

## Angelo Michele Colonna: sus aportaciones a la pintura barroca decorativa en Italia

AIDA ANGUIANO DE MIGUEL

La pintura de Angelo Michele Colonna se conoce ligada a la del «quadraturista» Agostino Mitelli. Mi primera investigación <sup>1</sup> sobre la obra de ambos pintores los trató como colaboradores; sin embargo, la obra de Colonna, a mi modo de ver, es más amplia y de mayor repercusión en la pintura italiana, por lo que, en esta ocasión, pretendo centrarme en el estudio de su obra, aunque me referiré a Mitelli, así como a otros colaboradores de Colonna. Por razones de espacio, voy a considerar una selección de frescos pintados en edificios civiles y religiosos en Italia, de diversas etapas de su larga y prolífera actividad, que abarca desde la década de los veinte hasta los ochenta del siglo XVII.

La principal fuente para la vida y la obra de Colonna es Carlo Cesare Malvasia (Bologna 1616-1683) <sup>2</sup>, que debía conocer al pintor desde niño, ya que hacia mediados de los años veinte, Colonna pinta al fresco en la **Villa Malvasia**, en Trebbo, propiedad de su familia.

---

<sup>1</sup> *Colonna y Mitelli, introductores de la Pintura Barroca Decorativa en España*. Memoria de Licenciatura, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, en 1963, inédita. Durante el curso académico 1997-98, en el que he impartido la asignatura de «Pintura Barroca en Italia», materia optativa de la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Complutense, al revisar la bibliografía sobre la pintura decorativa, he comprobado que no se ha publicado un estudio global sobre Colonna, por lo que creo puede ser útil para alumnos y especialistas, dar a conocer una síntesis de mi investigación y conclusiones de entonces, revisada y ampliada con los estudios más recientes.

<sup>2</sup> Fue pintor y escritor. Miembro de la Academia boloñesa de los Gelati y de la Academia degli Unoristi y Fantastici, de Roma. En 1657 publicó *Le pitture di Bologna*, con el nombre de Ascoso, Accademico Gelato; y en 1678, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*. De esta última, reeditada en 1841 por Giampietro Zanotti «con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore e altri scrittori, hay edicion facsimil, Arnoldo Forni, 1974. Las citas de este artículo se refieren a esta edición. Los textos de Malvasia sobre la pintura boloñesa son fruto de largas investigaciones, narra la vida de los pintores boloñeses, siguiendo el método vasariano, con gran riqueza de anécdotas. Tenía conocimientos de pintura y muestra coherencia en sus juicios al referirse a los pintores, muchos de los cuales conoció y trató (Colonna, Campana, Cavedone).

Colonna nace el 21 de septiembre de 1604 en Rovenna (Como) <sup>3</sup>.

Poco conocemos de su formación artística. En Como, es aprendiz de Caprera que le manda copiar las Vírgenes de Luini <sup>4</sup>. Hacia 1617, se encuentra en Bolonia, con trece años, e ingresa en el taller del pintor Gabrielle Ferrantini <sup>5</sup>, y después es discípulo de Girolamo Curti, llamado Dentone, donde permanece tres años. Curti, considerado el iniciador de la escuela emiliana de «quadratura», del que se han conservado pocas obras, es el principal maestro de Colonna y éste su discípulo predilecto, como se deduce de su Testamento del 28 de Julio de 1630, en el que «*lascia a Michele Colonna pittore tutti istrumenti destinati all'uso e all'arte di pittura con qualunque nomi si chiamino, compresi, come volgarmente si dice, tutti li disegni in carta, et rilevi trovati nella sua eredita dopo la sua morte...*» <sup>6</sup>.

Colonna como su maestro debió estudiar la obra y los trabajos de perspectiva de Vignola que fueron publicados diez años después de su muerte por el matemático Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583). Las reglas de Vignola, son complementadas por comentarios de Danti, incluida la primera descripción sistemática de «il modo di fare le prospettive ne palchi and nelle volte, che si veggono di sotto in sù». El matemático expone ideas que Vignola le había transmitido oralmente o en sus manuscritos: los métodos de la pintura de techos están deducidos de trabajos de Vignola de hacia 1550 en adelante y reflejan una praxis que conoce por haber sido usada por artistas del círculo de Vignola durante los años de 1560. Danti cita las pinturas en las paredes de Caprarola, en perspectiva con fuertes efectos ilusionistas, y el techo en la Cámara redonda (1562), como un ejemplo excelente del uso práctico que puede hacerse del comocimiento de la perspectiva. <sup>7</sup>

