

LOS LUNETOS DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES: SU PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA Y SU EJECUCIÓN PICTÓRICA

M^a Antonia Zalbidea Muñoz, Inmaculada Clavel Piá, Gema Gómez Chaparro y María Palumbo
 Instituto Universitario de Restauración de Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia
 Taller de pintura mural

AUTOR DE CONTACTO: M^a Antonia Zalbidea Muñoz, manzalmu@crbc.upv.es

RESUMEN: *En este artículo queremos plasmar el estudio que hemos realizado sobre la técnica pictórica de los lunetos de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Dichos lunetos, fueron realizados por los hermanos Guilló en 1695 y, hasta la fecha, pocos son los estudios que profundizan sobre los procesos de proyección, ejecución y realización técnica. La bibliografía existente se limita a nombrar la influencia de Andrea Pozzo en dicha intervención, pero no especifica qué tipo de influencia en cuanto a técnica. A través de una investigación metódica, de la realización de mapas, de estudios técnicos y sobre todo de estudios de técnica pictórica comparados con la tratadística de la época, se reflejan las influencias recibidas de los Guilló.*

PALABRAS CLAVE: pintura barroca valenciana, hermanos Guilló, Antonio Palomino, pintura mural

1. INTRODUCCIÓN. LA PINTURA BARROCA Y SU ADAPTACIÓN AL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Durante el siglo XVII florecieron en toda España las artes en general, promovidas por los grandes mecenas como el alto clero y la nobleza. En esta época de esplendor se construyeron palacios e innumerables edificios públicos, tanto civiles como religiosos, que una vez concluidos eran decorados con las obras de los mejores artistas del país y del extranjero. Para ello fueron contratados pintores, escultores y decoradores de todas partes incluso los del extranjero llegaron a instalarse en la península. Madrid por ser el centro donde se instaló la corte y sus alrededores como Aranjuez y el Escorial por albergar grandes obras de patronato real fueron localidades próximas que recibieron a estos artistas.

La decoración de los palacios incluía el revestimiento casi total de los muros de las nobles salas con pintura alusiva a grandes batallas, temas mitológicos o retratos de nobleza. La arquitectura determinaba las dimensiones de las decoraciones que se debían de realizar no solo en pintura mural, sino también en pintura de caballete¹.

Esta adaptación al espacio arquitectónico, siempre ha juzgado a favor de diferentes géneros de pintura, ya que hasta el siglo XIX los críticos e historiadores de occidente han discutido los meritos relativos de las diversas ramas de la pintura empezando por la de la *historia* y concluyendo en el *bodegón*; al que le reservaron el escalón más bajo. Ya que concluyeron que la historia alentaba la imaginación humana hacia logros más nobles y se consideraba que la copia de la naturaleza muerta no recurría en absoluto a esta imaginación, siendo una mera copia, una imitación servil de la apariencia superficial de los objetos mundanos. Cierto que estas teorías son discutibles, pero cierto es que el cálculo en la *pintura histórica* uno de los géneros preferidos en la clase alta y la burguesía barroca. Sin contar con los caprichos de los mecenas pertenecientes a la nobleza o los altos testamentos de la Iglesia. Por esta razón, en este periodo encontramos un prototipo de **artista barroco**; aquel sometido bajo una tremenda presión externa, a la que debe de rendir cuentas de cada una de sus

decisiones con unos argumentos que siempre deben tener una base científica y técnica.

Dentro del panorama de la pintura española correspondiente al siglo XVII y XVIII encontramos que la composición y estructura de las obras obedecen a perfiles que afectan a las proporciones, donde la evolución del espacio arquitectónico obedece a espacios totalmente caprichosos.

Es importante señalar que la inclinación generalizada por los formatos proporcionados y armónicos, es una característica común entre los grandes maestros del barroco español. Los hay (como Diego Velázquez) que utilizará todos los sistemas; áureo, geométrico y musical. Y los hay como Francisco Rizzi, Juan Carreño Miranda o Francisco Pacheco, que si bien no posee tanta representatividad de formatos armónicos, son gran amantes de la proporcionalidad. Su motivación y predilección responde a la continua demostración del intelecto que deben plasmar en sus obras y que se da con mayor frecuencia entre sus hijos que sirven la tradición de sus padres, así como en los discípulos de los grandes maestros.

Por lo que no es de extrañar que existan obras basadas en formatos armónicos de artistas vinculados, o con lazos familiares a Francisco Pacheco, a Francisco Rizzi, a Carreño Miranda.

Probablemente por ello, por la inquietud del momento y el interés socio cultural que dichas cuestiones planteaban, estos dos siglos sean los más prolíferos en la historia de la tratadística y la literatura pictórica, ya despertada en los siglos precedentes². Todo ello unido a que en el siglo XVIII los artistas aún aspiraban a que su profesión tuviera un carácter noble, les llevó al convencimiento de que **para ser un buen pintor se requerían conocimientos en campos tan diversos como las matemáticas, la perspectiva, la geometría, la literatura**³...

Así que, toda esta ebullición de ideas se vio acompañada de una profunda elaboración teórica: los propios artistas y los nobles que los pa-

trocianaban⁴ escribieron tratados y manuales pictóricos en los cuales recogían las novedades técnicas para su mejor difusión.

En su mayor parte la producción artística siguió dedicada a la temática religiosa, con tres objetivos principales: aumentar la efectividad de la predicación, conseguir la emoción del fiel y mantener la memoria del dogma a través de las imágenes.

Sin embargo se introducen con más fuerza que en otras épocas parcelas de la pintura profana. Emerge el retrato, en el cual se representan a los mecenas de los pintores o a figuras representativas del saber moderno o antiguo.

