

# LA ARQUITECTURA DE LA PORTADA Y RETABLOS DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE BURJASSOT. REFLEJO DE LOS MODELOS FIGURATIVOS DE A. POZZO

POR

PABLO CISNEROS ÁLVAREZ  
Universidad de Valencia

La actividad de los frailes arquitectos en el medio valenciano fue muy destacada. Estos frailes, que compaginaban su labor arquitectónica con la espiritual, realizaron obras en las que supieron compaginar la tradición con la nueva arquitectura moderna. En este sentido, la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot, de fray Francisco de Santa Bárbara, nos ofrece la posibilidad de estudiar todo este fenómeno constructivo en su portada y retablos gemelos del crucero. Sin duda, tanto la portada como los retablos de esta iglesia, nos hablan de la influencia directa que en ellos se puede apreciar de la obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, del jesuita Andrea Pozzo. Evidentemente, este influjo del tratado de Pozzo en San Miguel Arcángel de Burjassot es un ejemplo más de la gran repercusión que tuvo esta obra en el ámbito valenciano.

**Palabras clave:** Arquitectura. Siglo XVIII. Valencia. Frailes. Pozzo.

Friar-architects carried out important projects in the Valencia area. These monks, who combined architectural with spiritual labors, accomplished works in which they knew how to combine tradition with new architectural tendencies. The church of St. Michael Archangel of Burjassot by Friar Francisco de Santa Bárbara, provides the chance to study this constructive phenomenon in relation to its doorway and twin altarpieces at the crossing. Without doubt, these structures demonstrate the direct influence of the Jesuit Andrea Pozzo's treatise *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700), which had a broad repercussion in the Valencia region.

**Key words:** Architecture. 18th Century. Valencia. Friars. Pozzo.

La arquitectura valenciana del siglo XVII y XVIII presencia un fenómeno realmente importante, el de los frailes arquitectos. Estos frailes compaginaban su labor espiritual con la constructiva realizando obras en las que fueron capaces de asimilar el ambiente culto y moderno de la época, como veremos más adelante en la iglesia de san Miguel Arcángel de Burjassot <sup>1</sup>.

La actividad de estos frailes estuvo marcada por un conocimiento teórico importante. Así, gracias a las investigaciones de Bérchez, sabemos que «Fray Francisco de Santa Bárbara rea-

<sup>1</sup> Vid. Arnau Martínez, F.: *Estudio histórico-artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot*, Burjassot, Associació Cultural l'Almara, 1999.

lizó una traducción del tratado de Mathurin Jousse *Le secret d'architecture*, La Flèche, 1642, aumentado con textos de Tosca, fray Lorenzo de San Nicolás y Belidor. Fray Alberto Pina demuestra en sus escritos e informes estar al tanto de las obras de Caramuel y Tosca, evidenciando admiración por el “orden gótico”, el “modo mosaico” o la arquitectura oblicua. Fray Francisco Cabezas, tenido por el arquitecto más práctico que teórico, publicó la obra de geometría *Trisección del Ángulo* (Valencia, 1772). Un caso similar ocurre con Fray Domingo de Petrés, conocedor de los tratados de Vitruvio, Vignola, Serlio, Arfe, Bails, Tosca o Pozzo. Muchas de estas noticias no hacen sino que corroborar el carácter y contenido –de clara filiación matemática– que se percibe en algunas de sus obras de arquitectura»<sup>2</sup>.

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot (1765-1781)<sup>3</sup> se erige en un periodo conflictivo arquitectónicamente hablando. Hay que tener en cuenta que en 1768 se crea la Academia de San Carlos de la ciudad de Valencia que pretendía controlar todo el quehacer artístico, defendiendo unos postulados clasicistas alejados de los preceptos barrocos. De hecho, en el interior del templo se encuentran algunos detalles que responden perfectamente a los criterios estéticos neoclásicos. Así, la Academia de San Carlos trataba de intervenir en todos los planes arquitectónicos, imponiendo un título oficial de arquitecto sin el cual no se podía proyectar. La gran mayoría de los frailes no obtuvieron el título de arquitecto, si bien es cierto que algunas figuras como fray Vicente Cuenca lo aprobó, a pesar de ello, casi la totalidad de sus obras las ejecutó sin él.

Esta actividad constructiva de los religiosos se inicia en el siglo xvii con figuras como fray Gaspar de San Martín, fray Antón Ortiz, el jesuita Albiniano de Rajas o fray José de la Concepción. Esta larga tradición de los frailes arquitectos perderá protagonismo con la creación de la Academia de San Carlos y en especial, con las medidas ilustradas tomadas en 1777 y 1784, estableciéndose un fuerte control de los proyectos y obras arquitectónicas.

En la consumación de esta tradición constructiva de los religiosos se tiene que apuntar la labor de fray Joaquín del Niño Jesús y fray Vicente Cuenca, que constituyen el desenlace de este fenómeno arquitectónico. Por último, citar a fray Domingo de Petrés y la catedral de Santa Fe de Bogotá, que ayuda a vislumbrar lo que habría sido el desenlace de la arquitectura tardobarroca valenciana del siglo xviii sin la incidencia del neoclasicismo académico<sup>4</sup>.

En este texto nos vamos a centrar en la arquitectura de la portada y los retablos gemelos del crucero de San Miguel Arcángel de Burjassot, obras en las que se puede apreciar claramente el espíritu arquitectónico moderno que anteriormente se mencionaba.

