

DE LOS GRUTESCOS A LAS QUADRATURAS «SOTTO IN SÙ» EN ESPAÑA*

Miguel Ángel Maure Rubio**
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Tras las decoraciones de «grutescos», ligadas a los artistas que trabajaron en el Escorial para Felipe II, la necesidad de recurrir a fresquistas capaces de pintar las galerías, bóvedas y techos de los palacios de la monarquía española bajo el reinado de Felipe IV, impulsó nuestra pintura quadraturista «Sotto in sù». En este artículo se analizarán los logros más representativos de sus autores, las analogías y diferencias que se producen entre artistas, atendiendo fundamentalmente a los aspectos que se derivan de la composición geométrica necesaria para la representación, así como su evolución en función de las conquistas realizadas por los estudiosos de la geometría que, sin duda, colaboraron hasta hacer posible tan colosales obras de arte. El estudio de la perspectiva fue absolutamente necesario para tales realizaciones; haremos hincapié en ello para comprender cómo la relación entre artistas y geómetras fue decisiva para la evolución y progreso de este tipo de pintura. Veremos las obras de los artistas que trabajaron en las grandes realizaciones vinculadas a programas impulsados por reyes, desde Felipe IV hasta Carlos IV. Recorreremos palacios, monasterios e iglesias en donde podemos apreciar las mejores realizaciones en este tipo de pintura, seguiremos el hilo conductor que enlaza a los artistas y que tiene como denominador común y referencia el estudio de los teóricos y expertos, en lo que se ha dado en llamar «arquitecturas fingidas de abajo a arriba».

PALABRAS CLAVE: Perspectiva, Pintura, Geometría Descriptiva, Escenografía, Óptica.

ABSTRACT

«From the grotesque to the quadrature «sotto in sù» in Spain». Following «grotesque» decorations, linked to artists that worked in El Escorial for Phillip II, the need to turn to fresco artists capable of painting galleries, vaults and ceilings of the palaces of the Spanish monarchy under the reign of Phillip IV inspired our quadrature painting «Sotto in sù». In this article, we will see the great works executed by artists linked to programs promoted by the monarchs up until Charles IV. The study of perspective was absolutely necessary. We will put special emphasis on it to understand how the relation between artists and geometrists was decisive for the evolution and progress of this type of painting. As such, we will cover palaces, monasteries and churches, where we can appreciate the best executions of this type of painting, and we will follow the thread that connects artists, that has as its common denominator and reference the study of theorists and experts, in what has come to be called «architecture studied from below to above».

KEY WORDS: Perspective, Painting, descriptive geometry, Scenography, Optics.



Figura 1.

LA DECORACIÓN DE «GRUTESCOS»

Cuando contemplamos la extensa bóveda de cañón de la sala de las Batallas del Escorial pintada al fresco por artistas genoveses, entre 1584 y 1585,¹ observamos, al igual que en otras muchas salas, que la decoración toma su repertorio de grutescos a partir de las Logias del Vaticano.

Dibujos caligráficos, pájaros volando, guirnaldas y otros motivos, rodean lunetos, templetos y medallones. Los grutescos con la disposición «a candelieri» creaban un escenario ilusorio y simbólico. Seres mitológicos con motivos vegetales enlazados entre sí y extraídos de la Antigüedad clásica, fueron durante siglos los protagonistas de la decoración de bóvedas y techos (fig. 1).

El descubrimiento del Palacio de Nerón (Domus Áurea) en 1490, en las «grutas» del monte Esquilino, es el origen del nombre de este tipo de ornamentación. Fue tal el impacto del descubrimiento, que rápidamente los artistas trabajaron en un nuevo tipo de decoración que imitaba los adornos romanos y que recibiría el nombre de «grutescos».

Rafael fue quien hizo trascender esta decoración. Su interpretación de las decoraciones de Nerón le lleva a crear un nuevo repertorio decorativo que plasmará en las llamadas Logias del Vaticano —terminadas en junio de 1519— y que servirían de referencia a fresquistas durante siglos.

En las Logias, y a partir del proyecto de Bramante, todo fue ideado por él: la arquitectura interior del muro lateral y de cada una de las trece bóvedas que forman

* Fecha de recepción: 21.06.2010; Revisión referees: 18.01.2011; Aceptada (última corrección): 31.01.2011.

** Facultad de Bellas Artes. Madrid. Departamento de Dibujo II.

¹ Orazio Cambiasso, Fabricio Castello, Nicolas Granello y Lázaro Tavarone.

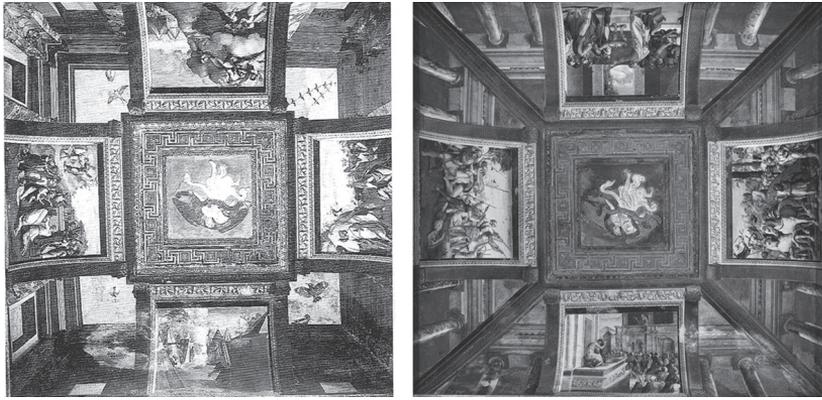


Figura 2.

el conjunto, los ornamentos y también la decoración con estucos y pinturas, de todos los paramentos. Como señala Vasari al hablar de su vida,

hizo los esbozos de los ornamentos de estuco y de las historias que se pintaron, así como de las composiciones de conjunto. Respecto al estuco y a los grutescos, dejó la obra en manos de Giovanni da Udine. En cuanto a las figuras, las encargó a Giulio Romano, aunque éste trabajó poco en ellas, así como a Giovanfrancesco, Bologna, Perin del Vaga y Polidoro da Caravaggio... junto a otros muchos pintores que ejecutaron las historias, las figuras y otras cosas que había que realizar en esta obra.

Su valioso equipo, su taller, fue el que plasmó todas las ideas del maestro. Rafael no realizó en las Logias ninguna pintura. Y entre los muchos colaboradores a los que se refiere Vasari, figuran dos españoles que se formaban entonces en Italia: Alonso Machuca y Pedro Berruguete².

Los grutescos constituyen la base decorativa que ordenaba el conjunto, descendiendo a las pilastras y a los detalles y sirviendo de marco y escenario a las pinturas situadas en las bóvedas, con escenas de la Biblia. Pero también allí, en las Logias, encontramos otra aportación, no menos valiosa —que tuvo incluso mayor impacto y futuro—, y es la relativa a las quadraturas «sotto in sù» desarrolladas en las bóvedas núm. IX (Perspectiva arquitectónica con lechuza) y núm. XI (Arquitecturas en trampantojo e historias de David)³, en un momento en el que ningún «tratado teórico» contemplaba cómo realizar el trazado en perspectiva de las arquitecturas pintadas en techos y bóvedas (fig. 2).

² Ver (1) p. 9.

³ Cada bóveda, tiene su simétrica respecto del centro de la galería, en lo que se refiere a repertorio decorativo. (La V es simétrica respecto de la IX, y la III respecto de la XI).

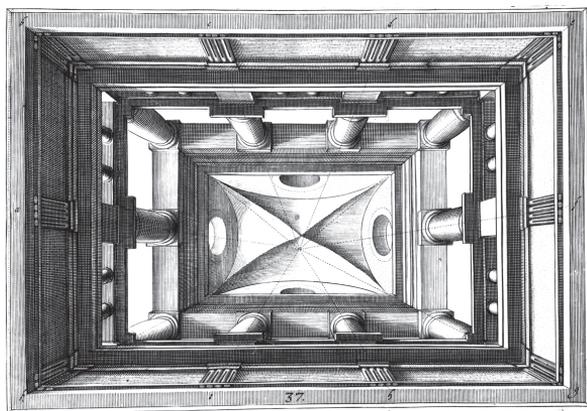


Figura 3.

Ya existían entonces otros ejemplos puntuales realizados por Mantegna, Melozzo da Forlì, o Antonio Allegri da Correggio, pero ninguno como el de las logias sería tan admirado, quizás por su originalidad al fingir la superposición arquitectónica de dos niveles distintos, en el recorrido visual hacia el espacio exterior.

Precisamente, el tratado de Vredeman Frison (de Vries) (2) es el primero que presenta la perspectiva de un techo visto desde abajo, y lo hace con un esquema parecido al de las logias: varios niveles o pisos configuran un espacio —aquí cerrado al exterior— que imaginamos de una gran estancia. Allí, de Vries sitúa al espectador fuera del centro geométrico de la sala, como si quisiera indicarnos que no hay necesidad de ocupar este punto para resolver con éxito la perspectiva «sotto in sù» (fig. 3).

Podemos afirmar que las bóvedas de las logias de Rafael fueron tomadas como modelo al menos hasta el siglo XVIII, y que su influencia llega hasta los palacios de nuestra monarquía, como veremos, más adelante, al tratar de los techos del Palacio de la Granja.

La primera referencia escrita e impresa acerca de la pintura en techos y bóvedas en manos de un experto en perspectiva es la del pintor boloñés y más tarde arquitecto Sebastian Serlio (1475-1554), autor de un *Tratado de Arquitectura* (4), con magníficos grabados, que desde 1537 a 1575 irá editando por volúmenes hasta prácticamente su muerte. Las ilustraciones de los libros de Sebastian Serlio difundieron la arquitectura romana y la renacentista que desarrollaron los arquitectos de su época, y durante muchos años sirvieron de inspiración a un gran número de artistas⁴.

⁴ Dadas sus múltiples publicaciones, en adelante haré referencia a la de 1600 (Venecia), en lo relativo al tomo o libro que cito. Esta edición reúne los «Siete libros». La edición de Villalpando de 1522 y ss., sin embargo, solo traduce los libros III y IV.

Publicada en 1537 la primera parte del *Trattato di Architettura*, es en el volumen llamado *Cinco tipos de Ordenes: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto*—libro al que asigna el número cuatro— donde encontramos a Serlio tratando sobre la decoración pictórica de los edificios, tanto en el exterior con en su interior (capítulo XI).