De este afán científico nacen otras inquietudes aplicadas a la pintura. Las leyes de la óptica regularizaron la jerarquía de los objetos representados en la lejanía, que han de ser más pequeños y menos nítidos. En este aspecto fue fundamental la aplicación de la sección áurea.

Para una correcta representación de las historias y de los personajes se hizo necesario que el pintor cultivara diversas ramas del saber. Los apuntes con que aquellos primeros científicos modernos ilustraban sus descubrimientos son difícilmente separables del terreno artístico. También tuvieron que estudiar mitología, lenguas clásicas y teología para representar decorosamente las escenas, los vestidos, los ambientes... La consecución de la tercera dimensión se reforzó mediante varios recursos, las figuras se colocan no sobre un fondo neutro o plano, sino en un paisaje o un interior. De esta manera, no sólo el propio volumen de la figura establece la profundidad, sino también el hecho de moverse en un espacio aéreo a su alrededor.

Todo este manar de ideas, se proyecta en **documentos que son compartidos entre colegas, ya que el “saber” no se desea ocultar como en épocas precedentes**. Se pretende ilustrar a través de manuales que indiquen al aprendiz como se debe de hacer y al experto dar una nueva forma de la práctica pictórica. Todo ello se recoge en tratados y libros que tendrán vigencia hasta nuestros días y que serán los que nos hagan ver las diferencias e influencias entre escuelas o países, entre unos pintores y otros. En este caso, la hegemonía técnica italiana se abre camino en tierras españolas a través de las láminas copiadas de tratados de la época, por aquellos pintores que viajaban y que eran becados para aprender en tierras italianas. A través de estas prácticas llegaron a España las nuevas proyecciones con perspectiva *sotto in su*, las escenas con adornos y conchas fingiendo arquitecturas. También, la alegoría en el marco de la pintura de tema religioso, que durante todo el siglo XVII fue incrementando su complejidad y la necesidad de disponer de espacios cada vez de mayores dimensiones para los grandes frescos que decoraban la bóvedas de las iglesias barrocas. Unas bóvedas cuyas pinturas servían para que el espacio material de la arquitectura desapareciera a los ojos del fiel para dejar en su lugar unas imágenes que le pusieran en relación directa con la divinidad y con sus más fastuosas manifestaciones. De esta manera, el sentido de la vista se convirtió en el instrumento privilegiado de recepción de la fe para una amplia mayoría de la plebe.

Unos de los casos más significativos lo encontramos en el techo de la escalera del monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde, aunque mirando desde una balaústra, encontramos al último monarca de la Casa de Austria, Carlos II acompañado por sus familiares más cercanos y, sobre todo, por sus antecesores dinásticos. La compleja tarea fue llevada al cabo por Luca Giordano⁵, uno de los pintores cuyo protagonismo en el universo artístico europeo del último cuarto del siglo XVII fue absoluta, como demuestra por ejemplo su producción pictórica, fruto de su presencia en España a lo largo de la última década de la centuria.

El ejemplo de Luca Giordano en este pasaje del texto, no es casual, ya que este fue el maestro y compañero de Antonio Palomino en el periodo de trabajos madrileños.

Por ello es muy significativa es la extensión que Antonio Palomino dedica en su tratado a la vida del pintor napolitano, ya que ambos

gozaban de una buena amistad y de mutuo entendimiento en el campo de la pintura.

Probablemente, el afecto cordialísimo de ambos pintores propició no sólo el que Palomino siguiera con gran atención la realización técnica de los frescos de Luca Giordano, sino que muy pronto fuese admitido para frecuentar su taller por disposición del rey.

De esta relación Palomino incorporó a su propio estilo mucho de los principios técnicos del pintor napolitano⁷. Probablemente de él le llegarán las particularidades técnicas de ejecución técnica fresquista.

Recordemos que el napolitano de nacimiento había acogido plenamente las enseñanzas de la escuela veneciana; influenciado principalmente por Paolo Veronese, probablemente enseñara al español la diferencia y el uso tanto del sistema de traslado del dibujo por incisión como el sistema del estarcido.

2. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y SU USO EN LA DECORACIÓN PICTÓRICA

En este contexto tan erudito, ¿dónde encajan los pintores castellonenses, Vicente y Eugenio Guilló? Sabemos que gozaban de cierto prestigio después de los trabajos realizados en San Pablo de Albocàsser. Pero, ¿cómo llegaron a la contratación de los trabajos decorativos de la Iglesia de San Juan del Mercado? Probablemente su amistad con el canónigo Vicente Victoria. Y probablemente a esta amistad debemos la calidad de los trabajos pictóricos decorativos y de las arquitecturas fingidas en los lunetos pintadas por los hermanos Guilló. La excelente biblioteca de Vicente Victoria (de la que encontramos referencia en la obra de Antonio Palomino) pudo influenciar en la formación de Vicente y Eugenio Guilló como pintores. La posibilidad de consultar diferentes fuentes literarias en las que se recogen el sentimiento decorativo barroco a través de elementos y nuevas composiciones, no estaba al alcance de la mayoría de los pintores. Debemos recordar que en este periodo el flujo de intercambio, trueque y venta de láminas, estampas y copias de dibujos, perspectivas y arquitecturas italianas era común entre los fresquistas de la época.

Realizar complejas perspectivas que mantengan correctas proporciones desde veinte o quince metros de altura, requiere estudios diferentes a los que un pintor de caballete realizará para ejecutar una tela.

Por ello los estudios de perspectivas y proyección en estas maestros eran mayores que en sus colegas los pintores de cámara o caballete. Así surge una nueva figura o un nuevo termino el *pintor quadraturista*.

