

Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII

Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, Madrid
18 de octubre de 2011
- 22 de enero de 2012
Comisarios: Delfín Rodríguez y Mar Borobia



CARME NARVÁEZ¹

Los trasfondos arquitectónicos fueron utilizados a lo largo de los siglos XIV y XV como recursos de creación ilusionista de espacio, de la cual los pintores hacían alarde con la inclusión de pavimentos, techumbres o, en general, de ambientes interiores. Comenzaron también a aparecer en la pintura del *Quattrocento* como complemento indispensable del paisaje, como excusa para una captación detallista de los interiores y de la vida cotidiana, y se elevaron a la condición alegórica cuando se constituyeron, por ejemplo, en la imagen del paganismo vencido por la religión cristiana. Desde el siglo XVI, asimismo, las representaciones pictóricas de edificios singulares y de conjuntos monumentales urbanos adquirieron una función documental, y se consolidaron como un objeto narrativo de carácter topográfico. Se convirtieron en un recurso poético cuando, especialmente a lo largo del siglo XVIII, se utilizaron para crear ambientes bucólicos y misteriosos. Fueron, por último, aplicadas muy a menudo con una voluntad escenográfica y teatral, un recurso visual que entronca directamente con el que, probablemente, haya sido el papel más importante de los desarrollados a lo largo de la época moderna por las arquitecturas incluidas en la pintura: el compositivo, la arquitectura utilizada como ordenadora del espacio y como distribuidora de acciones, escenas y personajes; la arquitectura entendida, pues, como vehículo narrativo.

La importancia que adquirió la arquitectura en la composición pictórica a partir del Renacimiento italiano se pone de relieve en las numerosas monografías dedicadas a este particular; podemos encabezar esta lista con el estudio que, a finales de la década de los cincuenta, hacía Lorenzo Gori de las implicaciones de la arquitectura y el paisaje en los inicios de la pintura renacentista italiana,² línea que seguiría Alessandro Gambuti en el año 1994.³ Carlo Cresti, entre tanto, había ampliado el ámbito de estudio y el marco cronológico,⁴ estableciendo el peso que las representaciones

arquitectónicas adquirieron dentro de las artes plásticas renacentistas, mientras que otros autores, como Giovanna Massobrio⁵ y Miriam Milman,⁶ reflexionaban sobre el bagaje de la introducción de las arquitecturas en el conjunto de la pintura occidental.⁷

Han sido también numerosas las exposiciones dedicadas al tema, habitualmente acotadas a la visión pictórica de las ciudades italianas de época moderna,⁸ a la aportación de determinados artistas –con el predominio evidente de los *vedutisti* del XVIII–, o al gusto por la ruina inserida en el paisaje.⁹ Probablemente, sin embargo, fue la muestra *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia en 1994, y el correspondiente catálogo publicado,¹⁰ los que marcaron un punto de inflexión en el tratamiento de este tema, por el gran interés de las piezas expuestas, pero, sobre todo, por los pormenorizados y numerosos estudios elaborados por destacados especialistas (autores también de las proliferas fichas catalográficas) incluidos en el catálogo. En ellos se valoraban, tal como indicaba el título, los factores implicados en la representación arquitectónica renacentista, tanto la de naturaleza pictórica como la planteada en forma de maquetas, maqueterías o dibujos.

El propósito de la muestra objeto de nuestro análisis, ubicada en las dos sedes de las instituciones organizadoras (del siglo XIV al XVII en el Museo Thyssen-Bornemisza y el XVIII en la Fundación Caja Madrid) era el de establecer, a través de obras de diversos géneros, este importante y polivalente papel que a menudo desarrollaron los escenarios arquitectónicos en la pintura moderna. Ordenadas por apartados temáticos, pero siguiendo al mismo tiempo un orden cronológico, las piezas seleccionadas para la ocasión

5. MASSOBRIO, G., *L'immaginario architettonico nella pittura*. Roma: Laterza, 1988.

6. MILMAN, M., *Trompe-l'oeil, painted architecture*. Nueva York: Skira/Rizzoli, 1986.

7. Si concretamos en el ámbito hispánico, autores como LEÓN, A., *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1984; y ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española, 1470-1560*. Barcelona: Anthropos, 1993, habían ya establecido la importancia de las arquitecturas recreadas en las pinturas españolas del renacimiento y el barroco.

