



**Fig. 1.** Girolamo da Cotignola, *Vista de una Ciudad*, 1520. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

La pasada exposición *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, constituyó, para el que escribe y diría que en sí misma, un hito que tanto en el Museo Thyssen como en la Casa de las Alhajas, pudimos contemplar entre el 18 de octubre de 2011 y el 22 de enero de 2012.

Nos queda de la misma el excelente catálogo que, ante todo, es un precioso instrumento de trabajo -acaso la mejor aportación de un catálogo- y un referente inestimable para futuros estudios y líneas de investigación serias y fundadas.

Como director de la revista *Anales de Historia del Arte* (UCM), he pedido al profesor Delfín Rodríguez, abusando de su entrañable amistad y reiterada generosidad, que redactara como colofón del nº 21 (2011) de la citada revista, un balance-reseña que, como comisario que fue del mencionado evento expositivo, está en las mejores condiciones posibles para realizarlo.

A pesar de sus muchas ocupaciones y la inevitable falta de tiempo, ha accedido a hacerlo, por lo que la revista, y sin duda quien sus reflexiones pueda leer, le está muy agradecida; agradecimiento que personalmente reitero.

Diego Suárez Quevedo

## A propósito de la exposición *Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII*<sup>1</sup>

About the exhibition *Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII*

La exposición *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII* que se pudo contemplar, entre octubre de 2011 y enero del 2012, en el Museo Thyssen-Bornemisza y en la Casa de las Alhajas, de la Fundación Caja Madrid, fue fruto no sólo de una vieja pasión personal por estos argumentos e imágenes, muchas veces reales y otras fantásticas e imaginarias, sino también consecuencia de la convicción, compartida –en esta ocasión también con Mar Borobia, del Museo Thyssen- con una importantísima tradición historiográfica, de que se trata de un asunto con múltiples rostros y rincones y de casi infinitas posibilidades de lectura que afectan al arte de la pintura y a la arquitectura, a las ciudades y a la literatura y otras arquitecturas escritas, ya fueran sagradas o soñadas, fabuladas o poéticas, imposibles o tan rotundas y reales como un edificio bien cimentado, instrumentos de propaganda de la magnificencia y poder de los príncipes o también orgullo y muestra de empeños colectivos, metáforas figurativas del buen gobierno de las ciudades, de su propia fama y de la de sus arquitectos, de Babilonia a Jerusalén, de Troya a Alejandría, de Roma a Venecia o Nápoles.

Consideradas un género menor durante los siglos en los que alcanzaron su plena autonomía, constituyeron las arquitecturas y ciudades pintadas un fascinante laboratorio de ideas para pintores y arquitectos, incluso para coleccionistas, intelectuales, eruditos y comitentes de las mismas. Fueron escenarios en los que la perspectiva orientó miradas y movimientos, alcanzando también, a veces, la cualidad de espacios laberínticos, descentrados e incluso caprichosos, multiplicando puntos de vista y encuadres, de Monsù Desiderio a Piranesi, de Lemaire y Poussin a Claudio de Lorena, de Van Wittel y Canaletto a Panini y Hubert Robert. En muchos casos se trataba de arquitecturas que construyeron el espacio de la representación narrada mediante figuras, aunque también, desde el siglo XV –como en los ejemplos de las tablas con ciudades ideales de Urbino, Baltimore y Berlín- y, sobre todo, en el siglo XVII, consiguieron proponerse como representaciones de la arquitectura y de la ciudad solas, sin historias memorables que contar que no fueran su propia presencia y orden o desorden, perfección o ruina.

En otras ocasiones, las figuras, narrando historias, fábulas o simplemente extraviadas, aparecen perdidas entre ruinas y edificios. Así, solas o con personajes y figurantes en ellas, arquitecturas y ciudades pintadas hicieron posible un depósito de ideas, leyendas, recuerdos de viajes imaginarios o reales o de narraciones y descripciones literarias, mitológicas y religiosas, incluso pudieron convertirse en proyectos ideales o en reconstrucciones fantásticas de fabulosas e irrepetibles arquitecturas, de las Ma-

---

<sup>1</sup> La referencia bibliográfica al catálogo de la exposición es Delfín Rodríguez y Mar Borobia (eds.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, 436 páginas.

ravillas del Mundo o la Torre de Babel a proyectos imaginarios, a sueños y pesadillas, en forma de ruinas o directamente pintando ruinas inexistentes, proyectando la destrucción como metáfora de la idea misma del construir.

