

FRANCISCO VERGARA Y LOS REVESTIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL BARROCO VALENCIANO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XVIII

PABLO GONZÁLEZ TORNEL

RESUMEN

Durante la primera mitad del siglo XVIII Francisco Vergara fue uno de los escultores más destacados de Valencia. Dentro de sus obras destacó, junto a la práctica de la escultura, la intervención en varias reformas arquitectónicas como las de Antella, Bocairent o San Martín de Valencia. Se tratan todas ellas de las primeras intromisiones de un escultor en la profesión del arquitecto, camino que había sido iniciado en torno a 1700 en Valencia por los extranjeros Aliprandi, Bertesi y Rudolph.

ABSTRACT

During the first half of the XVIIIth Century Francisco Vergara was one of the most important sculptors in Valencia. He left many sculptures, but also worked on the decoration of architectures as well as the parishes of Antella, Bocairent or San Martín in Valencia. These three works are among the first intromissions of one sculptor in the job of architect, way that had been began at 1700 by the foreign artist Aliprandi, Bertesi and Rudolph.

Según Orellana, Francisco Vergara (1681-1753) fue uno de los artistas más prolíficos en la Valencia de las primeras décadas del siglo XVII, realizando numerosos retablos, entre los que nombra el del convento de San Agustín de Alcira, el de la misma titularidad en Xàtiva, el de la iglesia del Milagro de Valencia, el retablo de San Agustín en el Convento del Socorro de Valencia, el de San Agustín en la misma ciudad, el de San Dimas en el trascoro de la Catedral y el de San Joaquín en los Agustinos de Paiporta. Son también de su mano las esculturas de Santo Domingo y Santa Catalina de Siena en la capilla del Rosario del Convento de Dominicos de Valencia, un Cristo Muerto en el Convento de la Presentación, el retrato de Luis I en la Alameda sobre modelo de Leonardo Julio Capuz, las esculturas de los Santos Bernardo María y Gracia en el puente de Alcira, sobre modelo del mismo escultor, y los ángeles Miguel, Gabriel y Rafael sobre el ingreso a la ermita de la Soledad que se ubicaba en la Alameda. También, según el biógrafo, llevó adelante el segundo cuerpo de la fachada

principal de la Catedral de Valencia, que había sido dejada inconclusa por Conrad Rudolph, siendo de su mano en esta obra los retratos de los dos pontífices valencianos y las cuatro virtudes que les acompañan. Por último, Orellana afirma que realizó muchas obras de estuco, de entre las que nombra los adornos y estatuas de la capilla del Santo Sepulcro de la parroquial de San Bartolomé de Valencia, y los realizados en las localidades de Bocairente y Antella¹.

Actualmente conocemos más obras de las reseñadas por Orellana que se pueden incluir con sustento documental en la producción de Francisco Vergara. Realizó una imagen de la Virgen de los Desamparados para la Real Basílica², y por su testamento

¹ Orellana, Marcos Antonio de, *Biografía Pictórica Valentina*, S. XVIII., pp. 585-588.

² Alcahali, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 387-388.

conocemos las obras que dejó a medio hacer a su muerte en 1753³. Estas eran el retablo de la Virgen de Gracia en el convento de San Agustín, el de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles en Nules, el de la Capilla de la Comunión de la parroquia de El Salvador de Valencia, la caja del órgano de la parroquia de Santa Catalina Mártir, las pinturas para el cancel y bastidores del monumento que se alzaba en la misma parroquia de Santa Catalina, las pinturas de las pechinas de la capilla de San Mena en la parroquia de san Martín, los cuadros que ornaban la Capilla del Niño de la Guarda en el convento del Remedio y las pinturas de la Capilla de Nuestra Señora de Gracia en el convento de San Agustín. Ninguna de estas obras aparecía citada por Orellana, y como vemos informan de la pluralidad de la actividad de Francisco Vergara, que también ejerció como pintor. Este hecho, aunque extraño a la práctica valenciana del primer siglo XVIII que seguía dominada en gran medida por el sistema gremial, toma sentido al relacionarlo con los datos que sobre su formación proporcionaba Orellana, y que nos informaban que el artista se había instruido en la copia del natural, para lo que básicamente emplearía el dibujo, cuyo dominio le permitiría enfrentarse a empresas artísticas casi de cualquier tipo.

Desde antiguo la trayectoria de Francisco Vergara se ha vinculado a la presencia de artistas foráneos en Valencia durante los años a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Orellana, ya en el siglo XVIII, vincula el éxito obtenido por este escultor a las novedades técnicas de su obra que había aprendido por el contacto directo con Aliprandi, Rudolph y Bussi⁴. Estas se basaban por una parte en el dominio de materiales poco conocidos por los escultores autóctonos como el estuco, la cera y el bronce, y por otro en la utilización de modelos del natural para sus obras. Otro punto de conexión con los artistas extranjeros que pasaron por Valencia en los primeros años del siglo XVIII fue la fabricación de modelos de cera para sus esculturas. La vinculación de algunos puntos de la producción de este escultor con obras como la reforma interior del templo de los santos Juanes ya ha sido puesta en relieve⁵, aunque por el momento se desconozca el alcance de la relación directa de Vergara con los artistas foráneos de principios de siglo.

Las obras que, en los años a caballo entre los siglos XVII y XVIII realizaron el arquitecto y escultor Conrad Rudolph, la fachada de los Hierros de la Catedral

de Valencia⁶, y los escultores y estucadores Antonio Aliprandi⁷ y Giacomo Bertesi⁸, las reformas de la

³ Pingarrón, Fernando, "Nuevas referencias documentales sobre la vida de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 54-65.

⁴ Orellana, Marcos Antonio de, op. cit., S. XVIII., pp. 585-588.

⁵ Bérchez, Joaquín, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993, p. 122.