8. Así, por ejemplo, *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, desarrollada en el Palazzo Reale de Nápoles entre 1998 y 1999 y comisariada por Cesare de Seta, responsable también del catálogo editado por De Luca en 1998. Y la que tuvo lugar en el Museo Correr de Venecia entre noviembre de 1999 y febrero de 2000, titulada *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, comisariada por Susanna Biadene y Camillo Tonini (catálogo publicado por Arsenale en 1999).

9. De entre las numerosas exposiciones que podríamos enumerar, destacamos la celebrada en la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelona en el año 2005, *El esplendor de la ruina*, comisariada por Marcello Fagiolo, que coordinó también el catálogo editado el mismo año por la entidad organizadora. FAGIOLO, M. (coord.), *El esplendor de la ruina*, cat. exp., 12 de julio - 30 de octubre de 2005, Fundació Caixa Catalunya La Pedrera, Barcelona. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005.

10. MILLON, H.M.; LAMPUGNANI, V.M. (eds.), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, cat. exp., 1 de abril - 6 de noviembre 1994, Palazzo Grassi, Venecia. Milán: Bompiani, 1994.

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación ACAF/ART III, «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2. GORI, L., *Architettura e paesaggio nella pittura toscana dagli inizi alla metà del Quattrocento*. Florencia: Leo S. Olschki, 1959.

3. GAMBUTI, A., *L'Architettura dei pittori nel quattrocento italiano*. Florencia: Alinea, 1994.

4. CRESTI, C. *Architettura senza cantiere: immagini architettoniche nella pittura e scultura del Rinascimento*. Siena: Periccioli, 1989.

demonstraban al espectador cómo, desde los albores de la pintura renacentista, las arquitecturas incluidas en las composiciones han ejercido funciones muy diversas dependiendo de la forma o del momento en el que eran aplicadas.

En los primeros apartados temáticos del Museo Thyssen, «La arquitectura como escenario» y «Perspectiva y espacio», se mostraba el empeño de los pintores italianos del Trecento y el Quattrocento por incluir en sus pinturas edificaciones que les permitieran crear efectistas impresiones de profundidad –*Cristo y la samaritana* de Duccio,¹¹ la *Liberación de san Pedro* de Jaquerio¹² o mostrar su reciente adquisición de conocimientos en materia de perspectiva lineal, como reflejaban las obras de fra Carnevale¹³ o de Gentile Bellini.¹⁴ La implicación de la arquitectura en este proceso de construcción perspectivística era asumida por Serlio en el *Segundo Libro*, en el que, como recuerda Delfín Rodríguez en el catálogo de la muestra, el boloñés afirmaba que sin la arquitectura es imposible la perspectiva. Algunas de las obras emplazadas en el segundo apartado mostraban, sin embargo, que los pintores renacentistas aprendieron pronto que la creación de arquitecturas no era el único vehículo de construcción ilusionista de profundidad; así, por ejemplo, en el conjunto de *Anunciación* de Carlo Crivelli,¹⁵ la ilusión de tridimensionalidad es recreada por los *trompe-l'oeil* de primer término (la tela roja que cuelga delante de la Virgen, el trozo de túnica del ángel que sale del marco, la sombra proyectada por la jaula colgada en la ventana sobre el ángel) y no tanto por la propia arquitectura.

El apartado «La ciudad histórica», que tenía como protagonista el ámbito urbano, demostraba de qué modo la arquitectura se convertía en un referente topográfico o en una alusión de naturaleza histórica o religiosa, o en ambas cosas a la vez, tal como sucede en las vistas de Roma o en la utilización aislada de algunos de sus monumentos más emblemáticos. En este sentido resultaba muy ilustrativo el autorretrato de Maerten van Heemskerck,¹⁶ doble autorretrato en realidad, puesto que él mismo se muestra en primer término mirando hacia el espectador y, al mismo tiempo, inmortalizado en el ángulo inferior derecho en el acto de recrear la grandeza del Coliseo, en una clara alusión a su

11. Agostino di Duccio, *Cristo y la samaritana*, 1310-1311, temple y oro sobre tabla, 43,5 × 46 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

12. Giacomo Jaquerio, *Liberación de san Pedro*, 1410-1415, temple sobre tabla, 85,5 × 82,3 cm. Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Turín.

13. Fra Carnevale, *Anunciación*, c. 1448, temple y óleo (?) sobre tabla, 87,6 × 62,8 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress, Washington.

