

# ENTRE PALOMINO Y LOS HERMANOS GUILLÓ: UNA CUESTIÓN TÉCNICA

M<sup>a</sup> Antonia Zalbidea Muñoz, María Palumbo, Gema Gómez Chaparro e Inmaculada Clavel Piá  
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia  
 Taller de Pintura Mural

AUTOR DE CONTACTO: M<sup>a</sup> Antonia Zalbidea Muñoz , [malzalmu@upv.es](mailto:malzalmu@upv.es)

**RESUMEN:** *El presente artículo tiene por objeto el estudio de las pinturas murales que Antonio Palomino y los hermanos Guilló ejecutaron en la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia. La utilización de una metodología que combina el estudio bibliográfico y el análisis técnico ha permitido confirmar la simbiosis existente entre la vida de los artistas y su obra pictórica. Los datos, recogidos por la literatura artística y judicial sirven de marco para proceder al estudio técnico de las pinturas. El pormenorizado estudio de los conjuntos pictóricos de los diferentes autores ha permitido precisar y dilucidar los fundamentos artísticos de cada uno de estos artistas, desvelando la verdadera razón que llevó a la destitución y cambio de los hermanos castellanenses por el discípulo de Giordano.*

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

## INTRODUCCIÓN

Como es bien conocido, el origen de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, se remonta al año 1240 (Teixidor i Trilles, 1869:329) y proviene de la reconversión de la antigua mezquita de la Boatella, en la Parroquia de San Juan de la Boatella, tras la conquista de Valencia en 1238. Pero no es nuestra intención hacer un estudio histórico en el que se refleje las diferentes remodelaciones, rehabilitaciones, reconstrucciones y redecoraciones que ha sufrido esta Iglesia, sino que tan sólo haremos referencia a aquellas que en diferentes momentos, han podido aportar datos o encauzarnos hacia los personajes de esta historia.

El incendio sufrido por esta parroquia, en 1592 obligó a reconstruir (Gil Gay, 1909)<sup>1</sup> la Iglesia de los Santos Juanes, adaptando su estética a un nuevo modelo artístico sin recuperar la estética perdida, como en tantas ocasiones anteriores había sucedido. Debido a los numerosos incendios que en ella se han ocasionado, es un templo que ha sufrido numerosas transformaciones: El último se produjo en 1936, perdiéndose la cabecera barroca con su retablo<sup>2</sup>. Con anterioridad se había producido una transformación que había seguido la pauta general de finales del siglo XVII y XVIII, la modificación sustancial del espacio interior de la Iglesia<sup>3</sup>, mediante la ocultación del sistema gótico en base a la nueva construcción de una bóveda de cañón ligeramente parabólica, y con lunetos, que da paso a la redefinición de un complejo sistema formal del más puro barroco. De este modo se pudo disponer la gran decoración concebida por el canónigo Vicente Victoria (1658-1712), según el modelo de grandes cielos abiertos tan de moda en la Italia del momento<sup>4</sup>. Esta decoración, concordaría con los patrones italianos, ya impuestos en la decoración escultórica del templo<sup>5</sup>.

Esta adaptación de la primitiva fábrica gótica a los nuevos ideales estilísticos culminaría en 1695, cuando los hermanos Vicente y Eugenio Guilló, naturales de Vinaroz, comienzan pintando en la bóveda la Caída de los ángeles malos y once de los lunetos de la Iglesia.

Todo el clero quedó muy satisfecho del trabajo que habían realizado estos autores en 1693, en el presbiterio de la Capilla de la Comunión<sup>6</sup>. Por esta razón y por el aval del nombre familiar, conseguido con los trabajos realizados tanto en el Hospital de Santa Tecla en Tarragona, como en la Ermita de San Pau de Albocàsser en 1690, se decidió encargar la pintura del presbiterio y de la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes a los hermanos Vicente y Eugenio Guilló<sup>7</sup>.

La historiografía tradicional reconoce la existencia de un conocido taller en la provincia de Castellón, formado por varios miembros de una misma familia, la de los Guilló. Bien es cierto que hasta hace muy poco era confusa la autoría de las diferentes obras, las fechas y lugares de nacimiento y la relación que existía entre todos ellos. Así se observa que el renombrado Orellana (1967: 305), confunde a Vicente (hijo) por Agustín (padre), al cual otorga la ejecución y autoría de las pinturas de la Iglesia Parroquial de San Juan. Los relaciona con Alcalá de Xivert y no con Vinaroz, y aparta de todo parentesco a Vicente, segundo hijo de Agustín. Queda entredicho por Berchez (1995: 80) que fuese Eugenio quien acompañase a Vicente en la ejecución de la obra pictórica de los Santos Juanes y en su lugar fuese Agustín, verdadero nombre de éste.

Hoy en día, se ratifica que la familia provenía de Vinaroz, que el cabeza de familia Agustín Guilló se dio a conocer en el s. XVII gracias a la ejecución de las pinturas murales de la Capilla del Cristo de la Luz en el Convento de Santo Domingo en Valencia. Se conocen los trabajos de tres de los hijos de Agustín; Vicente, Eugenio y Florencio, a este último se le atribuyen las pinturas de la Cúpula de la Capilla de Santo Tomás en el Convento de Santo Domingo en Valencia. Vicente además de trabajar en Albocàsser, como hemos apuntado, decoró la Iglesia Parroquial de Alcalá de Xivert, donde trabajó por un largo período y por ello historiadores piensan que fue originario de Alcalá. Su última obra, como bien es conocido, fue la ejecución de las pinturas murales de la Iglesia de los Santos Juanes, compartiendo la autoría con su hermano menor Eugenio, quien tras la muerte en Valencia de



Figura 1

su hermano Vicente, vuelve a Castellón donde años más tarde, en 1704, termina la decoración de la Capilla del Rosario en el Convento de Santo Tomás de Aquino, actualmente Iglesia de San Vicente Ferrer. A él, se le atribuye la ejecución de las pinturas murales de la Iglesia del Santuario de la Mare de Deu de la Font de la Salut en Traiguera, Castellón, aunque las últimas hipótesis hacen pensar que la elevada edad de Eugenio le impidiera la ejecución de estas pinturas acabadas en 1736. La muerte del pintor se produjo a los 78 años en 1744.