⁶ Pingarrón, Fernando, *La frontera barroca de la Catedral de València*, Valencia, 1998. En este libro se transcriben todos los documentos del Archivo de la Catedral de Valencia relativos a la construcción de su fachada principal, algunos de ellos ya conocidos desde Sanchis Sivera, José, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, y otros transcritos por el mismo autor años antes en Pingarrón, Fernando, "La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra en torno al año 1703", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 52-64. Véanse también Oñate, Juan A., "Portada principal de la Catedral (Puerta de los Hierros o del Miguelete)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 3-8, Tauroni Bernabeu, Esther, y Ramírez Martínez, Emilia, "La puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia como ejemplo de las reformas trentinas", en *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1992, pp. 279-285, en donde se profundiza en el estudio de sus contenidos iconográficos, Vilaplana, David, "Vinculaciones europeas de un excepcional monumento barroco: la Portada de los Hierros de la Catedral de Valencia", *Goya*, 231, 1992, pp. 138-147, que se centra en las relaciones concretas de la obra con otras construcciones del Barroco en Europa, López Azorín, María José, "Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la Catedral de Valencia (1703-1705)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, pp. 172-180; Bérchez, Joaquín y Zaragoza, Arturo, "Iglesia Catedral de Santa María (Valencia)", en VV. AA., *Monumentos de la Comunidad Valenciana*. T. X. *Valencia Arquitectura Religiosa*, Valencia, 1995, pp. 16-55, especialmente las pp. 44-48.

⁷ Hugh, Martina, *Entwicklung und Motivatik der Stuckdekoration von 1660-1725 in Niederösterreich – am Beispiel der Stuckateurfamilien Aliprandi und Piazzol*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Viena, 1991, y González Tornel, Pablo, "Antonio Aliprandi. Un estucador lombardo en la Valencia del 1700", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 15, 2002, pp. 127-145.

⁸ Arisi, Desiderio, *Accademia dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi altramente detta Galleria di uomini illustri ossia memorie per servire alla storia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi...*, Manuscrito del siglo XVIII en la Biblioteca Statle di Cremona, Raccolta Civica, signatura: AA.2.16. fol 173-176. Arisi, Desiderio, *Galleria di pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Manuscrito del siglo XVIII en la Biblioteca Statle di Cremona, Raccolta Civica, signatura: AA.2.43. fol 1-4. Donini, Carlo *Lo scultore Giacomo Bertesi nei cronisti*, Treviglio, 1931. Biffi, Giovan Battista, *Memorie storiche per servire la storia degli artisti cremonesi*, edición a cargo de Luisa Bandera Gregori, Cremona, 1989, pp. 261-262. Tassini, Sonia "Giacomo Bertesi", en *Soresina. Dalle origini al tramonto dell'Antico Regime*, Soresina, 1992, pp. 427-441. Boni, Giuseppe *Giacomo Bertesi*, Soresina, 1928, p. 15, y Regina, Sol "Giacomo Bertesi", *Cremona*, 1930, pp. 137-1148. Bandera, Maria Luisa "Giacomo Bertesi scultore in legno", *Po*, 5, 1995, pp. 45-62. Tassini, Sonia "Arte del legno a Cremona. Giacomo Bertesi e i rilievi delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona", *Museo Civico "Ala Ponzone"*, 1994, pp. 5-13.

Parroquia de San Juan del Mercado⁹, de la parroquia de San Pedro en la Catedral¹⁰, la desaparecida capilla de la Purísima en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús¹¹ o la intervención de Aliprandi en el templo de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina¹², tienen uno de sus más tempranos ecos en algunas de las obras llevadas a cabo por Francisco Vergara durante las primeras décadas del siglo XVIII, no tan sólo en lo que respecta a las afinidades estilísticas, sino también en determinadas prácticas artísticas¹³.

Durante los años en torno a 1700 la práctica habitual en el Reino de Valencia consiste en contratar las reformas de interiores eclesiásticos con arquitectos. El oficio de arquitecto se encontraba entonces separado en dos disciplinas, "*obrer de vila*", y "*pedrapiquers*", con capitulaciones sobre sus respectivas atribuciones en 1676 y 1686 respectivamente¹⁴, por las que los primeros se adjudicaban las obras de albañilería y los segundos aquellas que implicaban el corte de piedra. La práctica del momento indica una clara preeminencia de los *obrer de vila* sobre los *pedrapiquers* a la hora de acaparar contratos constructivos, limitándose los segundos a intervenciones puntuales mientras lo habitual resulta que el control de la obra recaiga en un *obrer de vila*. Esta tendencia alcanza su máximo exponente en las capitulaciones de la fachada catedralicia en 1703, en las que una obra realizada exclusivamente en piedra es contratada por un maestro albañil, Francisco Padilla¹⁵. Padilla tuvo luego que subcontratar la obra con dos canteros de profesión, Domingo Laviesca y José Miner "*Atendido, assimismo, que la obra que se ha de hazer en dicha portada es toda de obra de Canteria, y por esto, peculiar de los maestros de ella...*".¹⁶, aunque él permanecerá como sobreestante de la fábrica.

Como vemos, los maestros del oficio de *obrer de vila* consiguen acapara, la mayoría de los contratos, limitando la actividad de los canteros a la de ejecutores manuales de determinadas partes que probablemente ellos mismos no podían asumir por formación. De este modo, la tendencia es la redefinición del *obrer de vila* como arquitecto en el sentido moderno, y del *pedrapiquer* como mero artesano ejecutor de unas trazas que le habían sido previamente proporcionadas.

La importancia de los maestros albañiles no es apreciable solamente al detenerse en las obras de cantería. A la hora de decorar interiores eclesiásticos también se recurría a un maestro *obrer de vila*.