La quadratura boloñesa logró popularidad en el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585) y Clemente VIII (1592-1603), y en la primera mitad del siglo XVII se

<sup>3</sup> Hijo de Giovanni y Caterina. Fue bautizado en la iglesia de Michele. Malvasia. Crespi y otros biógrafos sitúan su nacimiento en 1600; pero Veggetti, que consultó los Libros bautismales de la parroquia de San Michele, demuestra que los demás historiadores habrán confundido al pintor con un hermano mayor, nacido el 20 de febrero de 1600, probablemente fallecido antes de nacer el pintor, no pudiendo precisar la fecha de la muerte de aquél por comenzar los Libros de defunciones a partir de 1603: E. Veggetti, «Angelo Michele Colonna, celebre frescante del secolo XVII». *Atti e Memorie della Deputazione per la Storia patria per le provincie de Romagna*. XXIV, 1934, p. 191 y notas 1 y 2.

<sup>4</sup> L. Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi che serve di supplemento all' opera del Malvasia*. Tomo III. Roma, 1769. Edición facsímil, Arnaldo Forni ed., 1980, p. 31.

<sup>5</sup> Llamado Gabriele dagli Occhiali, activo a Bolonia a fines del XVI e inicios del XVII. Fue también maestro de Guido Reni.

<sup>6</sup> Las fuentes nos proporcionan pocas noticias sobre la vida y la obra de Curti. Se dedicó sobre todo a la pintura de perspectiva. El papel de Curti y su trayectoria apenas era conocida hasta el trabajo de Ebría Feinblatt, «The contributions to Girolamo Curti», *The Burlington Magazine*, junio 1975, pp. 344-353.

La copia del Testamento de Curti, que se halla en el Archivo di Stato, Bologna. Testamenti, 1614-1631, p. 434, fue citada por Ebría Feinblatt, «Angelo Michele Colonna: a Profile», *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n° 919, Octubre 1979, p. 618.

<sup>7</sup> Sobre el origen de la pintura de «quadratura» en Emilia, véase Ingrid Sjöstrom, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm, Acta Universitatis Stockholmienses, 1978, pp. 41-42.

convirtió en género artístico, apreciado y demandado. A inicios del xvii, cuando comienza su formación Colonna, se afirma como género autónomo, hasta el punto que el marqués Vincenzo Giustiniani en los doce «*grados y modos de la pintura*», de hacia 1610, sitúa la «*quadratura*» después de los paisajistas y antes, en orden de importancia, que los pintores de naturalezas muertas.

A partir de 1620, según se deduce de las fuentes, Angelo Michele busca trabajo como pintor de «*quadratura*» con pintores de figura: Scipione Bagnacavallo, Orazio Canossa, Ludovico Bicari, Giovanni Macchio, Luca Barbieri y Giovanni Battista dei Vecchi. Pintores de los que apenas tenemos noticias, que hacían las figuras de las decoraciones arquitectónicas de Girolami Curti. Como éste, Colonna será pronto apreciado por la espacialidad ilusionista que logra en sus decoraciones murales. Curti, habiendo visto la **Fachada de la Hosteria Spada**, que Colonna había pintado con Luca Barbieri y Giovanni Battista dei Vecchi, le propuso que trabajara con él como ayudante <sup>8</sup>.

En la década de los veinte, se sitúa la primera manera de Colonna: el gusto por el efecto ilusionista de la pintura de *quadratura*, con personajes de la mitología clásica en las aberturas de los techos, sustituye a los frisos fingidos con historias de la antigüedad, de la época manierista —de la que es colofón la «*Historia de la fundación de Roma*» en el Palacio Magnani, de Anibal Carracci— en diversas villas próximas a Bolonia, de las familias nobles de esta ciudad <sup>9</sup>.

El joven Colonna interviene como colaborador de Curti, en la **Villa Malvasia**, en Trebbo (Bolonia) en 1624. Es difícil precisar su participación, ya que también interviene Domenico Ambrogi, pintor de figura, que solía colaborar con Curti.