Como vemos, el taller familiar siempre se movió y trabajó en Valencia y Castellón, probablemente su fama se extendiese en estos parámetros regionales. No debemos de olvidar que eran pintores de tradición familiar, de oficio, de cuna, pero sin ninguna formación académica y técnica que pudiera avalarlos en caso de conflicto o en caso de concurso público, como sucedió tras la suspensión del contrato en la Iglesia de los Santos Juanes el 24 de marzo de 1697, 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.

La crítica, por lo general, concede a Antonio Palomino menos mérito de artista, ya que él mismo siempre ha insistido en hacer valer su arte a través de su gran base; de su formación científica y académica. Su obra literaria es indicación y testimonio, en cierto sentido, de una época, pero también de sus lecturas y sus estudios. Antonio Palomino nos da la idea de ser muy docto, y hace lucir sus lecturas. Parece ligado a sus fuentes, a los textos y manuscritos, y su producción artística (pictórica) es la representación de su obra literaria.

La mucha erudición de Palomino, de la cual siempre hace ostentación, le ha hecho centro de muchas críticas a lo largo de la historia del arte,

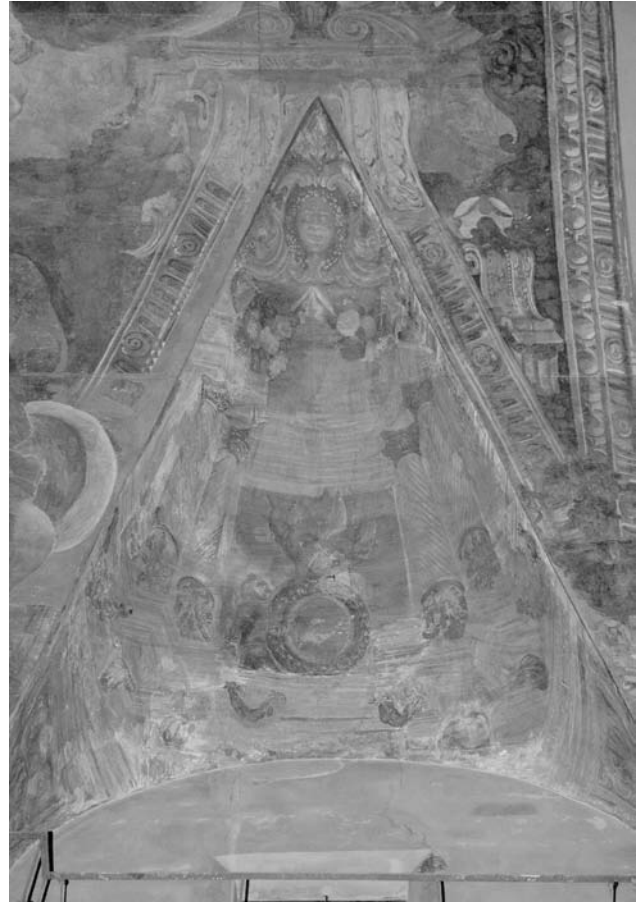


Figura 2

aquellos que no han podido gozar de su obra de cerca, desde un andamio, en ocasiones se atrevieron a afirmar: "... Palomino no logra en la pintura, porque siempre va ligado a lo literario y a sus fuentes; es esclavo y prisionero de su erudición, que parece deshumanizarle. El programa es árido y mecánico, y aunque se puede seguir al artista de luneto en luneto, hay falta de estructura orgánica y sistema intelectual. El programa parece deshilvanado; no nos da un ciclo de los dioses de la antigüedad; no nos ofrece una genealogía de los dioses gentiles. Lo que el autor piensa ser intelectual, no es más que apariencia; es pretensión de mucha y a veces de vana erudición".... (Karl-Ludwig Selig, 1962:443).

Cierto es que sus aptitudes para la ejecución pictórica y aún más para una técnica tan metódica y precisa como es la pintura a fresco, son muy buenas, excelentes si las comparamos con las de los hermanos Guilló, pero quizá Palomino se excedió en la evaluación de la obra de los pintores castellanenses. Probablemente le traicionara su condición de erudito y de pintor de corte, dejándose llevar por un juicio desmesurado, sin tener en cuenta la poca formación académica de éstos.

Cegado por su cultura, quizá más aún por querer demostrarla, apeló con todas sus armas contra la intervención de los hermanos Guilló con 23 capítulos en el documento presentado en el proceso judicial. Todos ellos bien argumentados, citando a tratadistas y eruditos tales como Euclides, Vitruvio, Vasari, Vignola, Alberti y Pacheco, de los cuales, probablemente los castellanenses no hubiesen oído nombrar o no tuviesen conocimiento de su existencia. Con numerosas citas en latín y teorías de perspectiva y geometría que impactaron de forma contundente al clero.

De dicho juicio tenemos constancia gracias a una copia de la declaración que Antonio Palomino realizó ante la Audiencia de Valencia y que se presentó como donación a la Real Academia de Bellas Artes de

San Carlos de Valencia el 25 de noviembre de 1832, por el académico de honor don Francisco Javier Borrull y Vilavona<sup>8</sup>. En ella, Antonio Palomino va analizando la obra de los hermanos Guilló. En ella refleja que Vicente no logró el cumplido desempeño del encargo “por faltarle el caudal del dibujo, invención y buena práctica tan indispensable para ejecutar las ideas que en estos casos se proponga por los eruditos para la debida ilustración de los templos”. En este caso, como apuntamos anteriormente, el erudito responsable del programa iconográfico fue el canónigo de la colegial de Xàtiva don Vicente Victoria, a quien Antonio Palomino elogia después de inspeccionar estos capítulos decorativos, diciendo que “los dispuso siguiendo aquel mismo estilo que han practicado los más elevados ingenios de Italia en los Palacios y templos más ilustres”. El tema escogido por Victoria fue las visiones del Apocalipsis de San Juan Evangelista, que era uno de los patronos de este templo. Bien es cierto; que el canónigo consigue un carácter unitario, donde la pintura, la escultura y la arquitectura constituyen un todo uniforme. Veremos que este personaje queda ligado a diferentes obras como redactor de diferentes capítulos en los que participan Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi<sup>9</sup>.

