

# UNA MIRADA AL CIELO. LAS QUADRATURAS «SOTTO IN SÙ»

Miguel Ángel Maure Rubio\*  
Universidad Complutense de Madrid\*\*

## RESUMEN

La pintura «quadraturista», es decir, la que incorpora arquitecturas fingidas prolongando la real, ha requerido siempre de verdaderos especialistas que en muchos casos ayudaban a otros artistas con más renombre. En este artículo estudio la evolución de esta pintura, en particular la llamada «Sotto in sù» (de abajo arriba) a través de sus autores, analizando su ejecución desde el punto de vista geométrico. Presento también las dudas que surgen en los principios de la perspectiva cuando se trata de este tipo de pinturas en las que el plano de proyección es horizontal, haciendo referencia a las diferentes teorías desarrolladas por los más importantes estudiosos de entonces. Expongo en cada fresco el uso que hace el artista de los procedimientos expuestos y su vinculación con el espacio en que se desarrolla para ordenar la tipología existente. Y sigo también el hilo conductor que enlaza unos artistas con otros en este arte tan concreto de origen italiano, que traspasando fronteras se extenderá por el centro de Europa e Inglaterra de la mano en muchos casos de la obra pintada y escrita de los estudiosos de la geometría.

PALABRAS CLAVE: perspectiva, pintura, geometría descriptiva, escenografía, óptica.

## ABSTRACT

«A look to the heavens: sotto in sù and quadratura». «Quadratura» painting, that is, painting which incorporates feigned architecture that seems to continue the real architecture, has always required real specialists who in many cases assisted more renowned artists. This article studies the evolution of this painting, in particular the so-called «Sotto in sù» (seen from below), through its artists, analysing the way it is carried out from a geometric point of view. Another point of discussion is the doubts arising in the principles of perspective when dealing with this type of paintings, where the projection plane is horizontal, referring to the different theories developed by the most important scholars at the time. In each fresco we shall discuss the way in which the artist makes use of the procedures outlined, and their link with the space in which they are developed, to order the existing typology. We shall also follow the guiding thread which links some artists with others in this specific art form, originating as it does from Italy, moving beyond borders and spreading throughout central Europe and England, often by means of the painted work and written word of geometry experts.

KEY WORD: perspective, painting, descriptive geometry, stage scene, optics.



## INTRODUCCIÓN

Johann Michael Rottmayr, Abraham e Isaac Godyn o Jan Lukas Kracker son algunos nombres de artistas desconocidos para quien no es especialista en el arte; sin embargo, con sus espectaculares pinturas hemos aprendido a valorar la técnica y el genio que hace posible en muchos casos lo sublime. Bóvedas, paredes, cúpulas de pequeñas y grandes iglesias por toda Europa, además de estancias y salones de villas o palacios, fueron decorados con pinturas capaces de transportar al espectador más allá de los límites que encierran sus paredes. Con las llamadas «quadraturas», que tuvieron su origen en el Quattrocento italiano, compuestas por escenarios pintados que sustituían o prolongaban la arquitectura real utilizando procedimientos geométricos y pictóricos sobre las superficies más diversas, la pintura comienza a intervenir en el espacio arquitectónico hasta el punto de transformar la realidad estructural del mismo. Los primeros pasos nos remontan a época etrusca y a la roma pompeyana<sup>1</sup>, pero para encontrar el origen de un proceso continuo y evolutivo en este tipo de pintura tendremos que situarnos en la Toscana y entrar en la iglesia de Santa María Novella en Florencia.

La «quadratura» representada sobre la arquitectura no gozará del beneficio de la pintura de caballete capaz de ser transportada a cualquier museo del mundo para su exposición y deleite y es por ello que estos grandes artistas de los que trataremos en este artículo son en algunos casos poco conocidos cuando no ignorados.

Al igual que ocurre con la arquitectura, los frescos que expondremos aquí para su análisis geométrico requerirán de nuestra presencia física allá donde estuvieren, porque sólo la contemplación de su escenario concreto podrá permitirnos su justa valoración además de una emoción garantizada.

Tendremos pues que entrar en los espacios interiores de iglesias, edificios religiosos y conjuntos palaciegos para poder admirar estas realizaciones y entonces descubriremos cómo el arquitecto, el escultor y el pintor parecen participar de un proyecto común, sobre todo desde que la Contrarreforma y el absolutismo monárquico impulsan los espacios de grandes dimensiones.

## UN PUNTO DE FUGA

El concepto de «quadratura» no nace de las realizaciones «Sotto in sù» precisamente, aunque luego fueran éstas las que dominaran la representación cubriendo bóvedas y cúpulas por doquier, sino de los frescos pintados en los muros que prolongan estancias y espacios por pequeños que éstos fuesen, y quizás el primero

---

\* Dirección particular: Avenida de los Arces núm. 17, Portal G, 4ºA. 28042. Madrid. E-mail: maure\_ma@art.ucm.es.

\*\* Facultad de Bellas Artes. Departamento de dibujo II.

<sup>1</sup> Sin lugar a dudas las primeras «quadraturas» sobre paredes aparecen en las estancias interiores y exteriores de las villas de Pompeya y Herculano.

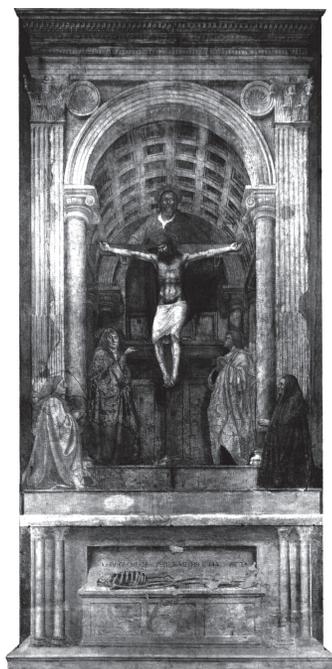


Figura 1.

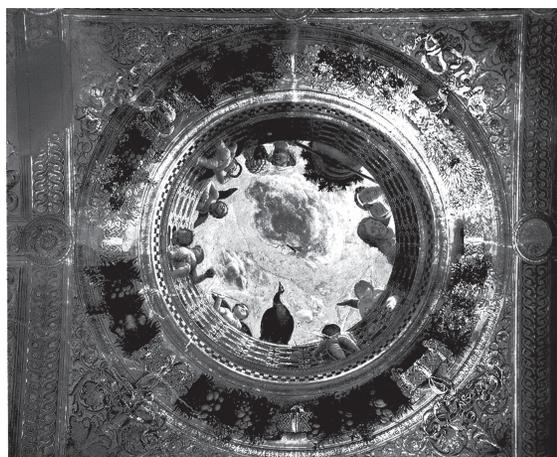


Figura 2.

de estas características fuese el pensado para uno de los muros laterales de Santa María Novella en Florencia: *La Trinidad*. Nace de la mano de Masaccio y de los conocimientos de Brunelleschi, cuando se enfrentan a esta perspectiva con todo el rigor necesario. En el año 1425 por primera vez se desvanece la frontera entre la arquitectura real y la arquitectura pintada. Este fresco que más bien pudiera parecer un escenario construido en el interior del muro permite ser contemplado a cierta distancia de tal manera que sólo al acercarnos a él descubrimos que esta sencillamente pintado (fig. 1).

Poco tiempo después Andrea Mantegna, en 1465-1474, pinta al fresco el óculo del techo abovedado de la *Cámara de los esposos* en el palacio ducal de Mantua, y será la primer «quadratura» «Sotto in sù» que conocemos. En este óculo una serie de figuras en escorzo se asoman a una balaustrada formada por una sucesión de círculos concéntricos cuyas uniones marcan sutilmente una dirección. Esta dirección coincide en un punto (de fuga) que será además el centro de todos los círculos de la balaustrada (fig. 2).

La idea de pintar un espacio exterior imaginario, desde el interior se convierte en un modelo a imitar a lo largo de los siglos XVI y XVII. Desde entonces un gran número de artistas tratará de hacernos creer que si miramos hacia arriba mas allá de la arquitectura pintada veremos la bóveda celeste, un espacio que alcanza el infinito y por extensión la eternidad.

