

Los hermanos Guilló y la iglesia de los Santos Juanes de Valencia: el contrato de 23 de septiembre de 1693*

Gaetano Giannotta

Universitat Jaume I

gioanott@uji.es

RESUMEN

Desde que en 2019 se comenzó su restauración integral, el estudio de la iglesia de los Santos Juanes sigue dando importantes resultados. En el presente artículo se dan a conocer una serie de documentos inéditos que arrojan nueva luz sobre la forma en que se había pensado originariamente su reforma decorativa barroca. Particularmente interesante es el contrato que los hermanos Vicente y Eugenio Guilló firmaron antes de acometer la pintura de la nave de la iglesia, que es conocida por ser el mayor fracaso de su trayectoria artística. Al contrario, las cláusulas deliberadas el 22 de septiembre de 1693 permiten valorar su obra de manera imparcial respecto a los juicios posteriores y confirmarles el mérito de haber introducido en Valencia la *quadratura* y reavivado así la pintura mural.

Palabras clave: Hermanos Guilló / Iglesia Santos Juanes / Pintura mural / Tram-pantojo / Antonio Palomino.

ABSTRACT

Since the beginning of its restoration in 2019, the study of the church of the Saints Johns keeps on giving important results. This paper shares some unpublished documents that shed light on the way how its Baroque decorative reform was conceived. The contract that the brothers Vicente and Eugenio Guilló signed before they undertook the painting of the church nave, that is known as the main failure of their careers, is especially important. In fact, the clauses of September 23, 1693 allow to appreciate their job impartially to the later opinions and confirm the credit for having introduced the *quadratura* in Valencia and revived mural painting.

Keywords: Brothers Guilló / Church of Saints Johns / Mural painting / Trompe-l'oeil / Antonio Palomino.

*Agradezco a Pilar Roig Picazo y al Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia su confianza por formar parte del equipo que ha llevado a cabo los estudios previos a la restauración integral de los estucos y pinturas de la iglesia de los Santos Juanes, con base en un proyecto que arrancó en 2019 gracias a la generosa financiación de la Fundación Hortensia Herrero.

La reforma arquitectónico-decorativa de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia¹ fue deliberada por su junta parroquial el 8 de febrero de 1693 con el pretexto de resolver graves problemas de humedad e infiltración de la bóveda que habían perjudicado el normal desarrollo del culto.² Para este fin, algunos días antes se había proveído a realizar el inventario de los bienes conservados en la iglesia y en su capilla de la Comunión para que nada se dispersara.³ El 22 de agosto la junta deliberó que se mandaran a redactar la traza y los capítulos para la rehabilitación arquitectónica, ahora sí, aclarando que su objetivo principal era asegurar más espacio posible para la pintura.⁴ Mientras tanto –precisamente el 9 de agosto, a decir de Manuel Gil

Gay–,⁵ los hermanos Guilló habían terminado de pintar la capilla de la Comunión y el 23 de septiembre firmaron las capitulaciones para la decoración de la iglesia.⁶

Vicente (1647-1698) y Eugenio Guilló (1666-1732), originarios de Vinaròs, fueron los principales responsables del renacimiento de la pintura mural en Valencia y sus comarcas septentrionales, donde introdujeron el *quadraturismo*.⁷ Este término fue acuñado en 1516 por Baltassare Peruzzi para identificar la técnica que durante el Renacimiento y el Manierismo había implicado la imitación pictórica de la arquitectura.⁸ A lo largo del siglo XVI la técnica *quadraturista* había encontrado su principal caldo de cultivo en Bolonia, donde Cesare Baglione (†1615) e *il Dentone* Girolamo Curti (1575-1632) habían impulsado una escuela que la difundió por toda Europa. Ya en el siglo XVII, fueron sus miembros Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687), que en 1658 fueron contratados por Diego Velázquez para decorar los reales sitios madrileños.⁹

Mitelli, Colonna y otros *quadraturisti* boloñeses que progresivamente llegaron en la villa y corte –como Giuseppe Romani († 1680) y Dionisio Mantuano (1622-1683)– consolidaron la eclosión de la pintura mural entre los representantes de la escuela madrileña.¹⁰ En particular, garantiza-

¹ Esta reforma cuenta con una serie de punteros estudios, que han profundizado tanto en sus aspectos arquitectónico-estilísticos como iconográficos: BÉRCHEZ, J.: “Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIII (1982) 48-53; GALARZA TORTAJADA, M.: *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990; GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2005; LÓPEZ AZORÍN, M^a. J.: “Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV (1994) 69-75; PINGARRÓN, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento, 1998, pp. 217-226; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; ZARRANZ DOMÉNECH, M^a. R.: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, Editorial Federico Doménech, 2000; VILAPLANA ZURITA, D.: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996; *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia. Conferencias pronunciadas con motivo de la celebración de los 750 años de creación de la parroquia*. Zaragoza, Iber Caja Obra Social, 1998.

² 1693, febrero 8. Valencia. Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi (en adelante ARCSCC) (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

³ 1693, febrero 4. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

⁴ 1693, agosto 22. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

⁵ GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, tipografía de San José de J. Canales, 1909, p. 8.

⁶ 1693, septiembre 23. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Véase apéndice documental.

⁷ Para conocer la biografía y trayectoria artística de los hermanos pintores de Vinaròs siguen imprescindibles los estudios de Patricia

ron la supremacía del ilusionismo arquitectónico sobre las muestras más castizas de mediados del siglo, como demuestran el giro estilístico actuado por Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Francisco Rizzi (1614-1685) y, sobre todo, la obra de Claudio Coello (1642-1693) y José Jiménez Donoso (1628-1690).¹¹

Recientemente, se ha sugerido que Vicente Guilló pudo haberse formado en este contexto madrileño, puesto que antes de las experimentaciones suyas y de su hermano menor la tradición del fresco se había perdido y la pintura mural de trampantojos era desconocida en el levante peninsular.¹² Esta hipótesis se ve reforzada por la ausencia de Vicente en la documentación levantina desde su nacimiento hasta 1665 y, de nuevo, entre este año y 1671. Asimismo, el biógrafo Marcos Antonio de Orellana le atribuyó el grabado de una obra de Claudio Coello – un *Santo Cristo* que se encontraba en el convento de mercedarios calzados de Madrid– que habría podido realizar sólo mediante su conocimiento directo.¹³