Palomino se detiene en dos capítulos analizando el tratamiento que estos pintores están dando a las figuras, no sólo en tamaño, sino en proyección, color y ritmo. Por ello en el cuarto capítulo, al comparar la elección del tamaño de las figuras dice así: “que manda parezcan a la vista algo más naturales, según el puesto en que estuviesen colocadas”, y observa que ni las figuras más próximas, como son las de los apóstoles, que apenas alcanzan el tamaño natural, ni en las de la bóveda, que por estar más distantes debían ser mayores, para que pareciesen iguales a las más próximas. Para demostrar el error en el que incurre el pintor Vicente Guilló, cita la solución que da Giacomo Barozzi Vignola (1583) en su tratado de perspectiva.

Como vemos, es una observación de un pintor erudito en las operaciones que se componen de diferentes superficies, las cuales no se miran todas a una misma distancia. Vicente y Eugenio se enfrentaron a una crítica desmesurada. Probablemente la altura de la bóveda, la gran superficie pictórica a la que se debían de enfrentar eran con diferencia mucho mayor a las obras ejecutadas hasta entonces y en aquella debían de desplegar todos sus recursos, que fueron insuficientes para su estricto jurado. ¿Pero acaso el canónigo Victoria, no sabía a quien estaba contratando?, ¿Pensaron los hermanos que con su experiencia, y un poco más de valor en esta obra obtendrían la gloria deseada?. Lo cierto es que después del dictamen del clero a favor del pintor cordobés, ni él mismo se atrevió a ejecutar los dos tramos de nave como establecía el contrato y en el programa iconográfico del padre Victoria. Esto nos hace ver que ni probablemente el mismo Palomino estuviese preparado para llevar a cabo tan pretencioso programa. Y que quizás el hacer ver su valía como pintor erudito durante el peritaje de las pinturas ejecutadas por los hermanos Guilló, le daría libertad para modificar dicho programa sin dar cuentas o explicaciones, como hizo posteriormente. Y con ello Palomino no hizo más que empezar. Así, en el capítulo sexto se refiere a una exigencia que se había plasmado en el contrato “a la grandeza de las figuras de los medallones, que se han de fingir de medio relieve, las cuales tengan siete palmas”. Comenta Palomino que tampoco esto se realizó, en su lugar se habían hecho unas arquitecturas o bajorrelieves fingidos en los lunetos, de tamaño tan reducido que apenas se veían desde abajo. En este capítulo se incluía el modo de embellecer la cornisa, “la cual no está ejecutada”: se había hecho una continuación de las molduras tallando sólo la superficie de la bóveda. Palomino dice que debía de tener su arquitrabe, friso y corona, y luego mover la bóveda reservando los vuelos de la cornisa y resaltándola con algún vano en la vertical de los lunetos, según dispone la buena arquitectura.

La estética de los hermanos Guilló cumple con unos presupuestos o programas pictóricos que se alejan del lenguaje barroco italiano al que está acostumbrado Antonio Palomino. Distan de un Pietro da Cortona y de su lenguaje de grandes figuras carnosas, voluminosas y blanquecinas, o de un Luca Giordano quien comienza a suprimir en su obra las arquitecturas fingidas, dando lugar a escorzos muy atrevi-

dos con una representación de la realidad muy idealizada. Conceptos y técnicas bastante distantes de los pasos que estaban siguiendo los Guilló, quienes decoran adoptando lenguajes más propios de Claudio Coello caracterizados con cuantiosos trampantojos en el que tienen poder destacado los elementos arquitectónicos sobre las figuras. Quizá por ello el tan importante programa teológico se viese relegado a un segundo término.

Estos efectos pudieron ser suficientes para el tipo de iglesias que hasta la fecha los Guilló habían decorado, espacios más pequeños que encajaban perfectamente estos juegos decorativos, pero que se perdieron en el espacio tan amplio como el que nos ocupa.

Cierto es que los lunetos pintados por los hermanos Guilló no debían de desagradar tanto a Antonio Palomino, ya que no fueron destruidos junto a la escena de la bóveda (Caída de los ángeles malos) cuando el encargo pasó a manos del cordobés. Gran parte de la crítica no ve en este acto más que una profunda admiración del pintor de la corte hacia el buen quehacer de los pintores castellanenses en la ejecución de trampantojos y arquitecturas fingidas, como se puede apreciar en las fotografías 1 y 2. Incluso Vilaplana (1996: 47) ve en estas representaciones un conocimiento del tratado de Andrea Pozzo y semejanza entre los florales, frutales, jarrones y fingidas balaustas que encuentran en la decoración que el jesuita plasma en la iglesia de San Ignacio de Roma.

Pero la crítica de Antonio Palomino prosigue, y en el capítulo diecisiete, el cordobés argumenta que varias cosas de dichas pinturas no están ejecutadas al fresco y nos define con gran precisión esta técnica, fragmentando el capítulo en dos grandes bloques: el primero, que trata sobre la técnica pictórica y materiales que deben emplearse en la ejecución de una pintura a fresco y el segundo, sobre la metodología o aspectos formales de éste.

En cuanto a la técnica pictórica y ejecución matérica se refiere, no cabe duda de que la obra se debía de ejecutar al fresco, “que consiste en pintarse sobre la túnica del estuque recién tendido, para que con su virtud atractiva durante la frescura fije e identifique en sí los colores, que se le imponen, los cuales han de ser minerales, porque a los artificiales los consume y restituye a su primer ser la ardiente calidad del estuque: sin que para esta manufactura se gaste otro ingrediente que el agua común”. Al observar Palomino la obra realizada se dio cuenta de que había muchas zonas que no sólo estaban retocadas, sino pintadas al temple, y en especial algunos paños azules, como el del ángel que está batallando sobre el primer luneto que se encuentra hacia los pies de la iglesia mirando al altar mayor. Otros, verdes como el del apóstol San Simón; algunos, encarnados y las luces de los oros, y otras cosas que: “habiéndolas tocado y humedecido en presencia del oidor se despegaban por estar pintadas al temple”, y con colores cuyas calidades son “infaliblemente repugnantes al fresco por ser artificiales”. En este punto habla de su experiencia de la pintura al fresco en las obras que había ejecutado en la Corte desde hacía años; y a las citadas anteriormente añade las de la Capilla de los Santos mártires Cosme y Damián en el convento de Nuestra Señora del Carmen. Palomino reconoce que, aunque en sitios cubiertos, defendidos de la inclemencia del tiempo, se solía dispensar la utilización del temple para lograr mayor belleza en algunos colores. Y aquí nos da otra muestra de su erudición citando la opinión de Vasari.