La portada de la iglesia parroquial de Burjassot la realiza fray Francisco de Santa Bárbara entre los años 1765 y 1768, fecha en la que la arquitectura valenciana había abandonado ya ese gusto por la decoración excesiva en las fachadas, inclinándose por unas nuevas tesis más clasicistas y más planistas.

De hecho, entre los años 1725 y 1736 se levantó la iglesia de Santo Tomás de Valencia (Fig. 2), cuya fachada ha estado mal atribuida al P. Tosca<sup>5</sup>. Ésta introdujo en el ámbito valenciano el frontis de tipo romano de dos cuerpos, derivada de Il Gesú de Roma que, en España, se difundió en el tratado de De Rossi *Insignium Romae Templorum prospectus exteriores inte-*

<sup>2</sup> Bérchez, J. / Jarque, F.: *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaixa., 1993, p.144.

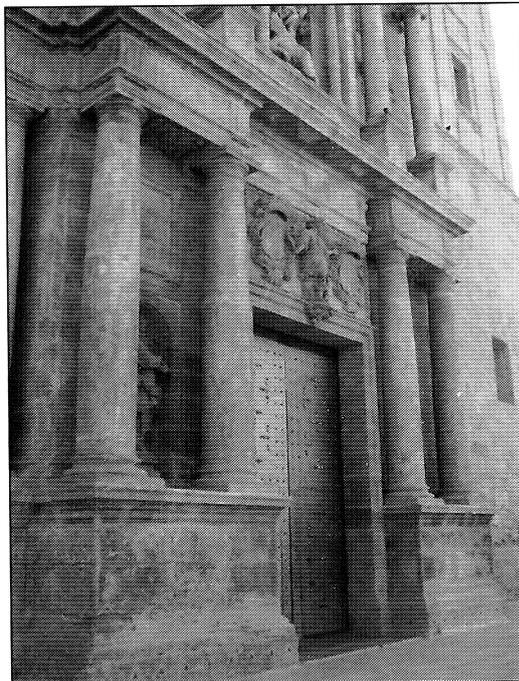
<sup>3</sup> La iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot la inició fray Francisco de Santa Bárbara, aunque, si nos atenemos a las palabras de Orellana y a la variedad estilística presente en el interior del templo, no la concluiría. En este sentido Orellana apunta que «haviéndose querido variar algo de su idea, se separó, desistiendo de su persecución, dándose por resentido» (Orellana, M. A. de.; *Biografía pictórica valentina*, edición a cargo de Xavier de Salas, Madrid, 1930, [Valencia, París-Valencia, 1995], p. 555).

<sup>4</sup> Bérchez, J. / Jarque, F.: *op. cit.*, 1993, p. 168.

<sup>5</sup> Vid. Villalmanzó, J: «El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia», *Saitabi*, 1978, pp. 69-81.



1



2

3



Fig. 1. Vista general de la portada de San Miguel Arcángel de Burjassot.  
Fig. 2. Iglesia de Santo Tomás, de Valencia.  
Fig. 3. Portada del monasterio de San Miguel de los Reyes, de Valencia.

*AEA*, LXXVIII, 2005, 312, pp. 369 a 380

*riores que a celebrioribus architectis inventi...*, Roma, 1684<sup>6</sup>. En este sentido hay que recordar que esta fachada de Santo Tomás se separaba de la portada tipo-retablo para conformar un imafronte en el que las relaciones espaciales existentes entre el interior y el exterior eran ya más proporcionadas.

La asimilación de este tipo de frontispicio en el medio valenciano se desarrolló de manera muy lenta. Ya en el segundo tercio del siglo XVIII hay algunos ejemplos que, junto al de Santo Tomás, contribuyeron a introducir este modelo de fachada romana en el ámbito valenciano.

La Iglesia de San Sebastián (1725-1732), de Valencia<sup>7</sup>, obra del discípulo de Tosca, José Cardona y Pertusa, ya está demostrando la intención de salvar la distancia de sus dos pisos por medio de aletones. Si se observa la fachada de la iglesia de Foyos (1730-1738), también de Valencia, en ella hay dos cuerpos articulados mediante un juego formal de apilastrados.

La iglesia parroquial de Chiva (1739-1781), de Valencia, por otra parte, sigue más de cerca los criterios arquitectónicos de Santo Tomás pero, sin duda, en ella todavía se pueden atisbar elementos barrocos como el perfil mixtilíneo que corona el edificio.

En el último tercio del siglo XVIII este imafronte a la romana ya se había asimilado perfectamente y prueba de ello son las obras valencianas de Antonio Gilabert en la iglesia de la Natividad de Turís (1667-1777) y en San Andrés de L'Alcudia (1969...) <sup>8</sup>.

Fray Francisco de Santa Bárbara para componer la fachada de la iglesia de San Miguel Arcángel no recurre al modelo vignolesco romano, a pesar de ser ya conocido en el medio valenciano, tal y como se ha dicho, sino que se inclina por la fachada tipo retablo.

El origen por el que prefirió este tipo de fachada frente al romano pudo estar motivado por su vinculación al Monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>9</sup>. Sabemos que Francisco Aldaz, luego fray Francisco de Santa Bárbara, ingresó en el monasterio como lego el 20 de Abril de 1756, permaneciendo allí hasta su muerte en 1802. Aquí, entre otros trabajos, se encargó de trazar y dirigir las obras del claustro norte, que nunca se llegó a consumir, conservándose pocos restos de lo construido.