Terminada su formación y acompañado por su hermano Eugenio, entre 1687 y 1690 Vicente Guilló ensayó la *quadratura* en la ermita de San Pau de Albocàsser (Fig. 1). El suyo se configuró como un estilo preponderantemente ornamental, que, aun así, no reusó las finalidades iconográficas. El pequeño espacio fue compartimentado y ampliado de forma ficticia gracias a las arquitecturas fingidas. Sus superficies rebosaron de molduras, florones, falsos estucos, telamones, veneras, bustos, sartas de frutos, etc., que conformaron un verdadero repertorio decorativo en el cual se han reconocido evidentes ecos de la obra de los representantes de la escuela madrileña. Las ventanas entreabiertas con cortinas o rejillas y los óculos fueron aprovechados para descubrir el cielo que se imaginaba fuera de la ermita. Su cúpula se convirtió en el fondo celestial de la glorificación del santo, en el cual se ha detectado la utilización de los grabados de Michel Dorigny (1616-1665), que habían reproducido y difundido en España los principales trabajos de Simon Vouet (1590-1649) (Figs. 2 y 3).¹⁴

Mir Soria: MIR SORIA, P.: “Bibliografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón” en *Millars: Espai i història*, XXV (2002a) 45-60; MIR SORIA, P.: “Una aproximación artística a la singular obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXVIII, 2 (2002b) 519-535; MIR SORIA, P.: *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*. Vinaròs: Editorial Antinea, Ayuntamiento: Concejalía de Cultura y Educación, 2006.

8 GARCÍA CUETO, D.: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662*. Granada, Universidad, 2005, p. 30.

9 Sobre la estancia de Mitelli y Colonna en la corte española véanse: ATERIDO FERNÁNDEZ, Á.: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV”, en COLOMER, J. Ll.; SERRA DESFILIS, A. (coords.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina, CEEH, 2006. pp. 241-264; GARCÍA CUETO, D. (2005), *Op. cit.*, en particular las pp. 51-89, donde se describe el largo proceso que llevó a su llegada en España; GARCÍA CUETO, D.: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006.

10 GARCÍA CUETO, D.: “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano” en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coords.): *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-318.

11 A estos nombres más famosos hay que añadir también los de Francisco Pérez Sierra (c.1627-1709), Vicente Benavides (c. 1637-1703), Sebastián Muñoz (c.1654/7-1690), Isidoro Arredondo (1653-1702), Francisco Ignacio Ruiz (1649-1704) y el del joven Antonio Palomino (1655-1726). Véase *ibid.*, pp. 263-264.

12 MARCO GARCÍA, V.: *Pintura barroca en Valencia. 1600-1737*. Madrid, CEEH, 2021, pp. 266-279. Por su parte, remitiéndose al barón del Alcahalí, Patricia Mir Soria ha argumentado que su formación tuvo lugar entre Valencia y Barcelona (ALCAHALÍ, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 149).

13 ORELLANA, M. A. de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1967, p. 306.

14 MARCO GARCÍA, V.: “La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa” en *Pulcra Magistri l’esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs 2013-2014: campanya de restauració patrimonial*. València, La Llum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2013, p. 247. Sobre los ecos de la obra de Vouet en España véase: LUANA, J.J.: “Simon Vouet y España” en *Historia 16*, 175 (1990) 116-124.



Fig. 1.- Vicente Guilló, *Gloria de San Pablo y San Pedro*, 1678-89, ermita de San Pau, Albocàsser.

El fresco albocacense representó una carta de presentación en la capital del reino, donde Vicente se encontraba en torno a 1691, decorando la desaparecida capilla del Santo Cristo de la Comunión –conocida también como Cristo de la Luz– del convento de Santo Domingo. Según Teixidor, en su cúpula representó a la *Virgen amparando a los santos dominicos bajo su manto* y recibió quinientas libras, que demuestran el prestigio profesional que había alcanzado.¹⁵ Con razón, tras realizar otros encargos en Vinaròs, Alcalá de Xivert y Castellón entre septiembre de 1691 y octubre de 1692, los hermanos fueron llamados

de vuelta a Valencia para pintar la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes.

Según Gil Gay, acometieron la obra el 8 de febrero de 1693, es decir, el mismo día en que se deliberó la rehabilitación arquitectónica de la iglesia.¹⁶ Lo que es más importante es que en el acuerdo se prometió que, dependiendo de su éxito en la capilla sacramental, se les habría confiado también la decoración al fresco de la iglesia. De esta primera intervención no queda nada más que seis escenas bíblicas, que fueron incrustadas entre los mármoles de la reforma neoclasicista de finales del Setecientos, siendo

¹⁵ TEIXIDOR, J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Vol. II. Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1949-52, p. 130.

¹⁶ GIL GAY, M. (1909): *Op. cit.*, p. 8.



Fig. 2.- Vicente Guilló, *San Pablo*, 1678-89, detalle del fresco de la ermita de San Pau, Albocàsser.



Fig. 3.- Michel Dorigny (grab.) a partir de Simon Vouet (pint.), *San José*, 1640. Yale University Art Gallery.

sustancialmente retocados por José Vergara.¹⁷ Las del presbiterio representan a *San Juan Evangelista comulgando a la Virgen*, la *Entrega de las llaves a san Pedro* y el *Lavatorio de los pies*. Las de la pared hastial, la *Multiplicación de los panes y los peces*, el *Regreso del hijo pródigo* y la *Fiesta en honor del hijo pródigo*.

Las capitulaciones que los Guilló firmaron cinco meses después para la decoración de la iglesia han proporcionado un dato interesante sobre su intervención en la capilla sacramental. De hecho, en su cláusula séptima, la junta de fábrica les demandó que pintasen en la bóveda unos arcos fingidos, decorados con tallas y molduras sobre campo dorado, «conforme está en la capilla de la Comunión de dicha iglesia».¹⁸ Se trata de un recurso que Eugenio Guilló volverá a emplear, idéntico, en la capilla de la Vir-

gen del Rosario del antiguo convento de Santo Domingo de Castellón, obra que finalizará en 1704 (Fig. 4). Por lo tanto, el primer cometido de los hermanos vinarocenses en esta parroquia no debió de alejarse mucho del estilo ilusorio que habían ensayado en el norte del antiguo reino, caracterizado por una compartimentación del espacio mediante arquitecturas fingidas y exageradamente ornamentadas, en las cuales se insertaban las escenas bíblicas. En esta ocasión, éstas se compusieron como *quadri riportati* a la manera de los *quadraturisti* boloñeses y reflejaron un mensaje iconográfico unitario, que aludía a la eucaristía. Como se anticipaba, su labor en la capilla sacramental terminó el 9 de agosto y apenas un mes después los hermanos Guilló firmaron las capitulaciones para la pintura al fresco de la iglesia.