Normalmente en las capitulaciones para la reforma o edificación de un templo con alguno de estos arquitectos-albañiles se estipulaban también las condiciones que afectaban a su decoración. Así, lo observamos por ejemplo en la reedificación de la iglesia del Convento del Socorro, firmadas en 1699 entre dicho convento y los maestros Juan Pérez Castiel y Silvestre Llorens, en las que entre otras condiciones referentes a la decoración se afirma que *se ha pactado conveni / do y ajustado entre nosotros / dichas partes que los dichos / maestros tengan obligacion / de perficionar dicha obra / por la parte de adentro / de esta forma como*

⁹ Gil Gay, Juan, *Monografía histórico descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 8 y 11, Vilaplana, David *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1996; VV. AA. *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia*, Zaragoza, 1998; Sebastián López, Santiago y Zarranz Doménech, M^a Reyes *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia, 2000; Gavara Prior, Juan J. "Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*. T. X: Valencia. *Arquitectura Religiosa*, Valencia, 1995, pp. 76-89; Galarza Tortajada, M. *El templo de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1990. Pingarrón, Fernando *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia, 1998, pp. 203-237. Borull, J., "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, pp. 50-58. Bérchez Gómez, Joaquín *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia 1993, pp. 28-37. Coppini Faticati, Cele *Giacomo Bertesi. Gli stucchi di Valencia*, Cremona, 1999. Alonso Fernández, Antonio "El tema de las doce tribus en el templo de los Santos Juanes de Valencia", *Traza y Baza*, 4, 1974, pp. 29-42 y Sebastián López, Santiago, y Zarranz Doménech, Maria Reyes, *Historia y Mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia, 2000 (2ª edición).

¹⁰ Vilaplana Zurita, David, "La antigua capilla parroquial de San Pedro de la Catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 65-68.

¹¹ González Tornel, Pablo, op. cit. 2002, pp. 127-145.

¹² Arqués Jover, Agustín, *Breve historia de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina*, Madrid, 1805 (reeditado en Madrid, 1975). Arqués Jover, Agustín, *Colección de pintores, esultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos autenticos*, (Edición a cargo de Vidal Bernabé, Inmaculada; Hernández Guardiola, Lorenzo), Alcoy, 1982, pp. 90-91, Vidal Bernabé, Inmaculada, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990, pp. 113-115. González Tornel, Pablo, "Antonio Aliprandi (1654-1718). Un estucador lombardo en el monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina", *Mare de Déu*, 2005, pp. 86-92.

¹³ González Tornel, Pablo, 1700, *Artistas italianizantes en Valencia*, Valencia, 2005. Véase también la tesis doctoral del mismo autor defendida en la E.T.S de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia el 15 de abril de 2005 con el título *Adorno arquitectónico y arquitectura en la Valencia de 1700*.

¹⁴ Baixauli Juan, Isabel Amparo, *Els artesans de la València del segle XVII. Capitols dels oficis i col·legis*, Valencia, 2001, pp. 55-69.

¹⁵ Pingarrón, Fernando, op.cit., 1998, pp. 115-122.

¹⁶ Pingarrón, Fernando, op. cit., 1998, p. 125.

es en / jarrarla toda de hyesso / sacar aristas de hyeso del / gado, tirar todas las mol / duras que demuestra la / trasa, assi de adornadas, re / banco, cornisa, pilastras im / postas, bassas y haziendo / toda la talla y escultura / de medio relieve de buen / dibujo, y escultura enflo / ronando todos los arcos / assi de la navada como / de las capillas advirtiendose / que las capillas de / dicha iglesia no solo han / de quedar perficionadas sus / rechambas y chambas sino / todo lo restante de dicha / iglesia por dentro dandole / a todo alabastro dexas / do las fajas que sean / menester, y assi propio los / guardapolvos a la alsada / de las vasas. /¹⁷, quedando claro que la ordenación y decoración del interior del templo resulta competencia de los arquitectos que contratan la obra. Lo mismo ocurre en la obra de la parroquial de Alboraya, cerca de Valencia, que es contratada en 1700 por Francisco Padilla y en cuyas capitulaciones se estipula que *se ha de perficionar / la Yglesia e capelles conforme / ho demostra la trasa y perfil / aco es tot lo que esta dibuixat / en ella ha de ser de talla se / gons lo platich que estiga ben / treballada, y les cornise, alqui / traus, impostes y capitellades pi / lastres estriades y bases se han / de correr de estampa, y alcheps / prim corrent les mateixes / moldures que es manifesten / en lo perfil, retornantles be ai / xi en rincons com en resals / deixant tot lo referit ben tre / ballat y lo restant de les voltes / y parets han de quedar re / parades de alcheps y alabastre / fent faixes en les lunetes y / formeros de les voltes en alcheps / prim y en tots los rincons de les / capelles si fosen menester y trau / re aristes així en lunetes com / en los archs y en los chambes / y rechambes deixant tota / la nau de la Yglesia y ca / pelles acabades en tota per / feccio sens faltar a cossa / alguna delo que esta en lo / perfil fent el nivell del so / culo de les vases que correguen / los guardapolvos iguals. /¹⁸.*

Además de la estructura del edificio, obra propia de la albañilería, y al igual que ocurría con los elementos pétreos de las portadas, los revestimientos del interior de los templos quedaban en manos del maestro *obrer de vila*, que aparece de este modo como verdadero arquitecto que controla todos los procesos que afectan a la configuración del edificio. 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. En algún caso queda constancia documental de esta subcontrata, y así ocurre por ejemplo con la obra de la Ermita de la Mare de Dèu dels Angels en San Mateo (Castellón), contratada por los hermanos Navarro y cuya ornamentación fue subcontratada primero con el escultor Jacinto Ferrer, y tras su muerte con el arquitecto

José Martínez¹⁹. Sin embargo, a pesar de traspasar la ejecución material del revestimiento, éste sigue siendo controlado por el arquitecto que contrata el templo ya que sus características deben ceñirse a las estipuladas en las capitulaciones iniciales. Así pues, y al menos en lo que al ámbito valenciano se refiere, la afirmación generalizada de que la proliferación del adorno arquitectónico en época barroca corresponde a la injerencia de pintores y escultores en la práctica de la arquitectura, debe ser relativizada en gran medida, al menos hasta el cambio de siglo. Críticas como las que ya en el siglo XVII expusiera Fray Lorenzo de San Nicolás²⁰ y de gran predicamento posterior²¹ son difícilmente aplicables en el medio valenciano hasta bien avanzado el siglo XVIII.