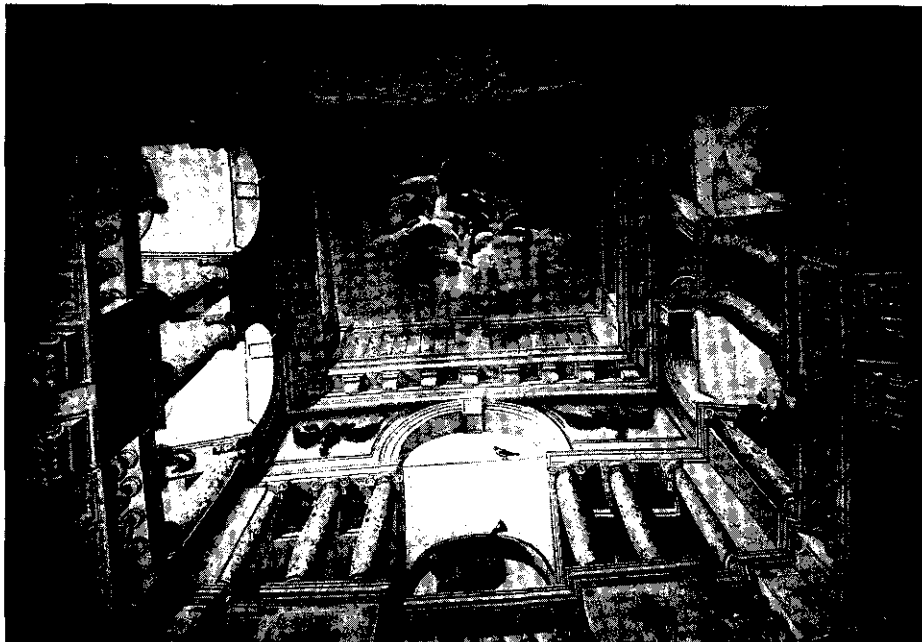
Así como, en la **Villa Paleotti**, en la actualidad Monari-Sardè, en San Marino (Bentivoglio). Ubicada también en una zona agrícola, fue construida a fines del cinquecento por Floriano Ambrosini y decorada en el xvii con frescos y pinturas de la escuela boloñesa. Realizó Colonna «salas, camaras y frisos admirablemente pintados con gran satisfacción de Curti» <sup>10</sup>. El estilo de los frescos es el mismo que el de la villa Malvasia y es difícil establecer la participación de los distintos artistas.

De su mano deben ser la galería y los recuadros de la cámara central (Fig. 1). Finge una galería con sólidos pórticos soportados por columnas, entre las cuales se filtran rayos de luz, que iluminan el espacio, procedentes de supuestas ventanas que sólo percibimos su existencia por sus efectos. Entre las columnas se asoman personajes —las primeras figuras pintadas por Colonna— captados en la inmediatez de

<sup>8</sup> C. Cesare Malvasia, *Felsina...*, op. cit., p. 346.

<sup>9</sup> Sobre las decoraciones de villas de importantes familias de la nobleza boloñesa véase: A.M. Matteucci y G. Cuppini, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, seconda edizione riveduta e ampliata, 1988.

<sup>10</sup> Malvasia refiere que le puso Curti a trabajar en los placos del palacio «por un testono al día», y Crespi que estos trabajos los hizo Colonna «por la escasa paga de tres paoli al día». Ambos historiadores subrayan el aprecio de Curti por la pintura de Colonna y la satisfacción de éste por trabajar con un gran maestro, que dominaba la técnica del fresco, aunque fuera por muy poco estipendio.



A. M. Colonna y Girolamo Curti, Techo Villa Palcotti (Bologna), 1624-25.

la vida cotidiana en un palacio en el campo. Las figuras que en actitud de curiosear se asoman a balaustradas vistas en perspectiva, recuerdan las de Veronés en villa Maser (1561); las perspectivas ilusionistas son deudoras de las reglas de la perspectiva práctica de Vignola.

En el recuadro central del techo, la figura alada de Ariel, el espíritu del aire, ayudado por los céfiros-niños sobre nubes, lanzan al espacio viento y flores. Como Veronés en la villa Maser, los decoradores boloñeses prefieren los episodios intrascendentes y naturalistas de la mitología clásica.