14. Gentile Bellini, *Anunciación*, c. 1475, técnica mixta sobre tabla, 133 × 124 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del valor que adquieren las arquitecturas planteadas con esta finalidad en la pintura de Giotto son buena muestra los estudios de Valerio Mariani (MARIANI, V., *Giotto e l'architettura*. Milán: Beatrice d'Este, 1967), y, más recientemente, de Francesco Benelli (BENELLI, F., *The architecture in Giotto's paintings*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 2012).

15. Carlo Crivelli, *Anunciación*, 1482, temple y óleo sobre tabla, 60,5 × 45,6 y 60,2 × 45,5 cm. Städel Museum, Frankfurt.

16. Maerten van Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo, Roma*, 1553, óleo sobre tabla, 42,2 × 54 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

provechosa estancia romana. Es casi la misma evocación visible en la pintura de Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas [Tempus Edax Rerum]*,¹⁷ en la que vemos a un arquitecto midiendo las ruinas con su compás y su escuadra, y en la que la arquitectura y la escultura antiguas son presentadas como objeto de admiración y de estudio. Caso aparte eran las dos vistas de Roma de autor anónimo¹⁸ y la *Vista de la ciudad de Udine* de Heintz el Joven¹⁹ incluidas en este apartado, puesto que tenían una naturaleza marcadamente cartográfica, casi planimétrica, dentro de la cual la arquitectura se convierte en mera anécdota.

En el espacio dedicado a «La ciudad ideal» se mostraban algunos ejemplos de este tipo de recreaciones pictóricas, de las cuales existen conocidos exponentes, como las famosas tablas anónimas de Urbino y de Baltimore, recordadas en el catálogo de la muestra. Las taraceas de Canozzi,²⁰ de los hermanos Pucci,²¹ pero, sobre todo, el *cassone* procedente de los Uffizi,²² constituían buenas muestras del interés renacentista por la recreación de la ciudad ideal, y se erigían, a nuestro entender, entre las piezas más relevantes no solo de este apartado, sino en general de toda la exposición por lo insólito de su presencia en este tipo de exhibiciones.²³ No compartimos, en cambio, la consideración que se hacía de las dos tablas de Scheggia²⁴ o de la *Calle de Florencia* de la escuela florentina²⁵ como muestras de ciudad ideal; en el primer caso, en las dos composiciones llenas de grupos y escenas diversas, predomina obviamente la voluntad narrativa y, por lo tanto, el espacio urbano visible no solo es escaso, sino abigarrado y caótico, cercano a la realidad de las ciudades italianas contemporáneas; y en el segundo se trata de una estampa costumbrista ubicada en una vía florentina anónima, en la que el diseño urbano no muestra ningún indicio de idealización, sino todo lo contrario, de

17. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas [Tempus Edax Rerum]*, 1536, óleo sobre lienzo, 96 × 141,5 cm. *Sammlungen des Fürsten von und zu Lichtenstein*, Vaduz-Viena.

18. Anónimo, *Vista de Roma en el siglo xv*, p. 1538, temple sobre lienzo, 121 × 236,8 cm. Museo della Città-Palazzo San Sebastiano, Mantua. Y también de autor anónimo *El saco de Roma en 1527*, c. 1551, óleo sobre tabla, 55 × 135 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

19. Heintz el Joven, *Vista de la ciudad de Udine*, 1650-1660, óleo sobre lienzo, 146 × 233 cm. Civici Musei di Udine - Galleria d'Arte Antica, Udine.

20. Cristoforo Canozzi, *Vista urbana*, 1486-1488, 191,2 × 102,8 cm. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

21. Ambrogio y Nicolao Pucci, *Vista de Canto de Pozzotorelli*, 1523-1532, 160 × 99 cm. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

22. Anónimo florentino, *Cassone con vista de una ciudad*, siglo xv, madera tallada y taracea, 100 × 209 × 77 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

23. Sobre este tipo de representaciones de carácter urbano en taraceas renacentistas recomendamos los breves –pero intensos– estudios de GIRONDI, G., *L'immaginario architettonico nell'incisione mantovana del '500*. Mantua: Sometti, 2007; y el más reciente, GIRONDI, G., *Architettura e incisione nel '500: tra antichità classica e classicismo rinascimentale*. Mantua: Sometti, 2010.

24. Scheggia (Giovanni di ser Giovanni Guidi) y taller, *Historia sin identificar y Tiberio Graco y Cornelia, historia de dos serpientes*, 1465-1470, pintura sobre tabla, las dos de 45 × 174,7 cm. Musée national de la Renaissance-château, Ecouen.