Al tratarse de la representación del espacio celestial se iniciará una gran carrera entre pintores por sacar de la protección de la balaustrada poco a poco a todos



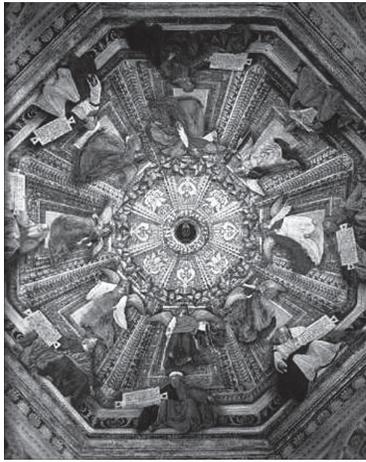


Figura 3.



Figura 4.

sus personajes, empezando claro está por los ángeles', y así Melozzo da Forlì, un pintor formado en Urbino que aprende de la mano de Piero della Francesca a dibujar en perspectiva, pinta en el año 1484 el fresco de la bóveda de la sacristía de San Marcos en la Basílica de la Santa Casa de Loreto, simulando una cúpula con ocho ventanas junto a las cuales aparecen los ángeles fuera de todo apoyo material (fig. 3).

Esta disposición en escorzo muy forzada en la representación de los ángeles consigue crear un movimiento espacial ascendente, que veremos resuelto con más intensidad por Antonio Allegri da Correggio en la catedral de Parma, al pintar la cúpula central dedicada a la Asunción de la Virgen (1526-1529).

Aquí el ascenso de la Virgen al cielo es resuelto introduciendo un efecto dinámico: los ángeles parecen girar entre nubes que como hélices ascienden al cielo. Para reforzar la sensación de altura, el pintor disminuye el tamaño de los ángeles más lejanos, San Miguel o quizás Jesucristo que desciende en busca de la Virgen, ocupa prácticamente la posición del punto de fuga de toda la composición. La cúpula pintada se ilumina con una luz poderosa que envuelve toda la escena y como si fuera un ciclón parece elevarnos hacia el espacio exterior. Está tan logrado el fresco que no se puede distinguir dónde está la arquitectura real de la que nace (fig. 4).

Para la contemplación de estos trazados circulares u octogonales sobre techos, bóvedas o cúpulas, la posición del espectador se ajusta de manera natural a la que se supone ocupa el pintor en la vertical que pasa por el centro del trazado; esta vertical que es además en estos casos el eje de simetría espacial, marca el punto de fuga de las rectas que ascienden al infinito, y por lo tanto la dificultad del trazado desde su aspecto geométrico es exclusivamente la de conseguir que la elevación que simula tener el espacio representado sea la mayor posible sin introducir deformaciones.

Pero no siempre este espacio a pintar «sotto in sù» ha querido ser la representación de una cúpula. Raffaello Sanzio (Rafael) en 1516 realiza la decoración de las bóvedas de la galería que lleva su nombre en el Vaticano con escenas del antiguo



Figura 5.

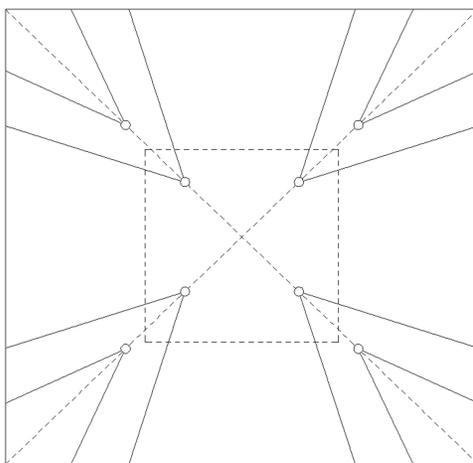


Figura 5e.

testamento. Como no parecía adecuado representar en ellas cúpula alguna, en la bóveda que aquí exponemos, que es la número once de la galería, nuestro gran artista no renuncia a crear la apertura hacia un espacio exterior, y para ello plantea la superposición de dos niveles distintos, el primero simula las aristas de la bóveda que se curvan para cerrarse sobre un cuadro central, el segundo más allá de ellas nos traslada en sentido ascendente hasta una cornisa apoyada a través de columnas.

Esta superposición de escenarios nos lleva a entender el primero como un conjunto con elementos transparentes que nos permiten visualizar el segundo, aumentando así el efecto espacial al plantear dos niveles a distinta altura que consiguen arrastrar nuestra vista hacia el exterior.

Si analizamos con detenimiento el segundo nivel, el de la columnata, veremos como el autor, que realiza una de las mejores pinturas en perspectiva del momento, a pocos metros de ella, «La Escuela de Atenas», no va a querer resolver correctamente la fuga hacia el infinito de la columnata que sujeta la cornisa. Nuestro artista y sus magníficos ayudantes no ignoraban que el concurso de todas las columnas debía situarse en un único punto y en este caso en el centro de la composición, pero quizás, al plantearlo así, vieran que las deformaciones eran muy grandes y decidieron suavizarlas empleando distintas fugas para cada grupo de columnas, como explico en el esquema de la figura. Una mayor altura de la bóveda sobre la que pinta Rafael o una menor altura de las columnas que representa, hubieran permitido realizar correctamente esta perspectiva. (figs. 5 y 5e).

Pues bien, estas dudas, que parecían ya despejadas en la pintura mural como todos sabemos, y que formaban parte del conocimiento de la perspectiva central perfectamente resumida en la obra de *La Trinidad* que hemos expuesto, en la que aun se aprecia el punto de concurrencia de las líneas de fuga marcado en la pared, se abrirán de nuevo y durante más de un siglo con la representación de pinturas «sotto in sù» (abajo-arriba).



Una pequeña aportación bien resuelta en el largo camino del trazado de cúpulas fingidas la va a realizar el también arquitecto, y aprendiz del taller de Rafael, Giulio Pippi, llamado Giulio Romano (1492-1546), con quien colaborará desde el año 1520 en muchos de los frescos que desarrolla en las galerías del Vaticano; Giulio estudió la perspectiva en su taller, completando algunas de sus obras tras su muerte y de su calidad e imaginación en este arte no tenemos dudas cuando se contemplan las paredes y el techo de la llamada *Sala de los gigantes del palacio del Té* en Mantua (1532-1534).

Llamado por Federico II de Gonzaga para construir este palacio destinado al tiempo libre (Vasari), Giulio Romano unirá su actividad de arquitecto con la de pintor, como así lo hicieran Bramante (*Sacristía de San Sático*, 1482-1486. Milán) y Peruzzi (*Villa Farnesina*, 1514. Roma). (Ambos nos dejan magníficas cuadraturas.) Se trataba no sólo de realizar la obra arquitectónica sino también de decorar paredes y techos como en la antigüedad romana.

Giulio en la llamada *Sala de los Gigantes* pinta entre los años 1532 y 1534 un grandioso y único fresco que cubre todo el recinto. Para ello había preparado la sala redondeando los encuentros entre todos los planos para aparecer ante nosotros como un grandioso conjunto. Allí tendremos la sensación de vivir un cataclismo: columnas, arcos y dinteles se desmoronan; Giulio representa un mito: la lucha entre gigantes y los dioses del Olimpo. Desde lo que podría parecer una cúpula pintada, los dioses contemplan la escena, Giulio eleva la estancia con una linterna compuesta por columnas y balaustrada e introduce por vez primera el desplazamiento de los centros de estos trazados circulares arrastrando el punto de fuga de la columna a una posición lateral que nos hará fijar más la atención sobre los personajes principales; aquí el hipotético espectador ya no ocuparía el centro de la bóveda, sino un posición ligeramente descentrada (fig. 6).

En la *Sala de los gigantes* nuestro artista no se conforma con reflejar en su interior una catástrofe sísmica sino que además manifiesta al exterior sus consecuencias pintando grietas artificiales.

Otra laboriosa obra fue realizada por Vasari (1511-1574), arquitecto, pintor y, como sabemos, biógrafo de los grandes artistas del Renacimiento, al pintar el fresco del *Juicio Final* en la admirada cúpula del Renacimiento de Santa María de la Flor en Florencia, enfrentándose a una pintura de 3.600 m<sup>2</sup>. Iniciados los trabajos en 1568, muere sin terminarla seis años más tarde. Era tan extensa su superficie que tuvo que recurrir a colaboradores como Federico Zuccari, fue éste quien finalizaría los trabajos en 1579.

El tan representado tema del *Juicio Final* carga de valor simbólico el conjunto. La arquitectura fingida de la parte superior de la bóveda ya cerca de la linterna acoge a los 24 Ancianos del *Apocalipsis*, que aparecen sentados por encima de una balaustrada entre las columnas que sujetarían la linterna según el dibujo de Vasari.

