiere ser planteada por su arquitecto, Vicente Gascó, como una vuelta al antiguo que destierre los devaneos de los ornamentistas barrocos. Así, en la Lámina VIII Wood presenta un artesonado idéntico al empleado por Gascó en la capilla del Carmen alternando

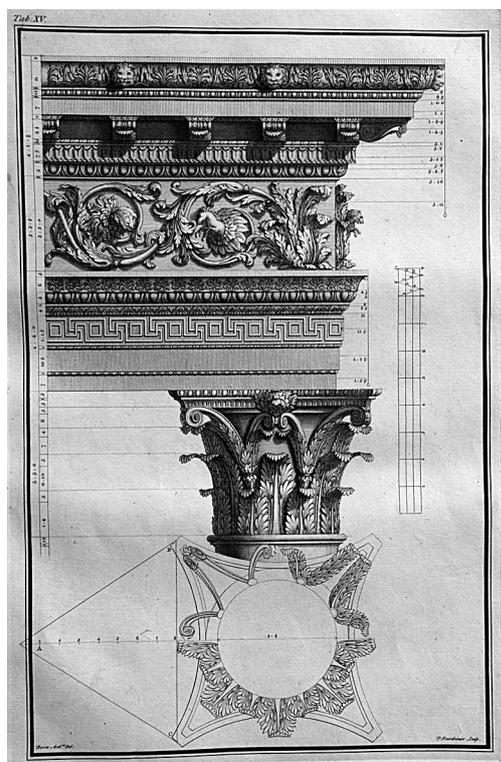


Figura 5. Robert Wood. *Les ruynes de Palmyre, autrement dite Tedmor, au desser*. Londres: A. Millar, 1753. Lámina XV. Original de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

los casetones octogonales con los elementos vegetales en los espacios entre ellos. En las láminas XV o XXIX se ofrece el capitel y entablamento de un orden corintio que parece ser la fuente de inspiración del utilizado en Valencia, con roleos vegetales en el friso y una cuidada y recargada molduración de las diferentes fajas de la cornisa. Y en las estampas que retratan los detalles decorativos se ofrecen, de manera casi literal, algunos de los motivos empleados en el interior académico, como los meandros y las guirnaldas mostrados en la lámina XVIII.

Tras la delimitación por parte de Vicente Gascó de las tareas que debían ejecutarse para las correctas ordenación y ornamento de la capilla del Carmen, la junta de fábrica procedió a solicitar de tres profesionales cualificados la tasación del importe que costarían las obras. Por una parte Joaquín Vidal, tallista, estimó el precio del ornamento, siempre marcado por los preceptos de Palladio y las Ruinas

³² BÉRCEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 298-303.

³³ *Architettura di Andrea Palladio vicentino*. Venecia, 1740.

³⁴ WOOD, Robert. *Les ruynes de Palmyre, autrement dite Tedmor, au desser*. Londres: A. Millar, 1753.

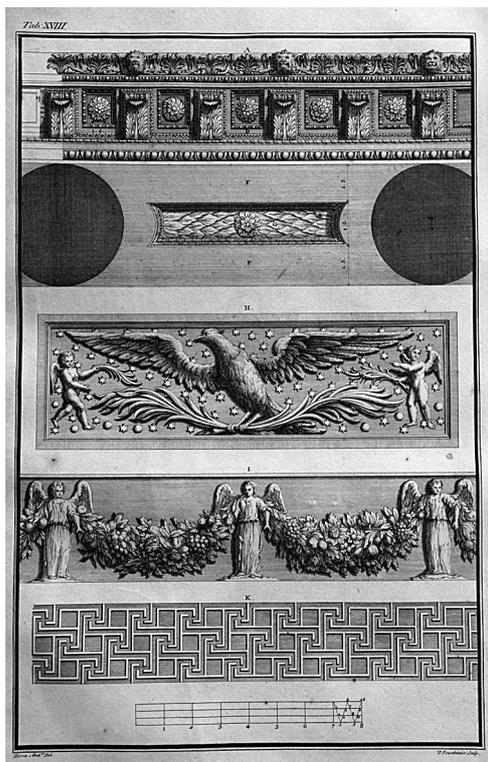


Figura 6. Robert Wood. *Les ruynes de Palmyre, autrement dite Tadmor, au desser*. Londres: A. Millar, 1753. Lámina XVIII. Original de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