Uno de los objetivos fundamentales de la exposición y del catálogo fue el de recorrer, en metafórico e histórico viaje entre obras, artistas y múltiples argumentos, la presencia pintada de arquitecturas y ciudades como escenarios recurrentes de otras narraciones de contenidos religiosos, mitológicos o históricos, a veces ocupando un lugar marginal o como simple señal para dotar de verosimilitud a lo representado, pero también como temprano género autónomo, muchas veces paralelo o trenzado con otros como el del retrato, la naturaleza muerta o el paisaje, sobre todo a partir del siglo XVII. Por otro lado, esas arquitecturas y ciudades pintadas no tardaron en hacerse cómplices tanto de lo que acontecía en ellas o delante de ellas, como de la propia organización de la composición gracias, sobre todo, al desarrollo de la perspectiva entendida como una forma simbólica de ordenar el mundo y la mirada sobre él.

Representar arquitecturas fue sinónimo, desde los orígenes del Renacimiento, de la misma forma de representación de la arquitectura y de sus cambios y transformaciones. De ahí que las relaciones entre arquitectura, espacio y lugar se hayan entrelazado desde entonces con los sistemas de representación, especialmente con la perspectiva, pero también con el teatro y la escenografía, con la escena de la ciudad y de la arquitectura, tal como ya fuera descrito por Vitruvio y codificado definitivamente por Serlio en el siglo XVI, creando con sus representaciones gráficas de la *scena tragica*, la *scena comica* y la *scena satyrica* una especie de sistema de los órdenes de arquitectura trasladado a la representación perspectiva de la arquitectura y de la ciudad, de tan persistente influencia y presencia posterior, hasta Hans Vredeman de Vries, Poussin o Lemaire, entre otros. Una *regola* escenográfica que tendría tanta fortuna como la de los órdenes. De hecho, *poner en escena* cinco órdenes y algunos más (del salomónico a los nacionales), así como edificios y fragmentos de arquitectura (muros solos y arquitecturas humildes, memorias aisladas de edificios y espacios), ideas arquitectónicas y ciudades y edificios construidos y reales o soñados y restituidos es uno de los argumentos más apasionantes del género de las arquitecturas y ciudades pintadas y de la exposición misma.

Es más, ese orden de la escena, del espacio de la representación, sirvió no sólo para hacer creíbles y verosímiles ciudades ideales o utópicas, literarias o derivadas de descripciones de viajes reales o imaginarios en el tiempo o a lugares de los que sólo se conocía el rumor o se tenía el del recuerdo, sino que se proyectó sobre la representación misma de la ciudad real, de Roma a Venecia, de Nápoles a Madrid o Londres, construyendo así el afortunadísimo género de la *veduta*, vistas de ciudad y arquitecturas a la vez pendientes de un afán progresivo de exactitud y precisión, entre la vista topográfica, a vuelo de pájaro o su representación mediante el impreciso uso de la cámara oscura, sobre todo durante el siglo XVIII, en un proceso creciente de secularización del mundo y la idea misma de la ciudad que dejaba de ser figurada en términos jerárquicos, sagrados, ceremoniales y monumentales, para serlo en términos ciudadanos y laicos. La pintura de las vistas de ciudades se convirtió también en un discurso pintado sobre aquéllas, de Venecia a Madrid, de Roma a las legendarias o fabulosas, contribuyendo así a la construcción visual de mitos que muchas veces no

eran sino interpretaciones de la ciudad, anhelos sobre lo que ya no eran o podían haber sido, a pesar de su apariencia verista y realista, minuciosa en la representación de los detalles hasta el punto de hacer verosímiles lugares urbanos inexistentes o simplemente imaginarios, como ocurre en tantos de los caprichos, de Canaletto a Bellotto o Hubert Robert, de Marco Ricci y Panini a Marlow, entre otros.

Género, el de la *veduta*, la topográfica, la ideada o la imaginaria, que acompañó el deambular y las demandas de los viajeros ilustrados del Grand Tour, sirviendo a la vez de recuerdo del viaje y, de forma sutil, como propaganda de las ciudades mismas representadas o evocadas, en ocasiones, con tonos y luces, encuadres y fragmentos urbanos, cargados de nostalgia y melancolía a pesar de su objetividad aparente, de Gaspar van Wittel a Guardi o Marieschi.