Serlio, cuando se refiere a la decoración de los techos abovedados, señala que

se ha de seguir el ejemplo de los antiguos romanos quienes acostumbraban hacer distintas distribuciones según los temas a pintar y según también los tipos de bóvedas en las que realizaban variadas formas caprichosas, llamadas grutescos y que resultaban muy bien y apropiadas, por la libertad que se tiene de hacer lo que se quiere, como por ejemplo follajes ramas, flores, animales, pájaros, figuras de cualquier tipo pero mezcladas con animales...

añadiendo

y estas decoraciones no han de ser objeto de ninguna crítica ya que así han procedido los grandes arquitectos antiguos como testimonian hoy día las obras antiguas conservadas en Roma, Pozzuolo y Baie y en las que quedan algunos restos de estas decoraciones...⁵.

Sin embargo, añade:

si el pintor quiere deleitarse realizando en la parte más alta de las bóvedas alguna figura que representa el natural, es necesario que sea muy discreto y muy experto en la perspectiva; ha de ser discreto para elegir aquellas figuras que resulten apropiadas a tal lugar y al tema representado, como serían más bien figuras celestes, aéreas y volátiles, que cosas terrenas; y ha de ser experto para saber colocar figuras en escorzo de tal modo que, si bien en el lugar en que están situadas puedan parecer muy cortas e incluso monstruosas, contempladas a la distancia adecuada se ven alargarse y representar el natural de una forma proporcionada. Y esto se puede ver cómo lo observó Melozzo de Forti ilustre pintor, en tiempos pasados en distintos lugares de Italia, y entre otros, en la sacristía de Santa María de Loreto, especialmente en algunos ángeles que pintó en la bóveda de dicha sacristía. Meser Andrea Mantegna realizó también en el castillo de Mantua algunas figuras y otras cosas, pintadas con el arte la perspectiva y acompañadas por un criterio sensato, que se ven de abajo arriba y que en verdad representan la realidad; pero en estos casos malamente se pueden combinar historias con figuras mezcladas y unidas, y quien las realizase discretamente separadas desempeñarían mejor su función; no obstante, los pintores inteligentes de nuestra época han huido de tales procedimientos, pues en verdad (como he dicho) la mayor parte de lo que he expuesto resulta desagradable a la vista de quien lo mira⁶.

⁵ Ver (3) p. 389

⁶ Ver (3) p. 390





Figura 4.

De esta forma recogía, el influyente tratado de Serlio, su opinión —argumentada y con ejemplos— acerca de lo apropiada que es la decoración con «grutescos» y lo desafortunado que puede llegar a ser la incorporación de «la figura» en la pintura de bóvedas y techos. Las últimas líneas parecen aconsejar al pintor que evite su empleo.

Nada dice de las arquitecturas fingidas que podían acompañar a las figuras. Incluso parece que intencionadamente las ignora. En consecuencia, en el Libro II, publicado en 1545 y dedicado a la perspectiva —pese a que lo presenta como un manual para el pintor—, no aparece ninguna regla, ni dibujo, para la representación de quadraturas ni de figuras.

Serlio ignoró expresamente en éste su segundo libro dar cualquier orientación al artista que le pudiera servir, en la práctica, para trazar correctamente figuras y escenarios preparados para ser vistos de abajo a arriba, porque no se recreaba con este tipo de pintura, afirmando que mientras que la decoración realizada con grutescos «no ha de ser objeto de ninguna crítica»⁷, en la que practicaban Andrea Mantegna, Melozzo da Forlì, o Antonio Allegri da Corregio, llena de figuras en escorzo, «se podría tener la impresión que todas aquellas figuras amenazasen con caer»⁸.

Serlio encuentra cómo justificar algunas realizaciones, y pone como ejemplo a Rafael por su acertada solución al decorar la bóveda de una galería realizada en la vivienda de Austin Ghisi, propietario entonces de Villa Farnesina⁹ (1505-1511), pues «colocó donde nacen los lunetos figuras agradables, en las que no hay ningún escorzo, aunque supiese y entendiéndose de ellos como el que más»¹⁰ (fig. 4).

⁷ Ver (3).

⁸ Ver (3).

⁹ Villa Farnesina fue proyectada por su maestro, el arquitecto y pintor Baldassarre Peruzzi (1481-1536), a quien algunos expertos atribuyen la realización de las bóvedas de la logias del Vaticano, que citamos, con arquitecturas fingidas.

¹⁰ Ver (3) p. 390.

En realidad Rafael fue muy cauto, pues si analizamos las bóveda núm. IX y V (Perspectiva arquitectónica con lechuza) y las núms. XI y III (Arquitecturas en trampantojo e historias de David) de las logias citadas (fig. 2), observamos que no incluye en ellas ninguna figura en escorzo flotando en el aire —lo que resultaría irreal por imposible—, mientras que sí representa pájaros volando —algo que es real y posible—, dibujando en perspectiva la arquitectura que prolonga la bóveda hacia el espacio exterior —ficticia pero posible—.

Serlio parece aprobar lo que es posible y descartar lo que no lo es. Sin decirlo expresamente, está planteando que el tema histórico, si existe, se presente como un «*Quadro riportato*», es decir, como si fuera un lienzo situado en el techo, con su propia perspectiva.

LA DECORACIÓN DE LOS TECHOS EVOLUCIONA HACIA LAS ARQUITECTURAS FINGIDAS

Pero la evolución hacia las cuadraturas fue imparable, como ya sabemos. En el propio Monasterio del Escorial encontramos, rodeados de la belleza decorativa de los grutescos, elementos arquitectónicos fingidos aquí y allá que parecen ascender desde las molduras jambas y dinteles, con sombras arrojadas, pasando por relieves y elementos decorativos situados en las enjutas de los lunetos, también fingidos, hasta las bóvedas, para alcanzar en ellas el completo protagonismo años más tarde.

Mientras un grupo reducido de artistas experimentaba con las cuadraturas y el escorzo de figuras sin tener un apoyo teórico escrito, Leonardo reflexiona sobre cómo representar estas últimas sobre paredes y bóvedas¹¹.

Sus ideas aparecen entre los escritos que, con la intención de editar un Tratado de Pintura, iría desarrollando entre 1482 y 1519, y que como se sabe fueron tras su muerte recopilados y ordenados arbitrariamente por su discípulo Francesco Melzi en 1550 y posteriormente vendidos por sus herederos.

Leonardo expone —en la sección CCCI— cómo pintar, sobre una pared, una figura que tiene el doble de altura que ella «*Del pintar una figura en una pared de doce brazas, que manifieste veinticuatro de altura*».

Esta primera aportación teórica para la puesta en práctica de este tipo de pintura, entendemos que surge de las múltiples observaciones derivadas de su continuo análisis del campo visual.

Para hacer una figura que represente veinticuatro brazas de altura se hará de esta manera. Figúrese primero la pared MN con la mitad de la figura que se quiere pintar; luego se hará la otra mitad en el espacio restante MR. Pero primero en el plano de una sala se ha de hacer la pared con la misma forma que tiene la bóveda en

¹¹ Aunque Leonardo representa una figura para mostrar el procedimiento que emplea, sus enseñanzas se dirigen en realidad a un modelo estático, más próximo a las cuadraturas.



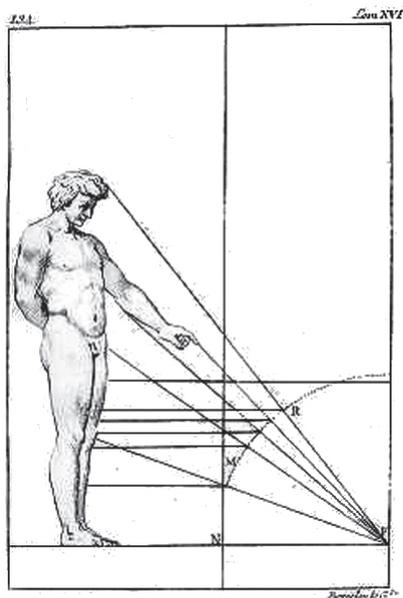


Figura 5.

que se ha de pintar la figura. En la pared recta, que está detrás, se dibujará la figura del tamaño que se quiera de perfil, y se tirarán las líneas de los puntos principales al punto F; y siguiendo los puntos en que cortan la superficie de la bóveda MR, que es semejante a la pared, se irá tanteando la figura; y las intersecciones señalarán todas las dimensiones de ella, cuya forma se irá siguiendo, porque la figura misma se disminuye conforme se atrasa. La figura que ha de estar en una bóveda es preciso que vaya disminuida como si estuviera derecha; y esta disminución se ha de hacer en un terreno plano, en donde debe estar dibujada exactamente la figura de la bóveda con sus verdaderas dimensiones, y luego se va disminuyendo¹².

Leonardo explica de esta manera cómo realizar el boceto que el pintor debe de hacer antes de trabajar en el espacio real. El ejemplo que plantea es muy completo, pues la figura que pretende representar no quedará dibujada sobre un techo plano o una bóveda, es decir, no tendrá una única superficie de proyección, sino dos, con continuidad, algo que en la práctica era muy frecuente. El dibujo lo resuelve al trazar la intersección de los rayos visuales que miran la figura, con la pared y la bóveda, todo lo demás son advertencias que hace al pintor, para que éste no dude de unos resultados a los que podría no está acostumbrado (fig. 5).

¹² Ver (4) p. 135 y ss. Lam XVI. Para conocer el paradero de los Manuscritos, véase pp. XXVIII.

No detalla el procedimiento mediante el cual trasladaría estos bocetos a la bóveda real, pero sin duda está dando unos primeros pasos que, aun siendo exclusivamente teóricos, invitaban a pensar en la dirección correcta.

El tratado de la pintura de Leonardo no ejercerá influencia sobre los artistas, fuera de su entorno inmediato, hasta 1651, fecha en la que se publica en París, y para entonces existía ya literatura al respecto¹³.

En el siglo XVI otros tratados tuvieron enorme difusión, como el de Alberti o Bárbaro, pero no daban respuesta expresamente a las preguntas que se hacían quienes realizaban este tipo de pintura.

Por lo tanto, los artistas que abandonaron los grutescos y dieron el salto a la representación en perspectiva de figuras y escenarios arquitectónicos sobre techos y bóvedas, lo hicieron trasladando a estos nuevos soportes las reglas de la perspectiva establecidas para planos verticales, es decir, para lienzos tablas y muros, con sentido común, intuición y mucha práctica; y estos conocimientos se fueron transmitiendo de maestro a discípulo como ha ocurrido siempre en la historia del arte.