Pero parece ser que Palomino evalúa de forma injusta a sus contrincantes ya que como es sabido entre aquellos que conocen la técnica de la pintura mural a fresco, ciertos pigmentos y ciertos materiales son incompatibles con ésta, por lo que estos pigmentos siempre se aplican a seco o temple. Este es el caso de varios pigmentos azules y verdes<sup>10</sup> y los tonos que van en oro, precisamente los tonos usados por los Guilló y que tan criticados fueron por Palomino. Es más, el autor cita a Giorgio Vasari en su crítica técnica, quien, como todos los tratadistas, explica cuando y como se deben de llevar a cabo las zonas acabadas a temple.



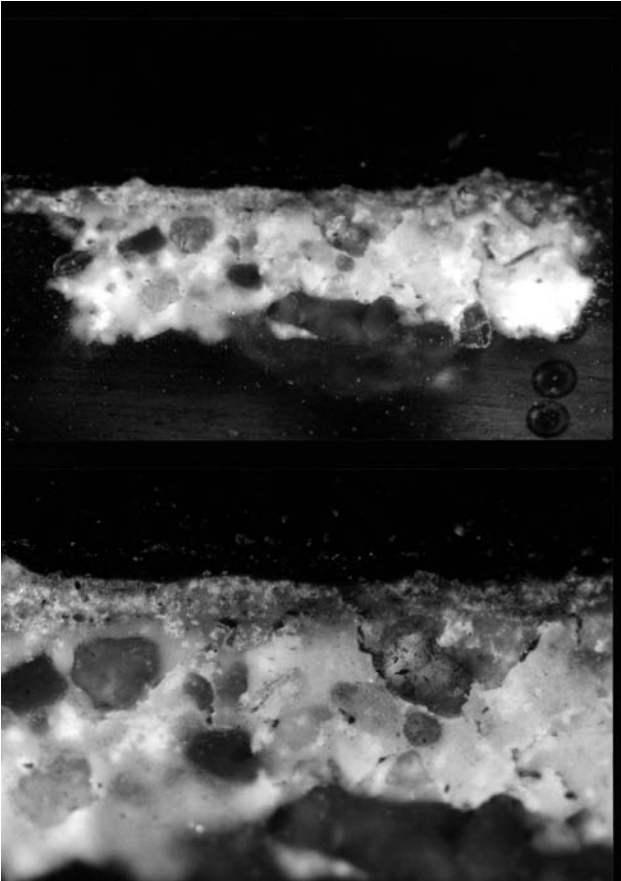


Figura 3

Sobre los pigmentos verdes y azules, sabemos que aunque similar a la paleta usada en otras ocasiones por Palomino, éste mantiene las pautas técnicas reprochadas a los hermanos Guilló que, al menos en los verdes, los materiales empleados obligan al cordobés a aplicar el pigmento en seco o al temple, ya que para conseguir diferentes tonalidades verdes, mezcla en diferentes zonas, amarillo Nápoles, esmalte y tierras rojas. Como podemos comprobar en los análisis realizados por medio de LM, SEM/EDX, FTIR y como muestra la fotografía 3 de la estratigrafía realizada a la pintura de Palomino de (25 x 50 aumentos), sabemos que el Amarillo Nápoles es incompatible con la ejecución a fresco pues proviene del Antimoniato de plomo ( $Pb_3(SbO_4)_2$ ), éste y todos los pigmentos que contienen plomo quedan excluidos del uso en ejecución al fresco, ya que presentan a menudo alteraciones por ser extremadamente sensibles, cambiando de tonalidad, aunque la causa precisa de alteración de este proceso aún no está del todo definida.

En el segundo punto, Palomino trata sobre la metodología o aspectos formales de la pintura al fresco argumentando que estos procesos son de tan elevada perfección que los autores que de ella escriben suelen ser artistas consumados, como Vasari y Francisco Pacheco tomando indicaciones de las que ambos redactan en sus textos. Esto le sirve para criticar al San Miguel que ha pintado Guilló, el cual aparece tendido y precipitándose de cabeza, “no perpendicular y actuoso, como lo requiere la acción de supeditar al enemigo...”, todo lo cual procede de lo que halla el artífice, y no inventado con la inteligencia que requiere el sitio y la idea”.

No está del todo acertada esta intervención de Antonio Palomino, en ninguno de estos dos puntos. Como hemos apuntado el uso del temple esta excusado en los casos en los que los hermanos Guilló lo usaron. Para coloraciones verdes, azules y dorados, como podemos comprobar en la fotografía de la estratigrafía a 200 aumentos de la muestra en la figura 4, se distingue: en la primera capa un estrato de blanco de plomo, amarillo de estaño y plomo dispersos en una matriz microcristalina de calcita y en la segunda capa se aprecia matriz microcristalina de calcita con abundante presencia de tierras rojas.