La *quadratura* (conocida erróneamente como *cuadratura*), es aquella pintura al fresco que representa una arquitectura ficticia. Este término, deriva probablemente de la operación preliminar de la *cuadrícula*⁸ que el artista debía realizar sobre la superficie a pintar,⁹ a la que mas tarde llamaría *graticolare* el padre Pozzo.

La *quadratura* se desarrolla especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI debido a la exigencia de decorar grandes murales en el interior de las iglesias, palacios y villas, y superar los límites arquitectónicos reales por medio de técnicas ilusionistas que amplían indefinidamente el espacio. Esta decoración que en los edificios sagrados consiste normalmente en cúpulas y bóvedas, abiertas a los cielos poblados por glorias de santos y apariciones divinas, en los palacios asume carácter áulico en columnas y balaústradas, que preludian los aspectos típicos de la retórica barroca.

La construcción de estos espacios ilusionistas se basa siempre en las reglas de proyección central; pero la necesidad de corregir ópticamente ambientes demasiado alargados o demasiado bajos, en la mayoría de ocasiones lleva a los artistas a permitirse ciertas licencias a las que Viola-Zanini denomina como: “*quella prospettiva artificiosa, che si fa in*

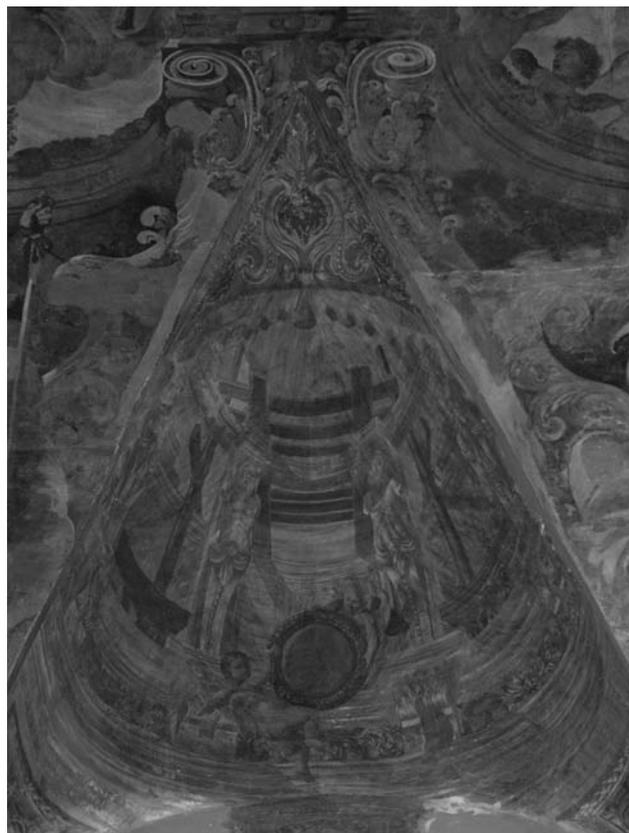


Figura 1 y 2. Dos de los lunetos decorados por los hermanos Vicente y Eugenio Guillo en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia

*scuzo con colonne torte ne i volti, e soffiti la qualle dà ad intendere, che dette stanze siano il doppio piú altre*¹⁰.

La técnica del punto de fuga múltiple alcanzará la difusión extraordinaria en el siglo XVII, hasta el punto de suscitar, como veremos, la oposición del perspectivista más ortodoxo del momento: el padre Andrea Pozzo. Este, en su tratado *Prospettiva de Pittori e Architetti*,¹¹ no propone nuevas reglas o técnicas de perspectiva, sino la llamada “*regola comune*”; con un punto de fuga único y con un solo punto de distancia. En cambio, donde sí que introduce cambios Andrea Pozzo, es en la escenografía teatral. Este, introduce un nuevo sistema de realización de escena, basado en la *quadrettatura* de los bastidores con relación a un punto de fuga central.

En cambio, los frescos ilusionistas de los “*Quadratturisti*” emilianos¹² se caracterizan desde el primer momento por su inspiración directa en los cánones de la arquitectura clásica con apego riguroso a los principios geométricos de la perspectiva. Creando con sus rompimientos un espacio ilusorio, convincente, organizado sobre los espacios del criterio real.

Los hermanos Vicente y Eugenio Guilló, conocían la mayoría de las leyes de la perspectiva que como se aprecia aplicaron a los lunetos que pintaron en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Es evidente el influjo que *quadretturistas* como Mitelli y Colonna provocaron en estos pintores. Así como la influencia de las decoraciones que Carreño Miranda hacen eco en sus arquitecturas fingidas y en sus espacios a cielo abierto. Es decir, conocían la teoría de representaciones arquitectónicas desarrollada a lo largo de los siglos y que culminará con el tratado de Andrea Pozzo. Pero les fallará la práctica técnica, es decir, la técnica de maestros fresquistas. Y es aquí, antes de desarrollar este punto, cuando querríamos matizar sobre el amplio y fuerte significado que la bibliografía actual da al tratado de Andrea Pozzo. En ningún caso pretendemos desmerecer la labor del jesuita, solo matizar la improbabilidad de que los hermanos Guilló conocieran su tratado físicamente, es decir, como tratado o manual, ya que

fue publicado en 1700 en Roma. Por lo tanto su entrada en el mundo pictórico español sería posterior. Y por ello, encontramos bastante improbable que en fechas anteriores a su publicación, se hallase en bibliotecas privadas, tales como la del canónigo Vicente Victoria. Por lo que pensamos que los Guilló no conocieron físicamente el tratado de Andrea Pozzo en sí, ya que el encargo para realizar las pinturas de los Santos Juanes consta de 1693, paralizándose en 1697¹³. Conocerían láminas, copias o grabados de algunas imágenes de aspectos o concepto que se incluirán en el tratado, pero que se habían desarrollado con anterioridad por otros arquitectos y eruditos. El nombre de Andrea Pozzo, engloba una forma de pensamiento, pero con él sucede como con tantos personajes del mundo del arte; eclipsan a otros personajes precedentes que influyeron igualmente en otros artistas. Hablamos de Guarino Guarini.