de Palmira, y Mauro Minguet y Lorenzo Martínez, arquitectos, tasaron la labor constructiva inherente al revestimiento. Estas tasaciones, previas a la contratación de un adornista, término que se repite de manera insistente en el documento, desembocarían en la contratación del mismo Vicente Gascó para el lucimiento de la estructura. Obviamente Gascó, arquitecto y académico, no ejecutaría la ordenación y acabado interior sino que actuaría como supervisor, pero con su elección, y renunciando al tradicional sistema de subasta, se daba un paso más en el monopolio del arquitecto sobre todos los procesos y actividades que envolvían la realización de un edificio.

Las indicaciones dadas por Vicente Gascó fueron, bajo su supervisión, efectivamente seguidas en la ejecución material de la obra y todo el interior de

la capilla del Carmen rezuma de un refinado sentido decorativo de raíz tardoantigua. La planta oval, ensayada por Gascó en su proyecto no realizado para la capilla de San Vicente Ferrer en el convento de dominicos de la ciudad³⁵ y aprehendida durante la intervención del arquitecto en la reforma de la basílica de la Virgen de los Desamparados,³⁶ adquiere carácter académico y antiquizante gracias a una particular aplicación de la ordenación y el adorno.

El radical cambio de procedimiento constructivo y gusto ornamental operado en la capilla del Carmen debe relacionarse enteramente con la figura de su arquitecto. Vicente Gascó, nacido el 13 de marzo de 1734 y fallecido el 6 de julio de 1802, no es un arquitecto al uso en la Valencia de mediados del siglo XVIII. Estudia en la Universitat de València para Bachiller en Artes entre 1747 y 1749, abandonando los estudios por muerte de su padre, y se forma como maestro de obras con Vicente Llorens. En 1750, con sólo 16 años, logra el magisterio del gremio y hereda de su padre el empleo de maestro mayor de las obras del Palacio Real de Valencia y, por Reales Cédulas de 1750 y 1753, es maestro mayor del Palacio Real, Audiencia, Montesa y demás del Real Patrimonio.³⁷

Gascó es, si no el principal, uno de los fundadores del Academicismo Ilustrado en Valencia, y nada tiene que ver con los primeros intentos académicos que dieron como resultado el funcionamiento de la barroquizante Academia de Santa Bárbara entre 1754 y 1761.³⁸ En 1762 Gascó es nombrado Académico de Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al presentar un proyecto de basílica sobre columnas del que se conservan cuatro dibujos en la Real Academia de San Fernando. En estos primeros momentos del academicismo ilustrado valenciano resulta fundamental, junto a su figura, la del arquitecto Felipe Rubio. Con el protagonismo de ambos en el nuevo brote académico se define el papel rector de la arquitectura dentro de la incipiente regulación de las bellas artes que, tras la junta preparatoria, dará lugar a la Academia de San Carlos, con estatutos publicados en 1768, de la cual Gascó había sido nombrado director de arquitectura en 1765.

³⁵ Archivo Municipal de Valencia, Fondo Gascó, Dibujos 195 y 196.

³⁶ BÉRCHEZ, Joaquín. "Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia)". En: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. T. X. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, p. 205-216.

³⁷ JANINI DE LA CUESTA, Álvaro. *Las trazas y la obra del arquitecto Vicente Gascó*. Valencia: Universitat de València. Tesis doctoral inédita, 1993.

³⁸ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987 (nota 11).

Indicativa del cambio de gusto fomentado por Gascó en el seno de la Academia es el conflicto surgido con respecto a la Capilla de San Vicente Ferrer del convento de Dominicos de Valencia.³⁹ José Puchol, autor de las trazas de la misma, había sido el arquitecto predilecto del Arzobispo Mayoral. Había ostentado la maestría de las obras del Hospital General y, probablemente, había proyectado las iglesias de San Camilo de Lelis y Santa Rosa de Lima, siendo autor, así mismo, de las primeras trazas de las Escuelas Pías de Valencia.⁴⁰ Tras su muerte, su hijo, el escultor José Puchol Rubio, presentó las trazas de su padre para la construcción de la capilla de San Vicente Ferrer y la aceptación de estas por los dominicos supuso el comienzo de una agria polémica con la recién creada Academia de San Carlos con Vicente Gascó a la cabeza. Se desarrolló una encarnizada discusión entre el escultor y los arquitectos académicos Vicente Gascó y Antonio Gilabert, cuyas protestas, ante la falta de comprensión del problema valenciano por parte de la Academia de San Fernando, no consiguieron arrebatar el proyecto a José Puchol Rubio.