He aquí algunos ejemplos: Ottaviano Mascherino (1536-1606), pintor y arquitecto boloñés, invitado por el Papa Gregorio XIII, realizó espectaculares frescos en el Vaticano. El que tuvo más trascendencia fue el de la bóveda esquifada de la sala Boloñesa, que al parecer fue finalmente pintada en 1575, siguiendo el trazado del maestro, por otro gran artista: Lorenzo Sabatini.

La quadratura realizada consiste en una galería perimetral en torno a un espacio central, los arcos se apoyan en columnas que fugan en el centro de este espacio y por lo tanto en el centro de la bóveda, posición que ocupará el espectador. Las columnas, pese a fingir una galería de gran altura, se aprecian con mucha corrección, su autor hizo para conseguir mayor realismo el estudio de luces y sombras de un modelo en relieve de la cuarta parte de ella. Como se sabe, por la documentación hallada en archivos y bibliotecas, la mayor parte de los cartones que sirvieron para trasladar la arquitectura fingida a muros y bóvedas comprendían su cuarta parte, dadas las simetrías aplicables.

Es interesante destacar que esta obra se pone como ejemplo en el tratado sobre perspectiva que veremos a continuación, del cual son autores Vignola y Danti.

Hubo también otros artistas italianos, de gran prestigio, que pintaron bóvedas con anterioridad a la difusión de este Tratado, entre ellos, los hermanos Rosa, Taddeo Zuccari, Niccolò Circignani o Tommaso Laureti que aporta un dibujo a esta obra teórica (fig. 6). Nos fijamos en la obra de Niccolò Circignani (1517-1596), un pintor italiano, llamado el Pomarancio, que hizo la decoración de las paredes y la bóveda, de la sala Meridiana de la Torre de los Vientos en el Vaticano¹⁴.

¹³ «Della Pittura» está fechado en 1436. La 1ª edición es en latín 1540. La edición italiana es de 1547.

¹⁴ La sala fue construida entre 1578 y 1580, precisamente por el boloñés Ottaviano Mascherino, anteriormente citado.

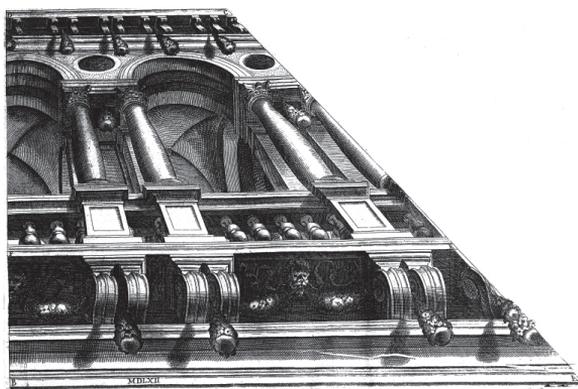


Figura 6.

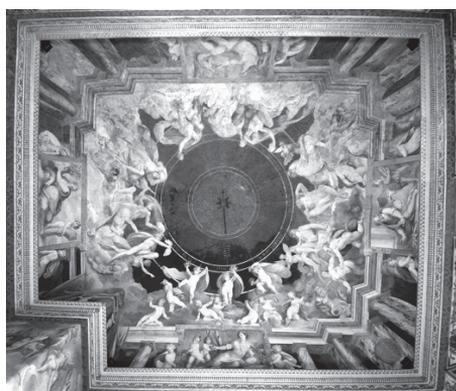


Figura 7.

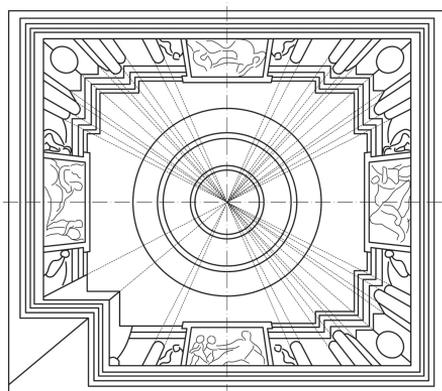


Figura 8.

Circignani en «las Alegorías de las cuatro estaciones», fresco que pinta en 1580 sobre la bóveda, incluye no sólo arquitectura fingida, sino también figuras en escorzo, desoyendo las indicaciones de Serlio (fig. 7).

Parece inspirarse en la bóveda núm. XI de las logias de Rafael (fig. 2), pero es interesante hacer algunas puntualizaciones, entendidas como progresos desde el punto de vista geométrico. Aquí la quadratura presenta un entablamento apoyado en columnas que ahora ya fugan correctamente en un único punto situado en el centro de la bóveda (fig. 8), algo que en la de Rafael no ocurre¹⁵.

¹⁵ Ver (5) pp. 85-113.

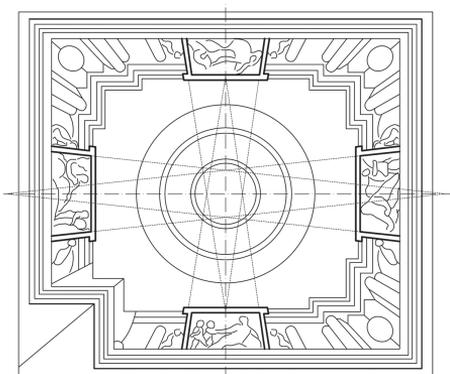


Figura 9.



Figura 10.

El Pormarancio, además, sitúa dentro del fresco las cuatro estaciones del año a través de cuatro «*Quadros riportatos*» mostrados por un grupo de ángeles, que los inclinan hacia nosotros los espectadores. Este efecto lo consigue de dos maneras, variando la convergencia de los puntos de fuga de las molduras ascendentes del marco y realizando una perspectiva dentro del cuadro acorde con la posición que ocupa, lo que supone un logro en este momento (fig. 9).

La torre de los vientos debe su nombre al anemómetro, rodeado de ángeles en escorzo, que aparece en el centro de la bóveda, mecanismo que medía la dirección de los vientos y los identificaba, y que dejó de funcionar al poco tiempo. También formaba parte de la sala una franja recta de mármol dispuesta en el suelo de norte a sur, como si de un meridiano se tratase. Este meridiano tenía un objetivo científico, pues servía para estudiar con detalle la trayectoria que la luz del sol, que entraba por un pequeño hueco en la fachada, marcaría sobre él cada mediodía. He hecho referencia a estos dos dispositivos porque pertenecen al mismo científico: Egnazio Danti, que no sólo contribuyó a la reforma del calendario gregoriano sino también a dar contenido teórico a la perspectiva que nos ocupa, como vemos a continuación (fig. 10).

Nos preguntamos: ¿quién enseñó a quien?, ¿los artistas más brillantes a los también artistas que destacarían por su obra teórica, o al revés?



Vignola, Danti, ambos fueron pintores, incluso de cuadraturas —hay algunos ejemplos de ello en el Vaticano—; sin embargo, tras demostrar el dominio en estos procedimientos, no deciden escribir acerca de la ejecución de sus obras. Cuando lo hacen, ponen sus ojos en las de otros artistas, admirando y respetando la obra realizada con anterioridad a sus propuestas teóricas.

Entendemos que los «Tratados de perspectiva», en general, pusieron sobre el papel los fundamentos a tener en cuenta para la correcta ejecución de este tipo de pinturas que, en la práctica, solo se atrevía a realizar un grupo reducido de artistas. Aprendiendo de estos pintores, los tratadistas depuraron y dieron forma y rigor a los procedimientos, y a su vez dieron luz a otros muchos artistas que no tuvieron ocasión de estar entre los mejores.

UN MODELO TEÓRICO PARA LOS ARTISTAS

No existió, entre los pintores, ningún estudio teórico que expresamente explicase este tipo de trazados, hasta 1582, fecha en la que se publica en Bolonia *Le due regole della prospettiva prattica*, de Jacobbo Barozzi (6) (1507-1573).

El tratado fue concebido en torno a 1545 y no se publicaría hasta casi diez años después de su muerte, gracias al clérigo boloñés Egnazio Danti (1536-1586), que aprovechará para incluir una biografía de su autor como introducción a la obra.

Danti no sólo se dedica a la astronomía sino también a las matemáticas y, lo que es más importante para nosotros, a la pintura al fresco y su representación. En la sala de los mapas del Vaticano aparecen dos obras suyas sobre los muros: el mapa de Italia y el del valle del Ródano; y en otras salas le veremos colaborando con Giovanni y Cherubino Alberti en magníficas cuadraturas.

Su contribución en este tratado fue muy importante, primero porque él hizo posible su publicación, luego porque nos deja la primera biografía de Vignola en la Introducción, pero sobre todo porque comentará las figuras.

Su formación rigurosa recrea con explicaciones precisas todas las figuras tomadas de Vignola, siendo difícil saber qué hubiera sido de esta obra sin su aportación.

Vignola, boloñés, era arquitecto, pintor, experto en cuadraturas, discípulo de Baldassarre Peruzzi y de Miguel Ángel, a quien sucede tras su muerte en las obras de San Pedro. También fue autor del modelo de iglesia de la Compañía de Jesús que implanta en Roma, y de un tratado acerca de las *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura* (1562) basado en la obra de Vitruvio, traducido a varios idiomas y que estuvo y está en las bibliotecas de los estudiosos de la arquitectura.

Pero lo que nos interesa, sobre todo, es que Vignola, quizás para atender la necesidad que tenían los artistas de conocer mejor la representación del espacio en el plano, se planteó la búsqueda de reglas universales para la perspectiva y se propuso dejar constancia de ellas.

Su tratado *Le due regole...* tuvo enorme influencia sobre los pintores, y se difunde por Europa, alcanzando más de 15 ediciones. Y es en la segunda parte

dedicada a la primera regla de la perspectiva y dentro del capítulo ocho, donde encontramos las mejores explicaciones dadas hasta el momento: *Del modo de hacer la perspectiva en los techos planos y bóvedas que se ven «dissotto in su»*.

Danti aborda en primer lugar las perspectivas realizadas en techos planos, por entender que son más fáciles de hacer, al ser similares a las que se trazarían sobre una pared cuando nos situamos perpendicularmente a ella. Muchos aspectos recogidos en estas primeras descripciones se pueden trasladar perfectamente a las pinturas realizadas en bóvedas, como son las relativas a la elección del punto principal dentro de la sala al que deben fugar todas las líneas de las columnas verticales.

Habiendo que hacer una perspectiva en un techo plano, se pondrá el punto principal en el medio del techo, y la distancia será la que hubiere entre el techo y el ojo del que mira no pudiendo verse ni desde más lejos ni desde más cerca, que estando en pie en medio de la estancia; y en lo restante se usará de la regla arriba dada como si la perspectiva se fuese a pintar en la pared vertical, haciendo en cada lado del techo una línea plana, de la cual se tirarán las líneas paralelas al punto principal del medio¹⁶.