Tanto la balaustrada como las columnas apuntan una vez más al centro de la cúpula, que también es el centro de la perspectiva y en este caso el «más allá», porque lo que ilustra todo el conjunto es el juicio definitivo en el final de los tiempos, tras el cual, los hombres serán acogidos en el paraíso o en el infierno, según las





Figura 6.



Figura 7.

virtudes o los vicios cultivados en esta vida, por esto, en la zona central, por encima del altar situado a los pies de la cúpula, se ve la figura de Cristo resucitado flotando en el aire en medio de la representación. Esta escena, quizás realizada por Zuccari, enlazaba según se afirma en la historia de la catedral, con un grupo escultórico ejecutado 20 años antes por Baccio Bandinelli para el altar, cuya figura principal era un Cristo muerto monumental delante de Dios. Estas estatuas constituirán la primera palabra por así decir del mensaje unitario que se completa en la cúpula: sobre el altar el creyente ve al Cristo muerto, pero si levanta los ojos verá al Cristo resucitado en la gloria. Toda la distribución de las escenas se va a realizar a través de divisiones en octógonos concéntricos con distancias entre ellos cada vez menores según se aproximan a la linterna o lo que es lo mismo según se alejan del espectador; las figuras pintadas, cada vez más pequeñas cuanto más distantes, aceleran el efecto de alejamiento (fig. 7).

### «EL QUADRI RIPORTATI» EN PERSPECTIVA

Tommaso Laureti (1530-1602) pinta en la estancia de Constantino del Vaticano en 1585 un techo abovedado, situando una escena en perspectiva en el centro del mismo y en medio de otras muchas imágenes pintadas. Esta escena que difiere notablemente del resto se presenta enmarcada como si de un cuadro se tratase, muy similar a lo que recibiría el nombre de «quadri riportati». La novedad es que se sitúa en el centro de la bóveda y por lo tanto nos obliga a mirar hacia arriba, pero no es propiamente una quadratura al no prolongar ilusoriamente la estancia. La perspectiva recoge un tema independiente, proyectado sobre un plano vertical y no horizontal como son las pinturas «sotto in sù», por lo que debe entenderse como



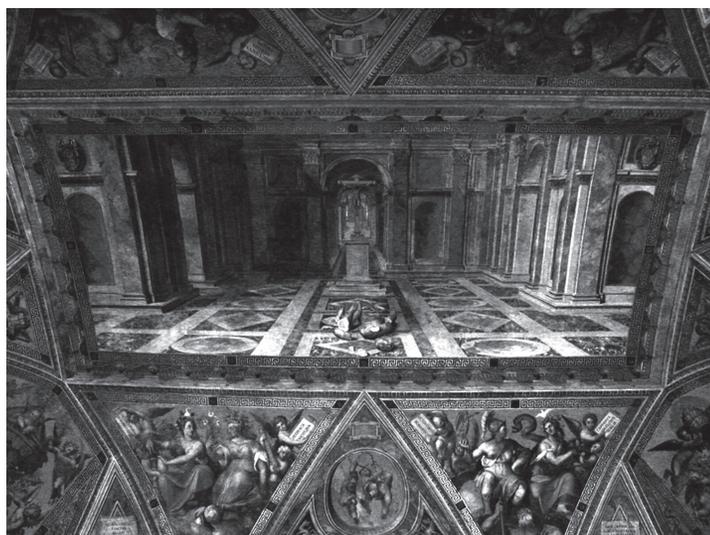


Figura 8.

una ventana abierta a otro espacio interior pero en el techo. El tema es el triunfo de la religión cristiana en época de Constantino.

Laureti fue un gran estudioso de la perspectiva y deja constancia de ello Vignola al incluir un grabado suyo en el tratado «Dos reglas de la perspectiva practica...», 1573.

Veremos más adelante cómo esta disposición que incorpora pinturas en perspectiva, ajenas totalmente al entorno arquitectónico en el que se sitúan, se hará frecuente sobre todo cuando el espacio a decorar no alcance la suficiente amplitud, lo que paradójicamente aquí no ocurre (fig. 8).

## UNO O VARIOS PUNTOS DE FUGA

De esta última obra, que se puede considerar la más sencilla de las representaciones para mirar «sotto in sù» de cuantas hemos expuesto, pasaremos al más ambicioso de los proyectos planteados hasta este momento; sus autores son dos pintores poco conocidos, Giovanni e Cherubino Alberti, y lo desarrollarán en la *Sala Clementina del Vaticano* entre 1596 y 1598, un espacio rectangular abovedado. Para crear este espacio ilusorio, los artistas se plantean realizar diversas cuadraturas, que no se ceñirán sólo a la bóveda. Así, mediante numerosas columnas pintadas en perspectiva central, consiguen prolongar más allá de sus límites reales la pared norte y parte de las laterales, para después pintar la extensa bóveda con elementos arquitectónicos en continuidad con los reflejados en las paredes anteriormente citadas; una cornisa dibujada en la bóveda servirá como elemento que separa ambos trazados. Al efecto trampantojo planteado en el muro norte y parte de los laterales hay



Figura 9.

que añadir el efecto de apertura al exterior que consigue la bóveda pintada. Nunca se había planteado realización tan ambiciosa (fig. 9).

Hasta este momento, las perspectivas «*de abajo arriba*» no habían necesitado resolver expresamente dónde tenían que ir a parar las aristas de la arquitectura pintada, pues de manera natural todas ellas debían encontrarse en un punto que ocupaba el centro de la cúpula, de la bóveda, o el centro de un techo de dimensiones reducidas. Sin embargo, en esta gran obra y como consecuencia de la proporción de la bóveda Clementina (25 por 14 metros aproximadamente), en la que un lado prácticamente es el doble que el otro, los pintores se cuestionan cómo resolver la arquitectura pintada para darle continuidad con los muros sin que aparezcan deformaciones. Para ello deciden no extender la altura de esta arquitectura pintada más allá de lo razonable, pues cuanto más se aproximase al centro geométrico de la bóveda, más deformaciones aparecerían, optando por ampliar la superficie cubierta por el cielo.

Hay que hacer notar al respecto que la distancia del espectador al techo es invariable y que por lo tanto la mirada hacia arriba está condicionada por un ángulo visual predeterminado, que no siempre será satisfactorio. Por ello aquí los pintores se plantean ofrecer las vistas más correctas desde puntos de la sala alejados del centro de la misma, entendiendo que el espectador lo que querrá contemplar es el conjunto de paredes y techo, y reducen la decoración de las paredes laterales al ámbito que razonablemente alcanza la vista que mira la fachada norte de la sala.

Seis años después, un pintor y estudioso de la geometría nacido en Amsterdam, Hans Vredeman Frison (de Vries) (1527-1609), publica en 1604 un fascinante tratado de perspectiva que será estudiado y ampliado por otros autores y difundido por todo occidente. Sólo dejaremos aquí reflejadas dos imágenes del mismo, para afirmar que en el tema que tratamos se anticipa a cualquier otro estudio sobre



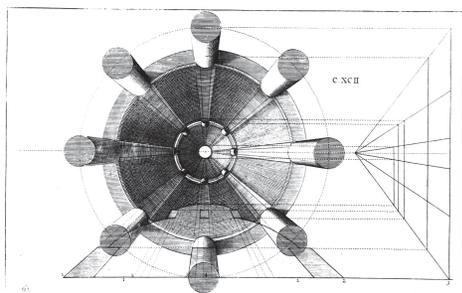


Figura 10.

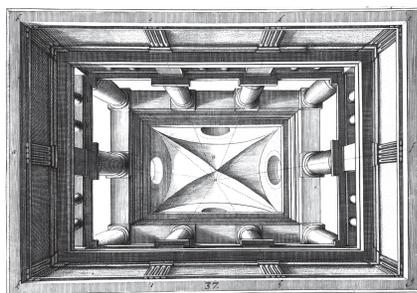


Figura 11.

pintura «sotto in sù» y que participa de la teoría que luego más extensamente Desargues, Bosse y sobre todo Pozzo desarrollarán con todo rigor y que se resume así: los puntos de fuga de las verticales concurren en un único punto.

Esto que vimos dibujar con acierto a Mantenga, Melozzo o Corregio en representaciones de cúpulas pintadas, planteó sin embargo dudas a Rafael en las bóvedas de la galería que lleva su nombre en el Vaticano por las razones anteriormente expuestas y es ahora cuando «de Vries» nos señala cómo resolverlo acertadamente dos simples figuras, con el mérito adicional en el caso de la galería rectangular de situar al espectador fuera del centro de ésta, como hiciera Giulio Romano en la Sala de los Gigantes en el caso de la cúpula (figs. 10 y 11).