Fig. 4.- Eugenio Guilló, detalle de la decoración de la capilla de la Virgen del Rosario, 1702-4, antigua iglesia del convento de Santo Domingo, hoy iglesia de San Vicente Ferrer, Castellón de la Plana.

¹⁷ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, p. 49. Sobre la reforma neoclásica de la capilla véase PINGARRÓN, F.: “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995) 331-346.

¹⁸ 1693, septiembre 23. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Véase apéndice documental.

EL INÉDITO CONTRATO DE 22 DE SEPTIEMBRE DE 1693

Reunidos en los espacios del archivo parroquial, la junta de fábrica de la iglesia de los Santos Juanes, Vicente y Eugenio Guilló suscribieron un contrato que, si bien conocido por la historiografía, hasta la fecha no se había reproducido ni analizado. Por un lado, sus veintitrés ítems proporcionan un acceso directo a la obra de los hermanos vinarocenses en Valencia, de la cual permiten una valoración imparcial e independiente de las críticas posteriores. Por el otro, revelan las originarias intenciones de la junta a propósito de la reforma, aquilatando la fase preliminar del proceso decorativo de la iglesia. Analicemos sus contenidos, distinguiendo entre los técnicos y los temáticos.

Los contenidos técnicos

El contrato de septiembre de 1693 rebosa de términos propios de la pintura de trampantojos, aludiendo en diferentes ocasiones a los elementos arquitectónicos que había de fingir mediante la pintura. En primer lugar, se dispuso que una falsa cornisa de mármol rodease la bóveda del presbiterio. Debía tener también unos resaltes en los macizos de los arcos, para albergar cuatro alegorías. Este dato recuerda las peanas de la barandilla fingida en la cúpula de la ermita de San Pau en Albocàsser, donde se sientan las *Virtudes Cardinales*.

El intradós de todos los arcos formeros de la iglesia tenía que imitar el mármol, los jaspes el bronce. En el entablamento debía simularse una cornisa de piedra oscura, de color negro o azul, y ornada con estofado. De forma alternativa, en el friso podían sucederse elementos ovales y puntas de diamante, siempre sobre fondo oscuro. Efectivamente, la primera solución es la misma que los Guilló habían adoptado en el ermitorio albocacense, donde un adorno de hojarasca doradas sobresale del falso entablamento azula-

do. Los pedestales de los contrafuertes debían pintarse como jaspes de mármol policromado y de ellos debía colgar un pendiente dorado. La misma decoración tenía que emplearse para los contrafuertes, aunque se proporcionó también una segunda opción, es decir, un estofado de mármol sobre campo dorado.

Sin duda, desde el punto de vista técnico, las cláusulas cuarta y octava del contrato son las más interesantes. La primera preveía que en la bóveda de la nave se pintase un alzado de «tres navadas [*sic*: naves] incluyendo en cada una de ellas dos capillas». Es muy improbable que el término «navada» se refiriese a las naves en su habitual sentido longitudinal. De hecho, la tipología arquitectónica de tres naves se introducirá en Valencia mucho tiempo después.¹⁹ Es más plausible que se tratase de tramos. Puesto que la iglesia está compuesta por seis tramos, tiene sentido que a cada dos tramos reales correspondiese un tramo fingido al fresco en la bóveda. En consecuencia, a los lados de esta falsa nave se abriría un total de seis capillas contra las doce reales (Fig. 5).

Una cláusula sucesiva especificaba que unos arcos de mármol con sus tallas y molduras sobre campo dorado tenían que separar estos falsos tramos. Su modelo lo constituía la obra que los hermanos Guilló habían realizado en la capilla de la Comunión de la misma iglesia. Un recurso que el más joven de los hermanos volverá a emplear para decorar el arco abocinado de la capilla de la Virgen del Rosario de la antigua iglesia conventual de Santo Domingo de Castellón, donde también se encuentran su firma y la fecha de finalización de la obra (Fig. 4).

Volviendo a la falsa bóveda que él y su hermano tenían que pintar en la iglesia de los Santos Juanes, otra cláusula del contrato preveía que en ella se pintasen unas escenas bíblicas y que cada una de ellas fuese delimitada por su propio marco a «imitación de mármol y bronce dora-

¹⁹ GONZÁLEZ TORNEL, P.: “Un modelo romano para la arquitectura eclesiástica española del siglo XVIII: la planta claustral en Valencia”, en *Quintana*, X (2011) 177-191.

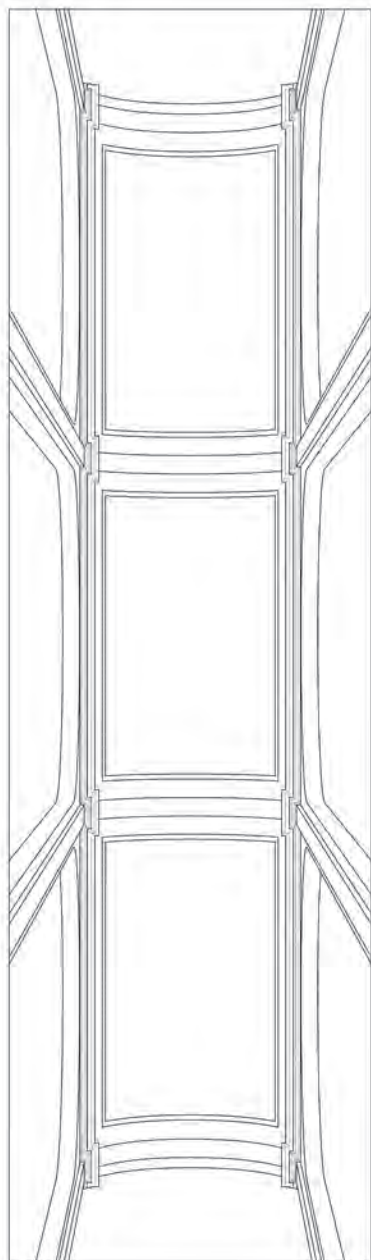


Fig. 5.- Reproducción gráfica de la arquitectura fingida al fresco de la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, según la cuarta cláusula del contrato de 23 de septiembre de 1693. Realizada por Jaime Alcayde Bellver por encargo del autor.

do». Este dato aclara que, desde el punto de vista compositivo, las escenas bíblicas debían tener perspectiva y proporciones independientes. En definitiva, tenían que ser *quadri riportati*, como los que se habían pintado en la capilla de Comunión.