Un caso aparte que rompe con esta tradición en el quehacer arquitectónico lo constituye las intervenciones documentadas de Antonio Aliprandi en reformas de interiores eclesiásticos (y en el mismo sentido las no aún documentadas pero razonablemente ciertas de Giovanni Giacomo Bertesi). En 1696 se firman las capitulaciones entre Juan Pérez Castiel y los electos de la parroquia de San Pedro de la Catedral de Valencia²² para la construcción de nueva planta de la misma. La obra de Pérez Castiel es de sobra conocida²³, y junto a sus capacidades como *obrer de vila* presenta una considerable versatilidad en la decoración de interiores eclesiásticos. En el caso que nos ocupa las capitulaciones estipuladas con el maestro son bastante escuetas y, a pesar de que en ellas encontramos alguna referencia al acabado de la capilla, parece que no contemplan la decoración de la misma, limitando la intervención de Pérez Castiel al armazón estructural, práctica extraña a la

¹⁷ A.P.P.V., 6 abril 1699, Notario: Juan Bautista Blasco, signatura 5011, fol. 457r-476r.

¹⁸ A.R.V., 27 junio 1700, Notario: José Fuentes, signatura 983. Véase González Tornel, Pablo, "Francisco Padilla y la parroquial de Alboraya", *actas del Segon Congrés d'Estudis de l'Horta Nord*, (Vinalesa, 4-6 abril de 2003), Valencia, 2004, pp. 217-240.

¹⁹ A.P.P.V. Notario: Tomás Bravo, signatura 05555, 9 mayo 1694, s/p.

²⁰ San Nicolás, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Architectura*, Madrid, 1933, Capítulo 79.

²¹ Véase Rodríguez G. de Ceballos, A. "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-52.

²² Pingarrón, Fernando, *op. cit.*, 1998, pp. 675-679.

²³ Aldana, Salvador, "El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1967, pp. 249-279, y 1968, pp. 55-87.

tradición valenciana contemporánea. Esto se explica al llegar en 1700 a la contratación directa y capitulaciones con Antonio Aliprandi para llevar a cabo el revoque interior de la misma²⁴. Conviene valorar esta noticia en su verdadera significación ya que con la contratación de Antonio Aliprandi se produce la primera disgregación dentro del medio valenciano entre estructura y ornamento. La ordenación sintáctica de los edificios y su decoración había sido hasta este momento competencia del arquitecto, quien ve ahora relegada su función al elemento estructural. Por primera vez un artífice que se define a sí mismo como estucador, disciplina que en estos momentos no se encontraba incluida dentro de ninguno de los gremios valencianos y que por lo tanto presenta mayores posibilidades de escapar a su control, se hace con una práctica tradicionalmente vinculada al gremio de *obrer de vila*.

Las obras de Antonio Aliprandi suponen en Valencia si no las primeras, algunas de las más llamativas injerencias en el hecho arquitectónico por parte de un artista ajeno a la práctica de la arquitectura²⁵.

Pocos años después la tendencia iniciada en Valencia por el estucador lombardo sería recogida por escultores como Francisco Vergara, quien protagonizaría las reformas de la iglesia de San Martín en Valencia y de la parroquial de Bocairent, por otra parte íntimamente vinculadas con los presupuestos formales de las obras de Aliprandi.

Dentro de la producción de Francisco Vergara, la actividad más conectada con el quehacer de artistas como Aliprandi o Rudolph, además de ser la que en mayor cantidad ha llegado hasta nuestros días, es la de estucador y en ocasiones arquitecto tracista. En este sentido conviene resaltar las referencias hechas por Orellana a la obra desaparecida en San Bartolomé de Valencia, así como a las conservadas de Bocairent y Antella, uniendo a estas la más recientemente documentada intervención en la parroquial de San Martín de Valencia.

La primera de las intervenciones de Francisco Vergara en la reforma de un interior eclesiástico parece ser la parroquia de Antella, fue comenzada en 1704 y bendecida en 1722²⁶, ostentando la fecha de 1704 sobre el dintel de la fachada. La parroquia debió revocarse entre estas dos fechas, y el aspecto de su interior, a pesar de la destrucción de retablos y



FIG. 1.— Parroquial de Antella. Francisco Vergara.

de todo el mobiliario religioso, así parece indicarlo. Se trata de un templo de una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos, siendo la única diferenciación del presbiterio el arco abocinado con que se emboca. Las capillas laterales se cubren mediante bóvedas baídas, y están comunicadas entre si por estrechos pasos.

El revoque interior de la parroquial de Antella se compone mediante pilastras de orden compuesto entre los arcos de las capillas, sobre las que apoya un entablamento corrido con modillones en el friso, que resalta a plomo sobre las pilastras y para apoyar los arcos fajones que recorren la bóveda. La decoración de estuco se concentra en las aristas que marcan los lunetos de la bóveda, en las ventanas de la nave y en la cabecera. El conjunto está policromado en rosa y blanco, y algunos de los detalles de los elementos de talla se resaltan mediante el dorado. Muchos de los elementos que componen el aparato decorativo encuentran paralelismo en la arquitectura barroca valenciana de los años precedentes. Así ocurre con los modillones del friso, el acasetonado de la bóveda del presbiterio en el que se alternan cojines cuadrangulares y florones de talla, y la presencia, aunque escasa, de hojarascas en los marcos de las ventanas.

Sin embargo, además de una moderación de la presencia del elemento ornamental, algunos de los

²⁴ González Tornel, Pablo, *op. cit.*, 2002, pp. 127-145.

²⁵ Véase a este respecto Bérchez, Joaquín, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 88-95, pp. 217-242 y pp. 247-260.