25. Escuela florentina, *Calle de Florencia*, 1540-1555, óleo sobre tabla, 87 × 71,5 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

captación realista de la vida cotidiana en la Florencia del Renacimiento.

Bajo el sugerente título de «Arquitecturas y ciudades legendarias» se presentaban obras elaboradas como recreación de ciudades míticas o históricas, entendidas algunas como representaciones icónicas de fuerte carga simbólica. Así, por ejemplo, destacaban la *Semíramis ante la ciudad de Babilonia*²⁶ o *Torre de Babel*,²⁷ de los hermanos Marten y Lucas van Valckenborch, respectivamente, la primera con claras referencias a conocidos monumentos romanos como el Mausoleo de Adriano o la Columna Trajana. Destacables eran las tres piezas atribuidas a Louis de Caulery, *Mausoleo de Halicarnaso*, *Faro de Alejandría* y *Coloso de Rodas*²⁸ –que formaban parte de una serie de «Las Maravillas del Mundo»–, por el esfuerzo que suponen de recreación de famosos monumentos de la antigüedad desaparecidos; y también el *Juicio de Salomón* de Gutiérrez Cabello,²⁹ por la monumentalidad del pórtico emplazado en primer término, que es una recreación fantasiosa de la mítica Jerusalén, y, sobre todo, una evocación de la columna salomónica, que tomó su nombre del templo aquí mostrado. Por el contrario, resultaban poco adecuadas en este ámbito obras como la *Matanza de los inocentes* de Alessandro Turchi,³⁰ o la *Lapidación de san Esteban* de los hermanos Dossi,³¹ en las que las arquitecturas mostradas no pasan de ser meros referentes paisajísticos o escenográficos. En este mismo sentido, el *Paisaje con Cristo y el centurión* de Pierre Patel³² habría tenido más sentido emplazado en la sala 3, dedicada a las ruinas.

El apartado dedicado a las arquitecturas imaginarias y fantásticas resultaba en realidad una continuación del ámbito anterior, puesto que la mayor parte de las recreaciones de ciudades míticas y legendarias de la sala 5 no dejaban de ser muestras de arquitecturas producidas por el fruto de la imaginación de los artistas, sugerida, tal vez, por la evocación de textos históricos o relatos bíblicos. La mejor constatación de esta duplicidad la tenemos en la presencia de una nueva obra de tema bíblico de Gutiérrez Cabello, *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas*,³³ que forma parte de la misma serie de seis pinturas a la que pertenece

el *Juicio de Salomón* anteriormente citado, y que, por lo tanto, quizá deberían haberse expuesto una al lado de la otra; al fin y al cabo, el capricho arquitectónico construido a orillas del Nilo es también la recreación de la capital legendaria del antiguo Egipto. En este mismo apartado destacaban las pinturas de Hans y Paul Vredeman de Vries (una de las de este último, *Arquitecturas y jardín*,³⁴ realizada en colaboración con Jan Brueghel el Viejo). Pero, sobre todo, llamaban poderosamente la atención los tres óleos de François de Nomé por su naturaleza altamente fantasiosa –más bien fantasmagórica–, de atmósfera siniestra, gótica, y elaborados con un espíritu casi romántico.³⁵

Si bien a lo largo de toda la exposición quedaba bien reflejado el maridaje de paisaje y arquitectura en el conjunto de la pintura moderna, era en el ámbito de «La Antigüedad como paisaje» donde podíamos contemplar algunas de las obras y de los autores más representativos, como Claudio de Lorena o Nicolas Poussin, artistas que elevaron el paisaje a la categoría de género pictórico. Excepcional es, sin duda el *Puerto con Villa Medici* de Lorena,³⁶ porque funde la grandeza de la vista marítima crepuscular con la monumentalidad de las arquitecturas del margen derecho, una de las cuales representa, como indica el título, la fachada principal de la Villa Medici de Roma, cosa que convierte la escena en una invención arquitectónica.