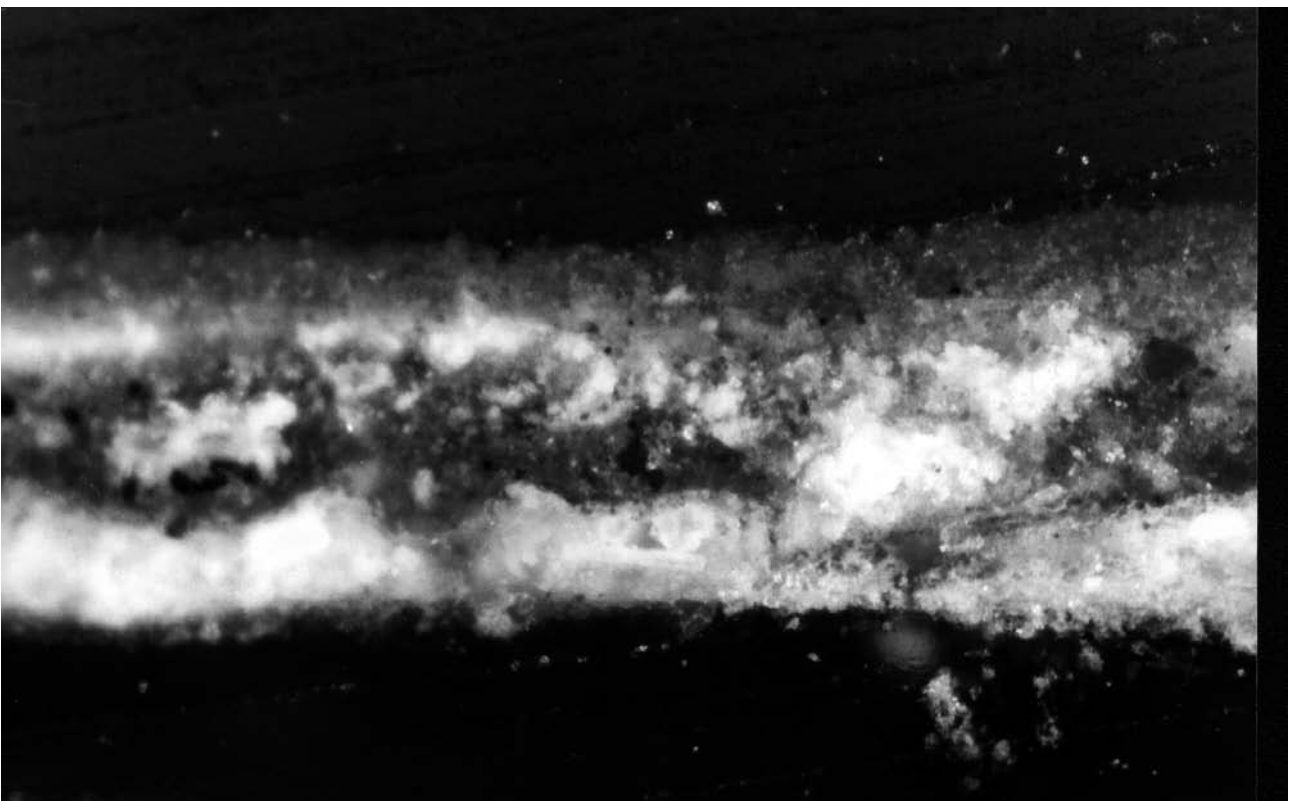


Figura 4

En cuanto a la cita de los tratadistas; tampoco está muy afinado, ya que Francisco Pacheco en su tratado<sup>11</sup>, contempla directrices para la ejecución de la pintura a fresco, pero son patentes la carencia de los detalles técnicos. Quizás esto se deba a que Pacheco no realizó nunca un fresco y pudiera ser que tomara estas directrices de otros tratados<sup>12</sup> 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 cómo hacerlo. Tal vez Palomino esté juzgando no sólo la técnica de los hermanos Guilló, sino la erudición y academicismo de ambos.

Si seguimos analizando la técnica de ejecución mural de los tres pintores encontramos que Palomino, al igual que sus colegas utilizó para los revoques internos (rinzafo y arriccio) un mortero constituido por arena y sulfato de calcio en diferentes estados de hidratación. Pensamos que estos estados anhidro del yeso, son fruto de las altas temperaturas alcanzadas por la obra durante el último de los incendios, el más devastador en 1936.

La capa de preparación superficial (o intonaco) también es de composición inorgánica, pero la presencia de sulfato de calcio es débil y sólo se encuentra en zonas muy localizadas, como posible impureza. Por lo contrario encontramos un mortero rico en carbonato de calcio con compuestos de tipo silíceo ( $\text{SiO}_2$  y silicatos) también con intensidades muy débiles. Como podemos comprobar en los análisis realizados por medio de LM, SEM/EDX, FTIR y como nos muestra la fotografía de la estratigrafía a 100 aumentos realizada a la pintura de Palomino de la figura 5.

Un tanto particulares son estos estratos que se salen de los parámetros comunes, que el mismo Palomino especifica años más tarde, en su tratado como la correcta ejecución de la pintura a fresco. Si él lo hizo ¿por qué no los hermanos Guilló?. Como podemos comprobar en la fotografía de la estratigrafía a 100 aumentos, ver figura 6, percibimos tres estratos matéricos: En la primera capa encontramos tierras rojas, carbonato de calcio, sulfato de calcio. En la segunda capa un estrato