Sin duda, en San Miguel de los Reyes, Fray Francisco de Santa Bárbara conoció la portada de la iglesia (Fig. 3). Ésta se realizó, conjuntamente a las obras del templo, a partir de 1625 por Pedro Ambuesa y Martín de Orinda<sup>10</sup>. Si comparamos esta portada-retablo con la de Burjassot, se aprecia en ambas el gusto por el juego de claroscuro creado a partir de la articulación de columnas exentas y retranqueos del muro, si bien es cierto que la portada del monasterio jerónimo, de mayor calidad, es mucho más violenta en cuanto a la distribución de los elementos arquitectónicos y su proyección en contrastes lumínicos que la de Burjassot pero, no cabe duda, que Santa Bárbara tuvo presente este diseño a la hora de componer la fachada.

Pasaremos a continuación a hacer una descripción somera de la fachada de Burjassot (Fig. 1). Esta portada retablo consta de dos cuerpos de distinto tamaño y, para salvar esta diferencia entre ambos, encontramos de manera muy tímida el recurso de los aletones de enlace.

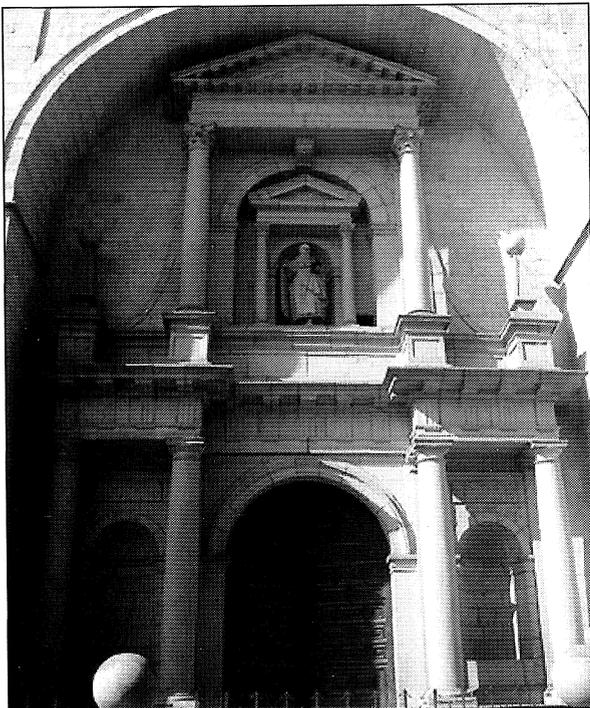
<sup>6</sup> Junto a la iglesia de Il Gesú de Roma, este tratado contenía imágenes y planos de la basílica de San Juan de Letrán, San Carlino alle Quatro Fontane, Santa Agnese de Borromini, la iglesia de SS. Lucca e Martina, la iglesia de San Marcello, el proyecto original de Miguel Ángel para San Giovanni dei Fiorentini, entre otras.

<sup>7</sup> Cf. Bérchez, J.: «Iglesia de San Miguel y San Sebastián. Valencia», en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad valenciana*, II, 1983, pp. 581 y ss.

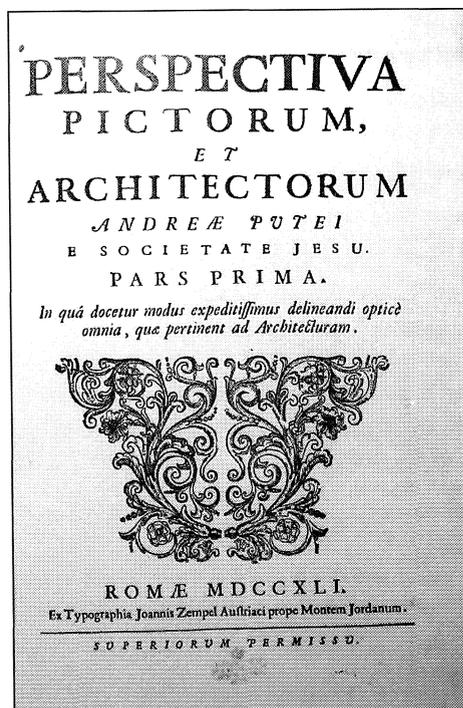
<sup>8</sup> Como obra clave en el estudio de Antonio Gilabert cf. Bérchez, J.: *Los comienzos de la Arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, Federico Doménech, S.A., 1987.

<sup>9</sup> Sobre el Monasterio de San Miguel de los Reyes se han realizado numerosos artículos y libros pero, creemos conveniente, citar la última y más completa que sobre el monasterio jerónimo se ha escrito. De ahí, que para cualquier consulta sobre el arte y la historia de este complejo monástico recomendamos la obra Arciniega García, L.: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, 2 V.