La última de las salas de la muestra de la Fundación Thyssen estaba dedicada a la ciudad como metáfora del poder, y establecía un discurso que, en ciertos aspectos, reiteraba planteamientos ya mostrados en la sala 3; este sería el caso de la *Vista de Nápoles* de Didier Barra,³⁷ que en su naturaleza marcadamente planimétrica habría tenido más sentido expuesta al lado de las vistas de Udine y de Roma anteriormente citadas. No parece, tampoco, que la *Perspectiva con puerto* de Vicente Giner³⁸ pueda ser claramente entendida como una vista urbana que proyecte una idea de poder; se perfila como un nuevo capricho arquitectónico. Sí que trazaban de forma evidente este concepto las dos vistas de la plaza de San Pedro de Roma elaboradas por Viviano Codazzi,³⁹ que ilustran muy bien la metáfora del poder de la religión, de la misma manera que la representación del *Pa-*

26. Marten van Valckenborch I, *Semíramis ante la ciudad de Babilonia*, óleo sobre tabla, 33 × 43,5 cm. Museo Legado Valeriano Salas, Béjar.

27. Lucas van Valckenborch, *Torre de Babel*, 1595, óleo sobre tabla, 43,5 × 64,5 cm. Mittelrhein-Museum, Coblenza.

28. Atribuido a Louis de Caulery, *Las Maravillas del Mundo: Mausoleo de Halicarnaso*, *Faro de Alejandría* y *Coloso de Rodas*, c. 1617, óleo sobre cobre, 26 × 36 cm cada una. Palacio Real de Aranjuez.

29. Francisco Gutiérrez Cabello, *Juicio de Salomón*, 1662, óleo sobre lienzo, 173,5 × 173,5 cm. Museo de la Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos.

30. Alessandro Turchi, *Matanza de los inocentes*, c. 1610-1615, óleo sobre cobre, 56 × 63 cm. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena.

31. Dosso y Battista Dossi, *Lapidación de san Esteban*, c. 1525, óleo sobre lienzo, 80 × 90 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

32. Pierre Patel, *Paisaje con Cristo y el centurión*, 1652, óleo sobre lienzo, 76 × 113,5 cm. The State Hermitage Museum, San Petersburgo.

33. Francisco Gutiérrez Cabello, *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas*, c. 1655-1665, óleo sobre lienzo, 104 × 163 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

34. Paul Vredeman de Vries, *Arquitecturas y jardín*, c. 1615, óleo sobre tabla, 41 × 68 cm. Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.

35. François de Nomé, *Gran pórtico con estatuas*, 1617-1621, óleo sobre lienzo, 88,5 × 71 cm. Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau; *Daniel en el foso de los leones*, 1624, óleo sobre lienzo, 36,5 × 46 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; y *Arquitecturas fantásticas y ruinas*, óleo sobre lienzo, 62,5 × 77,5 cm. Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo. El interés por la excepcionalidad del enfoque siniestro de las pinturas de Nomé quedó evidenciado en la exposición antológica que se le dedicó en el Musée de la Cour d'Or de Metz (Francia), NAPPI, M.R.; SART, M.; DACOS, N., et al. (coords.), *Monsú Desiderio, enigma: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, cat. exp., noviembre de 2004 - febrero de 2005, Musée de la Cour d'Or, Metz. Metz: Serpenoise, 2004.

36. Claudio de Lorena, *Puerto con Villa Medici*, 1637, óleo sobre lienzo, 102 × 133 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

37. Didier Barra, *Vista de Nápoles*, 1647, óleo sobre lienzo, 69 × 128 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

38. Vicente Giner, *Perspectiva con puerto*, óleo sobre lienzo, 119 × 182 cm. Colección Banco de España, Madrid.

39. Viviano Codazzi, *Exterior de San Pedro, Roma*, c. 1636, óleo sobre lienzo, 168 × 220 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Y *Vista*

lacio real de Nápoles de Angelo Maria Costa⁴⁰ es la perfecta imagen del poder de la monarquía.