El arquitecto tuvo contacto con la península ibérica ya que entre 1657 y 1660 viajó a través de ésta¹⁴. Guarini, publica un tratado de arquitectura en el que se incluyen imágenes de la Iglesia de los Somaschi. *Architettura Civile*¹⁵ di Guarini¹⁶ fue publicado a título póstumo en Torino en el 1737 a cura di Bernardo Vittone. Existe una edición más reciente a cura di Nino Carboneri (Milano, 1968).

Como vemos, la publicación del tratado de Guarini, es incluso posterior a la del tratado de Andrea Pozzo, pero una peculiaridad en la vida del erudito, nos hace fijarnos en él, así como su eco reflejado en nuestras obras arquitectónicas barrocas¹⁷. Sus propuestas arquitectónicas, que culminarían retomadas y ampliadas por el jesuita (Andrea Pozzo) en numerables láminas, dibujos, ideas y grabados, nos desvelan que el viaje de Guarini a España, marca un punto de inflexión no solo en la arquitectura barroca española, sino en aquellos personajes cercanos a disciplinas que se ven influidas por sus cálculos geométricos, y las perspectivas arquitectónicas, tales como los fresquistas. En este sentido, los hermanos Guilló son la viva imagen del pintor erudito barroco que plasma los adelantos del cálculo y de la perspectiva en sus decoraciones desafiando la realidad a través de las arquitecturas fingidas y del espacio ilusorio, pero para nada, llegan a embeberse

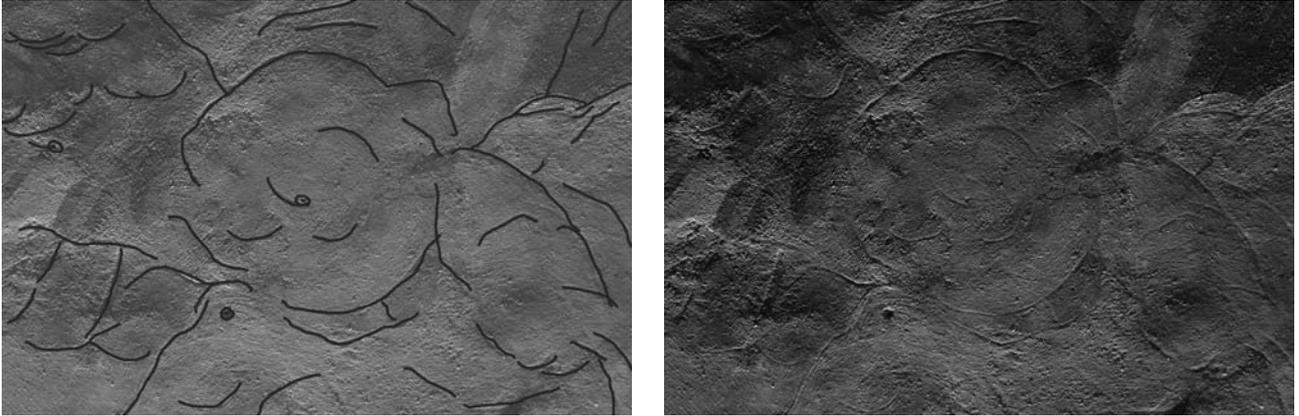


Figura 3a y 3b. Detalle de la escena pintada por Antonio Palomino en la que representa a unos ángeles entre palmeras. En ambas podemos apreciar las marcas de la incisión que se producen al pasar el dibujo del cartón al intonaco húmedo.