Un artista que sacó provecho de esta obra fue el también boloñés Girolamo Curti «Il Dentone» (1570-1632), padre de toda una generación de expertos en cuadraturas, que se hicieron rápidamente colaboradores de los pintores de «figuras», en la realización de las decoraciones «sotto in sù». Esta alianza entre el pintor de cuadraturas y el pintor de figuras se perpetúa en la región Emilia-Romaña, cambiando el aspecto de salas de palacios y capillas.

Conocido por dar un enfoque riguroso a este arte, entorno a 1620 iniciará la colaboración con Ángelo Michele Colonna (1604-1687), discípulo suyo y otro gran cuadraturista, del que fue amigo inseparable hasta el final de su vida y a quien dejó tras su fallecimiento todos los instrumentos necesarios para pintar¹⁷.

Colonna además —y excepcionalmente— pintaba también figuras, y tras la muerte del maestro, ofrece colaboración a otro discípulo de Curti, Agostino Mitelli (1609-1660), también cuadraturista y de merecida reputación.

Colonna y Mitelli trabajaron juntos e hicieron espectaculares cuadraturas «sotto in sù», hasta la muerte de este último en España, como veremos a continuación. Para entender su fama como fresquistas basta ver dos de sus obras. La primera la realiza solo Mitelli en la galería Palatina del Palacio Pitti en Florencia entre 1636 y 1639, sorprendiendo la rigurosa ejecución en el detalle de la galería fingida (figs. 11, 12). La segunda, realizada en colaboración entre 1655 y 1657, está pintada en la Capilla del Rosario de la Basílica de San Doménico, poco antes, de ser contratados por la monarquía española en 1658 para la decoración de las residencias reales (fig. 13).

¹⁶ Ver (6) p. 86 y ss.

¹⁷ Ver (7) pp. 197-222.



Figura 11.

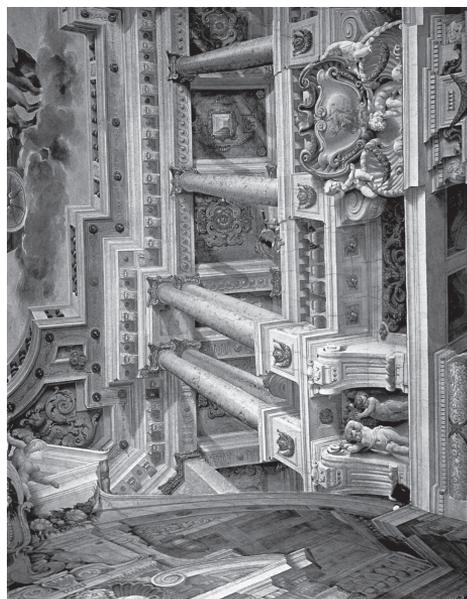


Figura 12.

SE INICIA UNA NUEVA ETAPA DE LA PINTURA AL FRESCO EN ESPAÑA

Con alguna excepción se puede afirmar que los hijos y aprendices de la generación de fresquistas, en su mayoría boloñesa, florentina, y genovesa, que acudió a decorar las bóvedas y paredes de las salas del Escorial, y de algún palacio de la época, había quedado interrumpida, sin enlace posible con la nueva monarquía de Felipe IV¹⁸.

Es por ello que Velázquez se desplaza a Italia (1648), en el que fue su segundo viaje, en busca de fresquistas capaces de decorar los techos de las estancias del Alcázar de Madrid. Bien asesorado, escoge a los pintores boloñeses Ángelo Michele Colonna y Agostino Mitelli tras la negativa de Pietro de Cortona, primer candidato, que gozaba también de reconocido prestigio. Son ambos pintores, según Palomino, los primeros que en España dieron «*luz de manejo galante a fresco y buena manera de adornos y perspectivas de techos*»¹⁹ (8).

¹⁸ No es el caso, por ejemplo, de Francisco Rizi, hijo de Antonio Rizi, pintor que en 1585 llega como ayudante de Federico Zuccaro para decorar el Escorial.

¹⁹ Ver (8) p. 57



Figura 13.



Figura 14.

De haber sido Cortona quien llegara a Madrid, la decoración de las bóvedas y techos hubiera estado desprovista de lo que propiamente llamamos «quadraturas» —pues Pietro solo empleaba la arquitectura fingida como una referencia ponderada en sus espectaculares pinturas—, como podemos apreciar en el fresco realizado en 1633 en el Palacio Barberini (fig. 14). Sin embargo los elegidos por Velázquez basaban sus composiciones «sotto in sù» en grandes escenarios arquitectónicos, virtuosamente pintados, que emocionaron a quienes pudieron contemplarlos y que sin duda influyeron notablemente en los fresquistas de varias generaciones. Las descripciones que tanto Palomino en su *Parnaso* como Ponz en su *Viaje por España* hacen de sus obras, dan buena prueba de ello.

Y fue con ellos con los que se inicia una nueva etapa de la pintura al fresco en España, relevando la decoración de «grutescos».

En la actualidad nada se conserva de la obra que estos pintores realizaron en los muros y bóvedas de palacios e iglesias de Madrid, sin embargo fue muy importante la transmisión de los conocimientos de este arte a otros pintores coetáneos y a generaciones sucesivas, como podemos apreciar en la pintura de Francisco Rizi, Carreño, Jiménez Donoso o Claudio Coello.

Este salto en la pintura al fresco había encontrado un soporte quizás en exceso teórico pero de gran alcance. Con el Vignola bajo el brazo los artistas tenían una guía en la que basarse para las quadraturas «sotto in sù». Desde entonces un mayor número de artistas parecían estar dispuestos a competir en la realización de escenarios cada vez más impactantes, y no importaba cuáles fueran las dimensiones

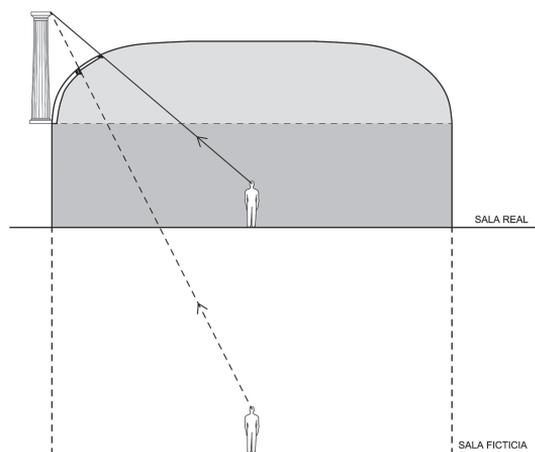


Figura 15.

y proporciones de las salas donde tendrían que situarse, Danti daba explicaciones concretas en cada caso.

Sólo se advierte que cuando el techo estuviese muy cerca del ojo y el ángulo viniese tan grande que no cupiesen la pupila del ojo, y que por la poca distancia viniese a ser lo degradado mayor que lo perfecto, en tal caso convendría dividir el techo en más cuadros, y hacer diversas perspectivas, con puntos particulares²⁰.

Esta solución es la que expondrá años más tarde Giuseppe Zaninni (1575-1631) en su obra *De la Architectura...* (1629). En ella, aun entendiendo que la correcta ejecución del trazado pictórico «sotto in sù» responde al criterio de un único punto de fuga, sugerirá varios, si así fuera necesario por la forma de la sala²¹.

Pero Danti nos explica otra alternativa para suavizar estas deformaciones. Se trata de dibujar la perspectiva para un espectador que estuviera situado a mayor distancia del techo, es decir, en una sala de mayor altura. Para ello nos propone utilizar la regla que expone en el penúltimo capítulo de esta primera parte del Tratado, y que en definitiva consiste en trazar la perspectiva situando los llamados «puntos de distancia» lo suficientemente alejados del punto principal.

Esta solución trae como consecuencia la reducción en altura de los elementos arquitectónicos pintados —en general situados en el perímetro de la sala— y la ampliación correspondiente del área central, destinada a representar el espacio exterior, con el cielo y las «figuras» (fig. 15).

²⁰ Ver (6) p. 86 y ss.

²¹ Ver (5) p. 95.

...Advirtiendo que cuando un lado del techo no puede ser visto de una sola vez, por la poca distancia tomándose la distancia con la regla sobredicha, la perspectiva se aparta detrás del plano del techo y se deja ver toda de una vez y con esto parece la estancia mucho más alta de lo que verdaderamente es según la distancia que de la vista se ha tomado. Este remedio fue usado del Vignola para alzar la sala redonda del Palacio de Caprarola, porque pareciendole al cardenal Farnese que según la anchura era baja, y no pudiéndose levantar por razón de que en lo alto de la estancia de arriba se pintó en el techo una perspectiva tomando el punto de la distancia tan apartado cuanto la dicha sala tenía de alto conforme su ancho, y engaña de tal manera el ojo, que quien en ella entra le parece que entra en una sala mucho más alta de lo que ya verdaderamente es²².

Ninguna de estas soluciones es la que propone Mitelli —ya en Madrid desde 1658— al dibujar la perspectiva de la bóveda de la ermita de San Pablo. Su procedimiento, que él llama «*vedute non regolate da un sol punto*», plantea cuatro puntos de convergencia diferentes, y además se atribuye su invención²³.

Agostino Mitelli y Ángelo Michele Colonna realizaron la pintura de esta bóveda y un boceto para su ejecución, que se conserva en el Museo del Prado. Este procedimiento fue uno de los métodos más utilizados sobre todo cuando la estancia presentaba un lado muy superior al otro²⁴.

En este recorrido que realizamos de la pintura «*sotto in sù*», nos han interesado los logros en la representación de las arquitecturas fingidas. Pero, ¿cómo evoluciona a su vez la pintura de figuras, a la que no prestamos atención? Sería un error considerar que la dificultad estriba exclusivamente en resolver la cuadratura, y fuera sencillo para el «pintor de figuras», reflejar la «historia» que acompaña a toda representación de este tipo.

La figura, su representación, y el protagonismo que adquiere en el conjunto de la obra, han estado sujeto a una evolución continua. Hemos visto cómo tímidamente la figura se incorpora a la composición, primero como un «cuadro riportato», para más tarde rivalizar con las arquitecturas fingidas en belleza y atrevimiento. Finalmente, los atrevidos escorzos y el escenario creado con ellas restarán protagonismo, poco a poco, a la cuadratura, como medio para prolongar el espacio, y ello llegará a España de la mano de Luca Giordano y Tiepólo, de quienes hablaremos más adelante.