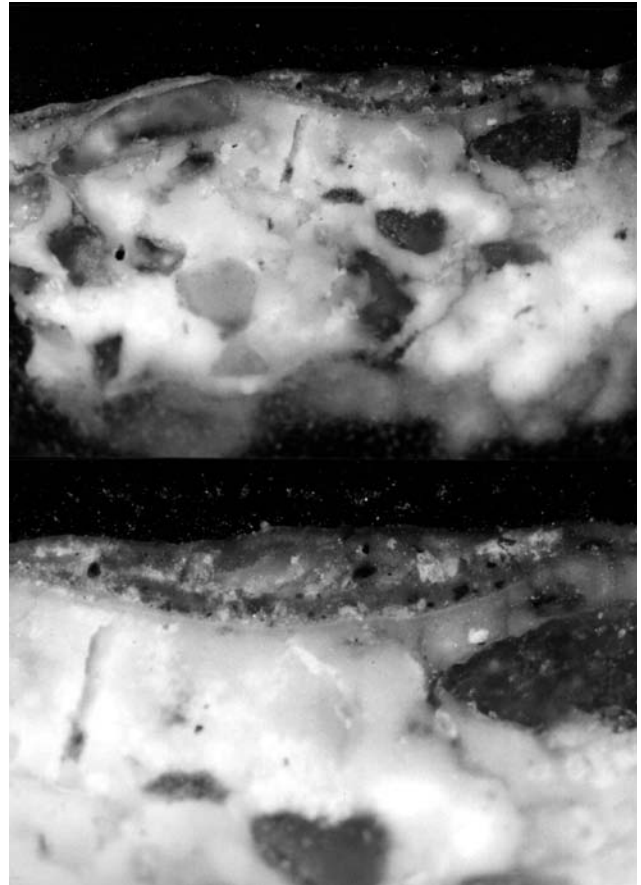


Figura 5

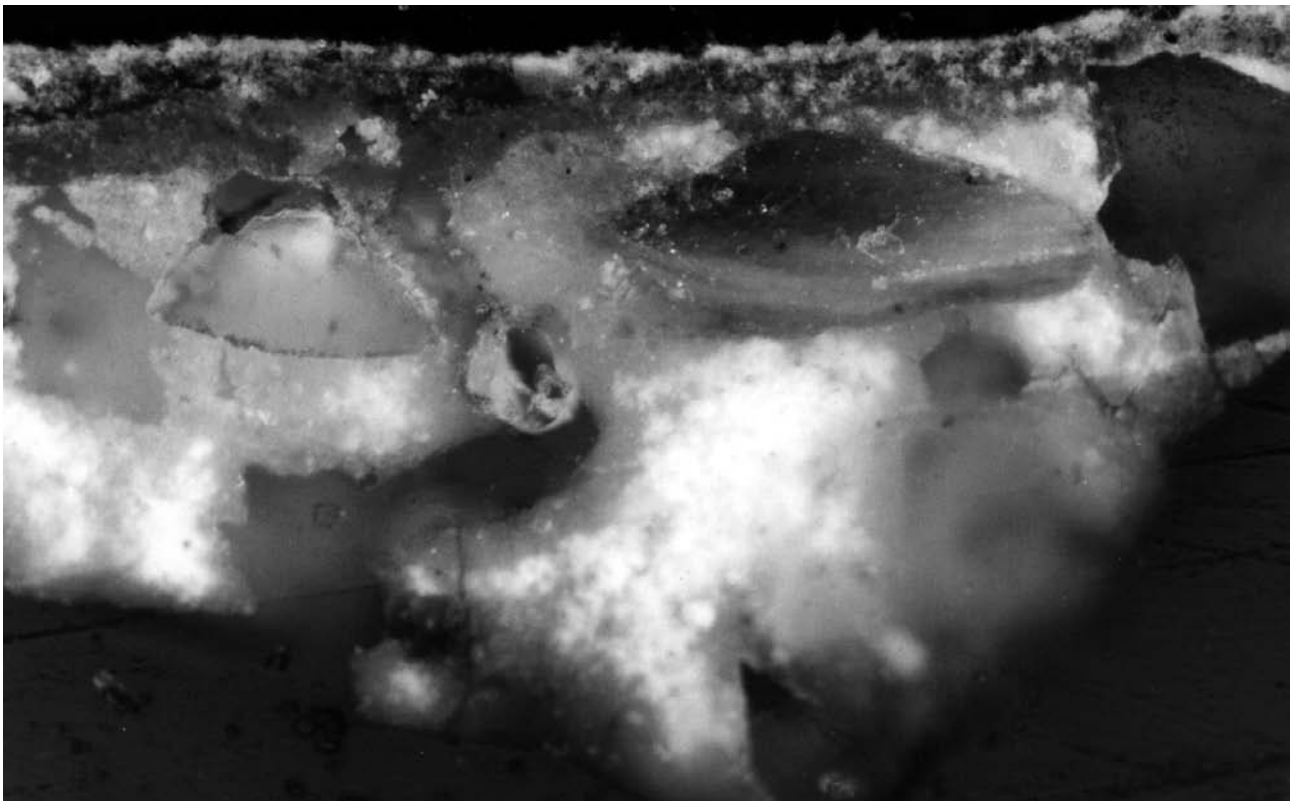


Figura 6





Figura 7

de rojo óxido de hierro y por último en la tercera capa se agudiza la presencia e carbonato de calcio y mineral de cuarzo.

No queremos ser ahora nosotros quienes ejerzamos de peritos o evaluadores de la pintura de Antonio Palomino, pero quizá con estos datos, con los análisis técnicos y químicos realizados a la pintura y gracias a la proximidad que nos concede el andamio, gracias a las reflexiones y a las investigaciones, pensamos que la pintura en ejecución técnica por parte de los hermanos Guilló merezca otra oportunidad, otro enfoque distinto del dado hasta la fecha.

Es muy significativo que sólo en un anexo de un capítulo del informe pericial de Palomino, se analice lo referente a la técnica del fresco estipulada en el contrato, y en cambio se dedique los restantes capítulos a peritar lo relativo a los preceptos, reglas y observaciones del arte, como se practicaba por los grandes artistas italianos. Probablemente Palomino, siguiendo la gran tradición teórica del arte, pensaba como Aristóteles y otros grandes teóricos posteriores que el ejercicio del arte ha de ir acompañado por el estudio.

Bien es cierto que los pintores castellanenses, aunque representaron admirablemente las diferentes perspectivas y motivos arquitectónicos con la incorporación de elementos naturalistas, no consiguieron el efecto propio mate pero luminoso y característico de la pintura a fresco, probablemente por estar toda la pintura con una misma igualdad de luces y por ser las tintas bastante iguales en cuanto a tono y cromatismo. Esto puede comprobarse en las figuras 1, 2 y 7, en las que podemos apreciar que el abuso de ciertos tonos almágras crean una saturación de color opaca que se intensifica si a la pincelada le añadimos agua de cal.



Figura 8

Ante la realización de las estatuas que acometieron los hermanos Guilló, Palomino afirma que estas, las realizaban sin alumbrarlas por la parte posterior para despegarlas del fondo, “a fuerza de oscuros tan agrios y desabridos” y los adornos que se supone de bronce eran tan verdes y contrario a lo natural.

Como venimos apuntando y podemos apreciar en la figura 7, la carencia de luminosidad que presenta esta escena quizá se deba al excesivo uso de agua de cal, que provoca una tonalidad cubriente y opaca en la pincelada. Los efectos ópticos son los de una pintura ejecutada al temple, como anteriormente comentaba el pintor cordobés. Pero ciertas peculiaridades técnicas encontradas en la ejecución de los hermanos Guilló nos desvelan que estamos ante una pintura ejecutada a fresco y no a seco como apuntaba el cordobés. Aunque cabe matizar que con bastantes acabados de pasta y agua de cal.