La cláusula octava del contrato se refería a la contrafachada. Se estableció que sobre su entablamento apoyase una balaustrada fingida y que, detrás de ella y a ambos lados del ventanal, se pintase «un pedazo de perspectiva o templo, que a la vista parezca que dicho templo se dilata más de lo que es». Esta fue la única arquitectura fingida de entre las previstas en el contrato de 1693 que los Guilló consiguieron realizar. Por ella serán criticados por Antonio Palomino, a decir del cual no habían conseguido el efecto ilusorio esperado.²⁰

Los contenidos temáticos

En ocasión de la estipulación del contrato de septiembre de 1693, la junta de fábrica anticipó también los principales contenidos figurativos de las pinturas. Aun así, consciente de la necesidad de acondicionar previamente la arquitectura, aplazó la definición de todos los temas y tipos iconográficos a representar. Estos contenidos, a partir de los cuales se construiría el programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes, eran de dos tipos: hagiográficos y bíblicos.

Evidentemente, los primeros estaban finalizados a ensalzar los santos titulares del templo, san Juan Bautista y san Juan Evangelista. Las escenas más destacadas de su vida debían ocupar los amplios paños murales que resultarían del rebajamiento de los arcos de embocadura de las capillas laterales. Se dispuso también que a cada santo se dedicase un lado del templo. Su exaltación tenía que llegar a su clímax en el presbiterio, donde sus tronos debían flanquear a la Trinidad y estar acompañados por coros de santos y ángeles músicos. Cuatro alegorías de las virtudes practicadas por los santos Juanes —no se mencionaron cuáles— debían rematar los cua-

²⁰ BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 2 (1915) 57.

tro lunetos del presbiterio, que finalmente no se realizaron. Estas alegorías debían descansar sobre los resaltes de la falsa cornisa que rodearía la bóveda, según se ha dicho más arriba.

Por su parte, los contenidos bíblicos debían sacarse principalmente del Apocalipsis por ser su autor, san Juan Evangelista, uno de los titulares del templo. Algunas de sus historias «más misteriosas y pintorescas» —de nuevo, no se especificaron cuáles— debían pintarse en la bóveda del alzado arquitectónico de tres tramos que los Guilló tenían que simular en la bóveda real. Como se dijo, cada escena contaba con su propio marco fingido. Otras no mejor especificadas historias «de medio relieve, realzados de oro», insertadas en «siete, o los que quepan, medallones por parte, a imitación de oro» debían decorar el contorno de la bóveda. Tenían que sustentarlas las imágenes de mármol fingido de los profetas. Finalmente, figuras indeterminadas de santos y virtudes debían ocupar las velas y lunetos de las bóvedas.

Ausentes en los frescos anteriores y posteriores de los Guilló, todos estos elementos figurativos se encuentran, al contrario, en la obra de los miembros de la escuela madrileña y, en particular, de Claudio Coello. Obsérvense, por ejemplo, los frescos de la iglesia del antiguo convento y colegio de Santo Tomás de Villanueva, llamado de la Mantería, de Zaragoza. En las pechinas de su primer cuerpo, Coello había pintado cuatro angelotes de mármol en acto de sustentar falsos medallones de bronce dorado con figuras e historietas alegóricas. En los contrafuertes del crucero se encuentran cuatro figuras exentas de santos agustinos. Son todos detalles que, indudablemente, inspiraron la obra de los fresquistas vinarocenses.

Analizados los contenidos más significativos del contrato, resumamos ahora sus principales características. Desde el punto de vista temático, las capitulaciones tuvieron un carácter deci-

didamente abierto. No se especificaron cuáles episodios de la vida de los santos representar, ni se determinaron las escenas apocalípticas, los santos o las virtudes a pintar. Todo ello se aplazó a la futura deliberación de los miembros de la junta parroquial o de quien ellos eligieran. Con todo, los asuntos generales fueron acordados y eran la hagiografía de los santos Juanes, la celebración de sus virtudes y el Apocalipsis. Faltaba sólo por concretar su representación iconográfica.

Por lo que atañe a la técnica, fue deliberado que los Guilló explotasen el repertorio ilusionista que habían ensayado en sus anteriores comitidos al fresco, es decir, la ermita de San Pau en Albocàsser y la capilla de la Comunió de la misma iglesia de los Santos Juanes. Asimismo, tenían que inspirarse en la obra de los miembros de la escuela madrileña, con los cuales Vicente Guilló se había formado durante los años sesenta del siglo XVII. En particular, hemos observado algunas semejanzas con la obra maestra de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en Zaragoza, la decoración de la iglesia de la Mantería.

Un patrón que no se limitó a los elementos que ya se han señalado. De hecho, es sabido que originariamente sus pinturas ocupaban toda la superficie arquitectónica a partir de los zócalos, aunque hoy en día se conservan solamente las de la cornisa hacia arriba.²¹ En ellas observamos muchos elementos que compondrán el léxico iconográfico-ornamental de los fresquistas de Vinaròs, como las ventanas con cortinas entreabiertas de color rojizo, las falsas barandillas, el intradós de los arcos decorado con hojarasca, las nereidas de mármol fingido con función tenante, etc.

El contrato de 1693 menciona también algunos recursos que la iglesia de los Santos Juanes habría compartido con otra grande renovación decorativa de la Valencia de finales del Seiscientos, la de la iglesia de San Nicolás Obispo

²¹ CHAMOSO LAMAS, M.: *Las pinturas de las bóvedas del convento de la Mantería de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Exc.ma Diputación Provincial, 1953.

y San Pedro Mártir. Ésta se había deliberado el 3 de junio de 1691 con el pintor Dionís Vidal y se alargó hasta principios del siglo XVIII.²² La formación de Dionís Vidal en Madrid, que hasta muy recientemente ha sido ratificada,²³ es suficiente para explicar la innegable correspondencia entre su obra y la que se deduce del contrato del 23 de septiembre de 1693. También en San Nicolás se optó por dedicar cada lado del templo a uno de sus santos titulares. Destacados episodios de sus vidas se encuentran incrustados en un sofisticado entramado arquitectónico fingido.

Dos zonas en particular presentan una analogía extraordinaria con lo que se había previsto en el contrato san-juanescos. La primera es el presbiterio con la *Gloria de los santos Nicolás Obispo y Pedro Mártir*. La gruesa cornisa que rodea

la escena rememora su segunda cláusula, en la cual se establecía que «sobre los lunetos de dicho presbiterio se haya de fingir una cornisa de mármol que circuya todo el presbiterio, con sus resaltes a los macizos de los arcos». La segunda es la contrafachada. A pesar de la remodelación decimonónica que causó la abertura del rosetón neogótico y la pérdida de parte de los frescos, puede apreciarse una alta balaustrada tras la cual se vislumbra la falsa perspectiva de un ábside. La correspondencia con la cláusula octava del contrato de 1693 es inequívoca. Particular atención merece el fragmento que alude a «una cortina con unos muchachos que la recogen y detienen», recurso decorativo que puede observarse también en la contrafachada de la iglesia de San Nicolás (Fig. 6).