En la sala de exposiciones de la Fundación Caja Madrid se exhibían las obras del siglo XVIII. Era esta una división con pleno sentido si tenemos en cuenta las especiales circunstancias que adoptó el género en esta centuria, primeramente por las conocidas aportaciones de las *vedute* de Canaletto y Francesco Guardi, y, en segundo lugar, por el auge del *Grand Tour*, que fomentó aún más si cabe el gusto por las vistas de las ciudades que formaban parte del recorrido habitual, y entre las cuales adquirirían gran protagonismo Venecia y Roma, lógicamente.⁴¹ Nos pareció un acierto, pues, que en los dos primeros ámbitos de esta sede las obras se exhibieran ordenadas por ciudades, puesto que, en la mayor parte de los casos, las vistas mostradas son un reflejo bastante fiel de los conjuntos urbanos, entre los que se incluían, además de los ya conocidos ejemplos italianos, otros conjuntos europeos como París, Viena, Londres y Madrid. Muchas de estas piezas han sido repetidamente exhibidas en diversas exposiciones internacionales –por ejemplo, entre 1998 y 1999 *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, en el Palazzo Reale de Nápoles– y nacionales –entre estas últimas destacaríamos las celebradas en Barcelona en 1997-1998, *El viatge a Itàlia. Vedute italianes dels segles XVIII de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza* (Monasterio de Pedralbes), y la conjunta entre Madrid y Barcelona de 2001 dedicada a Canaletto. *Una Venecia imaginaria* (Museo Thyssen-Bornemisza – Centre de Cultura Contemporània)–. Queremos valorar especialmente, en todo caso, la *Vista de Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio*, de Bernardo Bellotto,⁴² por el espectacular ángulo de visión conseguido por el autor y por la acertada composición resultante (no es de extrañar que fuera elegida para la portada del catálogo); y de Thomas Jones la *Vista de la cartuja de San Mar-*

de la plaza de San Pedro en Roma, c. 1667, óleo sobre lienzo, 120 × 170 cm. Palacio Real, Madrid.

40. Angelo Maria Costa, *Palacio real de Nápoles*, 1696, óleo sobre lienzo, 76 × 141 cm. Casa de Pilatos, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla.

41. De los numerosos estudios que se han dedicado a las implicaciones artísticas del *Grand Tour* destacaríamos sobre todo el de DE SETA, C., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*. Turín: Bollati Boringhieri, 1999, que analizaba especialmente, tal como indicaba el título, la pujanza adquirida por el género de las *vedute* a partir de la moda del «gran viaje». A nivel de muestras, el año 2002 el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles programó tres exposiciones desarrolladas prácticamente en paralelo, *Naples and Vesuvius on the Grand Tour* (diciembre de 2001 – marzo de 2002), *Rome on the Grand Tour* (enero-agosto de 2002) y *Drawing Italy in the Age of the Grand Tour* (febrero-mayo de 2002), que abundaban sobre los aspectos culturales y artísticos del fenómeno a través de las piezas de la propia colección. Más recientemente (entre el 15 de diciembre de 2011 y el 6 de mayo de 2012), el Royal Albert Memorial Museum & Art Gallery de Exeter (Reino Unido) organizó una exposición que, con el título de *The Road to Rome: Artists and Travellers on the Grand Tour*, y a través de obras propias y otras procedentes de la Royal Collection y la Tate National Gallery (entre otras instituciones) planteaba la importancia del viaje dentro de la cultura visual inglesa del siglo XVIII.

42. Bernardo Bellotto, *Vista de Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio*, c. 1743, óleo sobre lienzo, 86,4 × 148,6 cm. The Egremont Collection, Petworth House.

tino con el castillo de San Elmo en Nápoles,⁴³ por su extraña modernidad en los efectos lumínicos y por lo insólito del punto de vista elegido, que anuncian la más inmediata contemporaneidad. En estos dos primeros ámbitos de la Fundación Caja Madrid se incluía un interesante subapartado dedicado a «La ciudad y la fiesta», justificado por constituir en sí mismo un subgénero de la *veduta*, y muy acertado en su planteamiento con ejemplos del *Bucintoro* veneciano, de las regatas en el Gran Canal, y de diversos actos conmemorativos celebrados en Roma.

Por lo que concierne al resto de los apartados de esta sede, buena parte de los contenidos resultaban reiterativos respecto a algunos de los temas ya tocados en el Museo Thyssen o en la misma sala de exposiciones de Caja Madrid. Así, por ejemplo, las vistas de ruinas romanas de Panini,⁴⁴ de Bellotto⁴⁵ o de Visentini⁴⁶ incluidas en «Caprichos arquitectónicos» responden al mismo género de las obras expuestas en el apartado de «Arquitecturas imaginarias y fantásticas» de la Thyssen. Y, de la misma forma, «La poética de las ruinas» reproducía planteamientos ya vistos, tanto en el apartado inmediatamente anterior, dedicado a los caprichos, como en las salas 3 y 7 del Museo Thyssen, dedicadas respectivamente a la «Memoria y las ruinas» y a «La Antigüedad como paisaje». Las únicas obras de este apartado que respondían realmente a la consideración de caprichos eran las insólitas combinaciones elaboradas por Canaletto, que mostraba juntos el puente de Rialto y la iglesia de San Giorgio Maggiore, y por William Marlow, que situaba la catedral de San Pablo de Londres en pleno Gran Canal de Venecia.