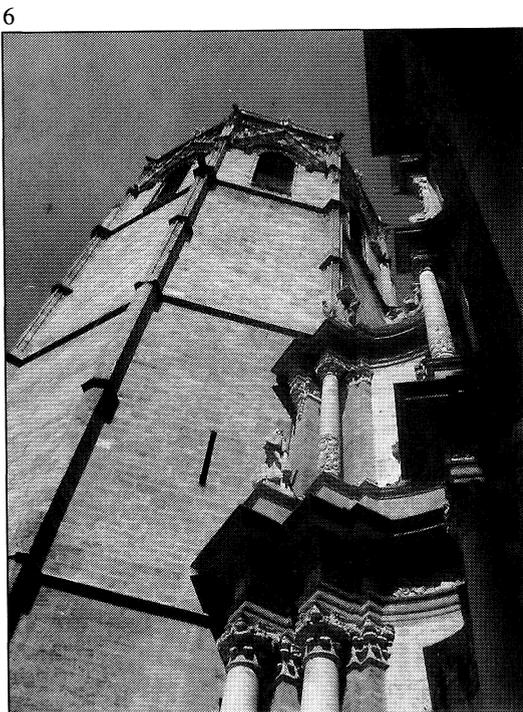
<sup>10</sup> Cf. Arciniega García, L.: «La construcción de la iglesia (1623-1645)» en *op. cit.*, 2001, TI, pp. 167 y ss.



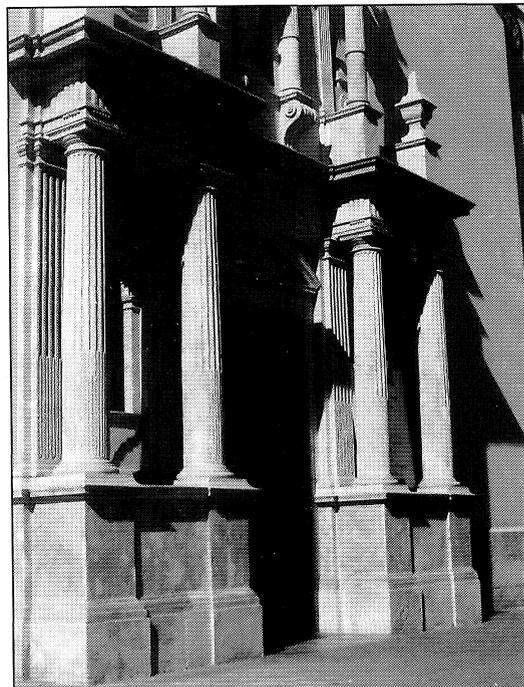
4



5



6



7

Fig. 4. Portada de San Frutos de Pedro de Brizuela, en la catedral de Segovia.  
Fig. 5. A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum et architectorum*, Roma, 1693-1700.  
Fig. 6. Fachada de la catedral de Valencia.  
Fig. 7. Vista lateral de la portada de San Miguel Arcángel, de Burjassot.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 369 a 380

El cuerpo inferior se estructura por medio de cuatro columnas exentas que apoyan sobre grandes pedestales. Estas cuatro columnas, toscanas y de fuste estriado, que están tapando unos apilastrados, otorgan a la portada un gran juego de luces y sombras. La puerta de acceso al interior que dispuso Santa Bárbara es arquitrabada pero, sobre esta estructura recta se ha colocado un frontón circular. En este piso inferior, las columnas con sus respectivos pedestales se proyectan hacia el exterior mientras que el espacio generado por el acceso al templo queda en línea con el muro, de esta forma, este juego de entrantes y salientes del cuerpo inferior queda reflejado en la cornisa.

En el cuerpo superior, de orden jónico, el juego de claroscuro que se encontraba en el inferior se repite. En el centro está un nicho avenerado, enmarcado por dos semicolumnas, que alberga la escultura de San Miguel. En este cuerpo superior el juego de planos es de igual forma destacado.

En definitiva, a pesar de haber entrado ya en el medio valenciano el modelo de fachada romano, ésta portada de la iglesia de San Miguel Arcángel sigue empleando el tipo de fachada-retablo <sup>11</sup>, marcado por la iglesia del Carmen, la arciprestal de Lliria o la de la iglesia del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes.

La estructura de esta portada está conjugando dos herencias que en un principio pueden parecer distantes. En cuanto a articulación de sus partes está recordando portadas posherronianas como la portada de San Frutos de Pedro de Brizuela en la catedral de Segovia (Fig. 4). En este sentido, la obra de Santa Bárbara dispone la misma estructura clasicista de la portada de Brizuela, en la que se ha querido ver influencias de la arquitectura del foco vallisoletano, la de la Corte y la de los sitios reales <sup>12</sup>, armonizándola con la estética barroca valenciana moderna.

La portada y los retablos de la iglesia de San Miguel Arcángel se levantan entre los años 1765 y 1768, años en los que se está gestando la futura Academia de San Carlos de Valencia. A pesar de ello, en esta iglesia encontramos todavía algunos acentos barrocos anteriores a la formación de la Academia, como es la herencia de las láminas del tratado de Pozzo.

La actividad artística del jesuita Andrea Pozzo (1642-1709) <sup>13</sup> fue muy destacada, tanto en el campo de la pintura, arquitectura como en el de la tratadística. Como pintor emprendió el atrevido fresco *Alegoría de la obra misionera de los jesuitas* (1691-1694), en el techo de la nave de San Ignacio en Roma, y más tarde los techos del palacio Liechtenstein austriaco. La primera de ellas es, junto a la obra de Giovan Battista Gaulli *Adoración del nombre de Jesús* (1674-1679) en la nave principal de la Iglesia de Il Gesù y la *Glorificación del papado de Urbano VIII*, en el Palacio Barberini (1633-1639), de Pietro de la Cortona, uno de los mejores ejemplos de la pintura monumental barroca.