Como en La Clementina, las naves de las iglesias y las estancias de los palacios y villas presentaban cada vez mayores dimensiones, complicando la ejecución de los frescos que empezaban a ser difíciles de contemplar de un solo vistazo. Por eso aparecieron posiciones discrepantes del criterio de «un único punto de fuga». En esta línea se manifestaba un italiano, Giuseppe Zanini (1575-1631), que en su obra «*De la Architectura...*» de 1629, aun entendiendo que la correcta ejecución del trazado pictórico «sotto in sù» responde al criterio de un único punto de fuga, va a plantear sin embargo un método diferente según sea la proporción del techo o bóveda a pintar.

Zanini parece querernos decir: no hay duda cuando las bóvedas son de forma cuadrada, entonces el concurso de las líneas de fuga quedará fijado en su centro (fig. 12), pero sí la hay cuando su forma pasa a tener diferente proporción; entonces Zanini precisa que si el rectángulo tiene un lado mayor con una longitud superior a dos veces el menor, se deberán adoptar una serie de puntos de fuga cuya obtención está recogida en la figura que interpreta el dibujo original suyo donde vemos cómo sólo alcanzan el centro de la bóveda o techo las verticales situadas colindantes al eje de la superficie a pintar y cómo sólo participan de un mismo punto de fuga cada una de las paredes laterales (fig. 13).

Vinculado a todos estos estudios estarían los debates que tuvieron lugar en Francia cuarenta años más tarde, a cargo de Greorio Huret (1640-1680).

Huret, profesor de Perspectiva en la Academia Real de las Artes y de las Ciencias de París, en su *Óptica* que lleva por título «*Optique de portraiture et peinture,*

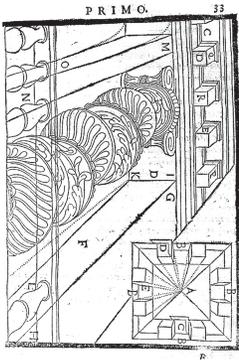


Figura 12.

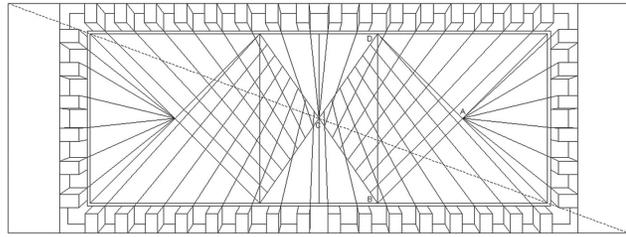


Figura 13.

*en deux parties, la première est la perspective pratique accomplie... La Deuxième partie contient la perspective spéculative»,* publicada en París en 1670, plantea lo que él titula «secreto de la manera de moderar las deformaciones de las perspectivas de arquitectura en los cuadros que tienen demasiada longitud para la distancia del que los mira», señalando que el único secreto consiste en establecer diversos puntos de concurso para las mismas alineaciones<sup>2</sup>.

Este debate vinculado a la posición única o diversa del punto de vista desde el que se contempla una determinada perspectiva, está en lógica relación con la concurrencia o no de las líneas que llevan la misma dirección en el espacio, de manera que puede sumarse también a los que hemos expuesto con anterioridad que forman parte de la discusión eterna entre la ciencia y la práctica.

## LA «QUADRATURA» NECESITA ESPECIALISTAS

Al abordar la pintura de grandes espacios, algunos pintores de frescos deciden alejarse del rigor que les impone la arquitectura representada y optan por imaginar otros espacios menos cargados de elementos geométricos, al menos temporalmente, así en 1633 y en el palacio Barberini, Pietro da Cortona pinta una compleja ornamentación: *El Triunfo de la divina Providencia*.

En esa composición encontramos una cornisa que aparentemente flota en el aire, parece como si el cielo atravesara los muros del palacio, y es el único elemento arquitectónico con el que trata el artista de prolongar la altura del espacio real. Vemos también que el centro de la sala no coincide con la vertical del punto de fuga del trazado de la cornisa pintada sobre la bóveda, algo que en esa composición pudiera haber pasado desapercibido (fig. 14).

<sup>2</sup> POU德拉, Noël Germainal. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*, p. 454.





Figura 14.



Figura 15.

En otras ocasiones, si el trazado de la arquitectura pintada resultaba difícil para el artista autor del encargo, recurría a especialistas que se ocupaban de lo que se llamaba decoración arquitectónica, éste es el caso de Domenico María Canuti (1626-1684), que va a colaborar con otro artista también boloñés llamado Enrico Haffner (1640-1702) para realizar los frescos de la «Apoteosis de Rómulo» en el palacio Altieri en 1670.

Como vemos, las formas arquitectónicas representadas tratan de ser novedosas empleando cornisas en forma elíptica y otros elementos que dispuestos simétricamente equilibran la composición. En el centro de la misma ya no flotan sólo los ángeles sino todos los personajes, y el interés por la geometría queda patente al introducir además el gran dodecaedro estrellado descubierto por Wenzel Jamnitzer y dibujado en su «Perspectiva Corporum Regularium» de 1568 (fig. 15).

## CUATRO PUNTOS DE FUGA

Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna, quadraturistas italianos traídos a Madrid por Velázquez en 1658 para decorar las estancias del palacio del Buen Retiro tras su rehabilitación, realizaron la pintura de la bóveda de la ermita de San Pablo, y también un boceto para su ejecución que se conserva en el Museo del Prado y que presento aquí señalando en un esquema adjunto los puntos de fuga de las verticales contenidas en cada plano, donde observamos la lógica simetría entre pares de puntos opuestos respecto a los ejes del trazado (figs. 16 y 16e).

Como vemos, este trazado simplifica mucho el que propusiera Zanini al reducir a cuatro la obtención de todos los puntos de fuga de las verticales del conjunto: uno por cada pared de la estancia. Este procedimiento inventado por Mitelli,



Figura 16.

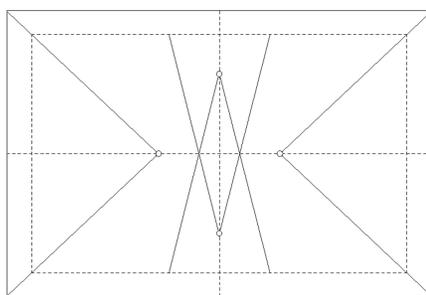


Figura 16e.

según él mismo afirma, y que denomina «*vedute non regolate da un sol punto*»<sup>3</sup>, fue uno de los métodos más utilizados, sobre todo cuando la estancia presentaba un lado muy superior al otro.

Sin embargo, hay representaciones «*sotto in sù*» que no necesitan de la arquitectura pintada para asombrarnos, y esto es lo que sucede en la Iglesia del Gesù, de Roma, donde Giovanni Battista Gaulli (Bacciccia) (1639-1709), genovés formado en Roma con Bernini, pinta el fresco *El Triunfo del Nombre de Jesús*, sobre el techo de la iglesia, desde 1672 a 1679. Le acompaña el escultor Antonio Raggi, también formado con Bernini, que se especializa en las decoraciones en estuco.

En un torbellino de luces y ángeles, se representa la gloria del nombre de Jesús en el infinito del cielo donde parece abrirse paso el sol que penetra en el interior de la iglesia. La obra tiene un dinamismo extremo que la sitúa como una de las pinturas cumbres del barroco romano, junto con la gloria de San Ignacio pintada por Andrea Pozzo en la iglesia del mismo nombre, también en Roma<sup>4</sup>.

Hay dos novedades importantes en la composición, la primera que las figuras se escapan del marco establecido, lo que las hace parecer aun más próximas al espectador al dispersarse por el interior de la nave, y la segunda sería la mezcla en la realización del conjunto, de la pintura, con las figuras en estuco realizadas por Raggi, difíciles de apreciar desde el suelo de la nave.

La luz remata la escena. Parece que la influencia de Bernini fue decisiva en la composición (fig. 17).

La evolución de este tipo de pintura, ahora más que nunca compañera de la arquitectura, impulsaba esa nueva tendencia en las artes que se denominaría barroca. Ahora la pintura se manifestaba claramente fantástica, pero llevaba los mensajes de la Iglesia Católica a la población con más énfasis. Fue entonces, tras el Concilio de Trento (1545-1563), cuando se reafirma la importancia didáctica del arte sagra-

<sup>3</sup> BALDINUCCI, F. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, IV, p. 682.