²⁶ Herrero Piqueres, Joan F., *Antella, un poble*. Museros, 1982.

componentes de la decoración resultan diferentes de los empleados por la tradición autóctona e implican un primer acercamiento a la obra de Antonio Aliprandi. Así ocurre con la presencia de conchas rugosas, especialmente presentes en los modillones, en torno a las ventanas y en el arco triunfal de embocadura del presbiterio, y la aparición del elemento floral naturalista, también perceptible en el arco abocinado de acceso a la capilla mayor, en el que a modo de derrame aparecen ramas de las que nacen rosas, azucenas y margaritas, menos detalladas que las talladas por Aliprandi en sus obras pero aún perfectamente reconocibles. En las ventanas de la nave, de mixtilíneas cornisas, la hojarasca pierde fuerza en beneficio de las molduras en forma de volutas que enmarcan los vanos, y en la de los pies de la iglesia, el hueco oval aparece circundado por un continuo de flores entrelazadas entre las que aparece frutos similares a granadas. Los arcos de embocadura y de cierre del presbiterio se decoran mediante un entrelazo continuo de volutas entre las que aparecen conchas y racimos florales.

En esta primera intervención de Francisco Vergara en la ordenación y decoración de un interior eclesiástico el escultor se muestra aún vacilante en el uso de un lenguaje que combina los elementos aprehendidos de la tradición decorativa valenciana con la temprana aplicación de motivos traídos por los artistas italianos activos en Valencia a principios del siglo.

Una intervención de signo un tanto diferente lo constituye la obra del escultor en Bocairent. La iglesia parroquial de Bocairent es una de las producciones de Francisco Vergara que mayores elementos de conexión con la obra valenciana de Bertesi y Aliprandi presenta a pesar de las destrucciones y remodelaciones que sufrió posteriormente a la intervención de Francisco y Manuel Vergara en la primera mitad del siglo XVIII. Aunque no se sabe con precisión el alcance de la intervención de Vergara ya la portada de la iglesia presenta similitudes con el remate de la fachada principal de San Martín de Valencia, obra segura del escultor, con el entablamento curvo acabado en forma de volutas y las bolas declinadas en oblicuo que se disponen sobre él. El interior del templo ordena sus muros mediante pilastras de orden compuesto entre las capillas, y a media altura se disponen esculturas de bulto redondo sobre ménsulas de modo similar al interior de los Santos



FIG. 2.— Parroquial de Bocairent. Francisco y Manuel Vergara.

Juanes. Sobre las cabezas de las estatuas y también sobre los arcos de las capillas, invadiendo el entablamento, aparecen cartelas ovales escritas rodeadas de volutas muy similares a las empleadas por Aliprandi. Los elementos ornamentales experimentan una gran simplificación con respecto a los del italiano, y junto a las conchas y las flores aparecen también hojarasca y ángeles tenantes en el friso siguiendo la tradición autóctona de finales del siglo anterior.

Dentro de la misma iglesia de Bocairent un espacio destacado lo constituye la pequeña Capilla de San Blas. En esta capilla cupulada se puso especial esmero en el repertorio ornamental. En los cuatro machones que sustentan la cúpula se dispusieron figuras exentas, y desde la cornisa que recorre el perímetro de la cruz griega de la capilla, hasta la linterna de la cúpula se desarrolla un apretado aparato decorativo realizado con estuco. En las pechinas escudos sustentados por parejas de ángeles niños, bajo los arcos torales guirnalda de flores y volutas recurvadas alrededor de óvalos pictóricos, y en los ocho paños en que se divide el cascarón de la cúpula se alternan los óvalos pictóricos con los que presentan bustos en relieve de estuco, todos ellos rodeados por una tupida labor de talla en la que predominan las volutas, veneras y flores.

La intervención de Francisco Vergara en Bocairent, sin fecha precisa, debería situarse entre 1727 y 1734²⁷,

²⁷ Ferri Chulió, Andres de Sales, *El escultor Manuel Vergara*. Sueca, 1999, sitúa la intervención de Francisco y Manuel Vergara en la capilla de San Blas de la parroquial de Bocairent en torno a 1722. Esto no tiene por qué contradecir la probable fecha.



FIG. 3.—Modelo para la Asunción de la Virgen. Francisco Vergara.

años transcurridos entre la contratación del escultor por parte del cabildo de la Catedral de Valencia para terminar la fachada iniciada por Conrad Rudolph y su terminación²⁸. Así parece indicarlo la presencia en Bocairént de un modelo de terracota barnizada para la imagen de la Asunción de la Virgen del tercer cuerpo de dicha fachada. Sería por lo tanto una de las primeras intervenciones del escultor en un revoque arquitectónico, lo que explicaría la cercanía al modelo de Santos Juanes y el parecido de los detalles decorativos con los practicados por Aliprandi, un tanto distinto del más clasicista revoque de la parroquia de San Martín, posterior en algunos años.

En la parroquia de San Martín sabemos que Francisco Vergara trazó la portada principal, cuya ejecución fue estipulada con los canteros Juan Bautista Ribes y Tomás Miner en 1739²⁹. La fachada consta de dos cuerpos. El inferior ordenado por dos pares de columnas exentas flanqueando la puerta, siendo las cuatro, a imitación de las realizadas por Rudolph para la fachada de la catedral, de orden corintio con el fuste estriado y el himoscapo decorado con bajorrelieves alegóricos. El cuerpo superior se ordena en torno a una hornacina destinada a albergar una imagen preexistente de San Martín. Esta hornacina, cuyo arco apoya sobre pilastras dóricas, está flanqueada por dos columnas del mismo tipo que las del



FIG. 4.—Portada principal. Parroquia de San Martín. Francisco Vergara.

cuerpo inferior, sobre cuyo entablamento nacen dos volutas que hacen las veces de unión con el remate, también avolutado en sus extremos, de la hornacina. Aparte del empleo del tipo de columna consagrado

de participación en la iglesia, ya que la capilla de San Blas es un espacio diferenciado del conjunto de la parroquia, y su tratamiento ornamental también es distinto, con una mucho mayor presencia del elemento decorativo. Por lo que respecta a Manuel Vergara, el poco conocido hermano de Francisco y que al parecer también se dedicó a la escultura de estuco y piedra como su hermano, este autor cita entre su elenco de obras, casi todas desaparecidas, además de la participación en la capilla de San Blas de Bocairént, dos esculturas de Santo Domingo y Santa Catalina de Siena para el retablo de la capilla del Rosario en el convento de Santo Domingo de Valencia, una imagen de Santa Ana para la localidad de Manuel, las esculturas de la portada del convento del Pilar en Valencia junto al también escultor Jaime Molins, la caja del órgano de la iglesia del convento del Remedio, algunos trabajos para la obra de la fachada de la Catedral de Valencia en 1733, tres retablos para la localidad de Manuel y el retablos del Santo Crucifijo para el Hospital de Sueca.