Más sentido, en cambio, tenía la última sala, dedicada a «La ruina y la memoria como proyectos», y subtitulada «En torno a Piranesi» por estar básicamente dedicada a este artista, que tuvo un papel protagonista en la difusión internacional de las *vedute* romanas elaboradas al aguafuerte, y que también dedicó buena parte de su obra a la exaltación de la ruina como objeto estético. Se incluían, además, dos interesantes muestras de sus famosas *Carceri*,⁴⁷ que combinan el carácter escenográfico con la naturaleza del capricho arquitectónico. Y, como única pieza no atribuible a Piranesi, se presentaba en este apartado el *Proyecto para una nue-*

43. Thomas Jones, *Vista de la cartuja de San Martino con el castillo de San Elmo en Nápoles*, 1781, óleo sobre lienzo, 44,5 × 85,7 cm. The Berger Collection at the Denver Art Museum, Denver.

44. Giovanni Paolo Panini, *Capricho con la columna de Trajano, Coliseo, Gálata moribundo, arco de Constantino, pirámide de Cayo Cestio y templo de Cástor y Pólux*, 1734, óleo sobre lienzo, 97,2 × 134,6 cm. Maidstone Museum & Bently Art Gallery, Maidstone (Kent). Y también *Ruinas romanas con la estatua ecuestre de Marco Aurelio*, 1745-1750, óleo sobre lienzo, 90 × 89 cm. Banca di Piacenza, Piacenza.

45. Bernardo Bellotto, *Capricho con río y puente*, 1745, óleo sobre lienzo, 48,5 × 73 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. *Capricho romano con el Coliseo*, 1746, óleo sobre lienzo, 132,5 × 117 cm. Galleria Nazionale, Parma. Y *Capricho arquitectónico con un palacio*, c. 1765-1766, óleo sobre lienzo, 49 × 79,2 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

46. Antonio Visentini, *Arquitectura fantástica*, 1772-1778, óleo sobre lienzo, 134,6 × 93,9 cm. Galleria dell'Accademia, Venecia.

47. Las dos pertenecen a la segunda edición romana de 1761. La primera de ellas era el *Frontispicio*, aguafuerte y buril, 55,2 × 42 cm, y la segunda la *Estampa XVI*, aguafuerte, 41 × 55,5 cm, ambas procedentes de la Biblioteca Nacional de España en Madrid.

va *Casa de los Lores* de John Soane,⁴⁸ curiosísimo ejemplo no propiamente de pintura, sino –como indica el título– de traza arquitectónica pintada, embellecida y ejecutada en perspectiva para ser presentada al cliente, pero que delata su condición proyectual por la planimetría incluida en la parte inferior.

Sobre la representación de arquitecturas interiores, si bien este género estaba medianamente representado en los primeros apartados, correspondientes a la pintura de los siglos xv y xvi –destacaríamos de cada una de estas centurias, por ejemplo, la *Flagelación de Cristo* del Maestro dell'Osservanza,⁴⁹ y *Cristo y la mujer adúltera* de Tintoretto–,⁵⁰ lo cierto es que esta misma dedicación se echaba de menos en los apartados correspondientes a los siglos posteriores (a excepción de la sucinta aparición de dos obras del italiano Giovanni Paolo Panini). Si bien se incluía en la muestra una obra de Hans Vredeman de Vries,⁵¹ que fue el mejor representante de las vistas arquitectónicas de interior dentro de la escuela pictórica flamenca (especialmente por sus realistas captaciones de interiores de iglesias), creemos que este subgénero podría haberse ilustrado mejor a partir de la presencia de algunos de los artistas holandeses del xvii que, como en el caso de Bartholomeus van Bassen y Gerard Houckgeest, lo cultivaron de manera particular.