<sup>4</sup> Sobre la obra de Andrea Pozzo, práctica y teórica, véase «*Consideraciones acerca de la obra de Andrea Pozzo*», núm. 5 de la revista *Bellas Artes*. Universidad de La Laguna, 2007.





Figura 17.



Figura 18.

do figurativo, aquel cuyos primeros pasos dio magistralmente Giotto. Era necesario para la Iglesia Católica expresar a través de imágenes y a través de pinturas las verdades de la fe; a través de temas, personajes e historias de la Biblia, se trataba de transmitir contenidos religiosos, dirigidos directamente a los sentidos de sus fieles, de la misma manera que no consideraba necesario encargar a los artistas representaciones de monarcas ni de altos cargos del poder.

Los artistas que estudiamos eran protagonistas de este movimiento, aprovechando los techos y paredes de las iglesias sumergieron a la población en un mundo de misterio con efectos fantásticos para captar su atención. Y precisamente la Compañía de Jesús fue, como venimos constatando, la gran impulsora de estas nuevas ideas surgidas tras el Concilio. De ahí la importancia de la figura de Andrea Pozzo, de la transmisión de los conocimientos de este nuevo tipo de pintura, de su difusión por el mundo, de su llegada a Austria y de la de sus discípulos a Praga.

### LA DIFUSIÓN DE ESTA PINTURA EN ALEMANIA Y AUSTRIA

Andrea Pozzo sabemos que se trasladó a Viena los últimos siete años de su vida (1702-1709), y que dedicó el primer tomo de su Tratado al emperador Leopoldo I y el segundo a su hijo José I, ambos protectores de las artes; allí su carisma y su



Figura 19.



Figura 20.

influencia se notarán rápidamente en el modo de proceder de los artistas locales. Fue precisamente en el colegio de los jesuitas dedicado a San Ignacio cuando por primera vez presenta su dominio en las técnicas de la quadratura al pueblo de Viena; allí pintará la bóveda de la nave central del templo, incluyendo el dibujo de una cúpula similar a la iglesia de San Ignacio en Roma, magistralmente proyectada sobre la superficie cilíndrica de la bóveda y para ser vista desde un único punto marcado sobre el pavimento, como hiciera en Roma (fig. 18).

Además pudo desarrollar otra de sus espectaculares bóvedas pintadas en el Palacio de Liechtenstein, donde las estancias van a permitir los grandes decorados y, por lo tanto, las espléndidas quadraturas. Por encargo del príncipe de Liechtenstein pintará el techo del salón de Hércules, prolongando los elementos arquitectónicos de las paredes con la pintura que, en este caso, enriquece con nuevos elementos constructivos, como una cornisa curva que desarrolla en perfecta correspondencia con toda la perspectiva trazada para ser vista sin deformaciones desde el centro de la sala (1704-1709) (fig. 19).

En aquel momento pintaba también en el palacio de Liechtenstein Johann Michael Rottmayr (1654-1730), por lo que cabe suponer que el maestro tuvo influencia sobre el artista vienés, cuando pintaba los techos de las escaleras y de otras estancias del palacio.

Hay que señalar aquí la dificultad que presenta el trazado de quadraturas cuando el espacio en el que se desarrollan no permite una posición adecuada para su contemplación, quizá sea precisamente el techo de una escalera uno de los espacios más complejos para llevar adelante estos trabajos, pues se trata de un espacio dinámico que en este caso ocupa además el lateral de la estancia (fig. 20).





Figura 21.

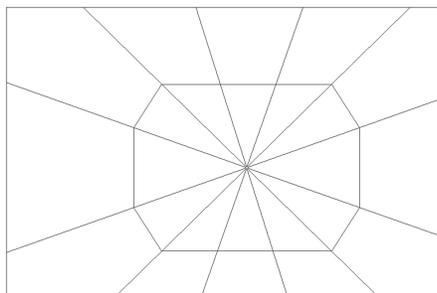


Figura 21e.

Rottmayr desarrolló una importante actividad en Viena, pintó la cúpula de la catedral de San Pedro, la cúpula elíptica de la iglesia de San Carlos, además de otras muchas obras, como los frescos de la bóveda de la iglesia de la abadía de Melk, o los techos de la residencia arzobispal de la ciudad de Salzburgo, en donde también trabaja otro notable quadraturista de la época llamado Martino Altomonte (1659-1745). De este último pintor cabe destacar sobre todo su actuación en el edificio «bajo» del palacio de Belvedere, acabado en 1716, donde pinta una extraordinaria quadratura «sotto in su» en la llamada *Marmorsaal* («Salón de Mármol»).

En la sala del mismo nombre, pero en el edificio «alto», otro gran artista, Carlo Carlone (1686-1775), ayudado por los especialistas en quadraturas Chiriane y Fauti, se atreve a prolongar la rica decoración con otra más rica aún recreada con todo tipo de ornamentos y de elementos arquitectónicos a los que presta la máxima dedicación, ahora el cielo parece estar en un segundo plano. El salón, cuya planta ha dejado de ser un rectángulo para ser un polígono de ocho lados, no le ofrece ninguna dificultad. En la figura que se presenta podemos ver cómo sigue las teorías de Pozzo respecto a la concurrencia de las verticales en un único punto, como se aprecia en el esquema (figs. 21 y 21e).

Otro pintor excelente fue Paul Troger (1698-1762), un artista formado en Italia y del que recogemos sólo una de sus múltiples obras, la realizada en la abadía de Melk en 1731, también en el *Marmorsaal* («Salón de Mármol»), allí precisamente donde pintaba Rottmayr. En ella, su autor recurre a cuatro puntos de fuga situados muy próximos y en el eje mayor, como podemos observar en el esquema del trazado. De esta manera consigue Troger que exista un área entre los puntos de fuga en la que el espectador verá el conjunto prácticamente sin deformaciones (figs. 22 y 22e).

Y finalizamos el estudio en Austria con Cosmas Damian Asam (1686-1739), que entre otras obras pinta la bóveda de la catedral de San Jacob en Innsbruck, simulando la existencia de una cúpula en una de las partes en las que queda dividida la nave central por el encuentro con las laterales; dicha cúpula sigue claramente los planteamientos de la obra teórica y práctica de A. Pozzo por su similitud y por estar proyectada para ser observada desde un único punto de vista (fig. 23).

No es fácil asegurar que todos estos pintores de quadraturas estuvieran bajo la influencia de la obra escrita y pintada de Andrea Pozzo, pero en Viena Pozzo tuvo



Figura 22.

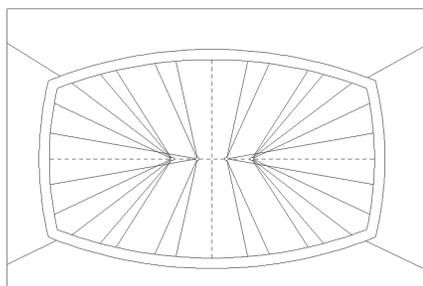


Figura 22e.



Figura 23.

el respeto y la admiración de los artistas, llegando a ser «*el oráculo al cual había que dirigirse para cualquier cuestión en materia de arte, bajo su juicio pasaba todo cuanto se hacía entonces en Viena*»<sup>5</sup>.

### LA DIFUSIÓN DE ESTA PINTURA EN BOHEMIA

Son los hermanos Abraham e Isaac Godyn quienes inician con fuerza un largo período de pintura «soto in sù» en Bohemia. Nacidos en Anvers, pronto deciden trabajar en Italia, desde donde viajan a Praga en 1690 para decorar el castillo de Troja, cerca de esta ciudad.

Abraham Godyn (1665-1724) pintará al temple la sala principal bajo dos ideas principales, la primera glorificar la dinastía de los Habsbourg, la segunda celebrar la derrota de los turcos en Viena en el año 1683. Es ésta su obra más importante y prácticamente la única que conocemos en estas tierras.

<sup>5</sup> ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*, p. 18.



Figura 24.

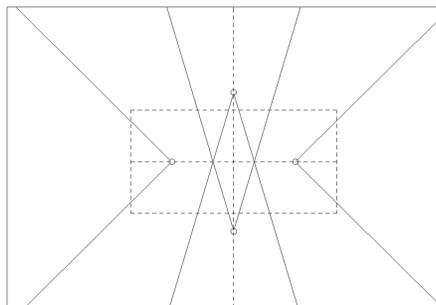


Figura 24e.