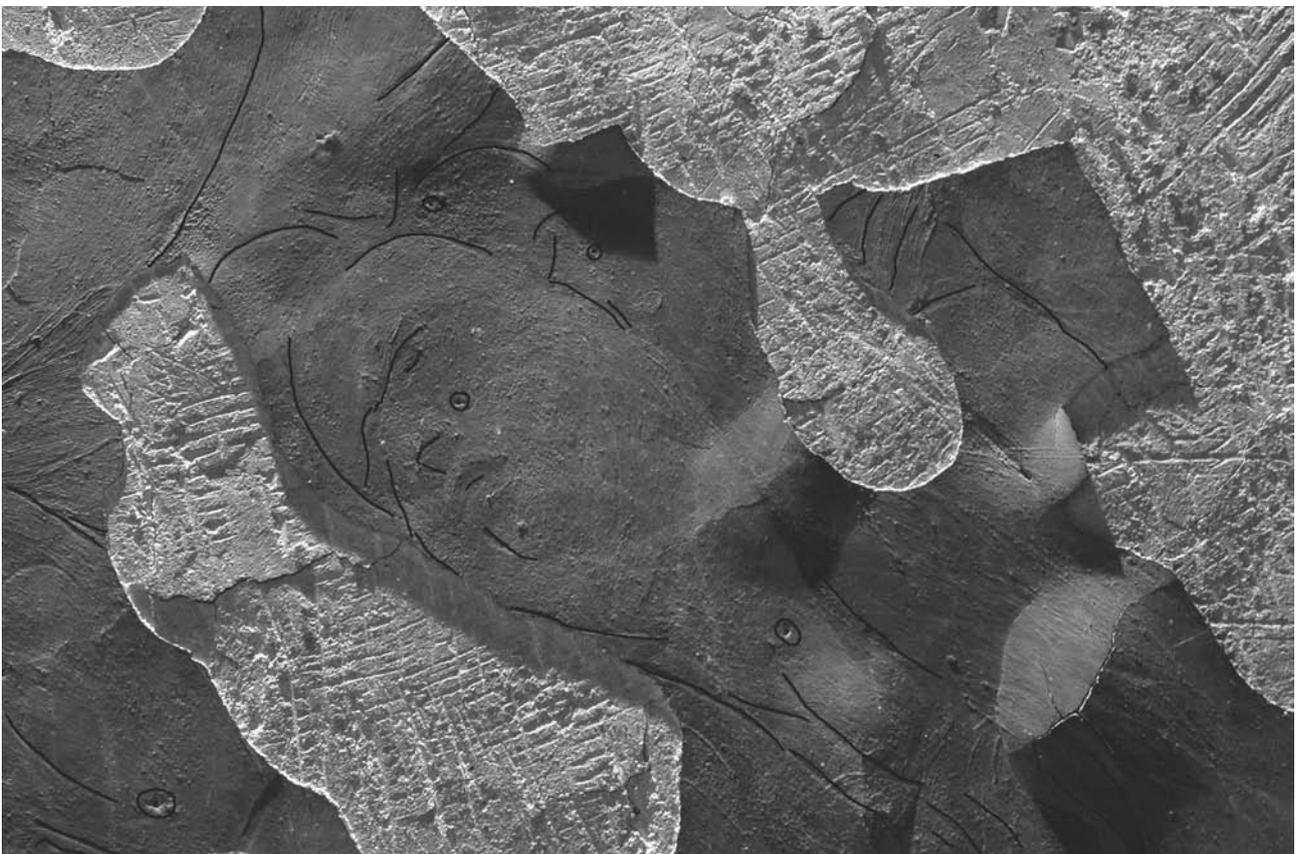


Fig. 9. Trazas de uso de cartón en decoraciones vegetales

del tecnicismo requerido para la correcta ejecución de un fresco *settecentesco*. El uso del cartón inciso será una prueba de ello, así como demás tecnicismos que analizaremos en este artículo...

3 LA TÉCNICA FRESQUISTA BARROCA DE EJECUCIÓN PICTÓRICA, Y SU DIFICULTAD DE EJECUCIÓN

Como restauradores, matizaremos ciertos aspectos sobre la técnica fresquista, siempre desde nuestro punto de vista estrictamente técnico. Ya que la actual restauración llevada a cabo en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia por el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, nos ha permitido plantearnos cuestiones muy

particulares que hasta la fecha quizá fueron cuestionadas pero no respondidas por la ausencia del conocimiento empírico.

Sin querer desmerecer el mérito pictórico realizado por los pintores castellanenses puntualizaremos ciertos aspectos técnicos de ejecución mural que nos hacen entender que la formación de estos no fue extremadamente erudita como ciertos historiadores apuntan. Ya que si comparamos las técnicas de ejecución de jornada y de traslado de dibujo al muro (del uso del cartón) entre los diferentes pintores que actuaron en los Santos Juanes, reconoceremos influencia italianizantes en todos ellos, como bien apunta Patricia Mir Soria (1989); “*la influencia del decorativismo barroco hacia mella en los pintores castellanenses*”, pero pequeñas particularidades técnicas nos desvelan que estas les llegaron de la consulta de laminas o dibujos aislados, como a tantos



Figura 5a, 5b y 5c Las marcas que aparecen en el intonaco realizado por los herí,anos castellanenses, como vemos, denotan el uso del cartón de modo atípico, ya que se ha utilizado ampliamente en zonas de proyección arquitectónica y escasamente en la figuración, donde, éste se ha usado como encaje perimetral de una figura en un fondo o en una perspectiva arquitectónica



Figura 6. En la imagen se ve un trazo rígido, contenido, en el que se calcaba totalmente el perímetro o la zona a repasar



Figura 7 y 8. Las representaciones de figuras, en ocasiones, tienden a denotar una cierta carencia de un buen conocimiento anatómico



Figura 6. En la imagen se ve un trazo rígido, contenido, en el que se calca totalmente el perímetro o la zona a repasar

otros artistas de la época¹⁸ y no de la consulta directa de tratados o de practica directa con un gran maestro. Reconocer estos tecnicismos no desmerece la labor de Vicente y Eugenio Guilló, sino nos hace entender las diferencias de culturas y de formación de los diferentes artistas nacionales y regionales.

Para que el lector pueda entender estos tecnicismos propios del arte del fresquista explicaremos los procesos empleados por tantos pintores barrocos de formación fresquista que en ocasiones no son empleados por aquellos pintores decoradores de formación más generalizada.

La búsqueda de métodos alternativos entre aquellos empleados a lo largo de la historia del arte para realizar el paso del traslado del cartón al muro y, más en consonancia con los objetivos pictóricos, se hacen eco en el uso de nuevos medios para transferir el dibujo de una forma más rápida y eficaz. Hacia mediados del siglo XIV aparece los ejemplos más tempranos del uso del estarcido o *spolvero*, que consistía en un sistema de calco para pasar el dibujo al muro. Se basaba en practicar agujeros sobre las líneas del dibujo del papel. Todavía en esta época, se empleó sobre todo en los marcos decorativos, en plantillas y para la repetición del ornato. Por este menester se buscó otros métodos que permitieran establecer un dibujo detallado sobre el enlucido fresco pero que fuese más veloz y por ello menos detallado y costoso en ejecución. En épocas posteriores, se elaboraban los dibujos, a tamaño real, sobre papel. Tomando este proceso el nombre de cartón o cartón inciso. El papel, usado en este proceso, se colocaba sobre el enlucido recientemente aplicado y finalmente se pasaba por las líneas del dibujo un punzón, que agujereaba el papel y dejaba un registro inciso sobre el cual se espolvoreaba pigmento negro con una muñequilla que servía posteriormente de guía para la pintura. De este modo, el diseño siempre permanece a la vista.