Correcta en la iluminación y en la concepción del espacio, en el diseño de la estructura expositiva los responsables de la muestra intentaron conciliar la ordenación cronológica de las piezas con la clasificación temática, y el resultado era un discurso en muchas ocasiones repetitivo, y, como consecuencia, algo deshilvanado; tal como hemos manifestado anteriormente, se producían coincidencias de concepto a lo largo de todo el recorrido, que se habrían resuelto renunciando a uno de los dos esquemas, o al cronológico o al conceptual. Precisamente por la insistencia en mantener la clasificación conceptual, se echaba de menos en los diversos espacios el soporte informativo, fundamental para justificar la agrupación de determinadas obras en una misma sala, de manera que el espectador se veía obligado a consultar el folleto explicativo. El discurso de una exposición ha de ser visible en la propia muestra, sin obligar al visitante a servirse de la documentación adicional –tanto si es la del folleto divulgativo como la incluida en el catálogo– para apreciar la intención que guía la conjunción de unas piezas concretas en un mismo espacio y bajo un mismo epígrafe. Era esta una muestra que incluía piezas bien seleccionadas, muy ilustrativas, pero que, por lo reiterativo de algunos conceptos en materia expositiva, se disolvían aisladamente sin llegar a mostrar al gran público todas las posibilidades discursivas de los diversos temas planteados.

48. John Soane, *Proyecto para una nueva Casa de los Lores*, 1794, pluma, tinta marrón y negra y aguada coloreada, 70,2 × 125,4 cm. Royal Academy of Arts, Londres.

49. Maestro dell'Osservanza, *Flagelación de Cristo*, c. 1440-1445, temple sobre tabla, 36,7 × 46 cm. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano.

50. Tintoretto, *Cristo y la mujer adúltera*, c. 1546, óleo sobre lienzo, 119 × 168 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

51. Hans Vredeman de Vries, *Arquitectura fantástica con personajes*, 1568, óleo sobre tabla, 84,5 × 118,5 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Por su parte, el catálogo incluye estudios preliminares de Delfín Rodríguez, Jörg Garms, Yves Pauwels, Marcello Fagiolo, María Luisa Madonna, y Francesco del Co. Delfín Rodríguez, uno de los comisarios de la muestra, plantea una introducción general (y de naturaleza muy poética) bajo el título «De arquitectura y ciudades pintadas», muy prolija en información y en referencias bibliográficas. Jörg Garms («Vistas de Roma») repasa la difusión que, a través de pinturas y grabados, se hizo de la imagen de Roma a lo largo de los siglos xvi al xviii. Yves Pauwels, en «La cultura arquitectónica y los decorados de la pintura en los siglos xvi y xvii», lleva a cabo un breve pero sugerente análisis de cómo y con qué extensión algunas obras pictóricas de época moderna se hicieron eco de los modelos arquitectónicos clásicos difundidos por los tratados de Serlio, Palladio y Vignola. Fagiolo y Madonna («El mundo de las maravillas: arquetipos clásicos entre el renacimiento y la ilustración») repasan las evocaciones de los diversos tipos de arquitecturas fantásticas (clásicas y bíblicas) visibles en pinturas pertenecientes a este género. Y Francesco del Co, por último, en el ensayo «Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas», plantea la diversidad de criterio que la pintura paisajística de Piranesi muestra en confrontación a la de ilustres representantes de *vedute* venecianas como Canaletto o Guardi.

En cuanto al catálogo de las obras propiamente dicho, los autores de las fichas, además de los propios comisarios, son Dolores Delgado y Carmen García-Frías Checa. Cabe decir que, más allá del correcto aporte de información sobre el autor de la pieza y del planteamiento de la descripción formal y estilística de cada una de las obras, en general –y de manera especial en las fichas relativas a las obras expuestas en el Museo Thyssen-Bornemisza–, el catálogo tampoco ayuda a establecer conclusiones sobre los usos y posibilidades discursivas de las arquitecturas aplicadas a la pintura de los periodos analizados. Y esta reflexión se echa de menos, sobre todo, al inicio de cada uno de los capítulos en los que está dividido el apartado catalográfico, que sigue la misma división de los espacios que constituían la muestra; el volumen se habría visto significativamente enriquecido con una justificación del agrupamiento de las obras incluidas, precisamente el tipo de soporte informativo que el visitante echaba de menos en su recorrido por la exhaustiva exposición.

El interés documental, histórico y artístico de las piezas compensaba estas carencias. El recorrido por las salas de las dos sedes permitía valorar –aunque no fuera con la intensidad que los especialistas habríamos deseado– tal como apuntábamos al principio, el papel protagonista que adquirió la arquitectura en la composición pictórica a partir del Renacimiento.

RODRÍGUEZ, D.; BOROBIA, M. (coords.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo xviii*, cat. exp., 18 de octubre de 2011 – 22 de enero de 2012, Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, Madrid. [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid, 2011, 436 págs.