Sin duda, la pintura en el tratado de Andrea Pozzo juega un papel muy importante. Plantea una relación muy estrecha entre la perspectiva, la pintura y la arquitectura y, de este modo afirma que «El que es buen pintor, es buen perspectivo, por tanto, será buen arquitecto». Con estas palabras Pozzo expresa el ideal barroco del continuo espacial, en el que la pintura y arquitectura, lo real y lo ilusorio, se funden en una sola cosa <sup>14</sup>.

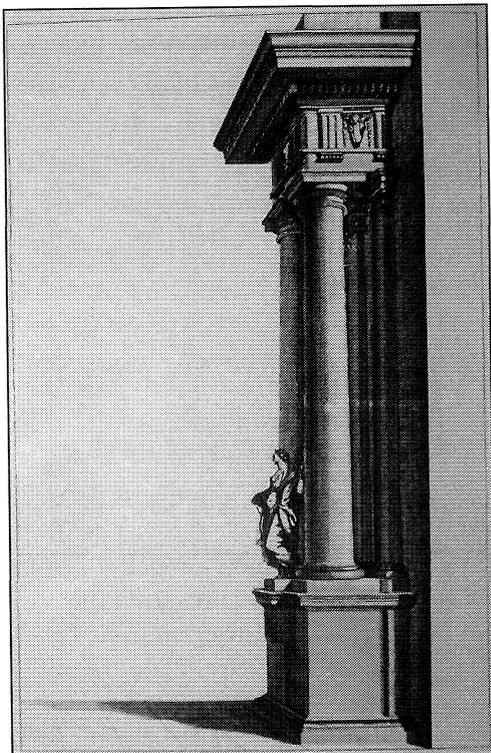
Su actividad como arquitecto se centra en el diseño del altar de San Ignacio, en el crucero

<sup>11</sup> En la producción artística de fray Francisco de Santa Bárbara también encontramos el empleo del frontis de tipo romano como se ve en la fachada de la iglesia parroquial de Cheste (Valencia), marcada ya por el clasicismo arquitectónico de corte académica, realizada entre los años 1779 y 1784. Aquí, ya están presentes los dos cuerpos de diferente tamaño unidos por alerones de enlace, al igual que en la iglesia de Santo Tomás de Valencia.

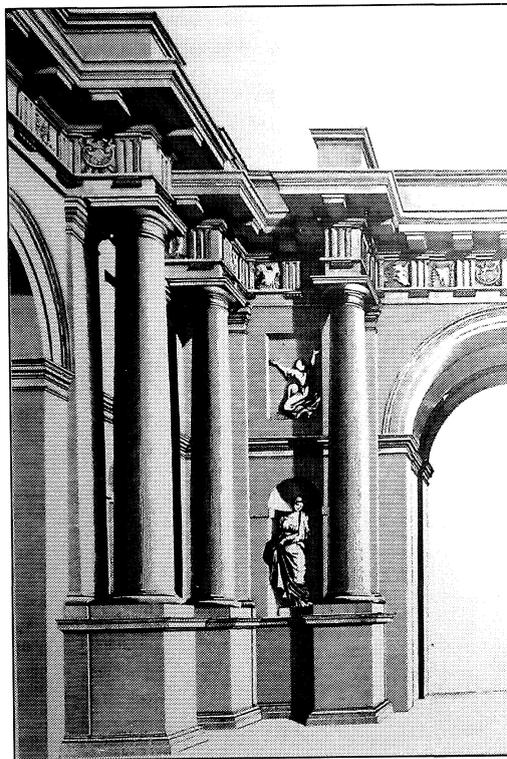
<sup>12</sup> Cámara Muñoz, A.: *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro. Idea, Traza y edificio*, textos universitarios, Madrid, ediciones el arquero, 1990, p. 35.

<sup>13</sup> Sobre el jesuita Andrea Pozzo cf. Carboneri, N.: *Andrea Pozzo architetto*, Trento, 1961; y Pozzo, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693-1700.

<sup>14</sup> Navarro de Zuñiga, J.: *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, ed. Siruela, 1996, p. 222.



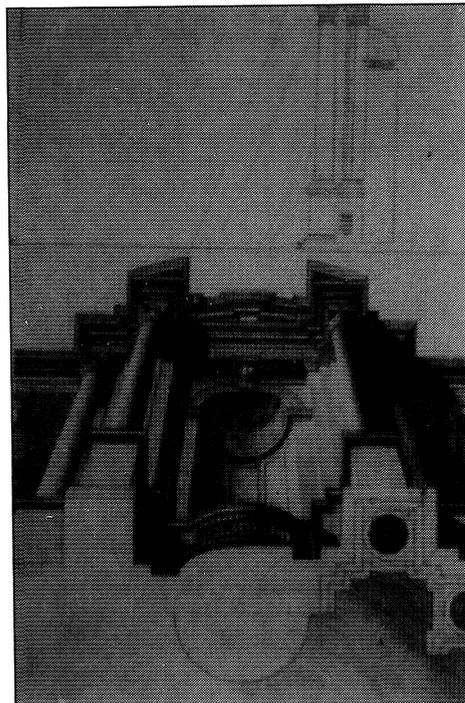
8



9



10



11

Fig. 8. Lámina de *Perspectiva Pictorum et architectorum*.  
Fig. 9. Lámina de *Perspectiva Pictorum et architectorum*.  
Fig. 10. Portada de San Miguel Arcángel, de Burjassot.  
Fig. 11. Lámina de *Perspectiva Pictorum et architectorum*.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 369 a 380

izquierdo de la iglesia de Il Gesù, en la que trabajaron en torno a cien artistas, y los altares de Santa María degli Scalzi, en Venecia, y los de Jesuitenkirche, en Viena.