En Valencia, y por encima de otros lugares de España, había proliferado una concepción del ornato arquitectónico que lo separaba de la práctica de la arquitectura, y prueba de ello es la creación por parte de la Academia de Bellas Artes de San Carlos del título de *retablista* o *adornista*, inexistente en el resto de las academias españolas.⁴¹ La creación transitoria de esta anómala titulación académica, que permitía el ejercicio de determinadas vertientes de la arquitectura a profesionales de la escultura y el ornato, surge en Valencia como solución de compromiso entre las pretensiones de los arquitectos académicos capitaneados por Vicente Gascó y la realidad del medio artístico valenciano. En el fondo de este enfrentamiento se encontraba, por una parte, la lucha de los arquitectos académicos por el control del ejercicio de la arquitectura que había sido usurpado en buena medida durante las décadas anteriores por escultores y tallistas, pero además subyace también, y de manera indisoluble, el problema de los modelos arquitectónicos, fundamental en los primeros años de la Academia.

Con la creación del título de adornista los arquitectos académicos parecían ceder a las pretensiones de los escultores y tallistas, ya que la titulación académica los capacitaba legalmente para

ejercer ciertos aspectos de la arquitectura. Nada más lejos de la realidad. Como revelará el posterior desarrollo de los acontecimientos la inserción dentro del organigrama de la academia de los profesionales del ornato demostrará ser una acertadísima decisión por parte de Vicente Gascó y sus compañeros. Se supeditaba de este modo a los ornamentistas a los dictados de los arquitectos académicos, quienes, en edificaciones como la Capilla del Carmen, impondrían unos modelos, culturales y formales, que terminarían con las exuberantes decoraciones del barroco valenciano y acabaría relegando a sus artífices, de nuevo, al ámbito del artesanado.

Conclusiones

Durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII conviven en Valencia propuestas arquitectónicas de signo muy distinto que representan concepciones igualmente diferentes del hecho arquitectónico. Los espíritus opuestos que animan la reforma de la parroquia de San Andrés y la construcción de la capilla del Carmen son representativos, respectivamente, por un lado de la actitud preponderante ante la arquitectura por parte de los artistas valencianos hasta la eclosión de los ideales académicos y, por otra, de las propuestas de la emergente Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Como se ha expuesto, en San Andrés, con la participación de una pléyade de artífices pero con un protagonismo claro de Félix Lorente, dorador, la intuida presencia de Hipólito Rovira, Ignacio Vergara y Luis Domingo, y la más que probable participación activa del Marqués de Dos Aguas, cristaliza una situación de las artes que, tras la liberación progresiva del control gremial desde 1700, concede un gran protagonismo a la figura del adornista capaz de diseñar en papel o en modelos tridimensionales complejas intervenciones arquitectónicas y decorativas. El control de buena parte de las obras que en el siglo pasado había estado en manos de los maestros de obras es, sin embargo, sólo uno de los factores que animan y definen esta manera de concebir la arquitectura. Como ocurre en San Andrés, el protagonismo de artífices con una formación ajena a lo estrictamente constructivo no implica en absoluto un empobrecimiento de los revestimientos ni una derivación hacia el localismo decorativo. Más bien al contrario. Al igual

³⁹ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 217-242.

⁴⁰ JANINI DE LA CUESTA, Álvaro, 1993 (nota 37), p. 116-117.