Solo dejar aquí constancia —pues es un tema que merecería un estudio aparte— de un dato imprescindible. Abandonada la postura de Serlio, basada en que era irreal representar figuras flotando en el espacio y por lo tanto no podían formar parte de la composición, se trataba ahora de conseguir que las figuras tuvieran el escorzo adecuado en sintonía con las arquitecturas fingidas. Carlo Urbino (1525-1585), autor del Códice Huygens (1560), en uno de sus apartados, estudia la

²² Ver (6) p. 86.

²³ Ver (8).

²⁴ Ver (5) p. 97.



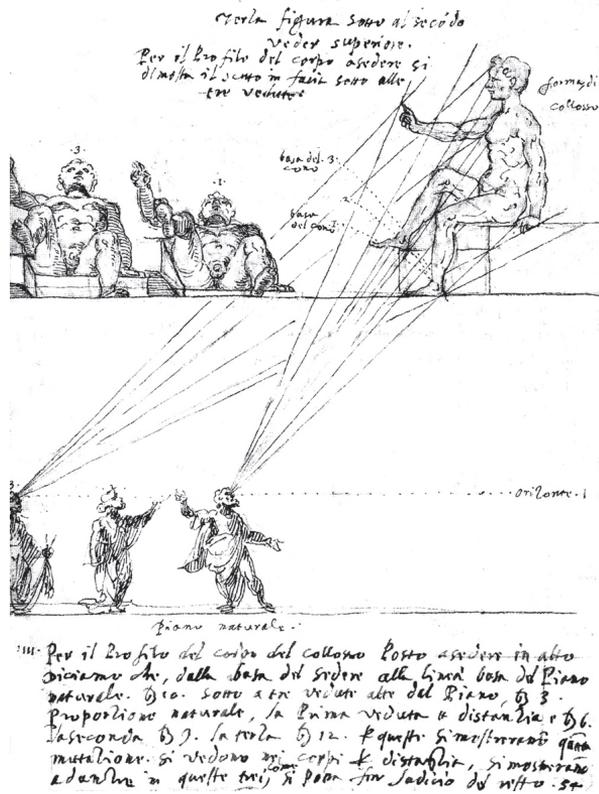


Figura 16.

representación de la figura humana para ser vista de abajo a arriba, en las láminas 114 y 116, dejando patente la preocupación por la figura que protagonizaría el tema principal de bóvedas y techos y que avanzó siempre en paralelo a las arquitecturas fingidas (fig. 16).

LA INFLUENCIA DE AGOSTINO MITELLI Y ÁNGELO MICHELE COLONNA

Mitelli y Colonna van a influir de forma inmediata en otros artistas de su época, y decisivamente en generaciones sucesivas, lo que supuso la renovación en la pintura de paredes y techos de nuestra arquitectura. El reto, nunca mejor dicho, era muy alto... no se pasaba fácilmente de la llamada «decoración de grutescos» a una pintura que por su dificultad de concepción y de realización solo estaría en manos de muy pocos.

Danti expresamente hablaba de su dificultad cuando se refiere al modo de pintar la perspectiva en una bóveda (fig. 17).



Figura 18.

Sin embargo en las Descalzas, la quadratura de la enorme bóveda, donde aparece pintada una balaustrada entre columnas —ya salomónicas— sujetando arcos carpaneles, y fingiendo una galería perimetral con bóvedas que podríamos asimilar a las de crucería, nos obliga a hacer algunas reflexiones.

El espacio de la escalera es rectangular en planta, y dispone de una considerable altura, por ello, lo que se representa en techo y paredes, como señalaba Danti, «*puede ser visto de una sola vez*», no surgiendo deformaciones adicionales en las escenas situadas al exterior del cono visual.

Esta considerable ventaja —que se pierde en cuanto iniciamos la subida— no quiso aprovecharla el quadraturista, pues desde allí, al pie de la escalera, donde nos es posible contemplar toda la bóveda, las columnas salomónicas se curvan, y la galería fingida se deforma (fig. 18).

Teniendo en cuenta que la escalera es un espacio dinámico, donde la posición del espectador varía tridimensionalmente en su recorrido por ella, la pintura de su bóveda puede responder no a uno, sino a varios puntos de vista, tantos como posiciones puede ocupar el espectador o, mejor, tantos como haya decidido considerar el pintor.

Puesto que parece existir una deslocalización del punto de convergencia de todas las columnas, punto que inevitablemente debería estar en el centro de la bóveda —si la pintura respondiera a una única posición del espectador—, entendemos que el quadraturista decide elegir dos, que parecen situarse en el centro de cada tramo de escalera, donde si me detengo contemplaré prácticamente sin deformaciones la galería y columnas situadas sobre el tramo opuesto.

Y de nuevo volvemos al Vignola, donde nos describe las consecuencias de situar el punto de convergencia fuera del centro.



Figura 19.

He dicho que el punto principal de la perspectiva se ponga en el medio del techo, porque ordenadamente a él concurren todas las líneas paralelas principales, y todas las partes alrededor de la perspectiva escorzan igualmente. Si bien es verdad digo parecer de alguno que en alguna ocasión el punto se debe poner a un lado del techo; cómo sería si se quisiese pintar la perspectiva en el techo de la sala de los Suisaros o en la de los apóstoles por ser el paso que va a la cámara de Su santidad hecha a un lado de la sala, parece que en tal caso el punto se debe allí colocar porque mientras que se pasa se vea la perspectiva sin ir al medio de la sala a verla. Pero quien bien lo considerare, verá el extravagante efecto que hará el ver correr todas las cosas a un lado de la sala; la cual cosa parece muy exorbitante cuando el punto de fuga está fuera del medio lo cual no parece de las que acuden al punto del medio de la sala, escorzando de todas partes igualmente²⁶.

Otra obra capital, heredera de los maestros italianos, es el fresco de la cúpula de San Antonio de los Portugueses²⁷, ejecutado por Francisco Rizi (1608-1685) y Carreño de Miranda (1614-1685) entre 1662 y 1666²⁸. (fig. 19)

²⁶ Ver (6)

²⁷ Llamada desde 1689 San Antonio de los Alemanes.

²⁸ Francisco Rizi, discípulo de Vicente Carducho, era hijo de Antonio Rizi, pintor que en 1585 llega como ayudante de Federico Zuccaro para decorar el Escorial, y no solo ejecuta la traza, arquitectura y adornos de la cúpula de San Antonio, sino además junto con Carreño decora el ochaivo de la Catedral de Toledo.



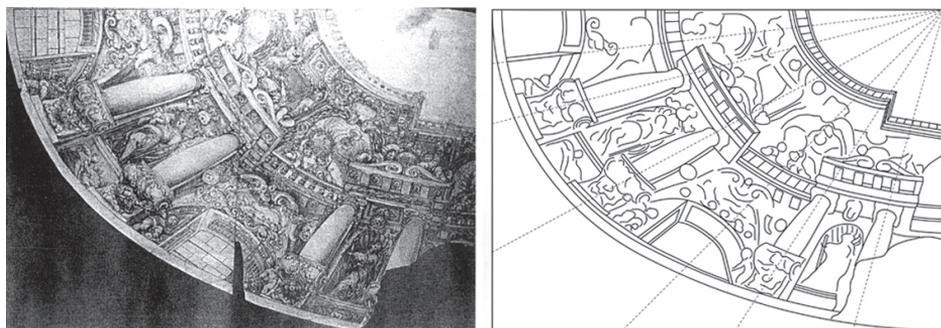


Figura 20.

La autoría de las pinturas de San Antonio no ofrecen duda (como ocurre en la Escalera de las Descalzas Reales). Además de las precisiones que de ello hace Palomino, un boceto realizado por Rizi para su decoración se encuentra en el Museo del Prado. Colonna también dibuja para esta obra tres bocetos, que se conservan hoy en la Biblioteca Real de Madrid, y como era habitual, todos ellos, incluso el de Rizi, desarrollan la cuarta parte de la bóveda, en este caso de planta oval²⁹.

Francisco Rizi, autor de la cuadratura junto con Juan Carreño (figura), aprendió las técnicas de la pintura «sotto in sù» de los maestros boloñeses y la decoración de la cúpula la concibe, con elementos arquitectónicos utilizados por Colonna en este tipo de ornamentaciones, pero a diferencia de su maestro, marcó un único punto de concurso de todos los elementos arquitectónicos verticales fingidos, tanto en el boceto como en la obra realizada tal y como podemos apreciar en las figuras adjuntas (fig. 20).

Colonna, por aquel entonces todavía en España, tras la muerte de su compañero Agostino Mitelli en 1660, tardaría solo dos años en volver a Italia y por lo tanto el camino de Rizi estuvo despejado.

Cuando en 1662 se inician los trabajos, se respeta la composición, pero se introducen algunas modificaciones al boceto. Francisco Rizi añade en altura un nivel más, rematado con una nueva cornisa, quizás para impulsar la mirada ascendente que tiene como telón de fondo La Apoteosis Celestial de San Antonio, pintada por Carreño.

El conjunto de esta iglesia fue muy cuidado desde los primeros momentos, siendo objeto de numerosas limpiezas y restauraciones, y es uno de los mayores logros en España de este tipo de pinturas.

²⁹ Ver (9) p. 101 y ss.



Figura 21.

No obstante a la cúpula también fingida, es decir, «encamionada», sustentada con su propia armadura³⁰, llegaron algunas filtraciones de agua que afectaron levemente a las pinturas.

Luca Giordano, del que hablaremos a continuación, en el año 1699 repinta, suponemos que al templo, algunos desperfectos; completa los muros de la bóveda cornisa hacia abajo con tapices fingidos sobre la vida y milagros de San Antonio de Padua, y retoca las figuras de los santos que había hecho Carreño en los nichos fingidos, sin evitar repintar en lo alto de la bóveda, donde, como señala Palomino, «puso al santo sobre una nube, que antes estaba volando sobre el aire. También inmutó las columnas del recinto de la fábrica, que antes eran lisas, y él las hizo salomónicas, y estriadas»³¹ (fig. 21).

Sin embargo, no será Giordano el continuador de este tipo de pintura en España. Posiblemente, el enorme esfuerzo que suponía el trazado de las cuadraturas, y el tiempo invertido en ello, era incompatible con los múltiples encargos que tuvo. Giordano era un pintor de «figuras», capaz de dominar con ellas el escenario completo, lo importante para él era la historia que desarrollaba su pintura, los personajes, y para conseguir el efecto de prolongación del espacio real de abajo a arriba no necesitaba las arquitecturas fingidas.

³⁰ Esta técnica del XVII disminuye el peso y abarata la construcción, al estar sustentada con travesaños de madera.