Este tipo de dibujo traspasado al muro ya utilizado desde época de Rafael, fue utilizado en periodo Barroco temprano, en España, ampliamente difundido por pintores italianos como Luca Giordano o Corrado Giaquinto¹⁹. Antonio Palomino fue fiel a las enseñanzas de su maestro Giordano, el uso del cartón y técnica pictórica, en el pintor granadino es aquel generalizado en el mundo de los fresquistas de escuela barroca decorativa italiana. Con un trabajo de corte y técnica barroca desde su proyección, se desenvuelve y finaliza con la misma disposición con el que lo empezó: De jornadas amplias y de intonaco rugoso, con grandes agujeros provocados por el clavo que sostiene el cartón, de incisiones claras y rápidas, de pinceladas cargadas de *Bianco San Giovanni* que empañan cielos, con telas y anatomías corpulentas que dejan ver su amplio conocimiento anatómico. Todo ello, de ejecución veloz, y aquí la importante diferencia con los hermanos castellonenses; **con trazas rápidas y muy seccionadas en el uso del cartón, como si fuese un simple encaje de composición** en el que en las zonas totalmente horizontales el uso de los clavos es más socorrido. El uso

del cartón por lo tanto se ejecuta con la idea de establecer encajadas zonas de la composición que en ocasiones requieren más esfuerzo para el pintor, por ello Palomino, como la mayoría de los grandes fresquistas, da un mayor uso del cartón en manos y pies, en brazos o detalles tales como son las cartelas escritas con texto

En cambio el uso del cartón por parte de los hermanos Guilló, es totalmente atípico, ya que se ha utilizado ampliamente en zonas de proyección arquitectónica y escasamente en la figuración, donde, éste se ha usado como encaje perimetral de una figura en un fondo o en una perspectiva arquitectónica. En ocasiones con un trazo rígido, contenido, en el que se calca totalmente el perímetro o la zona a repasar. Los cartones de los pintores barrocos²⁰ denotan un uso de técnica y ejecución pictórica veloz, en el que la idea, el trazo y la pincelada estaban por encima de la rigidez metódica provocada por el acto de repasar una zona determinada. No solo esta frescura es una carencia importante en la ejecución, sino y como hemos apuntado anteriormente, el concepto del uso del cartón que realizan los hermanos castellonenses. Si analizamos las proyecciones arquitectónicas son admirables, pero en cambio la disposición de las figuras en estos lunetos son un tanto hieráticas, poco voluminosas y con carencia de representaciones que denoten un buen conocimiento anatómico.

Tanto las manos, como las caras, como las representaciones de los ángeles no presentan ningún tipo de señal de uso del cartón inciso sobre el mortero húmedo y escasos agujeros de clavos. No como sucede en las arquitecturas fingidas donde el uso se hace, en ocasiones demasiado evidente. Pero la explicación para que en estas si que hayan usado el cartón es la repetición de los elementos decorativos, que se produce en todos los lunetos.

Los hermanos Guilló se esforzaron en las representaciones, a través de la proyección de arquitecturas caracterizadas con cuantiosos trampantojos en el que tienen poder destacado los elementos arquitectónicos sobre las figuras. Elementos que se repiten y que por ello se traspasan con un papel de poca calidad, queda una huella demasiado marcada, un surco poco abiselado que denota una rigidez, en ocasiones, o una tensión de una persona con falta de gran experiencia, que necesita repasar y colocar todo el esquema arquitectónico en su lugar. Un uso, un tanto naif que denota el desconocimiento de una técnica tan complicada como es el fresco, que en la península ibérica estuvo al alcance de pocos.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ Recordemos la reconstrucción realizada según J. Brown con motivo de la publicación del Catalogo de la exposición de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid en 1990, en el que se recompone el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (actual Museo del Ejército), donde se percibe la adaptación de los lienzos a los diversos elementos arquitectónicos, tales como la balconada y tres puertas interiores.

² El Renacimiento, el período dorado de las artes y el saber, estuvo marcado por un profundo interés por los métodos artísticos. En general, durante esta época predominó un interés por aquello que se podía aprender de la experiencia y de la experimentación técnica sobre el simple conocimiento de las cosas, las buenas disciplinas y las artes secretas. Probablemente habría que seleccionar a León Battista Alberti, *De pictura*, (1435), tres códices: Bibl. Nat. Paris. Capitolare Verona, Bibl. Nat. Florencia. Pub. *De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi* Leonis Baptistae di Alberti, Basilea, Thomas Venatorius, 1540. (En castellano: *El tratado de la pintura* por Leonardo da Vinci y *Los tres libros que sobre el mismo arte escribió* León Batista Alberti, Madrid, Imprenta Real, 1784. (Traducida por Rejón de Silva). *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres editorial, 1976). Como primer autor de esta época; su obra *De Pictura* fue publicada en 1435. En este período comenzaron a parecer, junto a los habituales compendios y libros de recetas, obras especializadas dedicadas a aspectos tales como la iluminación y más importante sobre la perspectiva, aunque durante este período, la palabra perspectiva indicaba sólo realmente una rama de las ciencias naturales y no poseía conexión alguna con las representaciones pictóricas. Habría que destacar el tratado de Durero. Este, durante su vida, publicó sólo dos