⁴¹ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987 (nota 11), p. 247-260.

que a comienzos del siglo XVIII Antonio Aliprandi o Conrad Rudolph demostraban su superioridad inventiva sobre los maestros de obras autóctonos, el ideador del revestimiento de San Andrés enriquece y justifica los delirantes estucos de la parroquia recurriendo a la autoridad de un estilo europeo, el alemán, que sin duda le es conocido a través de la cultura libresca o por las propias muestras que del mismo se conservan en Valencia. Atrás quedan las repetitivas llamadas en la documentación artística del siglo XVII a iglesias o portadas de la misma ciudad que se debían imitar. Y nada tiene que ver tampoco el recurso a Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Caramuel de Lobkowitz, Andrea Pozzo o Miguel Ángel que, en 1701, hacía Juan Pérez Artigues con motivo del concurso de proyectos para la fachada de la catedral.⁴² En este caso un clérigo valenciano empleaba unos nombres con autoridad indiscutida para defender un proyecto ideado por su padre que poco o nada tenía que ver con el contenido de los libros citados. En San Andrés la referencia, privada de un gran nombre, explicita sólo la cultura y las intenciones del artista.

El modelo, como referente de la obra proyectada y justificación de la misma resulta, pues, fundamental en la elaboración del proyecto y hace que el creador de la idea se presente como intelectual, como persona culta capaz de introducir en su obra referentes que la enriquecen. Es significativo, en este sentido, que el libro de arquitectura que puede haber sido el referente de la reforma de San Andrés, el tratado de Decker, se encuentre entre los integrantes de la inicial biblioteca de la Academia de San Carlos, pero desaparezca de sus fondos unos años después.⁴³ La composición inicial de la colección libraria académica, con tan sólo cuatro volúmenes, provenía de la herencia de la malograda Academia de Santa Bárbara, que había sido dominada por los Vergara y Luis Domingo, artistas tradicionalmente vinculados con la reforma de San Andrés.

El proceso constructivo de la capilla del Carmen muestra, por su parte, una actitud distinta respecto a las mismas problemáticas, el ejercicio de la arquitectura y los modelos para la misma. El empe-

ño académico de Gascó trató no sólo de imponer el control del arquitecto sobre todos los estadios de la construcción, incluyendo su decoración, sino en un cambio de modelos a la hora de enfrentar el empleo del lenguaje clásico y los repertorios ornamentales. Este cambio en los modelos es observable a lo largo de toda la obra de Gascó tanto en sus intervenciones en edificios eclesiásticos como la reforma de la Basílica de los Desamparados, el proyecto para la Capilla de San Vicente Ferrer, la Capilla de la Comunión de Alaquàs, la parroquial de Ribarroja o la reforma de la Catedral de Segorbe, como en los civiles como el palacio del Marqués de Jura Real o los Ayuntamientos de Gandía, Sagunto y Silla. Como ocurría tempranamente en la capilla del Carmen, en la Catedral de Segorbe,⁴⁴ ya en 1792, se hace referencia concreta a dos modelos que debían seguirse por el tallista Vicente Esteve, maestro adornista, a la hora de realizar el revoque de la catedral, por un lado las Ruinas de Palmira y por otro La Conjuración de Catilina de Cayo Salustio.⁴⁵

En el informe emitido por Gascó sobre la capilla del Carmen de Valencia se pone de manifiesto la actitud del académico con respecto al ornato. La recuperación del control de la obra por parte del arquitecto habría supuesto, tan sólo, el retorno a una situación similar a la existente en Valencia antes de 1700, pero el proceso académico tendría implicaciones más profundas sobre la arquitectura.

Las diferencias formales y conceptuales entre dos obras arquitectónicas valencianas contemporáneas surgidas en la ciudad durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII ponen de manifiesto algunas de las claves para entender el rápido cambio de gusto operado en la cultura arquitectónica local. El proceso que hará pasar, en poco tiempo, del Barroco a la Academia, vincula de forma indisoluble dos componentes: el control del ejercicio de la arquitectura y los modelos empleados en la ornamentación de la misma. Y la imposición de unos modelos ajenos a los practicados por los ornamentistas autóctonos será empleada, por parte de los arquitectos académicos, como un medio para someterlos a su control.

⁴² PINGARRÓN, Fernando. *La frontera barroca de la Catedral de València*. Valencia: Lo Rat Penat, 1998, p. 87-89.

⁴³ BEDAT, Claude. "Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797: inventario revelador de influencias artísticas". *Revista de Ideas Estéticas*, 1970, n° 109, p. 43-54.

⁴⁴ BÉRCHEZ, Joaquín. *La renovación ilustrada de la Catedral de Segorbe: del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*. Segorbe, 2001.

⁴⁵ *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Iugurta por Cayo Salustio Crispo*. Madrid: por Joaquín Ibarra, 1772.