Fig. 6.- Dionís Vidal, contrafachada de la iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir, Valencia, 1697-1705.

²² LLORENS MONTORO, J. V.: *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*. Valencia, Ecir, 1988, p. 133, nota 36.

²³ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, pp. 299-305.

1695: EL CAMBIO DE RUMBO DE LA REFORMA DECORATIVA Y LAS RAZONES DE UN FRACASO

Vicente y Eugenio Guilló ajustaron la obra pictórica de la iglesia de los Santos Juanes por ocho mil libras. Las primeras quinientas se les abonarían en el momento en que empezarían a pintar. 5500 se repartirían cada cuatro meses. Las últimas dos mil libras se pagarían una vez terminada la obra. El mismo día, la junta parroquial determinó pagarle a Vicente Guilló treinta doblones por su labor en la capilla de la Comunión y la pintura del reloj solar en la fachada que da hacia la plaza del Mercado.²⁴ Dos días después, el pintor de Vinaròs otorgó la relativa carta de pago.²⁵ El mismo día Vicente y Eugenio presentaron a la junta parroquial sus garantes para el nuevo contrato y el 26 de septiembre se registró la relativa escritura de fianza.²⁶

El 24 de noviembre la junta parroquial y el *obrer de vila* Vicente García pactaron la rehabilitación arquitectónica del templo.²⁷ Los Guilló aprovecharon para retomar algunos trabajos que tenían pendientes, como los lienzos para las puertas del órgano de la iglesia parroquial de Alcalá de Xivert, que de hecho están firmadas por Vicente y fechadas en 1694.²⁸ Los Guilló volvieron a Valencia en torno al 16 de abril de 1695, día en el cual se realizó la última visura de la obra de albañilería, que les garantizó una superficie adecuada para pintar.²⁹ Pero, antes había ocurrido un hecho que pone de manifiesto un cambio de paradigma en la recién empezada reforma decorativa de la iglesia.

El 18 de febrero se había decidido limitar la decoración pictórica a la bóveda, reservando todo el espacio que quedaba debajo del entablamento a otro tipo de revestimiento. La historiografía ha repetidamente atribuido al canónigo Vicente Vitoria (1650-1709) la responsabilidad de esta decisión, que empezó un nuevo curso en la historia de la reforma, rejuveneciendo su contenido y su forma de acuerdo con cánones mucho más actualizados y cosmopolitas.³⁰ Otro resultado de la intervención de Vitoria fue la «idea» a la cual Antonio Palomino aludió en el conocido informe de 1697 sobre las pinturas realizadas por Vicente y Eugenio Guilló.³¹ Con el término «idea» el pintor de Bujalance identificó un documento en el cual se determinaron los temas y tipos iconográficos que los Guilló habrían tenido que representar en las bóvedas.

Por lo tanto, el objetivo de la «idea» fue especificar los temas iconográficos que el contrato de 1693 había derogado a la sucesiva elección de la junta o de quien ella habría elegido. Por otra parte, su autor sobrepasó la cuestión estrictamente iconográfica e intervino también en asuntos más propiamente técnicos que resultaron perjudiciales para Vicente y Eugenio Guilló. Primeramente, Vicente Vitoria insistió en la necesidad de representar arquitecturas que fuesen perfectamente reproducibles y realmente edificables. Reprochó, pues, cualquier tipo de creación fantástica e irrealizable, un aspecto que había sido característico de los primeros *quadraturisti* afincados en la corte y, como

²⁴ 1693, septiembre 23. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585, septiembre 23. Véase también PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, pp. 217-218.

²⁵ 1693, septiembre 25. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

²⁶ 1693, septiembre 26. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Los garantes fueron los hermanos Joan Joseph y Baltasar López, sus esposas y Paula Cano, esposa de Vicente Guilló.

²⁷ PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, pp. 642-661.

²⁸ MIR SORIA, P. (2002b): *Op. cit.*, pp. 522-523.

²⁹ PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, p. 219.

³⁰ Sobre Vitoria véase BASSEGODA I HUGAS, B.: “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994) 37-62.

³¹ BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 2 (1915) 50-58.

no, de los hermanos Guilló.³² En segundo lugar, determinó que tenía que haber un punto focal unívoco desde el cual la perspectiva y la proporción surtirían su engañoso efecto y lo situó en el espacio entre las dos capillas de la pared hastial. También esta decisión alejó la reforma de la *quadratura* tradicional, puesto que sus representantes boloñeses habían aplicado una visión multifocal.³³ Al contrario, el foco único y descentralizado había sido reintroducido en el ambiente romano de finales del seiscientos, siendo Andrea Pozzo (1642-1709) su máximo defensor.³⁴

Con estas nuevas directrices, Vicente y Eugenio Guilló empezaron su labor. En el luneto de la contrafachada pintaron una falsa perspectiva que añadió dos falsos tramos a la nave de la iglesia y que, como vimos, ya estaba prevista por la cláusula octava del contrato de 1693. En efecto, fue confirmada por el décimo ítem de la «idea» de Vicente Vitoria.³⁵ En el tramo de bóveda colindante pintaron la *Batalla de san Miguel Arcángel contra Lucifer* y, lo que resulta más interesante, el *Trono de Dios*. Como se recordará, el contrato de 1693 había previsto que éste se pintase en el presbiterio. En la segunda cláusula de su programa iconográfico, el canónigo Vitoria dispuso que se pintase en la bóveda de la nave, en el punto más próximo al arco toral, cosa que los Guilló contravinieron.