Hacia 1625, trabaja con Domenico Ambrogi en la **Villa Malvezzi-Campeggi**, en **Bagnarola**<sup>11</sup> —momento en que Curti se traslada a Roma para pintar en el palacio

<sup>11</sup> Ambrogi fue discípulo de Baldi, Calvaert y de Brizio y pintor de figuras, frisos arquitectónicos y paisajes.

Sobre los diversos pintores que interviene en las decoraciones al fresco de esta villa el primer estudio realizado es el de V. Malaguzzi, «Palazzi e ville bolognesi. Le ville Malvezzi- Campeggi a Bagnarola». *Cronache d'Arte*, V, 1928.

Los Malvezzi, noble familia boloñesa, fueron expulsados de Bolonia por los Bentivoglio en 1488, volviendo con Julio II. Diversos miembros de esta familia se distinguieron en el siglo XVII por su acti-

Ludovisi—<sup>12</sup>. Los Malvezzi edificaron en Bagnarola (Budrio), en un territorio agrícola, un notable complejo de palacios y villas durante los siglos XVII y XVIII, articulados en torno a dos edificios principales: Aurelio y Floriano. En la villa-palacio Aurelio, de finales del Cinquecento, que Virgilio Malvezzi mandó ampliar y decorar en el Seicento, se encuentra la decoración al fresco de Colonna y Ambrogi, de estilo semejante a los frescos de la villa Malvasia. En la antecámara, para dar amplitud a la estancia un poco reducida, idea Colonna una galería abierta arquitrabada con techo a casetones, sostenido por columnas de orden compuesto, vistas en perspectiva, y techo plano soportado a su vez por columnas fingidas del mismo orden. Se trata de una arquitectura ilusionista, que se rige por principios arquitectónicos. Las perspectivas vignolescas se abren a recuadros centrales en los que se representan figuras mitológicas en atrevidos y movidos escorzos, sobre fondos de celajes, que recuerdan la Sala de Ganimedes de Zuccaro en el Palacio Zuccaro de Roma (1602).

Entre las columnas de la primera planta fingida, se asoman figuras femeninas a curiosear. Estas manifiestan un gusto por el estudio del natural, propugnado por los Carracci desde su Academia, característico de Ambrogi, autor de las figuras según las fuentes historiográficas. En la barandilla de la misma planta, se fingen jarrones con flores, motivo que se repetirá en las obras de Colonna. En la apertura central, se representa a Mercurio en un estilo que podemos adscribir tanto a Ambrogi como a Colonna (Fig. 2).

En otra estancia, la decoración ilusionista es más rica, con columnas abalaustradas y superabundancia de motivos arquitectónicos. Amorcillos acompañados de inflada tela, de color azul, en dos ovals del techo, son de Colonna, motivo que será muy frecuente en sus frescos posteriores.

Es el momento en que en Roma, los pintores procedentes de Bolonia —los Carraccis y sus discípulos— dominan la vida artística. Estos se centraron en la pintura de figura, y los pintores de «quadratura», como Agostino Tassi, que colaboraron en muchas bellas decoraciones, fueron ignorados. Orazio Gentileschi y Agostino Tassi decoran el Casino delle Muse, Palacio Pallavicini-Rospigliosi (1611-1612); Domenichino y Agostino Tassi, pintan los techos del Palacio Costaguti (1621-23). En Bolonia, la situación fue inversa: el primer puesto lo ocuparon los expertos en quadratura, que gozaron de más fama y renombre que los pintores de figura. Colonna se afirma como pintor de «quadratura», a la manera de su maestro Dentone, y como especialista de ella será llamado a Parma y Florencia; pero también cultiva la pintura de figuras, que, en ese momento, muestran la huella de Pellegrino Tibaldi (1527-1596), por la luminosidad y los escorzos.

---

vidad intelectual: Virgilio Malvezzi Campeggi (1595-1653) fue erudito, literato y poeta y Giulio, Roberto y Camillo fueron profesores universitarios.

Los Malvezzi también encargaron a Colonna, en el período de colaboración con Mitelli, la bóveda de una sala de su **Palacio Malvezzi Ca' Grande**, en Bolonia. En la actualidad, sede de la Universidad. El fresco fue cubierto en 1936.

<sup>12</sup> Malaguzzi, op. cit., p. 55.