En el detalle fotografiado en el que se representa una mano, pintada por Vicente Guillón, ver figura 8, podemos encontrar el impasto creado con la añadidura de pasta de cal al pigmento y que ha servido de recurso técnico a tantos pintores barrocos para crear corporeidad a una pincelada inmatérica, como es la ejecutada en una pintura a fresco. Sólo la añadidura de pasta de cal permite este tipo de corporeidad y a la vez da una calida tonalidad no solo a la pincelada, sino a las carnaciones, a las figuras, a los volúmenes y a los cielos abiertos. Buena prueba de ello es la pintura de Antonio Palomino de corte tremendamente italianizante, no comparable a la de los hermanos Guilló, quienes en ocasiones al menos le hicieron un simpático guiño.

El traspaso del dibujo al muro, nos denota formas de trabajar muy diferentes, no sólo entre Palomino y los hermanos Guilló, sino diferencias sustanciales entre ambos hermanos. Esto permite clarificar la ejecución pictórica de todos ellos. Así, la mano de Eugenio se dedicó a las tareas decorativas de la quadratura, a la ejecución del traspaso del dibujo al muro que es directa y sin previo dibujo de taller, meditado y calculado, es decir sin cartón que repasar. Esta técnica puede observarse en la fotografía rasante extraída del último luneto, cercano al rosetón del frontal según se entra por la puerta del mercado a mano derecha, ver figura 9. El uso del cartón en los Guilló es un tanto peculiar pues no sigue las directrices establecidas por la tratadística. Este se reduce a un uso esporádico en las representaciones de las arquitecturas fingidas, las guirnaldas o florones, sin un patrón, tal y como se ejecutaría con el cartón. Y en cuanto a las figuraciones realizadas por Vicente, el uso del cartón se reduce prácticamente al repaso de la silueta o contorno que delimita la jornada, como podemos apreciar en la figura 10. Las trazas del poquísimo uso del cartón en las figuraciones, denotan un encaje de las figuras en el momento de la ejecución pictórica, sin reflejar un trabajo meditado, reflexionado y estudiado de taller, como sí que se refleja en la pintura de Antonio Palomino con sus fuertes influencias de ejecución rápida, y precisa heredada de su maestro Luca Giordano y de su tradición pictórica.



Figura 9

La parroquia resolvió judicialmente el contrato con los hermanos Guilló, e indemnizados éstos por los trabajos efectuados, el Cabildo acudió a Palomino para que se hiciese cargo de la obra.

### CONCLUSIONES

Se comenta que Vicente murió un año después de esta resolución, probablemente a causa de los disgustos que le acarreó la ejecución de esta obra. Hablar de muerte es muy drástico, pero muy drástico y duro fue Palomino con sus "colegas". Según hemos comprobado del estudio de la obra de Antonio Palomino en la Iglesia de Santos Juanes<sup>13</sup>, el purismo técnico que tanto defiende el pintor cordobés se mantiene en cuanto a la proyección de la pintura: escorzos cálculos figurativos, coordinación de grupos, representación de arquitecturas... pero toma otro camino en la ejecución pictórica. Como le sucede a Palomino y a tantos otros eruditos en ocasiones se ven bloqueados por su literatura, no pueden traicionarse y ejecutar procesos o técnicas un tanto deshonrosas mientras promulgan la exquisitez en sus documentos. Siendo duro con los Guilló, Palomino reafirma sus escritos, que a su vez se ven ratificados por otros escritos que el mismo señala a lo largo del auto pericial.

### AGRADECIMIENTOS

Querría agradecer a las becarias de investigación el tiempo prestado desde el inicio. A los responsables y a la posibilidad de participar en este proyecto. También a Lluís por acompañarme a las bibliotecas, a Gloria por sus correcciones, a Josele por sus continuos ánimos y a Julia y Pilar por su constancia en el trabajo. Fotografías realizadas por Pablo Gómis y Juan Valcárcel.

Análisis químicos realizados por el Instituto de Restauración del Patrimonio – IRP. Laboratorio de Análisis Físico-químico y Medioambiental de Obras de Arte.

### NOTAS ACLARATORIAS

<sup>1</sup> Las tareas conllevan la reconstrucción de la parroquia ya reedificada sobre las ruinas dejadas en un anterior incendio. Entonces se recuperó una pieza importante del arte valenciano; como ejemplo de parroquia gótica, con su estructura típica valenciana de gran nave única con las capillas entre los contrafuertes. Reedificando el presbiterio, con la ayuda del entonces Arzobispo y Virrey de Valencia don Juan de Ribera. La siguiente reconstrucción, plantearía una nueva estética de corte renacentista.

<sup>2</sup> Era una colosal obra de arquitectura retablero. Creación del escultor zaragozano Miguel Oriens, y del dorador Luis Campos.

<sup>3</sup> Entre 1693 y 1702, cuando, debido a esta última intervención, adquirió su aspecto actual y definitivo. Tal como ocurrió en la mayoría de estas parroquias, fue añadida la Capilla de la Comunión, para lo que tuvo que derribarse un conjunto de casas. Era pues un edificio entre medianeras, al menos en uno de sus laterales (rasgo también común en muchas de nuestras iglesias).



Figura 10

<sup>4</sup> En conjunto la técnica de la pintura mural Barroca, seguirá las directrices marcadas por los Carracci. En la decoración mural, juegan con una gama cromática más clara, ayudando de esta forma, a crear con mayor facilidad espacios celestes elaborados en las bóvedas. Así pues, algunos pintores comienzan a producir en estilo lejano a la dureza de las visiones caravaggistas. Sus paletas cromáticas se aclaran. Aunque todavía recurren a los contrastes de luz, éstos, son menos acentuados y crean espacios diáfanos en los que las figuras se mueven con comodidad, lejos de la opresión tenebrosa del Naturalismo. Annibale Carracci es el creador de esta tendencia, en franca oposición al Naturalismo. Sus hermanos trabajan con él y buscan recuperar en sus trabajos la esencia de Miguel Ángel, Rafael y la estatuaría clásica. Trabajan con frecuencia al fresco, adaptando sus composiciones a las magníficas construcciones del Barroco del XVII.

<sup>5</sup> Como la realizada por Antonio Aliprandi y Giovanni Giacomo Vertesi.

<sup>6</sup> Encargo ampliamente documentado en el libro de Vilaplana (1996: 19).

<sup>7</sup> Concertada la realización de esta última ante notario el 22 de septiembre de 1693.