En las velas de la bóveda éstos representaron a los *Apóstoles*. Y en once de sus lunetos pintaron una serie de arquitecturas fingidas que hacen de fondo a parejas de angelotes que sustentan bajorrelieves con símbolos alusivos a los profetas (Fig. 7). También esta solución violó el proyecto

de Vicente Vitoria, que preveía medallones historiados. Aun así, pone de manifiesto la influencia del tratado de Andrea Pozzo, sin duda por mediación del canónigo de Xàtiva. De hecho, es análoga a la que el jesuita había previsto en los grabados L y LI de su tratado y que, posteriormente, aplicará en las capillas laterales de la iglesia de los jesuitas de Viena (Fig. 8).³⁶

Como se ve, al poco de empezar los Guilló habían repetidamente incumplido lo que habían acordado con la junta parroquial y con Vicente Vitoria. Sus violaciones tenían relación tanto con los contenidos temáticos del contrato de 1693 y de la «idea» de 1695, como con sus aspectos técnicos.³⁷ En particular, eludían los dos principios que, a partir de la intervención del canónigo Vitoria, habían asegurado un nuevo carácter cosmopolita a la reforma: el punto de vista monofocal y la reproducibilidad de las arquitecturas fingidas. Los Guilló no respetaron el primer principio, más bien preservaron la multiplicidad de focos que había caracterizado las *quadrature* boloñeses y los trampantojos de la escuela madrileña. Eludieron también el segundo, inventando arquitecturas fantásticas y bizarras como la que he presentado en fotografía, que muestra una exedra en plena construcción con tanto de andamios de madera (Fig. 7).

Por estas razones, se abrió un pleito ante la Real Audiencia y las obras se paralizaron. El juicio se resolvió el 2 de enero de 1697 con la rescisión del contrato entre la parroquia y los Guilló, a los cuales se les abonaron 1816 libras, trece sueldos y cuatro maravedíes de las ocho mil libras originariamente previstas, a efectos de la labor cumplida hasta entonces.³⁸ Al parecer, el dis-

³² RAGGI, G.: “Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale *ante litteram*?” en FARNETI, F., LENZI, D. (coords.): *Realtà e illusione dell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Florencia, Alinea, 2006, pp. 43-50.

³³ GARCÍA CUETO, D. (2005): *Op. cit.*, pp. 46-47.

³⁴ MAZZONI, A.: “Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione” en *La costruzione dell'architettura illusoria*. Roma, Gangemi, 1999, pp. 189-271.

³⁵ BORRULL, J.: *Op. cit.*, p. 57.

³⁶ POZZO, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, typis Joannis Jacobi Komarek bohemi..., 1693.

³⁷ SANZ SANZ, M^a. M. V.: “Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, 2, 4 (1989) 128-133; ZALBIDEA MUÑOZ, M^a. A. [et al.]: “Entre Palomino y los hermanos Guilló: una cuestión técnica”, en *Arché*, 1 (2006) 71-78.

³⁸ GIL GAY, M. (1909): *Op. cit.*, p. 16 (evidentemente, la fecha de 1627 es una errata).

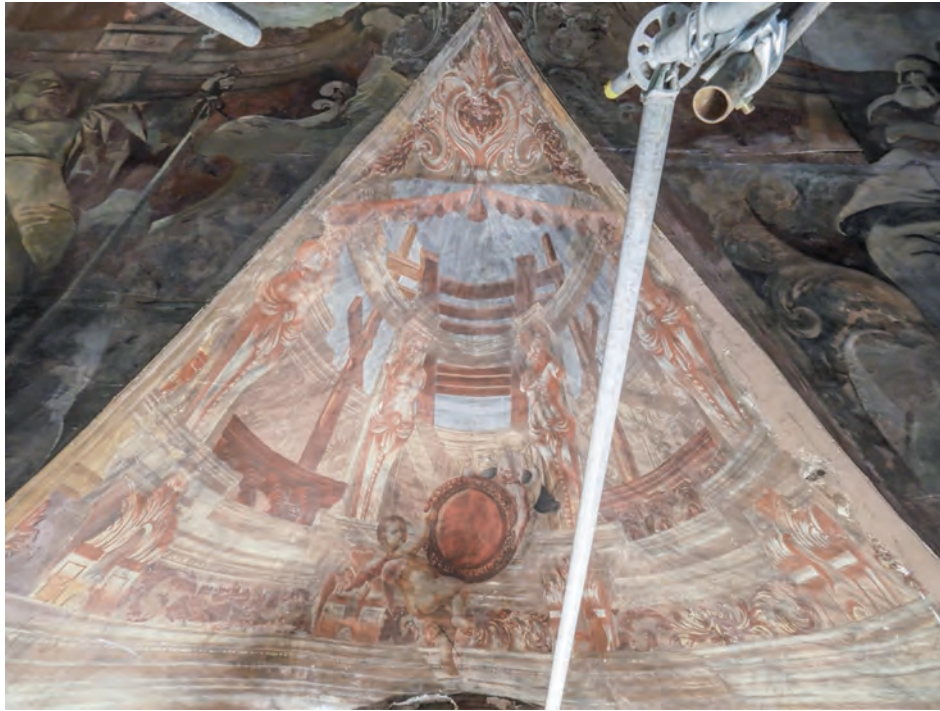


Fig. 7.- Vicente y Eugenio Guilló, *Trampantojo con arquitectura en construcción*, entre 1695 y 1697, iglesia de los Santos Juanes, Valencia.



Fig. 8.- Andrea Pozzo, *Trampantojo con exedra fingida*, primeros años del siglo XVIII, Jesuitenkirche, Viena.

gusto que el pleito le había ocasionado trajo Vicente Guilló a enfermar. Falleció el 12 de marzo de 1698. Para mayo del mismo año su hermano Eugenio se encontraba de vuelta en su ciudad natal, Vinaròs.³⁹

CONCLUSIÓN

Desde que en 1915 Javier Borrull publicó el informe de Antonio Palomino sobre las pinturas realizadas por Vicente y Eugenio Guilló en la iglesia de los Santos Juanes,⁴⁰ una generalizada negatividad ha marcado la reputación de los pintores hermanos de Vinaròs. Cómplice el éxito de la obra del pintor de Bujalance, que a partir de 1699 tomó el relevo de la reforma decorativa de la iglesia. Con todo, la historiografía más reciente les ha reconocido el mérito de haber reintroducido el fresco y, más en particular, la *quadratura* en los territorios septentrionales y en la capital del antiguo reino de Valencia.⁴¹ El análisis del contrato de 1693 ha confirmado este mérito, brindando un inédito ejemplo de pintura perspectivista y de trampantojo arquitectónico que desafortunadamente nunca se ultimó. La gallardía de algunas soluciones, como el falso alzado de la cláusula cuarta, habría representado un caso único en la pintura mural del antiguo reino y, de haberse realizado, habría igualado los frutos más soberbios de la *quadratura* en Madrid, Zaragoza, etc. Se ha demostrado que de este contexto anterior a la llegada en la corte de Luca Giordano procedieron los referentes más próximos de la reforma confiada a los Guilló. Una reforma que, antes del viraje ocasionado por Vicente Vitoria y posteriormente reafirmado por Antonio Palomino, habría acercado las iglesias valencianas de los Santos Juanes y de

San Nicolás por la reciprocidad de las soluciones técnicas y los contenidos figurativos adoptados. Una reforma que habría representado un hito del *quadraturismo* español, antes de que sus falsas perspectivas arquitectónicas se abriesen hacia los cielos tersos y pululantes de figuras de Palomino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAHALÍ, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Á.: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV” en COLOMER, J. Ll., SERRA DESFILIS, A. (coords.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina, CEEH, 2006. pp. 241-264.
- BASSEGODA I HUGAS, B.: “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994) 37-62.
- BÉRCHEZ, J.: “Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIII (1982) 48-53.
- BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2 (1915) 50-58.
- GALARZA TORTAJADA, M.: *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- GARCÍA CUETO, D.: *La estancia española de los*

³⁹ MIR SORIA, P. (2006): *Op. cit.*, p. 195.