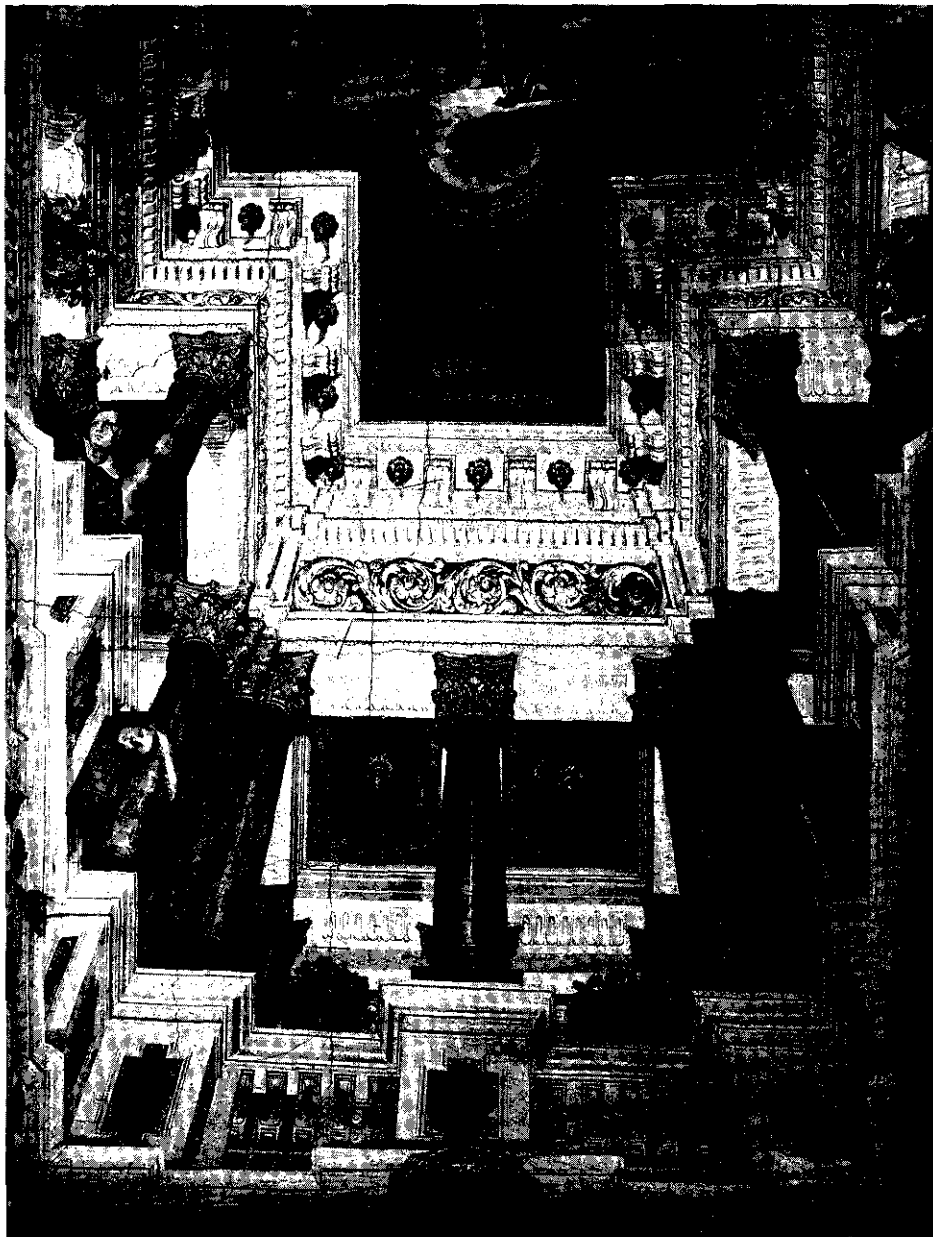


Fig. 2. A. M. Colonna y D. degli Ambrogi, Techo de la Villa Malvezzi-Campeggi en Bagnarola (Bologna). 1625.