El trabajo durará seis años y se extenderá por muros y techo abovedado, igual que se hiciera en la sala Clementina del Vaticano.

Siguiendo el principio del «cuadro» en el «cuadro», nos vamos a encontrar con escenas pintadas sobre tapices ficticios que cuelgan de los muros, estatuas y bustos colocados en los muros laterales, así como los personajes más importantes de la historia de esta dinastía ocupando el espacio entre las ventanas.

Los escorzos son extraordinarios y la perspectiva magnífica, teniendo en cuenta que no está planteada como lo haría Pozzo en San Ignacio bajo un único punto de fuga sino a través de cuatro, como plantearan Mitelli y Colonna en Madrid y tal y como se puede apreciar en el esquema de la figura.

Esta fragmentación del espacio de la sala a contemplar, permitirá ver sin deformaciones sólo cuando se mira parcialmente el conjunto desde las verticales a las fugas correspondientes, pero es la única manera de lograr que las escenas del fresco no aparezcan deformadas ante nuestros ojos.

El centro geométrico de la sala en la bóveda lo ocupa el símbolo radiante de la Santísima Trinidad, mientras toda una serie de personajes y alegorías flotan en este espacio lleno de color.

Con casi 100 años de distancia, la Clementina y esta sala del palacio de Troja, con temas muy diferentes, parecen participar de un mismo objetivo: alcanzar la unidad entre la arquitectura y la pintura. En ambos casos el tamaño de las salas y los elementos arquitectónicos que las configuran permitieron desarrollar la fantasía, y es entonces cuando podríamos decir que estas dos artes se funden (figs. 24 y 24e).

Cuando Pozzo en el año 1702 llega a Viena e inicia los trabajos de la iglesia de los jesuitas, se rodea de jóvenes dispuestos a aprender las técnicas de este arte trabajando y recibiendo las oportunas enseñanzas de un maestro de la teoría y de la práctica. Uno de aquellos aprendices era Jan Hiebel, que se convertiría en un especialista en el arte de la quadratura.

Llamado por los jesuitas a la sede de su colegio, el llamado Klementinum de Praga en el año 1707, Hiebel pintará allí, entre los años 1714 y 1715, las bóvedas de la nave central de la iglesia de San Clemente con escenas de la vida del santo trazadas en perspectiva para ser vistas cada una de ellas desde una posición concreta de la nave (fig. 25).



Figura 25.



Figura 26.

En la misma iglesia y en la capilla conocida como de los espejos, en torno a 1720, este mismo artista pinta también escenas de la Virgen María recogidas en «perspectivas enmarcadas», de la misma manera que hizo Tommaso Laureti en 1585 al decorar la estancia de Constantino en el Vaticano, como hemos comentado (fig. 26). Esta manera de pintar escenas en perspectiva dispuestas entre molduras decorativas o estructurales de la bóveda va a difundirse en muchas de las pequeñas iglesias donde era difícil desarrollar un extenso tema que sirviera a su vez como prolongación fingida del espacio sobre el que se actuaba, y por eso el pintor en muchos casos decide fragmentar la extensa bóveda a veces incluyendo molduras decorativas que le van a permitir contar diferentes episodios religiosos.

Pero el fresco más importante que nos deja Jan Hiebel está en la bóveda de la sala de la biblioteca, del Klementinum, en torno al año 1727. El techo de esta sala alargada de forma rectangular es dividida en tres partes: una, dedicada a la verdad revelada (la teología), otra dedicada a la verdad revelada por la razón que representa la alegoría de las ciencias, y entre ambas la cúpula del templo de la sabiduría que simboliza el paso del conocimiento natural del antiguo testamento hacia la revelación del nuevo testamento. Esta cúpula está pintada, como lo hiciera Pozzo en San Ignacio, para ser vista desde un punto concreto de la sala, mientras que los otros dos fragmentos presentan arquitecturas pintadas en continuidad con los muros de la estancia. Hiebel aprovecha para cargar de significado toda su representación y encontramos las alegorías de la geometría y astronomía, las matemáticas, la lingüística, junto con los retratos de los más célebres representantes de la Compañía de Jesús en Praga (fig. 27).

La llegada de este artista a Praga supone el desarrollo de la pintura religiosa «sotto in sù» en esta ciudad, y con ello la difusión de los conocimientos del maestro Pozzo. Esta influencia, que se extenderá por todo Praga, se manifiesta en las cuadraturas y también en los *altares*, ya sean pintados, como el que contemplamos en esta iglesia de la mano de otro de los grandes del quadraturismo Josef Kramolin (1730-1802) en 1770 (fig. 28), o reales, como el principal de la iglesia de San Nicolás, que sigue un modelo creado por Pozzo.

Mientras Hiebel pintaba los frescos de San Clemente, otro gran artista decoraba las paredes de la capilla con cuatro pinturas al óleo. Se trataba de Vaclav





Figura 27.



Figura 28.

Vavrinec Reiner (1689-1743), que también se suma a la lista de grandes pintores de frescos monumentales. En 1734 y en la bóveda de la iglesia de San Gil, Reiner pinta a «*Los dominicos combatiendo contra los enemigos de la cristiandad*» delante de un magnífico templo puesto en perspectiva (fig. 29); dos años después, entre 1736 y 1737, en la iglesia de la Natividad del Señor en el Loreto de Praga, realiza parte de los frescos de la bóveda fragmentada entre molduras decorativas. El que aquí presentamos ocupa el tercer campo entre ellas y representa el «*Sacrificio de Cristo en el templo*». Esta pintura en perspectiva apta para ser vista desde un único punto de la nave central incorpora una escena que pretende prolongar la bóveda de la nave pese a encontrarse enmarcada, por ello vemos encima de los personajes de la escena principal una bóveda a su vez decorada con un entarimado pintado (fig. 30).

En esta misma iglesia, otro gran artista, Jean Adam Schopf (1702-1772), pinta en 1742 el primero de los tres campos de la bóveda con escenas del nacimiento de Cristo. Esta cuadratura «sotto in sù» que sólo pretende por sus dimensiones prolongar el escenario próximo en el que se ubica, en este caso enlazando con la arquitectura del órgano, será una solución empleada por otros artistas, como veremos, y una clara modalidad de este tipo de pintura (fig. 31).

Este mismo artista realiza la pintura que decora la bóveda de la iglesia de San Cirilo en Praga, donde encontramos de nuevo en las «*Escenas de la vida de San Carlos de Borromeo*» la perspectiva enmarcada que representa en este estudio una tercera forma de este tipo de representación «sotto in sù», muy utilizada por otra parte. Es interesante observar la correspondencia que existe entre el trazado de columnas, capiteles y cornisas de este campo de la bóveda y los trazados expuestos en la obra teórica de Pozzo (fig. 32).



Figura 29.



Figura 30.



Figura 31.



Figura 32.

En la iglesia de San Jacobo de Praga, Frantisek Maximilian Voget en 1736 realiza los frescos de la extensa bóveda rebajada empleando la misma solución que Schopf realiza en San Cirilo, para lo que utilizará los cinco campos más próximos a la entrada y pintará en cada uno de ellos una escena de la «*Vida de la Virgen María*» con perspectivas correctas desde puntos situados en el recorrido hacia el altar, todas las escenas menos una están pensadas para ser vistas en la misma dirección, los elementos arquitectónicos son abundantes y demuestran una gran maestría y dominio de esta ciencia (fig. 33).

El artista austriaco Jan Lukas Kracker (1717-1767) y el silesiano Franz Xaver Palko (1724-1767) conseguirían, pese a no ser de Bohemia, realizar la mayor parte de los frescos de la iglesia de San Nicolás del barrio de Malá Strana de Praga, una iglesia que termina su reconstrucción en 1755 y que se la puede considerar como obra cumbre del barroco. En su interior nos encontramos los dos tipos de cuadraturas «*sotto in sù*» que mejor representan esta modalidad del arte: la que disponiendo de



Figura 33.



Figura 34.

una gran bóveda trata de prolongar la arquitectura de la nave central abriendo el espacio hacia el exterior y la que amplía un escenario más pequeño, en este caso la tribuna del órgano, como hiciera Schopf en el Loreto.

La gran bóveda de más de 1.000 metros cuadrados permitirá a Jan Lukas Kracker representar «*La apoteosis de San Nicolás*» con una técnica al fresco con la que consigue un enlace nítido y de gran perfección entre pintura y arquitectura, los muros de la iglesia se prolongan a través de curvas y contracurvas hasta el espacio exterior; un arco de triunfo gravita a su vez sobre el arco que nos separa de la cúpula, no hizo falta situar el punto del suelo desde donde contemplar la escena, nuestra vista se alzaría en el lugar adecuado en el primer tramo de la nave, nos detendremos impresionados al acceder a la iglesia.