Una vez presentada, de forma muy rápida la figura del Padre Pozzo, se tratará la influencia de su obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum* en el medio valenciano y, en concreto, en una de las obras destacadas dentro de la actividad de los frailes arquitectos, la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot.

*Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Fig. 5) aparece publicada en Roma en dos tomos, siendo el primero de ellos de 1693 y el segundo de 1700. También hay una edición alemana (Ausburgo), sin fecha de publicación, que difiere mucho de la italiana en cuanto a la calidad de sus ilustraciones y el papel empleado para su impresión. La romana presenta un sombreado y trazo fino que le aleja de la rudeza de las láminas alemanas. Esta obra del jesuita Andrea Pozzo fue de gran difusión en Europa e incluso en América <sup>15</sup>.

En el ambiente arquitectónico valenciano, la primera noticia documentada que se tiene del Padre Pozzo es muy temprana. A comienzos del siglo XVIII, Mosén Juan Pérez, hijo del gran arquitecto Juan Pérez Castiel, redacta un informe en el que defiende el proyecto de su padre para la fachada de la catedral de Valencia <sup>16</sup>, obra que como se sabe se encargó al arquitecto Rodulfo, escultor de cámara del Archiduque Carlos. En el informe, Mosén Juan Pérez habla del proyecto de su padre dándonos noticias de las posibles influencias que pudo tener a la hora de emprender una obra de tal magnitud. En este importante documento, Mosén Juan Pérez cita con conocimiento a *Alberti, Vitrubio, Paladio, Michael Angelo, Fray Laurencio de San Agustín (sic), Sebastiano Serlio, Caramuel, Jacobo de Viñola, Jerónimo Coco, Agustín Galo en el convento de Vitrubio, y de los modernos Andrea del Pozo en sus láminas y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales* <sup>17</sup>.

El tratado del jesuita fue regalado por el arzobispo Mayoral, según Joaquín Bérchez, en fecha posterior a la redacción de la Breve Noticia <sup>18</sup>, a la Academia de Santa Bárbara, creada por los hermanos Ignacio y José Vergara en 1753 <sup>19</sup> en honor a Doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, pasando después a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde aparece ya reseñado en el primer inventario de objetos, láminas y libros que en 1766 hace la Academia de San Carlos <sup>20</sup>. En un borrador del inventario realizado un año más tarde, titulado «Nota de los libros que existen en la Academia», adjuntado al del año 1766, cada libro lleva notificación de su procedencia, especificándose bien el nombre del donante, bien si está comprado por la Academia, o bien, y esto sólo ocurre con dos libros <sup>21</sup>, uno de ellos el de Pozzo, se dice: «propios de la Academia» noticia ésta que según Bérchez, permite deducir una referencia a la anterior Academia de Santa Bárbara <sup>22</sup>.

<sup>15</sup> Vid. Bonet Correa, A.: «El Padre Pozzo y la arquitectura argentina», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 23, Buenos Aires, 1970, pp. 28-35.

<sup>16</sup> Vid. Aldana, S.: «Un proyecto inédito para la portada principal de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1964, pp. 41-45.

<sup>17</sup> Aldana, S.: *op. cit.*, 1964, p. 43.

<sup>18</sup> BREVE NOTICIA de los principios, y progresos de la academia de Pintura, Escultura, y Architectura; erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas bellas artes. En Madrid: en la Oficina de Don Gabriel Ramirez, frente la Trinidad Calzada. Año M.DCC.LVII.

<sup>19</sup> Sobre la Academia de Santa Bárbara véase Bérchez, J.: «Parte I: La Academia de Santa Bárbara, exponente de la realidad artística y cultural valenciana», en *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1987, pp. 19-107.

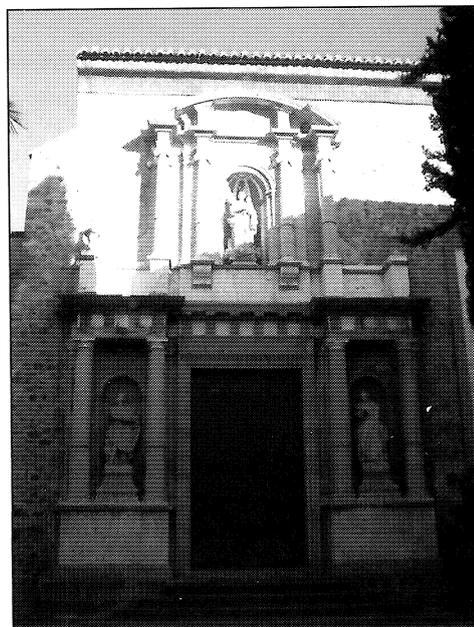
<sup>20</sup> (A.A.S.C., leg. 66, núm. 5: «Inventario de los muebles y Alajas que tiene la Academia hecho en el año 1766, primero de su abertura»). Recogido en Bérchez, J.: *Arquitectura y Academicismo...*, 1987, nota 41, p. 37.