En la década de los veinte, Colonna animará con sus frescos no sólo el espacio privado de la nobleza emiliana, sino que también abordará las decoraciones en espacios sagrados. En 1625, se traslada a Parma para pintar el **Techo de la Iglesia de Sant' Alessandro**, que se acababa de reedificar sobre diseño de G.B. Magnani (1622-24). Alessandro Tiarini (1577-1668) —que realizará los frescos de la cúpula en 1627- 28— le recomendó a la hermana del Duque de Parma, que se había retirado al convento de Sant' Alessandro <sup>13</sup>. Colonna, en la bóveda de la única nave de la iglesia, pinta al fresco una arquitectura ilusionista que continúa y amplía la estructura arquitectónica de la iglesia: los arcos fingidos se corresponden con la columnata construida, que parece sostenerlos. A los vanos de la perspectiva arquitectónica se asoman diversas figuras, que forman con la arquitectura una unidad formal, basada en la contraposición de masas plásticas. En el ojo del techo, las figuras quedan suspendidas en un cielo azul. Angelo Michele demuestra su dominio tanto de la pintura de «quadratura» como de la representación de figuras, que lo distingue y singulariza en la pintura boloñesa e italiana.

En 1626, participa en la decoración del **Oratorio de San Rocco** (Bologna), junto con Massari, Gessi, etc. El Oratorio en la iglesia dedicada al mismo santo, fue construido en 1614. Canuti atribuyó a Colonna seis figuras: San Procolo, San Petronio, San Agustín, San Ambrosio, la Caridad y la Fé <sup>14</sup>. Estas figuras muestran un gusto por el empaste y una luminosidad que proceden del estudio del natural: carnaciones blandas, logradas mediante el claroscuro que exalta lo pictórico y las libera de un formalismo de raíz clásica. San Prócolo, en escorzo, con el manto abuntado; La Caridad (Fig. 3), de composición más compleja, con la rodilla izquierda adelantada y el movimiento y ritmo de los niños que la acompañan, establece una relación dinámica con ellos y el espacio circundante, que denota una sensibilidad barroca.

Hacia 1627, colabora con Curti en diversos trabajos en **San Michele in Bosco**: una galería en el monasterio, desaparecida <sup>15</sup>; poco después, pintaron una **Perspectiva** en la cabecera de la calle que conducía al monasterio. Esta también fue destruida, pero la conocemos por un grabado publicado por Cavazzoni <sup>16</sup> (Fig. 4). Se trata de una perspectiva arquitectónica posible, realizada con exactitud y buen estudio de la luz, que podría servir también como escenografía teatral. Figuras de diversa edad y condición animan el espacio y proporcionan una nota de vida al con-

<sup>13</sup> Carlo Cesare Malvasia, op. cit., Tomo II, p. 394.

<sup>14</sup> Publicadas por G. Canuti, *Pitture dell' Oratorio di San Rocco*. Bologna, 1831; tablas XII, XIII, XV, XVI y XIX. C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, 1686. Edición facsímil de A. Emiliani, Bologna, 1964, p. 136; y Crespi, op. cit., pág.32, consideran sólo de la mano de Colonna, la Caridad y San Prócolo.

<sup>15</sup> C.C.Malvasia, op. cit., Tomo II; p. 395. El monasterio desapareció en 1797, con la supresión de los olivetanos, recibiendo diferentes usos. Por el testamento de Francesco Rizzoli (1896) pasó a ser sede del Instituto Ortopédico Rizzoli.

<sup>16</sup> Cavazzoni Zanotti, **San Michele in Bosco**. Bologna, 1776.



Fig. 3. A. M. Colonna. La Caridad, Oratorio de San Rocco, Bolonia, 1926.



Fig. 4. A. M. Colonna. G. Curti. Perspectiva, San Michele in Bosso (Grabado de Cavazzoni), 1627.



junto. Se persigue el dato anecdótico —niño jugando con un perro, hombre que accede al espacio fingido por un arco, cargado con un saco; dos personajes con un niño en conversación, en medio de la escena.

Bernardino Spada, legado pontificio desde 1628 a 1631, el 25 de Octubre de 1628 había iniciado, por orden de Urbano VIII, la construcción de la fortaleza Urbana, y mandado decorar al fresco el techo hasta debajo de las ventanas de la Sala Urbana a Curti y Colonna. Curti pintó una columnata dórica en perspectiva, que sugiere una planta más sobre las paredes construidas, sobre la que descansa el techo abierto en tres ojos de cielo. En ellos, Colonna representó ángeles portadores de espada, el emblema heráldico del cardenal, que componen un grupo vivaz y gracioso bien coloreado, captados en vuelo en el instante en que se disponen a penetrar en la sala, fundiéndose con la decoración arquitectónica. Son del mismo tipo de los pintados en Bagnarola y Parma y uno de los motivos figurativos más característicos de Colonna <sup>17</sup>.