Kracker, que trabajó en ella desde 1761 a 1770, consigue que no sepamos dónde acaba la arquitectura y dónde empieza la pintura, a la calidad del dibujo y el colorido del fresco se une el movimiento de las cornisas y la disposición oblicua de los pilares (fig. 34); mientras, Palko, que ya había pintado la cúpula de esta misma iglesia, realiza en un entorno más reducido «*La apoteosis de Santa Cecilia*», sobre el techo del órgano, de tal manera que el fresco parece añadir una planta más a la nave central. La columnata se eleva para sujetar una nueva cornisa en un entorno abierto al exterior donde se representa la escena principal. La perspectiva «*sotto in sù*» es de una enorme calidad en todos los aspectos, columnata y cornisas repiten el movimiento de la planta del órgano y se puede contemplar sin ningún tipo de deformación si nos situamos en sentido opuesto al fijado para ver la obra de Kracker (fig. 35).

En ambas perspectivas entendemos que los pintores busquen el punto más adecuado para su representación, que en el caso de la gran bóveda no tiene por qué ser el centro de ésta sino, como decide Kracker, el que ofrece una imagen de mayor impacto, que aquí está a pocos metros de la entrada.

Una nueva representación «*sotto in sù*» lleva a cabo el pintor austríaco F.A. Maulbertsch sobre la sala de filosofía de la biblioteca del convento de Strahov en Praga, en 1794. El fresco representa la evolución espiritual de la humanidad que se eleva hacia el conocimiento filosófico y religioso mediante un grupo de padres de la ciencia, como Tales, Hipócrates, Galeno, y otros de la Iglesia como San Jerónimo, San Gregorio o San Agustín. En este espacio de forma rectangular y de gran profundidad, el pintor evita pintar elementos arquitectónicos en los lados más extensos de



Figura 35.



Figura 36.

la sala y presenta las cuadraturas en los extremos de la misma, de tal manera que deban ser observados desde dos puntos diferentes y simétricos respecto de su eje transversal; las líneas de fuga de las arquitecturas pintadas están situadas en el eje de simetría longitudinal pero no coinciden. Las proporciones de la sala no permiten su contemplación completa desde un único punto de vista y el pintor decide situar dos, próximos a los extremos (fig. 36).

### CUÁNDO ELEGIR UNO O CUATRO PUNTOS DE FUGA

En este debate tomó especial importancia la posición de un pintor de frescos cordobés: Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), nombrado en 1688 pintor real de Carlos II, autor de varios frescos sin cuadraturas, como el de la cúpula del Sagrario en la Cartuja de la Catedral de Granada o la bóveda de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia y amigo de Lucas Jordan entonces en España. Su aportación teórica es fruto de la edición de un libro de tres volúmenes llamado *«El Museo pictórico y escala óptica»* (1723), cuyo primer tomo se dedica a la teoría de la pintura, el segundo a su práctica y un tercero subtítulo *«El parnaso español pintoresco laureado»* donde recoge la biografía de 226 artistas desde los más famosos como Velázquez, a los que hubieran quedado en el olvido de no haber sido por este libro. A nosotros nos interesa particularmente el segundo tomo, concretamente el libro octavo, capítulo cuarto, *«En que se trata de la perspectiva de los techos»*.

Palomino entra en el debate de los puntos de vista, analiza las cuadraturas «sotto in sù» y establece unas normas para su trazado ligadas a las proporciones de la

sala o lo que es lo mismo del techo o bóveda a pintar, así por ejemplo no duda del concurso de todas las líneas en un único punto de fuga cuando éstos pueden ser vistos en su totalidad de una ojeada. Añadiendo:

Pero respecto de que algunos salones, y especialmente galerías, suelen tener tanta longitud, que no se pueden comprender de una ojeada; y más si la altura es poca (que nunca, o rara vez es tanta como se requiere para la competente distancia) es menester, que el arte se valga de alguna industria para obviar estos inconvenientes; pues habiendo de sujetar toda aquella superficie a un punto, haría un efecto sumamente desabrido a la vista; pues los costados de la longitud quedarían muy estrechos; y los extremos de la latitud sumamente dilatados; como se ve en la presente figura 4. lámina 10. lo estrecho del lado m, h, y lo dilatado de i, l.

Y así en estos casos conviene dividir el techo de la galería en dos, o tres tramos, como la presente está dividida por la línea f, h; y en ésta se puede hacer una viga tallada, y recibida en los extremos con algunos adornos, o repisas; y después trazar un tramo, de suerte, que la misma traza se pueda repetir en el otro par la buena correspondencia; salvo si ha de haber figuras, que en éstas la correspondencia es defecto, y como tal se ha de huir<sup>6</sup>.

Esta solución intuitiva fue empleada como hemos visto por Frantisek Maximilian Voget en la iglesia de San Jacobo en Praga, en 1736, cuando realiza los frescos de la extensa bóveda rebajada (fig. 33) y también por Jean Adam Schopf en la bóveda de la iglesia de San Cirilo en Praga, en 1742 (fig. 32), siendo ambas lo que venimos denominando «perspectivas enmarcadas» y no propiamente cuadraturas.

Pero Palomino quiere tratar todos los casos que se pueden presentar y añade lo siguiente:

Pero si la longitud del salón no es tanta, que necesite dividirse en porciones; más la bastante para haber de buscar algún efugio, por huir lo agrio de los extremos; se podrá usar de una práctica admirable, de que usaron Colona, y Mitelli en semejantes sitios; y es, reducir la perspectiva de cada lado a su punto particular, que llaman puntos trascendentales, tan ligados entre sí todos cuatro, que no se embaraza el uno al el otro; como se ve en la presente figura 4. los puntos \*m, \*n, \*o, \*p, que el punto m, sirve para la concurrencia de las líneas de todo el costado a, b, el punto n, a las de c, d; el p, a las del lado b, c, y el punto o, a las de a, d, sin que uno a otro se embarace; porque en llegando la línea como c, p, a su punto (que es la última de aquel lado) pasa sin violencia alguna continuada hasta el punto n, que viene a ser ya el del lado c, d, adonde han de concurrir las siguientes, y así de los demás; que aunque para bien comprender cada lado se haya e poner el que mira perpendicular a el punto, que le pertenece; sin embargo, aún desde el medio satisface grandemente a la vista, porque todos cuatro entre sí están subordinados a el punto principal, que está en el centro; como se califica tirando las líneas m, n, o, p, las cuales se cruzan en e, que es el punto principal, a quien está sujeta toda obra; y por este

---

<sup>6</sup> PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, p. 326.

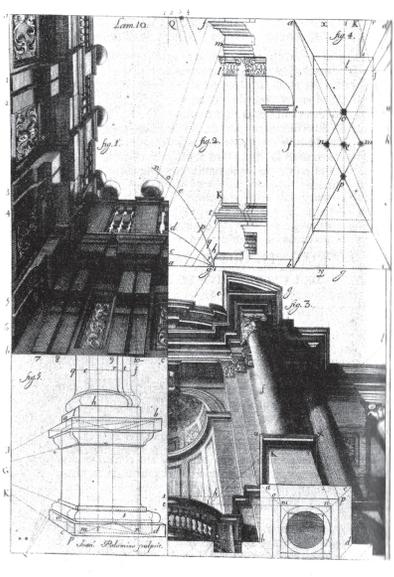


Figura 37.

medio se consigue, que ni el costado de la longitud quede tan estrecho, por estar tan cercano a el punto; ni el de la latitud tan dilatado, por estar de él tan remoto; como se califica en el pilar r,s, que viene a quedar reducido a esta proporción, debiendo por la común llegar su degradación a la línea j, l'.

Como vemos en la descripción del dibujo que presenta como *lámina 10* y concretamente en la *figura 4* aparecen los puntos *m, n, o, p* que él llama puntos trascendentales, y que para nosotros son los puntos de fuga de todas las rectas verticales contenidas en el plano opuesto al punto. Su obtención no sigue ninguna regla concreta pero todos ellos guardan simetría respecto de los ejes que pasan por el punto que Palomino llama *e* y que es el centro del salón (fig. 37).

Esta disposición fue la más empleada por los pintores que estudiamos pese a que Hans Vredeman Frison, como hemos visto, desde principios del siglo *xvi* había ilustrado en su *Perspectiva* cómo dibujar cuadraturas «*sotto in sù*» marcando un único punto de vista.