³¹ Ver (10) tomo III. El Parnaso español pintoresco laureado. Vida del insigne Lucas Jordán, pintor del Rey, p. 528



Las cuadraturas «sotto in sù», con un reparto equilibrado entre arquitectura fingida y figura, volverán a renacer de nuevo en 1728 con la llegada de Galluzzi y Bonavia, como veremos más adelante.

EL FRESCO «SOTTO IN SÙ» SIN «QUADRATURAS»

El pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705) llegó a España acompañado de su hijo y de algunos ayudantes en 1692 para trabajar en el monasterio del Escorial al servicio del rey Carlos II y con el nombramiento de pintor de Cámara. Se trataba de pintar las bóvedas de la Iglesia y de la Escalera Principal.

Luca permanecerá diez años en España, en los que pintará más de trescientos lienzos y siete grandes conjuntos murales³².

Cumplió con el objetivo para el que fue contratado, es decir, pintó los frescos de las bóvedas del monasterio del Escorial (1693-94) y de la Escalera (1692-93) y además los del Salón de Embajadores del Casón del Buen Retiro (1696-1701) y los de la Sacristía de la Catedral de Toledo (1698), retocando, como vimos, el fresco de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses (1699-1700), decoraciones a las que se añade la del recientemente descubierto Despacho de Carlos II en el Palacio de Aranjuez (1695-1696).

También sabemos que decoró la capilla real del antiguo Alcázar (1699) y la iglesia de Nuestra señora de Atocha (1700), así como los salones laterales del Casón del Buen Retiro, espacios que hoy han desaparecido.

En la escalera del Escorial, Giordano pinta en el friso que discurre por debajo de las ventanas escenas de la Batalla de San Quintín, y en la inmensa bóveda su obra maestra: La Gloria de la Casa de Austria. La composición en esta gran superficie nos sorprende por su enorme dinamismo y por su resultado espacial, sin el recurso de las «cuadraturas». El protagonismo en el fresco es de las figuras; su disposición, escorzo y tamaño arrastran al espectador en un recorrido helicoidal ascendente hacia la parte central de la bóveda para contemplar allí la Gloria con la Santísima Trinidad. La luz y el color contribuyen decisivamente en el logro de este propósito. En los cuatro ángulos se sitúan las cuatro virtudes cardinales y en los dos espacios laterales la familia real y la iglesia Católica. No existe «cuadratura sotto in sù» propiamente dicha y exclusivamente se resaltan los lunetos y enjutas de la propia bóveda, pintando además una pequeña balaustrada en un lateral, fuera de la perspectiva general, que sirve de transición entre la tierra, y un cielo despejado de un azul intenso (fig. 22).

Inició después Giordano las cuatro bóvedas vaídas de las esquinas de la Basílica del Monasterio, las más oscuras, continuando con las dos situadas en la

³² Ver (11) p. 4. A los citados por este autor, he añadido el recientemente descubierto conjunto mural del Despacho de Carlos II en el Palacio de Aranjuez.



Figura 22.



Figura 23.

nave principal en continuidad con las pintadas para el Coro y la Capilla Mayor por Luca Cambiaso (El Luqueto) cien años antes, para finalmente realizar las de los extremos de los brazos del crucero. A estas bóvedas hay que añadir las de arista situadas en los accesos al coro.

Un total de diez bóvedas de composición simétrica y equilibrada, donde una vez más sorprende el dominio de la perspectiva realizada a través de las figuras. La bóveda dedicada al Juicio Final —próxima al coro— ordena la composición simétricamente respecto del eje de la nave; las figuras se elevan sobre las nubes en forzados escorzos magníficamente resueltos. El escenario conecta con la nave lateralmente desde las enjutas y cornisas fingidas, siendo éstos los únicos elementos arquitectónicos utilizados (fig. 23).

Giordano, acabadas estas obras, se traslada a Madrid para pintar la bóveda del Casón del Buen Retiro. El tema elegido fue «La Sagrada orden del Toisón», complicado programa pictórico perfectamente descrito por Palomino que se desarrolla en la bóveda celeste y cuyo contacto con la tierra es una balaustrada pintada en todo el perímetro del Salón, solo interrumpida por los lunetos de las ventanas. La «quadratura» aquí queda pues reducida a la mínima expresión: una balaustrada (fig. 24).

En 1698, concluida la pintura del Casón, Giordano se traslada a Toledo para pintar la bóveda de la Sacristía de la Catedral, allí representará a «María Santí-



Figura 24.



Figura 25.

simas echando la casulla a San Ildefonso» en el testero principal y parte superior de la bóveda, de tal manera que al acceder a este espacio se contempla ya desde la puerta de entrada el tema principal. Una vez más, pese a que no existe más arquitectura pintada para realzar el efecto ascendente que unas gradas sobre las que se desarrolla la escena principal, Giordano consigue el efecto «sotto in sù» gracias a la disposición de los personajes. Una bóveda que se presenta cada vez más despejada en el sentido ascendente, induce al espectador a creer que contempla un espacio abierto e infinito; si a ello se añade que los personajes se agrupan con fuerza en la parte inferior de la bóveda, la sensación se acentúa (fig. 25).

Giordano no participa del gusto de los pintores italianos que le precedieron, para él no eran necesarias las arquitecturas fingidas para conseguir el efecto «sotto in sù».

La última intervención de Giordano en Madrid fue —como vimos— en la cúpula de San Antonio de los Portugueses y es en esta ocasión cuando únicamente pinta «quadraturas», aunque en realidad lo que hace es retocar las ya existentes.

En torno a Luca Giordano hay dos artistas importantes autores de grandes obras en el tema que nos ocupa, Claudio Coello (1642-1693) y el propio Antonio Palomino (1653-1726), de quien tomamos tantos datos. El primero muere un año

después de la llegada de Luca, el segundo disfrutará de su amistad y quizás de alguna pequeña colaboración. Muy diferentes entre sí ambos pintores, que casualmente hoy tienen algunas de sus obras en restauración, merecen un estudio más detenido.

DE NUEVO LA INFLUENCIA DE BOLONIA

Hemos visto cómo la influencia de los pintores italianos llegados a España fue decisiva en la formación de nuestros artistas y como consecuencia de ello en las pinturas al fresco que éstos realizaron.

Sin embargo, como señala Virginia Tovar Martín, (12)

las experiencias de estos maestros españoles quedaron interrumpidas por la guerra de Sucesión y el período de rehabilitación que siguió a ella. Con la Paz de Utrech de 1713 se inicia en España el siglo XVIII y los Monarcas Borbónicos intentan recobrar el prestigio artístico perdido.

La única solución que los monarcas consideraron viable para cancelar nuestra penuria pictórica tras el agotamiento de trece años de infortunio y vincularnos al ritmo de Europa, fue la de sustituir la serie de artistas en torno a la corte de Felipe V en los primeros años de su reinado, por pintores, retratistas y decoradores, venidos de fuera, que hace olvidar el eco de lo que fue la escuela naturalista barroca de las postrimerías de la Casa de Austria³³.

Ésta fue la razón por la que volvieron a entrar en escena los pintores italianos, que seguían con entusiasmo el desarrollo de la pintura quadraturista.

Los boloñeses Ferdinando Galli da Bibiena (1653-1743) y su hermano Francesco fueron los iniciadores de una saga de arquitectos y escenógrafos que se dieron a conocer por su pintura de «quadraturas», de inmediata aplicación, entonces y ahora, en la escenografía teatral.

Ellos y sus hijos recorrerían las cortes europeas para realizar insuperables decoraciones teatrales. Pero además Ferdinando publica varios tratados en los que expone cómo realizar los trazados de perspectiva, sus fundamentos y, como hiciera Pozzo, resolvía la perspectiva «sotto in sù» en varios apartados, incorporando en una de sus figuras el dibujo de la columna salomónica —de moda entonces— que ya vimos repintar a Luca Giordano en San Antonio de los Portugueses.

De Ferdinando es *L'Architettura civile*, Parma (1711). Tratado fundamentalmente práctico que cuenta con sesenta y ocho figuras para su mejor comprensión.

Con la creación en 1719 de la Academia Clementina en Bolonia, fue nombrado profesor en la Escuela de Arquitectura y entonces adapta su tratado de arquitectura civil a los jóvenes pintores y arquitectos *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia clementina dell' Instituto delle scienze*, que ten-

³³ Ver (8), p. 4.

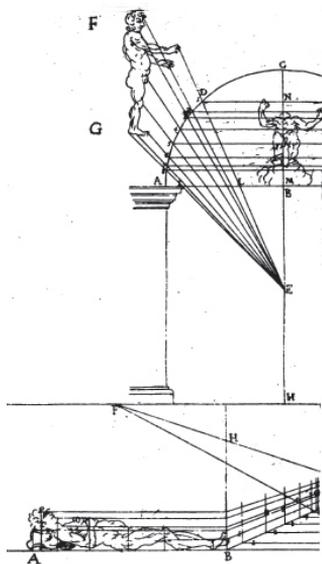


Figura 26.

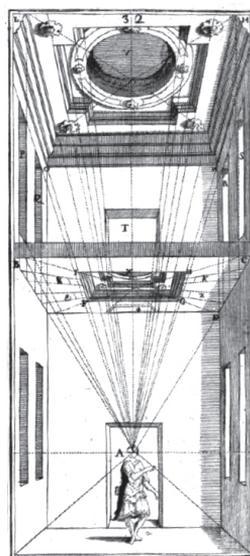


Figura 27.

drá varias ediciones, en Bolonia 1725, Venecia 1745, y otras en 1753 y 1777. De su hijo, que también recoge decoraciones teatrales, es la *Architettura e prospettiva*, de 1740. Todos ellos de enorme influencia sobre pintores y arquitectos.

La familia Bibiena frecuentaba Piacenza y es allí donde los hermanos Galluzzi ejercían como pintores quadraturistas. De esta misma ciudad es Santiago Bonavía (1705-1759), el pintor que llevará la dirección de los frescos para los techos del Palacio de Aranjuez en Madrid y del Palacio de San Ildefonso en la provincia de Segovia. Posiblemente fue discípulo de Andrea Galluzzi, pues se especializó en este tipo de pinturas, o quizás de su hermano Giovanni Battista con quien llega a Madrid en 1728 en calidad de ayudante de éste³⁴.

Bonavía desde 1735, tras la muerte de Galluzzi, realizará los bocetos, dibujos y representación de los estucos de las bóvedas de estos Palacios. Nos consta así porque para su aprobación eran previamente presentados al Rey Felipe V y hay documentación sobre ello.