<sup>21</sup> La otra obra que poseía la Academia era la de Decker, P.: *Fürstlicher Baumeister oder Architecturae civiles...*, Augsburgo, 1711-1716.

<sup>22</sup> Bérchez, J.: *Arquitectura y Academicismo*, 1987, nota 41, p. 37.



12



13

14



16

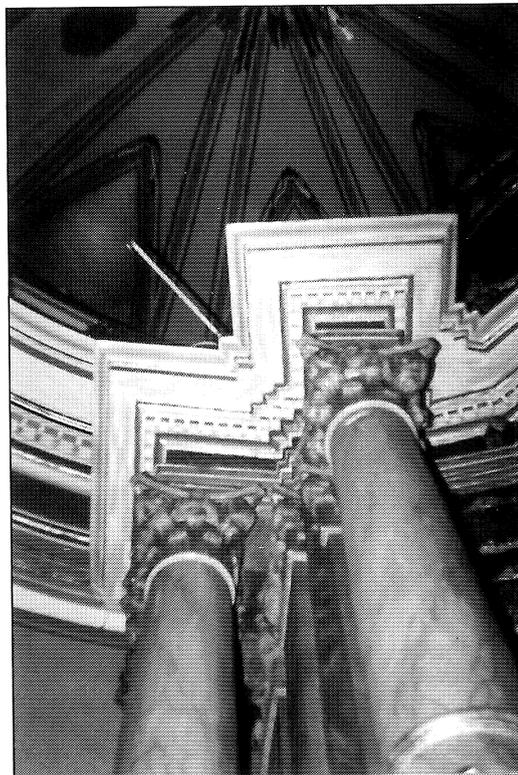


Fig. 12. Portada de San Miguel Arcángel, de Burjassot. Vista desde abajo.

Fig. 13. Portada del monasterio cartujo de Porta Celi, de Valencia.

Fig. 14. Retablo en el lado sur del Crucero, San Miguel Arcángel de Burjassot.

Fig. 16. Detalle de las columnas del retablo Norte del Crucero, San Miguel Arcángel de Burjassot.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 369 a 380

Posteriormente, en el inventario de 1797, el más completo de todos, aparece indicado con los números 119 y 120 los dos volúmenes de la obra del jesuita, mostrándose: «regalo del Sor. Istmo. Mayoral»<sup>23</sup>.

La influencia y la utilización de este tratado como fuente de inspiración en el medio arquitectónico valenciano fueron bastante usuales. En el proyecto de Conrado Rodulfo para la fachada de la catedral de Valencia la huella del jesuita es indudable (Fig. 6). El arquitecto alemán, que no concluyó el frontispicio, debido a la Guerra de Sucesión y a su vinculación con el Archiduque Carlos, como ya se dijo, presenta una obra marcada por un dinámico carácter escenográfico de la curva de la fachada, la movilidad de las salientes columnas con fragmentados cornisamientos, o la misma disposición teatralizada de las estatuas en sus remates, constituyen aspectos sugeridos por los aparatos decorativos destinados a las solemnidades del tratado de Pozzo<sup>24</sup>. En la misma catedral de Valencia, en la espadaña que corona la torre del *Micalet* –realizada en torno a 1730–, hay órdenes de base recurvadas que se tomarían de las láminas de la obra *Perspectiva*.

Igualmente, en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, en la portada lateral de la calle Vieja de la Paja (1702), hay columnas jónicas giradas al bies, dispuestas en oblicuo respecto al muro, extraídas de los diseños de Pozzo<sup>25</sup>, constituyendo uno de los primeros ejemplos donde el tratado del jesuita ejerce una influencia manifiesta. Por otra parte, en la iglesia de San Martín, de la misma ciudad, en la fachada principal, atribuida a Francisco Vergara, hay elementos y modelos figurativos de Pozzo. En *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Pozzo enseñaba no sólo la teoría geométrico-descriptiva para diseñar la proyección de los miembros arquitectónicos en atrevidos y volados escorzos oblicuos, sino que también ofrecía modelos prácticos cuyo reflejo en las construcciones valencianas parece evidente<sup>26</sup>.

El reflejo de las láminas del tratado de Andrea Pozzo está presente en la obra de Santa Bárbara (Figs. 7-12). Este fraile arquitecto no huyó de los nuevos caminos que estaba tomando la arquitectura valenciana de su época. De hecho, este religioso jerónimo, además de estudiar Filosofía y Teología, estaba versado en arquitectura y matemáticas, quizás influido por su tío, fray Alberto Pina.

No cabe duda de que Santa Bárbara, vinculado a la tradición matemática de la época, supo interpretar la corriente moderna que en el siglo XVIII gravitaba en el ambiente constructivo valenciano, siendo un claro ejemplo de ello el tratado de Pozzo *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. El ilusionismo arquitectónico de este tratado es patente en la traza de la fachada y los retablos gemelos que encontramos en los brazos exedrados del crucero.