<sup>8</sup> En el escrito de donación cuenta que lo encontró entre los papeles de su abuelo don Pedro Josef Borrull, oidor de la Audiencia de Valencia en el tiempo de dicho pleito y decirse en ellos que ante él mismo rindió su declaración Antonio Palomino.

<sup>9</sup> Varios artistas extranjeros trabajaron a caballo entre los siglos XVII y XVIII, Conrad Rudolph, se uniría a este grupo.

<sup>10</sup> En la pintura a fresco, encontramos que la paleta es más restringida que en otras técnicas pictóricas ya que los pigmentos además de soportar la alcalinidad y causticidad de la cal, deben de ser resistentes a la luz y al contacto con la atmósfera. Si aplicamos una serie de pigmentos que se alteran con hidróxido de calcio (Ca OH), pueden reaccionar con este y cambiar de color ya que cambian de composición química y así: Carbonato de Cobre o azurita (2Cu CO<sub>3</sub>) pasar a Cloruro de cobre atacamita (Cu Cl)<sub>2</sub>.

<sup>11</sup> El Arte de la Pintura, comprende tres libros y un apéndice; el primero habla de Su Antigüedad y las grandezas (de la pintura), el segundo de Su teórica y partes de que se compone, y el tercero está dedicado a Su práctica y de todos los modos de ejercitarla. Por último, el apéndice se ocupa de cuestiones relacionadas con la iconografía y forma de disponer y representar escenas religiosas, curiosas e interesantes, pero de poca utilidad para nuestros propósitos. Por ello, la parte más interesante para nuestro estudio, es el tercer libro, que abarca desde la práctica de la pintura al temple, el óleo, el fresco, el dorado, el bruñido y el estofado. En cuanto a la pintura a fresco, Pacheco nos da interesantes consejos sobre dicha técnica, pero importantes carencias.

<sup>12</sup> Ya que fue una persona culta y bien formada, un erudito que conocía no solo los textos contemporáneos sino también los antiguos; como lo demuestran sus referencias a obras como Historia natural de Plinio, De pittura de Alberti, Vite de Vasari, el Trattato di Lomazzo, el diálogo Il Riposo de R. Borghini, el manual De'veri precetti della pittura de Armenini y el tratado de Alberto Durerio; Della

simetría dei corpi humani. Aunque como es natural de la época, lo hiciera a través de transcripciones y traducciones de otros autores.

<sup>13</sup> Y gracias a la experiencia que mis compañeros adquirieron en la restauración de la cúpula de la Basílica de los Desamparados de Valencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. A. V. V. Coordinador Llorens Serra, B. (1991): *Gran Enciclopedia Valenciana*, Tomo V, Difusora de Cultura Valenciana, Valencia.
- Bérchez Gómez, J. (1983): *Catàleg de monuments i conjunts de la Comunitat Valenciana*, Educació i Ciència, Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, 529-549.
- Bérchez Gómez, J. (1995): *Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, Tomo X, 79-88.
- Gil Gay, M. (1909): *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Stos. Juanes de Valencia*, Tipografía San José, Valencia.
- González Tornel, P. (2005): *Adorno arquitectónico y arquitectura en la Valencia de 1700*, tesis doctoral (sin publicar) dirigida por Violeta Montoliu Soler, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- González Tornel, P. (2005): *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- Karl-Ludwig Selig. (1962): "Antonio Palomino y la tradición de la literatura emblemática en España", en *Actas del I Congreso AHI*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 443-446.
- León Tello, F. J. y Sanz Sanz M. V. (1994): *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Mora, P., Mora, L. y Philippot, P. (2001): *La Conservazione delle Pitture Murali*, editrice Compositori, Bologna, 69-83
- Orellana, M. A. (1967): *Biografía pictórica valentina*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 305-307.
- Pacheco, F. (1990): *El Arte de la Pintura*, última edición con introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Ed. Càtedra, Barcelona.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1988), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, edición prolongada de Ceán Bermúdez, editorial M., Aguilar, Madrid, 1947.
- Puig, J. (1944): "Pintores de Cati", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, Tomo XX, Cuaderno II, Septiembre-Octubre de 1944.
- Roig Picazo, P. (1990): *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de Intervención Pictórica 1936-1990*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Roig Picazo, P. (1990): 'Digital imaging for the restoration of the wall paintings in the Church of Los Santos Juanes de Valencia, Spain', in *Kermes*, Ed. Nardini-Firenze, Firenze, vol. 34, 18-28.
- Roig Picazo, P. (2006): 'Gli affreschi bruciati della Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia: stato di conservazione e fasi di intervento', in *Salvati dalle fiamme, Gli interventi su edifici e oggetti d'arte danneggiati dal fuoco*, Atti della giornata di studio SUPSI-SCR/SKR, Lugano 6 ottobre 2006, Lugano-Canobbio.
- Sebastián, S. y Zarras, M<sup>a</sup>. R. (2000): *Historia del templo de los Santos Juanes*, edición corregida y aumentada por M<sup>a</sup> José López Azorín, Federico Doménech, Valencia.
- Teixidor i Trilles, J. (1896): "Antigüedades de Valencia, anotadas por Roque Chabás", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 28, Valencia.
- Vignola, G. (1583): *Le due regole della prospettiva pratica*, publicado por Ignacio Danti, Roma.
- 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<sup>a</sup>. 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, julio 2004, Mallorca.
- Zalbidea Muñoz, M<sup>a</sup>. A. (2004): *Como hacer una pintura mural: un fresco*, Libro Cd editado por la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

English version

TITLE: *Between Palomino and the Guilló Brothers: a technical matter*

ABSTRACT: *The present article reveals the study of the Antonio Palomino and Guilló's wall paintings found in the Royal Parish of the Santos Juanes church in Valencia. The methodology followed combines bibliographic and technical-analytical studies allowing the symbiosis between the artists' life and their work to be confirmed. The data collected in artistic and judicial literature serve as a stepping stone towards the technical studies of the paintings. The detained study of the paintings from the different authors allowed linking their artistic grounds and the true reason for the destitution of the brothers from Castellón for the Giordano's disciple to be determined and revealed.*

KEYWORDS: *Valencian Baroque painting, the Guilló Brothers, Antonio Palomino, wall painting*