Sabemos que para la realización de sus perspectivas encontró más adecuado manejar el Tratado del jesuita Andrea Pozzo, publicado en Roma en 1693 y 1698³⁵, en lugar de los de Fernidando, que recogían también varios ejemplos de este tipo de trazados «sotto in sù» (figs. 26 y 27).

³⁴ Ver (13) p. 39

³⁵ Ver (14).



Figura 28.

Un volumen del tratado de Pozzo encontrado en su biblioteca particular lo confirma³⁶.

Bonavía, conocido posteriormente por su labor como arquitecto en Aranjuez y debido a sus conocimientos de perspectiva, era además del diseñador del conjunto, el que ideaba y pintaba las fantásticas decoraciones formadas por balaustradas, arcos, volutas, cornisas, jarrones y demás elementos de su invención³⁷.

Para ello contó con dos colaboradores Bartolomé Rusca y Félix Fedeli (1711-1773).

Bartolomé Rusca trabaja con él desde 1735 y lo hace ocupándose de las figuras, así cuando Bonavía termina de pintar el Dormitorio del Rey en Aranjuez con arquitecturas fingidas, Rusca añade, ya en lo que finge ser el espacio exterior, las alegorías de la Justicia, la Paz y la Abundancia, ocupando el centro de la bóveda (fig. 28).

En esta sala comprobamos que Bonavía es un experto en el arte de la quadratura. Se califica de pesada y aparatosa la arquitectura que representa, sin embargo, si nos situamos en el centro de la sala, no apreciaremos ninguna deformación, bien al contrario, nos parecerá que la sala duplica su altura.

Bonavía es consciente de que no tendrá muchas oportunidades de pintar en una sala prácticamente cuadrada y con una altura de bóveda que va a permitir a quien la contemple hacerlo abarcando el conjunto de lo pintado en ella.

³⁶ Ver (15) p. 239. Bonavía «poseía en su biblioteca particular un volumen del tratado de perspectiva de Andrea Pozzo».

³⁷ Ver (16) p. 86.



Figura 29.

Es por ello que no le importa dejarle a Rusca un escaso cielo para la alegría, en beneficio de una arriesgada, por pronunciada, arquitectura fingida. Rusca siempre integrará con perfección sus figuras flotando en el aire entre las arquitecturas fingidas proyectadas por Bonavía.

Esta sala se convierte, a mi modo de entender, en un caso excepcional; en ella, el punto de distancia tomado por el cuadraturista se aproxima al real, algo impensable en salas con otras proporciones, como sabemos; aquí la arquitectura fingida se eleva poderosamente, prolongando las paredes en las que nace.

En otras estancias, cuando las salas dejan de ser cuadradas, comprobamos como Bonavía permite a las figuras tener un mayor protagonismo y por tanto ocupar mayor extensión en la bóveda.

Cuando en 1742 se traslada el equipo al Palacio de la Granja, son Bartolomé Rusca y Félix Fedeli, sus ayudantes, quienes ejecutan la obra trazada por Bonavía.

Mientras las arquitecturas fingidas las llevaría a cabo sobre las bóvedas Fedeli, siguiendo rigurosamente los dibujos aportados por su maestro, Rusca continuaría ocupándose de la representación histórica y por tanto gozando de una mayor libertad.

Se sabe que Bonavía diseñaba los cartones para las pinturas de arquitecturas fingidas y también los dibujos para los estucos³⁸.

Las salas de la Planta Principal tenían todas ellas bóvedas pintadas con decoraciones al fresco, pero como consecuencia del incendio de 1918, que destruyó completamente el ala de la Botica, algunas se perdieron.

La más representativa, que fue Dormitorio Real, hoy Salón del Trono decorado en 1743, presenta en su bóveda la fábula de los Desposorios de Cupido y Psique. Esta sala, que ocupa una posición central en la fachada de Juvara, es la única que tiene la bóveda más alta que el resto de la planta principal (fig. 29). Como en

³⁸ Ver (12) pp. 3-15.

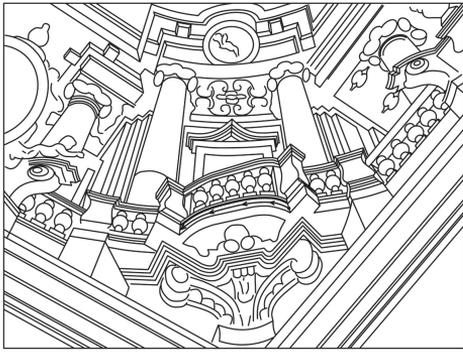


Figura 30.

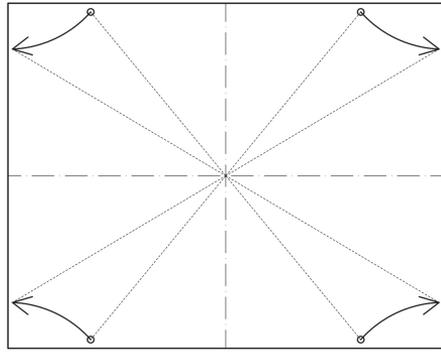


Figura 31.

muchas otras, sobre la cornisa del paramento vertical se dibuja una falsa galería protegida mediante balaustrada en la que se apoyan floreros a través de unos pedestales que la subdividen.

Detrás de lo que se supone es la galería, aparece un muro con columnata jónica, que sostiene a su vez un piso superior protegido por una segunda balaustrada apenas perceptible. El espacio restante se abre al exterior y es allí donde Rusca representa la alegoría.

Cabe señalar la solución dada a las esquinas en los ángulos de la bóveda, donde se pintan balcones con perímetro curvilíneo, girado simétricamente respecto del centro de la sala, punto que Bonavía parece sugerirnos para contemplar su obra y que es también el centro de convergencia de columnas, pedestales y balaustrada, en definitiva de las verticales fingidas (figs. 30 y 31).

La sala es ligeramente rectangular (12,40 × 9,40 m) pero el conjunto arquitectónico proyectado por Bonavía responde una vez más al criterio de un único punto de vista.

Esta misma solución perspectiva se utiliza en las dos salas contiguas de planta cuadrada.

En la situada más al norte, llamada hoy Sala de Faetón, aparece la fábula de la caída de este ser mitológico. La geometría de la sala en planta nos recuerda al dormitorio del Rey del Palacio de Aranjuez. También el repertorio de formas y ornamentos de su arquitectura fingida, su doble nivel y en particular el florero, que tanto aquí como allí parece marcar la dirección ascendente. A través de los cuatro arcos que cierran las esquinas con la balaustrada y el florero citado, podemos ver una segunda planta con patio rectangular (fig. 32).

El florero en sombra contrasta y señala un primer plano más próximo al espectador. En el centro de los cuatro lados de la sala, aparecen cuatro balcones cuya cornisa superior enlaza con los arcos en esquina, formando un paño vertical que sirve de óculo a la fábula del faetón pintada por Rusca.

Este conjunto de doble arquitectura tiene su origen en 1516, cuando Rafael realiza la decoración de las bóvedas núms. IX y XI, ya citadas, de la galería que lleva su nombre en el Vaticano y plantea la superposición de dos niveles distintos, el prime-



Figura 32.

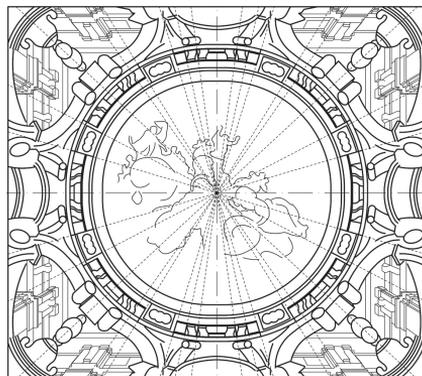


Figura 33.

ro 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.

Allí la superposición de escenarios nos lleva a entender el primero como un conjunto con elementos transparentes que nos permiten visualizar el segundo; aquí, la arquitectura que cierra el óculo y los balcones abiertos de las esquinas nos permiten ver el espacio exterior (figs. 33 y 34).

En la otra estancia colindante, situada al sur, llamada Sala de Jasón y Medea, también de planta prácticamente cuadrada, Bonavía prepara una «quadratura» con balaustrada rematada en las esquinas con balcones de planta curvilínea, sobre los que gravita un segundo nivel que se abre al cielo a través de pequeños óculos. La correcta solución en perspectiva de éstos podría basarse en los dibujos que Pozzo traza para levantar la cúpula fingida de San Ignacio en Roma, pues se enfrenta en definitiva al dibujo de círculos a distinto nivel y desde un punto de vista exterior a ellos (fig. 35).

En las salas de la Planta baja y debido a la menor altura del techo de toda la planta, se tiende a simplificar la arquitectura fingida.

Bonavía, para evitar que se aprecie forzada la «quadratura», cuando se extiende por el techo de la estancia, más allá de lo aceptable, adoptará dos soluciones: o bien fuerza la convergencia hacia el centro de la sala de los elementos verticales fingidos, huyendo de los rectilíneos y empleando los curvilíneos, que resisten mejor las deformaciones, como ocurre en la Sala de Venus, o cederá a Rusca grandes espacios para la representación de las fábulas, reduciendo así la arquitectura fingida, como ocurre en la sala de la Victoria³⁹ (figs. 36 y 37).

³⁹ Esquemas a partir de planos del Archivo General de Palacio. Madrid. Palacio de San Ildefonso. Sección IJ signatura 4765. Planta principal del Palacio de San Ildefonso, signatura 4767 E.1/100.

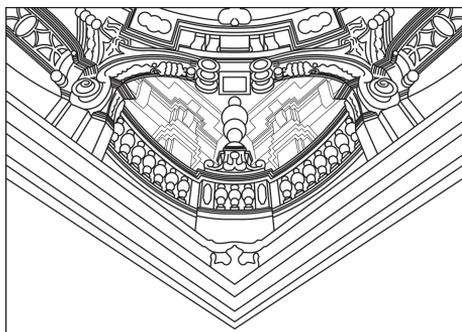


Figura 34.

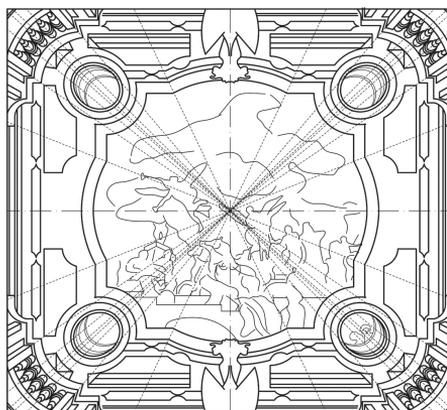


Figura 35.