La obra de Palomino tuvo gran difusión, sobre todo con su tercer tomo, que lo convierte en el *Vasari* español, según se ha dicho en múltiples ocasiones, pero además, desde mi punto de vista y en el tema que tratamos, su segundo tomo fue de enorme utilidad en aquellos momentos. Las explicaciones que hemos expuesto, a la

<sup>7</sup> Ibid., p. 327.

vez que daban las pautas necesarias para nuevas actuaciones, organizaban y justificaban muchos de los frescos ya realizados que se apartaban de las teorías del estricto «único punto de vista» defendido por Andrea Pozzo en su *Perspectiva*.

Esta obra a la que hacemos referencia permanentemente, por su enorme influencia, también estuvo en manos de Palomino y para comprobarlo sólo hace falta fijarse en las figuras 2 y 3 de la lámina 10 que analizamos y observar que son exactamente las figuras recogidas como *núm. 55 del segundo tomo de Pozzo*. En cualquier caso, hay que señalar que la obra de Palomino tuvo gran difusión, pues en 1742 se publica un resumen en Londres, en 1749 fue traducida al francés y en 1781 al alemán. Además se han publicado nuevas ediciones en español y en inglés hasta nuestros días.

## LAS QUADRATURAS INGLESAS «SOTTO IN SÙ»

La historia de lo mejor de la pintura británica del siglo XVIII es fundamentalmente la historia de la asimilación por parte de pintores británicos de lo mejor que Italia tenía que ofrecer...<sup>8</sup>.

Esta influencia italiana tendría también repercusión en la pintura que estudiamos, pues hasta este siglo no encontramos obras significativas a excepción de la realizada en 1653 en el techo del salón llamado del «doble cubo» de Wilton House atribuida a Thomas de Critz (1607-1653) un pintor londinense encargado de la restauración de las pinturas de Carlos I, que realiza allí la pintura del techo representando «*La Historia de Perseo*» (fig. 38).

Si logramos situarnos en el punto adecuado de la sala, contemplaremos en el techo y en una de las escenas enmarcadas por una elipse el tema principal desarrollado bajo una cúpula, que como si del Panteón se tratase se abre al espacio exterior y nos permite contemplar el cielo. Es una perfecta perspectiva, que responde al mismo tipo pintado por Voget y Schopf en Praga y que denominamos «perspectiva dentro del cuadro», pero realizada nada menos que un siglo antes.

Esta arquitectura de Wilton House, y mas concretamente este cuarto y el colindante llamado «del Cubo» tienen la forma exacta de la que reciben el nombre y representan una arquitectura basada en la proporción muy del gusto de la época, proyectada por Juan Webb un arquitecto del Royal Naval College de Greenwich dentro de un plan de renovaciones de la vivienda que terminarían en 1647.

Y es precisamente en el Royal Naval College de Greenwich donde se va a realizar la mejor y más importante pintura «sotto in sù» del momento, se trataba de la decoración del salón llamado «*Painted Hall*» que llevará a cabo admirablemente Sir James Thornhill, (1676-1734).

---

<sup>8</sup> WATERHOUSE, Ellis *Pintura en Gran Bretaña 1530-1790*, p. 141.



Figura 38.



Figura 39.

A Sir James Thornhill se le conocerá sobre todo por un retrato de Newton realizado en 1710, pero su primer encargo importante y su mejor obra serán estos frescos en los que trabajará durante diecinueve años a partir de 1708.

En el Museo Británico se conservan los bocetos preparatorios del Upper y del Lower Hall. El techo de esta última sala representa el triunfo de la paz y de la libertad sobre la tiranía, mezclando historia clásica con antigua mitología. Vemos en el centro de la composición el Espíritu de la Arquitectura sujetando el diseño de Wren para el hospital de Greenwich (fig. 39).

Al analizar uno de estos dibujos, concretamente el boceto del techo de esta sala principal a la que dedicó los primeros siete años, observamos cómo nuestro artista representa la perspectiva con un único punto de fuga, pese a la gran extensión del Hall (30×15 m), y aunque algunos de los elementos y personajes van a modificarse en la versión final, sin embargo encontramos el planteamiento correcto desde el punto de vista geométrico, como se puede apreciar en el esquema que acompaño (figs. 40 y 40e).

Thornhill es fiel a la posición defendida por Pozzo en su *figura 87 del primer tomo* (fig. 41). El tratado llegaba a sus manos traducido en 1707 precisamente en Greenwich y avalado por sus amigos Christopher Wren, John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor, que no dudaron en revisarlo y aprobarlo como figura en la contraportada del mismo.

Y tuvo otra ocasión para poner en práctica esta teoría. Iniciados los trabajos del Painted Hall, compite con los italianos Sebastiano Ricci y Giovanni Antonio Pellegrini, ganando el concurso para la decoración de la cúpula de la catedral de San Pablo en Londres, reconstruida tras el incendio de Londres en 1666 por el arquitecto, astrónomo y matemático Christopher Wren. Thornhill representará la historia de la vida de San Pablo en grisalla, trabajando desde el año 1716 al 1719 sin abandonar el resto de encargos.





Figura 40.

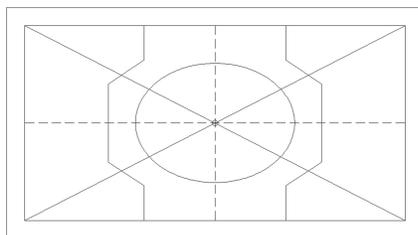


Figura 40e.

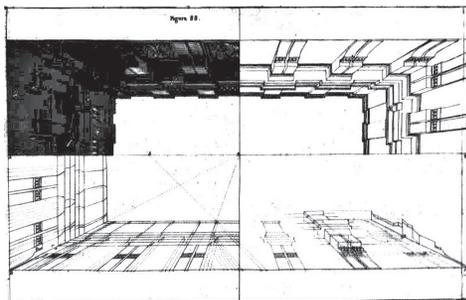


Figura 41.



Figura 42.

Todos los elementos arquitectónicos allí representados están correctamente planteados bajo un único punto de fuga que no puede ser otro que el centro de la cúpula, los ocho arcos de apoyo que Wren dispuso para resolver la unión entre ésta y las naves del crucero encuentran su réplica en los arcos y pilastras que Tornhill pintará de un solo color. No podemos contemplar esta decoración sin plantearnos que el pintor pretende con ello prolongar más allá de lo real la elevación de esa enorme cúpula que sitúa el remate de la linterna a 111 metros de altura (fig. 42).

Las cuadraturas «sotto in sù» no acaban con Pozzo en Italia, Cosmas Damian Asam en Austria, F.A. Maulbertsch en Bohemia, Mitelli y Colonna en España o Tornhill en Inglaterra, tampoco son los únicos protagonistas de esta técnica de la pintura, pero sí son los que describen claramente una trayectoria, los que nos permiten recoger los modelos o tipos más representativos y con los que podemos seguir su evolución y extensión por el viejo continente.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDINUCCI, F. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...* Florencia 1848.  
 BORNGÄSSER, B. y TOMAN, R. *El Barroco*. Könemann, ed. 1997.

- BUSSAGLI, M. *Roma. Arte y Arquitectura*. Könemann, ed. 1999.
- HURET, G. *Optique de portraiture et peinture*. Paris.1670.
- PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica. (Tres tomos)* Madrid 1715-1724. Ed. Aguilar 1988. Madrid.
- POUDRA, N.G. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*. París 1864.
- POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma, 1693 (1<sup>er</sup> Tomo), 1698 (2<sup>o</sup> Tomo).  
 ——— *Perspective in Architecture and painting*. Traducción de John James of Greenwich 1707. London.
- VASARI, G. *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Florencia 1550. (Numerosas ediciones posteriores).
- VIGNOLA, G.B. da. *Le due regole della prospettiva pratica con i commentari del R.P.M.Egnatio Danti*. Venezia 1743.
- VIOLA-ZANINI, G. *Della architettura... con... regole prospettiva [...]*. Padova,1629
- VREDEMANN DE VRIES, J. *Perspective... augmentée et corrigée... par Samuel Marolois*. Marolois 1604
- WATERHOUSE, E. *Pintura en Gran Bretaña 1530-1790 1000* Manuales Arte Cátedra.1994
- ZIPPEL, G. *Andrea Pozzo*. Trento: Giov. Zippel editore, 1983.