Pero no sólo de viajes reales o fantásticos y de cuestiones de espacio y de escenografía tratan las arquitecturas y ciudades pintadas, sino también de tiempos y del tiempo, ya fueran históricos, fabulosos, literarios, imaginarios o propios de los artistas y arquitectos que las pensaron o soñaron, incluso midiéndolos en su fatídico paso por construcciones, muros y fragmentos de ciudades o incluso por ciudades enteras, pintando su deterioro, sus ruinas, incluso su destrucción violenta o catastrófica, siempre cargadas, ruinas y destrucciones, de contenidos que remiten a cuestiones morales o religiosas, políticas o poéticas, nostálgicas o filosóficas, éticas y estéticas, cuando no ocurrió que la ruina misma se convierte en proyecto de ruina –como ocurre en Herman Posthumus-, en premonición o presagio, según los casos, ya se trate de la torre de Babel, de la destrucción o incendio de ciudades como Troya, Babilonia la misma Roma, de Maerten van Heemskerck o François de Nomé y Didier Barra (llamados Monsù Desiderio, en autoría compartida) a Thomas Jones, todos ellos representados en la exposición.

Y es que también hubo proyectos proféticos de ruinas, como anticipando el paso destructor del tiempo, de edificios en construcción, inacabados, o simplemente contruidos. Caprichos a veces, también esas ruinas podían disponerse en lugares imaginarios, propios de la pintura misma y sola de arquitecturas, e incluso constituir un género dentro del género (Ricci, Canaletto, Robert o Bellotto son ejemplos fundamentales), invitando a reflexiones artísticas, arquitectónicas o simbólicas cuyas claves eran accesibles a pocos y elitistas aficionados, cultivadores aristocráticos del enigma que esos *caprichos* podían encerrar, llegando además a proponer espacios inverosímiles, rotos, laberínticos, en los que construir y destruir parecían ser sinónimos.

Estas y otras muchas cuestiones apasionantes son las que nos han guiado y estimulado, a lo largo de casi tres años, a realizar este proyecto en la convicción de que se trataba de un viaje tan tentador que invitaba no sólo a repensar muchos problemas de la historia del arte como historia de la cultura, sino incluso a pasear y habitar poética e imaginariamente tantos de los rincones y lugares que las extraordinarias obras reunidas en las exposición representan, es más, a extraviarse en ellos.

Casi ciento cincuenta obras, algunas de ellas inéditas (es el caso de las Maravillas del Mundo de Louis de Caulery o el Foro Carolino de Nápoles, de Pietro Fabris), otras poco conocidas y, por fin, obras de referencia imprescindibles, muchas extraordinarias, sirvieron para articular el discurso histórico y temático de la exposición y del catálogo, sobre el que sobrevuela el argumental y conceptual al que ya me he

referido brevemente, enunciándolo metafóricamente como el del tiempo y sus usos, el del viaje, real o imaginario, y el del espacio, escena y teatro de sueños y pesadillas, del poder y la ciencia de la representación, ya fuera de pintores o arquitectos. Poner en escena esas ideas fue el sustrato sobre el que se articularon las diferentes secciones de la exposición, atendiendo a su desarrollo y transformaciones históricas y a argumentos temáticos que fueron enunciados de la manera siguiente.

En *La arquitectura como escenario*, se pretendió ilustrar el tránsito de las arquitecturas pintadas de la baja Edad Media a los inicios brunelleschianos del Renacimiento y de la perspectiva misma, con obras de Duccio di Buonisegna a Francesco d'Antonio o Benedetto Bonfigli. Precisamente el problema de la construcción perspectiva y del nuevo espacio renacentista fue el argumento de la segunda sala (*Perspectiva y espacio*), con obras extraordinarias de Gentile Bellini, Fra Carnevale o las tablas del llamado Taller de 1473. Codificado el lugar y el espacio de las arquitecturas pintadas, el siguiente apartado pretendía comprobar su presencia y usos simbólicos en *La ciudad histórica: memoria y ruinas*, con obras en las que estas últimas se cargaban de significados religioso, políticos y culturales muy distintos, ilustrados con pinturas de Heemskerck, Posthumus o Verrocchio y con representaciones a vuelo de pájaro de ciudades reales e históricas como Roma o Udine.

Si la historia y la memoria, las ruinas y la propaganda de las ciudades reales, habían constituido el argumento de ese espacio, el siguiente ponía el acento en la construcción de la *ciudad ideal*, ya fuera entendida en clave escenográfica o teatral, metáforas del buen gobierno, o en clave ornamental y decorativa, representadas con obras con obras de Carpaccio o Girolamo da Cotignola y excepcionales obras de taracea con silenciosas, vacías y casi metafísicas ciudades ideales. Tal vez el correlato más apropiado a la condición ideal de la ciudad y a su organización escenográfica y teórica, fuera —y constituyó el siguiente apartado de la exposición y del catálogo— el de las

*Arquitecturas y ciudades legendarias*, con restituciones de construcciones fabulosas como la Torre de Babel, el Templo de Salomón o las Maravillas del Mundo, representadas con obras de Marten van Valckenborch I o Lucas van Valckenborch y de Louis de Caulery o Francisco Gutiérrez.