En la portada de la iglesia Santa Bárbara, contrariamente a lo que se estaba realizando por aquéllas fechas en el ámbito valenciano, articula la fachada por medio de amplios voladizos, cornisas retranqueadas y columnas proyectadas hacia el exterior. Toda la portada respira un juego de planos arquitectónicos que se repite constantemente en la obra del jesuita, además, la disposición de las columnas binadas otorga a la portada un tratamiento perspectivo idéntico al de las láminas del tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

Por otra parte, el remate de la portada ofrece un frontón triangular quebrado y proyectado

<sup>23</sup> (A.A.S.C.: Ms., Inventario general de las Pinturas..., de los Libros e Impresiones; con alguna noticia de su ejecución y adquisición... Hecho en el año 1797, por el Secretario y algunos de sus zelosos directores). Bérchez, J.: *Arquitectura y Academicismo*, 1987, nota 41, p. 37.

<sup>24</sup> Bérchez, J. / Zaragoza, A.: Iglesia Catedral Basílica metropolitana de Santa María de Valencia, tirada a parte del libro Valencia. Arquitectura Religiosa, Tomo X de la obra Conjunto Monumentos de la Comunidad Valenciana, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1995, p. 34.

<sup>25</sup> Vid. Bérchez, J.: «Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 48-53.

<sup>26</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A.: «Prólogo» a la obra Bérchez, J. / Jarque, F.: *op. cit.*, 1993, p.18.



Fig. 15. Detalle del retablo Norte del Crucero, San Miguel Arcángel de Burjassot.

hacia el exterior que está extraído del presentado por Pozzo. Este frontón partido, que en esta portada de Burjassot es triangular, está circular en la fachada de la iglesia del monasterio cartujo de Portaceli (Fig. 13), que salvo este pequeño detalle es exacta a la de Burjassot<sup>27</sup>. Esta modalidad de remate la incluyó Palomino en la lámina 10 de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), en la que copia claramente el tratado del jesuita<sup>28</sup>, y que también debió de conocer Santa Bárbara.

Definitivamente, para poder encontrar el sentido a esta obra hay que buscar una visión sesgada de la portada, tan sólo en este momento estaremos percibiendo la intención con la que Santa Bárbara concibió la obra. El punto de vista ladeado siempre ha de ir acompañado de un estudio *sotto in su*, aspecto éste que también tuvo presente el religioso.

En los dos retablos gemelos del crucero de la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot, de yeso y ladrillo siguiendo a la prohibición real de hacerlos en madera con el fin de evitar incendios, es donde se ve, incluso de forma más clara que en la portada, la impronta del moderno Pozzo (Figs. 14-16). Estos dos retablos presentan una estructura en dos cuerpos, siendo el cuerpo inferior donde se aprecia la influencia directa del tratado del jesuita. Si se observa la disposición de las cuatro columnas que apoyan sobre pedestales, guardan una gran rela-

<sup>27</sup> La portada de la iglesia de Portaceli la debió realizar fray Tomás de Peñarroja. La del monasterio cartujo es una copia casi literal de la de Burjassot, esto se debe a que Peñarroja coincidió, como supervisor de las obras de Santa Bárbara, en los trabajos que ambos realizaron en San Miguel de los Reyes, donde Peñarroja pudo conocer el proyecto de Santa Bárbara para la iglesia de Burjassot. Sobre estas relaciones *vid.* Cisneros Álvarez, P.: «Estudio de la portada de la iglesia del monasterio cartujo de Portaceli: Arquitectura y escultura», *Actas del Congreso Internacional sobre los cartojos valencianos*, Valencia, Ajuntament Puig/Analecta Cartusiana - Institut für Anglistik und Amerikanistik. Universität Salzburg, 2004, vol. II, pp. 195-205.

<sup>28</sup> Cf. Bonet Correa, A.: «Láminas de "El Museo Pictórico y Escala Óptica" de Palomino», en *Archivo Español de arte*, t. XLVI, núm. 182, Madrid, 1973, pp. 131-144, e incluido, con posterioridad en Bonet Correa, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993, pp. 135-149.

ción con el diseño del proyecto del retablo dedicado a San Luis Gonzaga en la Iglesia de San Ignacio de Roma, que Andrea Pozzo incluye en su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

Salvando las distancias estilísticas de ambas, la disposición es la misma. Las columnas están en oblicuo y en planos escalonados, cerrándose hacia el interior del retablo, como presionándolo, logrando con ello Santa Bárbara crear una arquitectura de perspectiva y juegos lumínicos destacados. El tratamiento de los planos en las columnas en Burjassot es muy violento, obteniendo unos efectos que se acrecientan si se observa la arquitectura del retablo desde abajo.

En este sentido hay que destacar que la obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, no fue un tratado destinado a que se copiaran los modelos de arquitectura que en él se incluían, sino que, por el contrario, éste pretendía ofrecer una gran cantidad de imágenes con el fin de que el arquitecto pudiera inspirarse en ellas. Y, de esta manera, las arquitecturas de la portada y retablos de Burjassot contribuyen a ejemplificar esta interpretación de los modelos del jesuita en el medio valenciano.

Sin duda, esta gran cantidad de imágenes recogía todos los avances que la arquitectura italiana del seiscientos había conseguido, conjugando perfectamente el clasicismo de Bernini con la imaginación de Borromini, y constituyendo una obra clave para el estudio del lenguaje del barroco arquitectónico.

En definitiva, la arquitectura de la portada y retablos de San Miguel Arcángel de Burjassot hay que entenderlos como obras muy cercanas en el tiempo a la Academia de San Carlos de Valencia pero que a pesar de todo, siguen bebiendo de la corriente estética barroca preacadémica, filtrándola con algunos elementos figurativos modernos, presentes en el ambiente valenciano desde principios del siglo XVIII.