⁴⁰ Inédito hasta la segunda década del siglo XX, es conocido gracias a la transcripción realizada por fray Manuel Miñana y guardada en el Archivo de la Real Academia de San Carlos (*Teóricos*, sign. 148).

⁴¹ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, pp. 266-279.

- pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662. Granada, Universidad, 2005.
- GARCÍA CUETO, D.: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006.
- GARCÍA CUETO, D.: “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano» en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coords.): *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-318.
- GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Tipografía de San José de J. Canales, 1909.
- GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2005.
- GONZÁLEZ TORNEL, P.: “Un modelo romano para la arquitectura eclesiástica española del siglo XVIII: la planta claustral en Valencia”, en *Quintana*, X (2011) 177-191.
- LLORENS MONTORO, J. V.: *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*. Valencia, Ecir, 1988.
- LÓPEZ AZORÍN, M^a. J.: “Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV (1994) 69-75.
- LUANA, J.J.: “Simon Vouet y España”, en *Historia* 16, 175 (1990), 116-124.
- MARCO GARCÍA, V.: “La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa” en *Pulchra Magistri l’esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs 2013-2014: campanya de restauració patrimonial*. València, La Llum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 220-262.
- MARCO GARCÍA, V.: *Pintura barroca en Valencia. 1600-1737*. Madrid, CEEH, 2021.
- MAZZONI, A.: “Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione” en *La costruzione dell’architettura illusoria*. Roma, Gangemi, 1999, pp. 189-271.
- MIR SORIA, P.: “Bibliografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón”, en *Millars: Espai i historia*, 25 (2002a) 45-60.
- MIR SORIA, P.: “Una aproximación artística a la singular obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 78, 2 (2002b) 519-535.
- MIR SORIA, P.: *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*. Vinaroz, Editorial Antinea, Ayuntamiento: Concejalía de Cultura y Educación, 2006.
- ORELLANA, M. A. de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1967.
- POZZO, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, typis Joannis Jacobi Komarek bohemi..., 1693.
- PINGARRÓN, F.: “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995) 331-346.
- PINGARRÓN, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento, 1998.
- RAGGI, G.: “Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realta virtuale ante litteram?” en FARNETI F.; LENZI, D. (coords.): *Realta e illusione dell’architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Florencia, Alinea, 2006, pp. 43-50.
- SANZ SANZ, M^a. M. V.: “Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 4 (1989) 128-133.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., ZARRANZ DOMÉNECH, M^a. R.: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, Editorial Federico Doménech, 2000.
- TEIXIDOR, J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. 3 volúmenes, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1949-52.

VILAPLANA ZURITA, D.: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996.

Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia. Conferencias pronunciadas con motivo de la celebración de los 750 años de creación de la parroquia. Zaragoza, Iber Caja Obra Social, 1998.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1693, septiembre 23. Valencia

Capitulaciones para la decoración pictórica de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia con Vicente y Eugenio Guilló.

Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, protocolos notariales de Francesc Blasco, sign. 1585.

Capitulaciones del modo que se ha de pintar la iglesia parroquial de San Joan del Mercado de la ciudad de Valencia

1. Primo, que en el presbiterio se haya de pintar en la bóveda en lo alto la Trinidad con mucha gloria rebosada y a los lados dos tronos uno a cada parte, de ángeles de cuerpo entero con instrumentos de música y otros coros de santos en segundo término y, en el medio, a la parte inferior dos tronos con los dos santos Juanes de cuerpo entero.

2. Ítem, que sobre los lunetos de dicho presbiterio se haya de fingir una cornisa de mármol que circuya todo el presbiterio con sus resaltes a los macizos de los arcos y sobre dichos resaltes se pinten cuatro virtudes, dos a cada lado, que declaren las virtudes en que ambos santos florecieron.

3. Ítem, que en los cuatro formeros que hay en dicho presbiterio se hayan de fingir de mármol, jaspe, e imitación de bronce unos ornatos a las ventanas de buen gusto y, sobre el rebanco que corre al lado de dichas ventanas, se hayan de pintar una figura a cada parte de los santos que bien vistos serán a los señores electos de dicha parroquia o a quien sus veces tuvieren, y en los lunetos que están sobre dichos formeros se hayan de pintar una virtud o santo en cada uno de ellos, conforme se demuestra en el modelo y en

la misma forma se hayan de proseguir los restantes formeros y lunetos que en dicha iglesia habrá, circuyendo el rebanco toda la iglesia, resaltando en todos los puestos que el arte pidiera y fuere menester, dándole la altitud que según buena regla pidiera y éste haya de ser colorido de color de arquitectura para que resalte el mármol y demás colores que se le aplicaren.

4. Ítem, que todo el restante cuerpo de la iglesia se haya de fingir solas tres navadas [*sic*: naves] incluyendo en cada una de ellas dos capillas para que en esta forma puedan pintarse las historias más desahogadas y garbosas y que las figuras que en ellas hubiere, según en el puesto que estuvieren colocadas, aparezcan a la vista algo más que naturales y que dichas historias sean del Apocalipsis, las más misteriosas y pintorescas que dichos electos eligieran.

5. Ítem, que dichas historias hayan de estar adornadas de unos ornatos de mármol con figuras de lo mismo, sus pedazos de arquitectura misturando en ella mármol, imitación de mármol y bronce dorado al buen gusto del artífice y conforme se ve en el modelo y en dicha forma se haya de proseguir lo restante de la Iglesia de dichas navadas [*sic*: naves].