Colonna en 1633, muerto Curti el 12 de diciembre de 1632, ofreció a Agostino Mitelli (1609-1660) trabajar en colaboración <sup>18</sup>, que durará hasta la muerte de Mitelli en 1660, para poder llevar a cabo los numerosos encargos que tenía. Desde 1631, Angelo Michele se había comprometido con Locatelli a pintar el techo de un salón de su palacio, después Donzelli, que por estar ocupado en otros trabajos no acaba hasta 1634. <sup>19</sup> La participación de Mitelli, a mi modo de ver, se reduce a los elementos decorativos de los casetones que dividen el techo. (Fig. 5). Dentro de cada recuadro, pintó Colonna al fresco figuras mitológicas de tamaño natural: Júpiter, dios de los cielos; Apolo con la lira de tres cuerdas que recibió de Mercurio, como dios de la música; Mercurio hijo de Júpiter; Marte como dios de la guerra, con casco; Diana, hermana de Apolo, representada como reina de la caza acompañada de un perro; Juno, hermana y esposa de Júpiter, reina de los dioses, señora del cielo y la tierra y protectora de reinos e imperios, y el Tiempo. En el friso, de más de dos metros de alto, que rodea la estancia, pinta doce escenas, dedicadas a los meses del año, representando el sucederse de las estaciones. Estas escenas están separadas

<sup>17</sup> Los frescos han sufridos sucesivas restauraciones —en 1774, 1853 y 1937— que han alterado su primitivo aspecto.

<sup>18</sup> Según las fuentes, Mitelli había sido discípulo de Curti y había trabajado como ayudante de éste y de Colonna en Bolonia y Ferrara. Crespi afirma que crea un «estilo nuevo de hacer la «quadratura»».

<sup>19</sup> El primer encargo es de 1631. Angelo Michele se ocuparía de pintar la quadratura del salón, y las figuras debía realizarlas Giacomo Campana, discípulo de Alpañil, según Malvasia; Crespi, por su parte, nos informa que comenzó a pintar pero que tuvo que abandonar esta labor por tener que trasladarse a Módena en dos ocasiones. Cuando reanuda la actividad, después de la primera ausencia, trabaja en colaboración con Curti. Al inicio de 1633, asume el encargo de hacer también las figuras, lo que duplicaba el trabajo. De este modo, según relatan sus biógrafos, tuvo que abandonar su actividad en este palacio cuatro veces y reanudarla otras tantas, a causa de diversos encargos —pintar una sala en el **Palacio Comunal**, de Florencia, del Cardenal Santa Croce, un fresco en el **pórtico de San Francesco de Bolonia**, y viajes a Modena—. En 1634, consigue acabarlo con la colaboración de Agostino Mitelli.



Fig. 5. A. M. Colonna, Techo del Palacio Locatelli-Donzelli, Bolonia, 1631-34.

por parejas de amorcillos. La composición manifiesta una concepción decorativa vinculada con la escuela de los Carracci y con la pintura decorativa boloñesa de finales del cinquecento. Las figuras, en actitudes de girar sobre si mismas, enlazan con el estilo manierista, unido a una monumentalidad y serenidad clásica<sup>20</sup>. Colonna manifiesta un nuevo sentido del color, así como inéditas soluciones de escorzos y de luz, probando su calidad de pintor de figuras y escenas mitológicas. Los Locatelli muestran una preferencia por las decoraciones de los últimos decenios del cinquecento para los palacios urbanos, muy distinta al estilo de las villas Malvezzi-Campeggi, Paleotti y Malvasia. En éstas, predomina las perspectivas arquitectónicas, que crean un espacio ilusionista que amplía el espacio real, como en los frescos de Veronés en la villa Maser y de Vignola en Caprarola; en cambio, en el palacio Locatelli, los elementos figurativos y los personajes de la mitología son los protagonistas.

<sup>20</sup> Consideradas de Colonna por E. Veggetti, «Angelo Michele Colonna». *Atti e Memorie della Deputazione per la Storia patria per le provincie de Romagna*, vol. XXIV, 1935; a M. Oretti, *Notizie dei professori del disegno*. Bologna 1740-60. VI, 312, las figuras le parccieron «dignas de Guido Reni».