²⁸ Pingarrón, Fernando, *op. cit.*, 1998, pp. 67-79.

²⁹ Pingarrón, Fernando, "Portadas de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, pp. 67-82.

por Rudolph en la portada de la Catedral, cabe destacar la presencia de dos bolas apiramidadas a plomo sobre las columnas del segundo cuerpo, que aparecen talladas según traza oblicua, adecuándose a la curva de las volutas sobre las que asientan. Aquí Vergara demuestra conocer, al menos de segunda mano, los postulados de la arquitectura oblicua de Juan Caramuel, que ya desde finales del siglo XVII habían encontrado sus primeras plasmaciones en la arquitectura construida del área valenciana³⁰. Esta fidelidad a los postulados de la arquitectura oblicua se agudizaría unos años después en el diseño que el hijo de Francisco Vergara, Ignacio, realizara para una de las portadas laterales de la misma parroquia de San Martín³¹.

La intervención de Francisco Vergara en la reforma del interior de la parroquia de San Martín aparece menos definida. Su figura se mezcla con la importante presencia del arquitecto de la ciudad, José Herrero, siendo difícil delimitar el nivel de la intervención de cada uno de ellos³². La reforma de este interior de origen gótico, al que se había añadido una nueva cabecera en el siglo XVI consistió en el volteo de una bóveda de cañón bajo las crucerías góticas, la ordenación de los muros laterales y la redefinición del espacio de las capillas laterales. Por lo que respecta a los dos artífices, los elementos constructivos debieron quedar en manos de José Herrero, con mayor formación arquitectónica, mientras que los decorativos referentes al acabado y estucado del interior debieron recaer en Francisco Vergara. Así parecen indicarlo tanto la considerable luz de la bóveda de cañón como la unificación de las capillas laterales convirtiéndolas en espacios cupulados, solución vinculada al ambiente novátor de principios de siglo que Herrero ponía en práctica contemporáneamente a las obras de San Martín en las trazas de la iglesia de Alcalà de Xivert³³.

El revestimiento de estuco con que fue enlucido el templo se relaciona, por otra parte, con la formación y las obras conocidas de Francisco Vergara. Los muros se ordenan mediante semicolumnas entre los arcos de embocadura de las capillas. La tipología de estas columnas vuelve a repetir el esquema planteado por Rudolph en la fachada de la catedral, capitel corintio sobre un fuste estriado y con el himoscapo decorado en relieve. También el friso que recorre el perímetro de la nave, cuajado de triunfos eclesiásticos, remite a los modelos de la portada catedralicia. Sin embargo, a



FIG. 5.— Parroquia de San Martín. Francisco Vergara.

pesar de estos puntos en que la remodelación de San Martín se vuelve hacia la obra de Conrad Rudolph el gran referente del interior del templo es la reforma de los Santos Juanes de mano de Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi³⁴. Así se desprende de la observación del método compositivo del muro, en el que sobre los arcos de las capillas se reserva espacio para la inserción de óvalos pictóricos bajo el entablamento. En San Martín las figuras exentas sobre ménsulas han sido sustituidas por semicolumnas de considerable resalte, pero el ritmo buscado es el mismo. La misma línea de contención y simplificación del modelo de San Juan del Mercado se observa en la labor de talla decorativa, abstracta y plana, de sensibilidad prerrocó, casi desaparece entre las líneas arquitectónicas, atenuado aún más su ya de por sí escaso relieve por el tono blanco generalizado del revoque.

La ordenación y acabado de los paños murales de San Martín tiene, como hemos visto, su origen en la obra de los artistas foráneos activos en Valencia en los primeros años del siglo. Parece lógico, pues, vincularlo a la figura de Francisco Vergara, tanto

³⁰ Vilaplana Zurita, David, "Influencias del tratado de Caramuel en la arquitectura de la Colegiata de Xàtiva", *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, pp. 61-63. Véase también lo dicho por Bérchez, Joaquín, op. cit., 1993, pp. 28-35.

³¹ Pingarrón, Fernando, op. cit., 1990, pp. 67-82.

³² Pingarrón, Fernando, *La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia*, tesis de licenciatura inédita, Valencia, 1984.

³³ Bérchez, Joaquín, op. cit., 1993, pp. 108-115.

³⁴ Bérchez, Joaquín, "La concreció arquitectònica valenciana", en VV. AA., *Història del Art al País Valencià*, volumen II. Valencia, 1988, pp. 238-248.

por su relación con artistas como Aliprandi y Rudolph, como por la cercanía a otros revestimientos atribuidos a su mano como el de la parroquia de Bocairent.

El eco del revoque de la parroquia de San Martín a manos de José Herrero y Francisco Vergara no tardó en dejarse sentir en la misma ciudad de Valencia. Cinco años después del comienzo de la obra de renovación de San Martín comenzó la de la cercana parroquia de Santa Catalina Mártir, iniciada al parecer en 1739 y relacionada, por la documentación que de ella se conserva con la intervención del arquitecto Felipe Rubio³⁵. La personalidad artística de este arquitecto resulta poco conocida hasta el momento y sólo relacionada con la obra del edificio de la Aduana de Valencia³⁶. Respecto al interior de Santa Catalina, destruido en los años cincuenta, destaca la ordenación de los muros mediante semicolumnas entre los arcos y el friso corrido con triunfos eclesiásticos a imitación de san Martín, aunque aquí no aparecían los óvalos pictóricos sobre los arcos de la nave. En este revoque se respetó la antigua crucería gótica cuyos arcos sólo se redondearon, evitando el volteo de una nueva bóveda, y las ventanas que se abren a la nave principal también presentan una ordenación distinta. Estas se enmarcan mediante pilastras corintias rematadas por un frontón segmental roto. El conjunto pues se diferencia de San Martín en una mayor presencia de los elementos puramente arquitectónicos en perjuicio de la ornamentación.