*Arquitecturas imaginarias y fantásticas* y *La antigüedad como paisaje*, conformaron los siguientes capítulos de la muestra y del catálogo, ilustrando la autonomía del género de las arquitecturas pintadas y su condición imaginaria, llenas de sueños y destrucciones, de momentos de sosiego y calma antiguas, espacios disponibles para combinación de piezas arquitectónicas pintadas de distinto origen e intenciones, ocultando muchas veces lecturas enigmáticas y elitistas, morales e ideológicas. En la primera de esas secciones, fueron obras de Brueghel, Van Denle, Hans Vredeman de Vries o François de Nomé las que ilustraron algunas de esas cuestiones, mientras que excepcionales obras de Poussin, Lorena, Carracci, Codazzi o Jean Lemaire lo hicieron en la segunda. Para finalizar el siglo XVII parecía necesario retomar la representación de *La ciudad moderna como metáfora del poder*, comprobando, más allá del juego de arquitecturas y sueños, de leyendas y fábulas, la magnificencia de la arquitectura y de la ciudad, entendidas como forma de propaganda de ciudades y príncipes, de arquitectos y edificios. En esta ocasión, las obras que ilustraban el

argumento, con imágenes de Roma o Nápoles, entre otras, eran pinturas de Codazzi, Didier Barra, Gargiulo, Vicente Giner o Angelo Maria Costa, siendo espléndida la vista a vuelo de pájaro de Nápoles, de Barra, la otra mano de Desiderio.



**Fig. 2.** Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas (Tempus Edax Rerum)*, 1536. Vaduz-Viena, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.

En las Sala de las Alhajas, de la Fundación Caja Madrid, como en un viaje del Grand Tour, entre real e imaginario, entre ruinas y caprichos, hasta los laberintos y extravíos de Piranesi, se desplegaban las pinturas de ciudades y arquitecturas del Setecientos, tal vez el momento más brillante y de mayor fortuna del género. De enorme complejidad y fascinante riqueza visual y temática, de la codificación de la *veduta* como género al capricho y la poética de las ruinas, de la exaltación de las grandes ciudades italianas, de Venecia a Roma o Nápoles, a humildes y poéticas arquitecturas, casi sin historia, a la representación de ceremonias y fiestas con arquitecturas efímeras, esta segunda parte de la exposición y del catálogo se articuló en varias secciones. Las dos primeras, *Las ciudades del Grand Tour* y *La imagen de la ciudad y la arquitectura en Europa*, representaban el triunfo del género de la *veduta*, topográfica o imaginaria, entre el capricho y el recuerdo del viaje, transformadas las ciudades con fiestas y arquitecturas efímeras, con obras fundamentales y de altísima calidad, de Van Wittel a Canaletto y Bellotto, de Van Bloemen, Carlevarijs o Guardi a Marieschi, Joli, Panini o Thomas Jones, entre otros muchos.

Las tres últimas secciones presentaban muchos vínculos de contacto, como en una cartografía imaginada, entre la ruina y el capricho, la arqueología y los espacios rotos, con el tiempo extraviado y los viajes sin destino, fin de un siglo que se abre a la modernidad. Tituladas, respectivamente, *Caprichos arquitectónicos*, *La poética de las ruinas* y *La ruina y la memoria como proyectos. En torno a Piranesi*, contenían obras extraordinarias de Panini, Ricci, Bellotto, Visentini o Marlow, acompañadas por las más arqueológicas y pendientes de la poética de las ruinas de Robert, Ricci, Guardi, Joli o Panini, para finalizar con Piranesi y su extraordinario cerebro negro y trágico, moderno y extraviado, certificando el fin de una época que había nacido en el Renacimiento y que se abría a otros territorios tan fascinantes como rotos y descen-trados, laberínticos como la modernidad misma.



**Fig. 3.** Bernaldo Bellotto, *Santa María d'Aracoeli y el Capitolio en Roma*, c. 1743. Petworth House, The Engremont Collection.

Delfín RODRÍGUEZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
delfin\_rodriguez@hotmail.com