tratados, una *Introducción para medir con regla y compás* (1525) y un *Tratado sobre Fortificaciones* (1527). Sus *Cuatro Libros sobre las proporciones humanas* aparecieron en 1528, poco después de su muerte. Dürero tenía pensado escribir un tratado teórico global sobre el arte, "*Speise der Malerknaben*" ("*Alimento para los jóvenes pintores*"), pero no vivió suficiente como para completarlo. El tratado al que nos referimos sobre perspectiva se encuentra incluido en la obra de E. Panofsky, *Albrecht Dürer, Príncipe de la Pintura*, 1943. (En castellano: PANOFSKY, E., *Vida y Arte de Alberto Dürero*, Alianza Editorial). También es digno de resaltar la aportación de la obra de Giorgio Vasari (op., Cit.) en lo que se refiere a los artistas de los que fue contemporáneo, o de aquellos otros a cuya obra y documentación relativa a sus vidas tuvo acceso directo. La obra literaria de Vasari contiene no sólo una amplia información biográfica sobre artistas de entonces, sino que posee además un denso contenido de datos técnicos relativos a la pintura.

³ Un buen ejemplo de ello, lo encontramos en el Tratado el "*Arte de la Pintura*" de Francisco Pacheco, quien titula el primer capítulo "*Que cosa sea pintura y como es arte liberal y su definición y explicación*". Primera edición por Simón Fajardo, Servilla, 1649. Última edición con introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Barcelona, ed. Cátedra, 1990.

⁴ Una de las figuras más relevantes en cuanto a patrocinio de artistas españoles de la época, es el aragonés José Nicolás de Azara, quien estableció una especie de monte de Piedad en el que se adelantaba dinero a artistas que estaban pasando dificultades económicas a cuenta de sus tareas.

⁵ Giordano no solo trabaja en el centro de la península, sino que el italiano realiza algunas conocidas estenografías para funciones de ópera en Barcelona o las decoraciones escenográficas de la iglesia de los jesuitas y la Capilla de la concepción ambas en Tarragona.

⁶ En la serie formada por "Vidas" (citado de esta forma por cierta bibliografía, se refiere al tercer volumen de su libro; *Parnaso español pintoresco laureado*). En este, encontramos que es muy desigual la extensión dedicada a los diferentes autores, ya que resaltan las vidas de Velázquez que consta de trece capítulos, y la de Luca Giordano, que consta de diez. Las demás son mucho más cortas y van indivisas a diferencia de las de estos dos pintores.

⁷ La primera ocasión que se le presentó para lucirlos fue la decoración del patio del Hospital Real del Buen Suceso, del que nada se conserva por que desapareció totalmente el edificio.

⁸ o red, consistía en sobreponer esta, a un dibujo realizado en pequeñas dimensiones. Una red de cuadrados que subdividían el dibujo en pequeñas zonas, para pasarlo a escala real se multiplicaba y de esta forma los dibujos se pasaban al muro sin perder las proporciones. Esta, facilitaba la transcripción del boceto al cartón o al muro. Este tipo de transcripción se utiliza en *Cinquecento*, pero se generaliza en el *Seicento* y *Settecento*.

⁹ Operación que Jacopo Barozzi da Vignola señala como "*dividere la soffitta in più quadri*". En su tratado, difundido en Italia en 1583, aunque fue utilizado por muchos artistas nórdicos con anterioridad, en 1562 y conocido como "*Regole delli cinque ordini d'architettura*" "*Le due regole della prospettiva pratica*" (1ª. Ed. De Dante. Roma 1583).

¹⁰ Viola-Zanini, "*Della Architettura*" Padova 1629, pp. 44... "aquella perspectiva engañosa que se hace en escorzo, con columnas inclinadas en las bóvedas y en los techos, dando a entender, que dichas estancias son el doble que otras", (*N. De T.*).

¹¹ Andrea Pozzo, (*Prospettiva de Pittori e Architetti*), op., Cit, pp. N.n.

¹² El boloñés Gerolamo Curti, llamado el "*Dentone*", fue el primero en emplear la llamada *quadrettatura*; una verdadera especialidad artística, que con el tiempo evolucionó. Dentone, la estudió en Roma, a través de la arquitectura antigua mezclando en su obra tanto las nuevas formas áulicas como las austeras.

¹³ El 24 de marzo de 1697, fue cuando la junta parroquial adopta el acuerdo de requerir a Antonio Palomino (bien por su prestigio o por su condición de pintor real, ya que la iglesia pertenecía al patronato regio) para que diese su opinión pericial en cuanto a la ejecución pictórica de los hermanos Guilló en dicha Iglesia, iniciando así un largo proceso judicial.

¹⁴ Harold. A. Meek, *Guarino Guarini*, Editore: Mondadori Electa, Milano 1991, p. 21.

¹⁵ Dicho tratado se subdivide a su vez en cinco partes: el primero referido a la arquitectura en general, el segundo sull'*ichnografica* (problemas de medidas, diferentes niveles, diferentes representaciones y planimetrías), sull'*ortografia elevata* es el tercer capítulo (en él nos habla sobre los diferentes órdenes arquitectónicos y las fachadas), sull'*ortografia gettata* es el cuarto capítulo (proyección de cilindros, esferas y cuerpos elípticos sobre planos), sulla *geodesia* quinto y último capítulo en el que habla sobre (métodos de descomposición y transformación de figuras y cálculos de áreas).

¹⁶ Guarini escribe otras obras de carácter matemático y astronómico entre otras el manual di gnomónica "*Leges temporum et planetarum*", publicado en Turín en 1678, y una enciclopedia de dos volúmenes "*Coelestis mathematica*", publicada en Milán en 1683 y dedicada a las mediciones temporales, al diseño y construcción de los relojes solares y a las leyes que gobiernan el movimiento de los cuerpos celestes.