Conviene recordar que en la intervención realizada en Santa Catalina se convocó a varios maestros no nombrados en la documentación para decidir la orientación de la reforma, y que Felipe Rubio sólo fue el maestro que se adjudicó la obra tras pujar a la baja. Por otro lado se estipula en el contrato entre el arquitecto y la parroquia que la obra que debía realizar Felipe Rubio debería adecuarse a la que ornaba el presbiterio de la iglesia que ya había sido renovado. Por tanto, y a pesar de la ejecución por parte de Felipe Rubio, la presencia de varios arquitectos en el momento previo a la construcción deja sin resolver la definición del tracista de la obra, y por otro lado se desconoce el artista que había reformado la cabecera años antes y a cuya obra debió ceñirse la renovación de la nave. En este sentido merece la pena detenerse en alguno de los capítulos del contrato establecido con Felipe Rubio. En ellos, además subrayarse el carácter ornamental del revoque, ya

que no se estipula casi ninguna intervención de tipo constructivo, se habla del acabado en blanco que debía tener el interior de la iglesia, a imitación de lo ya realizado en el presbiterio, y en muchas ocasiones, y refiriéndose a la nave, se habla de recomponer, y no de fabricar. Así ocurre con los "adornatos de las ventanas" o con la "cornisa principal y en todas las demás molduras", donde la labor de Felipe Rubio consistía en reparar una obra preexistente. Además en ningún punto del contrato se hace referencia ni al orden de las semicolumnas ni a la decoración del friso de la nave, lo que hace pensar que tal vez, al igual que las ventanas, se hallaran ya construidos, o, en todo caso, que debían imitar exactamente los del presbiterio. Por lo tanto parece que la intervención de Felipe Rubio se trata de una segunda fase en el proceso renovador del interior de la parroquia de Santa Catalina que seguiría las directrices marcadas por una primera intervención. Por las similitudes que el revoque de Santa Catalina presenta con el de la parroquia de San Martín conviene recordar que Francisco Vergara estuvo vinculado con varios elementos del proceso renovador del templo como se desprende de su testamento en el que se citaban por terminar la caja del órgano y las pinturas para el cancel y bastidores del monumento que se alzaba en la misma parroquia.

Existe otro templo en Valencia que se vincula en algunos aspectos a la tendencia arquitectónica de las renovaciones de Antella, Bocairent, San Martín o Santa Catalina, se trata de la capilla de Nuestra Señora de la Seo, conocida como el Milagro. Según parece esta intervención se encontraba ya en marcha en 1683³⁷, aunque algunos elementos del interior resulten extrañamente innovadores para esta fecha. En líneas generales el revoque se inscribe dentro de la tradición valenciana de finales del siglo XVII, cubriendo el templo con una bóveda de cañón con

³⁵ Pingarrón, Fernando, "Algunos documentos sobre las reformas tardobarrocas de las iglesias de San Andrés, Santa Catalina y San Martín en Valencia a mediados del siglo XVIII", *Saitabi*, 47, 1997, pp. 327-363. En este artículo se transcriben las capitulaciones para la renovación de la iglesia de Santa Catalina con Felipe Rubio.

³⁶ Pingarrón, Fernando, "El arquitecto setecentista valenciano Felipe Rubio Mulet y su familia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1987, pp. 67-76.

³⁷ Pahoner, Juan, *Recopilación de Especies Sueltas Perdidas*, Valencia, 1775, manuscrito en el Archivo de la Catedral de Valencia, libros 377-390, tomo VIII (libro 384), fol. 43 r.

lunetos y ordenando los muros mediante pilastras de orden corintio. Lo mismo ocurre con la talla, un tanto tosca, que bordea los huecos de las ventanas y se extiende por los fajones de la bóveda a modo de cojines y florones. Lo único destacable del acabado de la nave es su relativa contención en cuanto al ornamento y la ausencia de ciertos elementos repetitivos en los revoques valencianos contemporáneos como los ángeles tenantes en el friso. Los aspectos discordantes con el conjunto del revoque se concentran en el presbiterio, en el que destacan, por un lado las pinturas al fresco de carácter ilusionista, y por otro, la presencia de estatuas de bulto a media altura apoyadas sobre ménsulas al estilo de las que se encuentran en las de Santos Juanes. El parecido de las esculturas de El Milagro con sus precedentes de San Juan del Mercado estriba no sólo en el material empleado, el estuco, o en las poses teatrales de las mismas, sino hasta en el detalle de las cartelas ovales rodeadas de volutas bajo las ménsulas. A pesar de desconocerse la documentación relativa a la posible intervención, ya en el siglo XVIII, en la cabecera del templo, es notorio el dato dado por Orellana sobre el autor del retablo que centraría este conjunto pictórico y escultórico, Francisco Vergara.

Por otro lado queda constancia de un proyecto, finalmente no realizado, para estucar con un estilo similar al de Francisco Vergara la iglesia del colegio del Corpus Christi de Valencia³⁸. El proyecto fue localizado por Fernando Benito dentro de un legajo en el que también se encontraba un informe sobre la misma iglesia emitido desde Madrid por Antonio Palomino el 2 de julio de 1726. El colegio había levantado una petición al pintor solicitando consejo sobre el modo de devolver a las pinturas murales de la iglesia su estado inicial, ya que estas se encontraban muy ennegrecidas. Parece ser que el deseo del colegio fue más allá de la simple limpieza, pues junto a la contestación de Palomino se encuentra un proyecto no firmado para revocar el templo y dotarlo de una imagen más "*moderna*". Este proyecto planteaba una actuación respetuosa tanto con la estructura como con las pinturas, y se centraba sobre todo en la redefinición de los elementos arquitectónicos del interior de la iglesia.