6. Ítem, que sobre la punta de los lunetos de una y otra parte corra toda la iglesia la cornisa que ciña el presbiterio, resaltándola a los puestos que fuere menester conforme se muestra en el modelo y, bajo de dicha cornisa, se hayan de fingir siete o los que quepan medallones por parte, a imitación de oro, pintando en cada uno de ellos una historia de medio relieve, realzados de oro. Que la figura principal de dicha historia que hayan de tener de alto siete palmos lo menos y, alrededor de dichos medallones, hacia los lados, se hayan de fingir entre la arquitectura unas piedras jaspe para que hermoseen dicha obra y del macizo del rebanco que sube de la pilastra de abajo se haya de pintar una figura de mármol que sustente al parecer el medallón y en los demás alternative sobre dicho macizo y cargamento se pinte una estatua de mármol de los profetas antiguos conforme se demuestra en el modelo y en los formeros y lunetos que corres-

ponden a dichas navadas [*sic*: naves] se guarden el modo y forma que con las del presbiterio.

7. Ítem, que entre los ornatos de las tres historias de dichas navadas [*sic*: naves], para la división de unos a otros, se haya de fingir un pedazo de arco de mármol, la talla y molduras y el campo dorado, conforme está en la capilla de la Comunión de dicha iglesia.

8. Ítem, que en el frontis de dicha iglesia donde está al p[rese]nte la “O” en la ventana que se hubiere se pinte un ornato garboso que corresponda a los demás de dicha iglesia y en los chanfrantes [*sic*: esviajes] de esta y de las demás hayan de hacerse unos estofados de mármol y los campos dorados y, en lo alto de dicho frontis, se pinte una cortina con unos muchachos que la recogen y detienen y que dicha cortina enseñe estar tan principal como el ornato y balaustrado que corre alrededor de dicha ventana y, en el campo que queda en dicho frontis, a una y otra parte, se haya de fingir y pintar un pedazo de perspectiva o templo que a la vista parezca que dicho templo se dilata más de lo que es, conforme se ve en el modelo, acomodando en algunos puestos algunas figuras que hermosteen dicho frontis.

9. Ítem, que la cornisa principal que habrá en dicha iglesia se imite de mármol sin otro color ninguno para que ayude a lo pintado y no lo ofusque y en el friso de dicha cornisa se imite de una piedra negra o azul, oscura, y sobre dicho campo corra un estofado de remate esbatementado de negro o que se finja en dicho friso un embutido de diferentes piedras jaspes, con sus fajas de piedra negra alrededor de los óvalos cuadrados y puntas de diamante que en dicho embutido hubiere.

10. Ítem, que toda la restante arquitectura de dicha iglesia haya de ser de la misma imitación de mármol, exceptuando los chambas [*sic*: jambas] de las capillas, que, dejándolas sus fajas alrededor, en el medio se imite un jaspe de diferentes colores y, sobre dicho jaspe, caiga un colgante de oro mate en cada una de ellas y la misma forma se puede tener en las pilastras principales de dicha iglesia y si así no pareciera se puede

imitar en las pilastras principales un estofado de mármol y el campo dorado, conforme se muestra en el modelo.

11. Ítem, que encima de las impostas de las capillas hasta encontrar el arquitrabe de la cornisa principal queda un espacio de ocho palmos de alto y veinte de ancho sin los carcanyoles [*sic*: las enjutas] que quedan a los lados de la imposta y, en estos diez y seis lienzos de pared, se hayan de pintar, a una y otra parte, la vida de los santos Juanes, haciéndoles a cada uno de ellos su adorno alrededor conforme se demuestra en el modelo o de lo modo que elegirán los señores electos.

12. Ítem, en el frontis de dicha iglesia, sobre el cancel hasta la cornisa, queda un buen lienzo de pared en el cual se ha de pintar la historia que bien vista les fuere a los señores electos y, asimismo, sobre cada una de las capillas que en dicho frontis se han de hacer, quedará el mismo espacio que en las otras sin lo que a los lados quedara, en los cuales se haya de pintar lo que quisieren los señores electos.

13. Ítem, que las historias de han de pintar encima de los lienzos de las capillas como las de los medallones, a elección y gusto de los señores electos o quien sus veces tuvieren.

14. Ítem, que, no obstante dichos capítulos, les queda facultad a los señores electos de añadir o quitar lo que bien visto les fuere con calidad que los dichos artífices no puedan apartarse del orden que dieren los señores electos y que no puedan pedir de ello mejora alguna a más que el infr[ascripto]to precio, no comprendiendo en dichas mejoras añadiduras de oro, porque en caso de añadir a más de lo capitulado lo haya de pagar la parroquia.

15. Ítem, que dicha parroquia tenga obligación de dar andamios hechos a los maestros que pintaren dicha iglesia, aquellos que fueren menester a su tiempo.

16. Ítem, que tenga obligación dicha parroquia de dar a dicho artífice la cal preparada conforme la pidiere y fuere menester.

17. Ítem, que dicha obra haya de estar pintada al fresco con todas las calidades que requiere di-

cho arte y que los artífices dichos que pintaran dicha Iglesia tengan obligación de darla concluida dentro de cuatro años contadores desde el día que se les dará puesto en dicha iglesia para pintar y que, no dándola acabada dentro de dicho tiempo, pueda hacerla hacer acabar la dicha parroquia a costas de dichos artífices.

18. Ítem, que dicha parroquia tenga obligación de dar siempre que los artífices quisieren hasta trescientas libras a cuenta del precio.

19. Ítem, que dichos artífices hayan de pintar las boquillas de las capillas de dicha iglesia, así la parte cóncava como la demás superficie que le corresponde a plomo hasta el pavimento de dicha capilla, o nivel del embasamiento como en las demás basas de toda la iglesia y, en dichas boquillas, se ha de pintar lo que más bien visto fuere a los i[lust]res electos.

20. Ítem, que por razón de toda la dicha pintura y obra haya de dar dicha parroquia a dichos artífices ocho mil libras en esta forma: quinientas libras cuando empezaren a pintar; 5500 libras en esta forma, de cuatro en cuatro meses según lo que sea pintado; y las dos mil libras después de acabada toda la dicha pintura y visurada.

21. Ítem, que en dicho precio de ocho mil libras se haya de comprehender y comprenda toda la dicha obra, exceptuando los andamios, cal y arena preparada como se ha dicho.

22. Ítem, que dichos artífices hayan de dar finanzas a contento de dicha parroquia del dinero que se les dará por dicha obra en lo que excediere a la obra que estará hecha del que cobren antes de comenzar la dicha obra y pintura.

23. Ítem que hecho dicha obra después de acabada se haya de visurar por expertos nombrando cada una de las partes el suyo o suyos, Y no estando dicha obra según lo capitulado se haya de hacer acabar y perfeccionar a costas y expensas de dichos artífices por los que eligiere dicha parroquia.