¹⁷ Sobre la fachada barroca de la Catedral de Valencia, encontramos comentarios tan directos como los de Berchez y Zaragoza en *Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incodados*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, D. L. 1995, Tomo X, 79-88: "*Este recurso a los soportes diagonales, a modo de estribos, con pilastras adosadas de acuerdo a su irregular disposición y dinamizadora superficie curvilínea, constituye uno de los leitmotivos básicos de la arquitectura de Guarino Guarini, cuyos diseños...*

¹⁸ En cuanto a la pintura a fresco, Pacheco nos da interesantes consejos sobre dicha técnica, pero no nos describe de forma clara los sistemas recomendados para el traslado del dibujo o boceto preparatorio al muro. Pacheco simplemente se limita a comentar que el traslado del dibujo al muro se ejecutará mediante un estarcido, sin puntualizar la técnica ni la ejecución. Probablemente, la carencia de los detalles técnicos sea debida a que Pacheco no realizó nunca un fresco y, pudiera ser, que tomara estos datos de otros tratados o los recogiera de comentarios hechos por sus colegas en conversaciones de taller. Por ello, nombra lo que se debe de hacer pero omite el como hacerlo.

¹⁹ Giaquinto nació en Molfetta Italia, en 1703. Su vida artística transcurre por varias ciudades italianas y europeas hasta su venida a España. A la edad de 16 años se inicia en el arte de la pintura de la mano de Nicola Maria Rossi, continuando con Solimena, aunque su auténtico maestro fue Lucas Jordán. Residió y trabajó en Nápoles hasta 1727 que es cuando le encargan pintar los frescos de la iglesia de San Nicola de Lerenesi de Roma. A instancias del arquitecto y abate Filippo Juvara, **Giaquinto** viaja a Turín, donde también pinta frescos en la Villa della Regina. El Rey Fernando VI le llama a la Corte española en 1753. Su primer trabajo consiste en restaurar el fresco del Palacio del Buen Retiro "*La Orden del Toisón de Oro*" (obra de Lucas Jordán). Fue nombrado Primer Pintor de Cámara, Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Se instaló en España por un período de diez años, y su labor en la Corte española quedó magníficamente reflejada en la construcción del Palacio Real Nuevo, al ser el autor de los frescos de la Escalera Principal, del Salón de Columnas y la Real Capilla. En esta época colabora directamente con el arquitecto Sachetti, así como con escultores de la talla de Olivieri y de Castro y los pintores González Velázquez y Castillo, con diseños arquitectónicos y decorativos.

²⁰ La escasez de muestras de cartones tanto de originales como sustitutivos, y documentos que de ello de testimonio de la época. Dicha carencia, probablemente se deba a que estos cartones no hayan tenido la misma importancia para los muralistas *setecentescos* que en épocas anteriores. A lo que, si sumamos los avatares que corría el papel clavado sobre un intonaco húmedo o en ocasiones mojado, es lógico que solo nos hayan llegado aquellos que estaban considerados obras de arte, ya que estos estaban enormemente acabados. Tanto, que en ocasiones se les daba el uso de cuadros, uniendo todos los fragmentos del papel y enmarcándolos como si de un cuadro se tratase.

BIBLIOGRAFÍA

Bérchez Gómez, J. (coord.) (1983): *Catàleg de monuments i conjunts de la Comunitat Valenciana*, Educació i Ciència, Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, 529-549.

- Bérchez Gómez, J. (coord.) (1995): *Monumentos de la Comunidad Valenciana : catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados, Tomo X*, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, 79-88.
- León Tello F. J., Sanz Sanz, M.V. (1994): *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Llorens Serra, B. (coord.) (1991): *Gran Enciclopedia Valenciana, Tomo V*, Difusora de Cultura Valenciana, Valencia.
- Mir Soria, P. (1989): "Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Tomo II. 35. N^o4, Madrid.
- Pacheco, F. (1990): *El Arte de la Pintura*, primera edición por Simón Fajardo, Sevilla, 1649, última edición con introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Ed, Cátedra, Barcelona.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1947-1988): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, edición prolongada de Ceán Bermúdez, editorial M., Aguilar, Madrid.
- Roig Picazo, P. (1990): *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de Intervención Pictórica 1936-1990*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Vilaplana D. (1996): *Arte e Historia en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Serie Minor, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- Zalbidea Muñoz, M. A. (2004): *Cómo hacer una pintura mural: un fresco*, [CD-ROM], Universidad Politécnica de Valencia.
- Zalbidea Muñoz, M. A. (2004): "La técnica mural en la tratadística barroca española. Fuentes escritas", en *Actas del XV Congreso CEHA, Congreso Nacional de Historia del Arte*, Universitat de les Illes Balears, Mallorca.
- Zalbidea Muñoz, M. A. (2005): *La técnica del cartonaje en Giambattista Tiepolo y sus posibles influencias en artistas españoles*, [CD-ROM], Universidad Politécnica de Valencia.
- Zalbidea Muñoz, M. A. et al. (2006): "Entre Palomino y los hermanos Guilló, una cuestión técnica", *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la U. P. V.* 1 71-78

English version

TITLE: *Santos Juanes church lunettes'; its architectural projection and its pictorial execution.*

ABSTRACT: *In this article we want to reflect the study that we have done about the pictorial technique of the Church of Santos Juanes of Valencia lunettes'. These lunettes were made by the Guilló brothers in 1695 and, to date, there are few studies that delve into the projection, implementation and technical development process. The existing bibliography just mentions the influence of Andrea Pozzo in this intervention, but does not specify what kind of influence in terms of technique. The influences from Guilló are captured through a thorough research of the maps, technical studies and especially pictorial technique studies compared with the treatises of the period development.*

KEYWORDS: *Valencian baroque painting, Guilló brothers, Antonio Palomino, Mural*