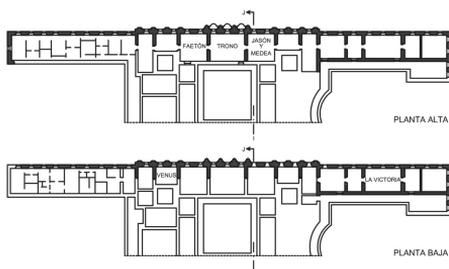


Figura 36.

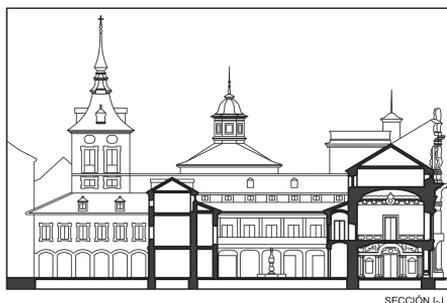


Figura 37.

LA APORTACIÓN DE VENECIA Y BOHEMIA

Giambattista Tiepolo fue invitado por Francisco Sabatini, el hombre de confianza de Carlos III, encargado de coordinar los trabajos en los Palacios Reales.

Llega a Madrid en junio de 1762, cuando la Corte estaba todavía en Aranjuez, y poco tiempo antes de trasladarse a la Granja de San Ildefonso a pasar los meses de verano. Tiepolo dejó Venecia para pintar la bóveda del Salón del Trono, de los Reinos, o de los embajadores del Palacio Real de Madrid, espacio en el que el soberano recibía todas las audiencias. Al parecer trajo consigo exóticos pigmentos, de brillante colorido, adquiridos en Venecia, entonces centro comercial entre oriente y occidente⁴⁰. Aun así, tuvo tiempo de rematar la bóveda del salón de baile de Villa Pisana, en Stra, muy cerca de Venecia, siendo éste su último trabajo en Italia.

⁴⁰ Ver (15).



Figura 38.

Se le había proporcionado información detallada, tanto de las medidas como de la situación de las puertas y curvatura de la bóveda del Salón, y él prepararía un lienzo con la composición y las figuras alegóricas que aludían al tema de la composición: «La grandeza y el poder de la monarquía española».

En su obra no existirán arquitecturas fingidas, pero sí la búsqueda de espacialidad a través del juego de luces y sombras, del desvanecimiento del detalle, y de la intensidad del color entre primeros planos y fondo; un orden que se establece en el sentido del alejamiento, reforzado con algunos elementos constructivos como el pilar en honor a Carlos III, o con algún personaje, como «la fama».

Este paso gradual desde las cornisas de la estancia en la tierra hasta el cielo infinito en el centro, lo realiza Tiepólo construyendo una arquitectura de nubes tan bien estructurada que nos permite apreciar diferentes planos a distinta distancia de nosotros, e incluso parece que con ellas insinúa la representación en perspectiva de un único punto de fuga situado en el centro de la bóveda y centro de la composición.

Allá en la bóveda, donde pareciera estar el punto más lejano del cielo, se sitúan los dioses del Olimpo. En la otra mitad de esta bóveda y situada más próxima a nosotros aparece la representación de la Monarquía española con el trono sobre un gran globo rodeado de nubes que enlazan con la corona real dispuesta exactamente en el centro de la composición y centro de la bóveda.

La unión entre la pintura y la escultura como elementos de enlace entre el techo y las paredes de la estancia logran su máxima expresión en las esquinas de la bóveda y en las «sobrepuestas»; hay que destacar en esta labor de conjunto, una vez más, la elaboración de estucos decorativos que potencian la sensación de espacialidad del conjunto. El escultor Robert Michel se encargó de estos estucos en las sobrepuestas y sobrecornisas (fig. 38).



Pero a Tiépolo no le faltaron rivales de peso. En 1774, cinco años antes de su muerte, Rafael Mengs se disponía a realizar un fresco en el techo del Teatro del Palacio Real de Aranjuez.

Nacido en Ausig (Bohemia), había llegado a Madrid un año antes que Tiépolo, invitado por Carlos III. Mengs, como todos los pintores que tratamos en este artículo, era un amante del dibujo y más concretamente del dibujo geométrico. Su padre había puesto en ello mucho interés al decidir su educación artística.

En estos estudios pasó dos años, y después le pusieron a pintar al óleo; pero viendo su padre el talento grande que descubría, quiso fundarle más en los principios, y le hizo volver al dibujo con mayor atención y prolijidad: y al mismo tiempo le enseñó la química, en que era de los más entendidos de Europa, y a pintar en esmalte y miniatura. Esto ni interrumpía el ejercicio del diseño; pues no pasaba día que no contornase dos figuras enteras de las mejores estampas de Rafael o Carracci: y por no desperdiciar las horas, estudió entonces mismo la Perspectiva...⁴¹.

También Mengs, como estudioso de la antigüedad, nos deja diversos textos: *Reflexiones sobre la belleza, gusto en la Pintura*, publicadas en 1762, sobre los *Grandes Pintores Rafael, Correggio, Ticiano y los Antiguos* y el *Discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*, escritos todos ellos recogidos y publicados por su amigo José Nicolás de Azara en 1797. Quiso formar una escuela de las artes y propuso a la Academia, de la cual era miembro, varios reglamentos, según sus ideas que no prosperaron.

Mengs, entre otras realizaciones, pinta en la saleta de Carlos III del Palacio Real de Madrid la Apoteosis de Trajano y en la Antecámara La Apoteosis de Hércules, así como el Triunfo de la Aurora en el antiguo dormitorio de la Reina, hoy Comedor de Gala.

Pero será su obra inconclusa sobre la bóveda de la sala destinada a teatro, en el palacio de Aranjuez, sobre la que fijamos nuestra atención, porque allí paradójicamente el dibujo de la geometría que tanto practicó es lo que mejor podemos apreciar.

Sobre el techo hoy vemos una retícula de cuadrados, realizados para encajar el tema de la composición en su cambio de escala a partir del boceto, y también las líneas que propiamente constituyen la anatomía y trazado de las figuras.

Bajo la perspectiva de un único punto de fuga se realiza esta grandiosa composición, en la que, sin embargo, apreciamos algún error en el dibujo ya pintado, y que afecta a la perspectiva de una de las ménsulas que fingen sujetar la cornisa, error que no dudamos pudiera haber sido corregido en su acabado final (fig. 39).

El óculo nos recuerda a la primera obra que podríamos considerar «quadra-tura sotto in sù» que conocemos y que fue realizada por Andrea Mantegna, trescientos años antes, en el techo abovedado de la *Cámara de los esposos* en el palacio ducal

⁴¹ Ver (17) p. IV.





Figura 39.



Figura 40.

de Mantua. Pero mientras allí la propia balaustrada y las figuras en escorzo que se asoman marcan sutilmente la dirección hacia el exterior, aquí Mengs, para trasladar al espectador fuera de la estancia, recurre a un escenario que se amplía sobre la bóveda con decoraciones arquitectónicas de elementos sustentantes, rigurosamente formales, entre los que encontramos el «cuadro en el cuadro», molduras, cornisas, ménsulas y atlantes, muchos de ellos inacabados, pero dibujados. En el óculo se representa el tema central de esta composición: «El Tiempo enojado que arrebató el Placer, de cuya cabeza caen las flores que la coronan». «Esta figura es de las más graciosas que compuso Mengs; y en su expresión: la injuria del tiempo y la lección de aprovecharse de él»⁴².

El Tiempo, representado por la figura del hombre con alas y guadaña, sujeta a una joven mujer que trata de huir; al otro lado, uno de los niños alados, «putti», mantiene en su mano un reloj de arena, que nos señala la brevedad de la vida (fig. 40).

BIBLIOGRAFÍA

- (1) DACOS, Nicole. «Rafael. Las Logias del Vaticano». Lunwerg. Librería Editrice Vaticana. 2008. 352 pp.
- (2) VREDEMANN, de Vries, Johan. «Perspective augmentée et corrigée... par Samuel Marolois». Marolois, 1604.
- (3) SERLIO, Sebastián. «Toda la obra de Arquitectura y Perspectiva de Sebastián Serlio Boloñes». 1600 (Venecia). COAAT. Oviedo 1986, 862 pp.
- (4) LEONARDO da Vinci. «El Tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti». Primera edición: 1827. Traducción de don Diego Antonio Rejón de Silva.

⁴² Ver (16) p. XVIII.

- (5) MAURE RUBIO, Miguel Ángel. «Una mirada al cielo: las cuadraturas ‘sotto in su’». *Bellas Artes*. Universidad de La Laguna, núm. 7 (2009): 85-113.
- (6) VIGNOLA, Barozzi Jacobbo. «*Le due regole della prospettiva pratica*». Comentarios de R.P.M. Egnatio Danti. Ed. 1611. 145 pp.
- (7) ANGUIANO DE MIGUEL, Aida. «*Angelo Michele Colonna: sus aportaciones a la pintura barroca decorativa en Italia*». *Anales de Historia del Arte*. 1998, núm. 8, pp. 197-222.
- (8) BALDINUCCI, F. «*Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*». Florencia 1848
- (9) HARRIS, Enriqueta. «*Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses*». Archivo Español de Arte. 1961. pp. 101-105.
- (10) PALOMINO, Antonio. «*El museo pictórico y escala óptica*». (Tres tomos) Madrid 1715-1724. Editorial Aguilar 1988. Madrid. 1981 pp.
- (11) GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. «*Luca Giordano en España (1692-1702)*». R.S., núm. 39, 2001, 18 p.
- (12) TOVAR MARTÍN, Virginia. «*La pintura de arquitecturas fingidas en los Palacios Españoles de Aranjuez y la Granja de San Ildefonso*». Bracara Augusta. 1974. 33 pp.
- (13) URREA FERNÁNDEZ, Jesús. «*La pintura italiana del siglo XVIII en España*». Departamento de Historia del Arte. Valladolid. 1977. 440 pp.
- (14) POZZO, Andrea. «*Perspectiva Pictorum et Architectorum*». Roma, 1693 (1er Tomo), 1698 (2º Tomo), 67 pp.
- (15) GUERRA DE LA VEGA, Ramón. «*La arquitectura del cielo*». R.S., núm. 100, 1989, 8 p.
- (16) BOTTINEAU, Yves. «*El Arte cortesano en la España de Felipe V*». Fundación Universitaria Española. 1986. Madrid.
- (17) BONET CORREA, Antonio. «*Velázquez arquitecto y decorador*». AEA1960, pp. 215-249.
- (18) AZARA, J Nicolas de. «*Obras de D. Antonio Rafael Mengs*». Imprenta real 1797. 475 pp.