En primer lugar se disponía que se picaran los arcos de las bóvedas de crucería de la nave, y que estas se revocaran de estuco imitando a mármol, reservando la talla para las claves. Las pilastras y

entablamento también deberían picarse para modificar su aspecto mediante la aplicación del estuco. En el arco toral se debían tallar cojines de estuco alternando aquellos que imitarían al mármol con otros decorados con labor de talla. En el entablamento se realizaría una cornisa con dentículos y el friso se decoraría con un relieve continuo de trofeos eclesiásticos, "*báculos, mitras, tiaras, cruces patriarcales, cálices y demás*". De las pilastras compuestas de fuste estriado se modificarían los capiteles, dando mayor resalte a las volutas en diagonal, además de retocar todos los elementos del alzado para perfeccionarlos. Por último el estuco quedaría acabado en blanco o mármol, según se había indicado en algunos puntos, y se completaría con algunos toques de oro.

Como puede apreciarse este revestimiento no realizado del interior de la iglesia del Corpus Christi, aun tratándose de una intervención menor al imponerse el respeto a las pinturas murales preexistentes, sigue la línea de los revoques maduros de Francisco Vergara, con una presencia limitada de la decoración, predominio del blanco en el acabado final, con ligeros toques de dorado al igual que en las obras de Antonio Aliprandi a principios del siglo, y referencias directas a la obra de los artistas foráneos en Valencia poco después del 1700, en este caso el friso con trofeos de la iglesia, que procedente de la fachada catedralicia de Rudolph se plasmaría pocos años más tarde en los interiores de San Martín y Santa Catalina.

En general, a través de los templos reformados por Francisco Vergara o vinculados de una u otra forma a las formas empleadas por él, podemos definir una tendencia en los revoques que, partiendo de las obras dejadas por Rudolph, Aliprandi o Bertesi en Valencia, irá orientándose hacia una depuración del ornamento y un mayor clasicismo. Tras una primera fase en la que se mantienen muchos de los componentes del léxico ornamental de la arquitectura valenciana de finales del siglo XVII, como aparece en el revestimiento de la parroquial de Antella, se observa una asimilación rápida del italianismo de la obra de Rudolph, Aliprandi y Bertesi. Elementos compositivos como las columnas con el himoscapo decorado o

³⁸ Benito Doménech, Fernando, "Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la Capilla del Corpus Christi de Valencia", *Archivo Español de Arte*, 180, 1980, pp. 491-493.

el modo de ordenar los muros serán empleados por Vergara en diferentes épocas. Pero elementos como las estatuas exentas que encontramos en Bocairent y cierta asfixia decorativa de raíz naturalista como la que rige el programa de la capilla de San Blas en la misma parroquia, dejarán paso a revoques de mayor contención y clasicismo como los de San Martín y Santa Catalina, templos en los que el elemento ornamental y escultórico pierde mucha de su fuerza en beneficio de las líneas arquitectónicas.

La progresiva desvinculación del oficio de la arquitectura, de todas aquellas disciplinas que no se refirieran exclusivamente a la estructura de las edificaciones, es un proceso que se desarrolla en aumento progresivo durante el siglo XVIII en Valencia. Como se ha señalado comienza con la aparición de varios artistas foráneos en la ciudad en el quicio de los siglos XVII y XVIII, se desarrolla a través de figuras como la de Francisco Vergara y alcanza su punto álgido en el seno de la Academia de San Carlos³⁹. A través de dos conflictos se puede alcanzar a ver la importancia que en el seno de la práctica artística valenciana llegó a cobrar la figura del “adornista”, y cuyo origen debemos situar en la presencia de Bertesi y sobre todo de Aliprandi en Valencia a principios del siglo XVIII.

Los dos ejemplos son la reforma de la parroquia de San Andrés, llevada a cabo por el escultor Luis Domingo a mediados del siglo⁴⁰, y la obra de la capilla de San Vicente Ferrer en el Convento de Santo Domingo, realizada entre 1772 y 1781 por el también escultor José Puchol Rubio⁴¹. El conflicto creado en torno a la segunda dentro del seno de la Academia de San Carlos muestra en realidad dos concepciones del adorno de la arquitectura que lo vinculan o no al oficio del arquitecto.

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. Aparece claro que 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 del título de “retablista” o “adornista”, inexistente en el resto de las academias españolas⁴².

Vergara, formado inicialmente en la tradición arquitectónica valenciana en torno a 1700, asimilará rápidamente los repertorios decorativos de los artistas foráneos presentes en Valencia a principios del XVIII. Con el camino abierto por Antonio Aliprandi, que había contratado la ejecución de revestimientos arquitectónicos con trazas propias, prescindiendo de la figura del arquitecto que quedaba limitado a las labores constructivas, Vergara supone una continuación de esta nueva forma de proyectar los edificios. Así, y gracias a su versatilidad como artista, se enfrentará a la ordenación de diferentes recintos eclesiásticos y dará trazas para obras de arquitectura diluyendo la separación entre los oficios de escultor y arquitecto. Como se observa a través de su obra, partiendo de un decorativismo inicial y de una asimilación del italianismo de las propuestas de Aliprandi, Bertesi y Rudolph, paulatinamente Vergara depura su léxico ornamental y orienta su quehacer artístico hacia criterios más puramente arquitectónicos, probablemente debido tanto a la maduración de su estilo como a la vinculación directa con la fachada catedralicia a partir de 1727.

³⁹ Bérchez, Joaquín, *op.cit.*, 1987.

⁴⁰ Bérchez, Joaquín, *op. cit.*, 1987, pp. 88-95.

⁴¹ Bérchez, Joaquín, *op. cit.*, 1987, pp. 217-242.

⁴² Bérchez, Joaquín, *op. cit.*, 1987, pp. 247-260.