Lo mismo ocurre en los frescos del **Palacio Spada**<sup>21</sup>. En 1635 se trasladan a Roma a requeridos por el El cardenal Bernardino Spada<sup>22</sup> —que conocía a Colonna desde su etapa de legado en Bolonia de 1628 a 1631—, había comprado a los Mignanelli en 1632 un palacio del siglo XVI, donde reunió una riquísima colección de pinturas, muchas de ellas de la escuela boloñesa—. Durante la remodelación del palacio, el cardenal encarga a Colonna y Mitellile pintar al fresco una nueva estancia creada con la unión de los salas existentes del palacio del XVI. Se trataba de un espacio con varias ventanas y cuatro puertas. En un lado, donde el cardenal quiso colocar una estatua, Mitelli tuvo que pintar un arco tan grande que ocupa cerca de media pared; al lado, Colonna pintó un paje.

El techo es de casetones, con el escudo Spada en el centro. En el gran friso fingido en la parte alta de las paredes de la estancia, se repite el escudo familiar sostenido por putti. Junto a ellos, aparecen por primera vez en las decoraciones de Colonna, los atlantes, que recuerdan los del techo de Lanfranco en villa Borghese.

En las paredes, sobre tres frentes, se finge en primer plano una galería amplia que descende en dos escalinatas hacia el interior y abierta al exterior a un patio. Este, a su vez, está rodeado por columnas, excepto en un lado donde se finge un muro con una vidriera por donde penetra la luz. En él, hay un cartel con la fecha DM/MDC/XXXV. Otro lado de la estancia, se decora con una balaustrada, interrumpida por medallones y recuadros monocromos. En un segundo nivel, otra galería más baja, abierta al cielo, rosado en la derecha, que se hace más oscuro y nublado en la parte contraria. La luz es más fuerte en los primeros planos y de colores múltiples en los fondos para sugerir la lejanía; las figuras muestran cromatismo: amarillo, oro, azul y marrón, rojo fuerte y verde apagado, naranja brillante y color agua. Tanto la doble escalinata como la balaustrada animada por monos, recuerdan al Veronés, como ya señaló De Vito<sup>23</sup>.

A la muerte de Giovanni di San Giovanni, ocurrida en diciembre de 1636<sup>24</sup>, el duque de Toscana Ferdinando II de Medicis solicita al Cardenal Sacchetti, legado de Bolonia, le enviara a Colonna a pintar en el **Palacio Pitti**, actual Museo degli Argenti —también Pietro da Cortona a través del cardenal Sacchetti recibe el encargo del duque de Toscana de pintar *Las Edades del Hombre* en el mismo palacio—. Angelo Michele, en cada una de las paredes, ha simulado dos amplias arcadas sostenidas por columnas arquitrabadas que dejan entrever balcones de

<sup>21</sup> El fresco está fechado en una pared. Según Zeri, *La Galleria Spada a Roma*. Roma, 1952, p. 19, trabajan en la sala de este palacio desde septiembre de 1635 a enero de 1636.

<sup>22</sup> El y su hermano Virgilio, de la orden de los Oratorianos, eran protegidos de Urbano VIII y «entusiastas connoisseurs». Sobre los Spadas véase F. Haskell, *Patronos y pintores*. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 88 y 147-148.

<sup>23</sup> Los artistas no quedaron satisfechos de sus frescos en el Palacio Spada, al incurrir en «errores de arquitectura y perspectiva por culpa del cardenal», según C.C. Malvasia, op. cit., Tomo, II, pp. 402-403.

<sup>24</sup> G. Briganti, «Appunti su Giovanni da San Giovanni», *Paragone*, VII, 1950. Según se deduce de Malvasia, op. cit., p. 354 y Crespi, op. cit. pág. 40, en 1637 pinta en el Palacio Pitti sólo Colonna.

mármol. Detrás de ellos, percibimos un cielo invernal, con niebla opaca que transforma la luz de la sala, predominando una tonalidad monócroma, en la que resaltan los capiteles de las columnas. Una figura masculina con trompeta se asoma por un balcón, pintada en variaciones de rojo, es la nota más viva de toda la composición. En el centro del techo la **Fama de los Médicis coronada por la Gloria**.

Al finalizar vuelve a Bolonia, regresando al año siguiente a Florencia con Agostino Mitelli para decorar otras dos estancias. Ambos pintores permanecen en Florencia desde 1638 hasta 1644 <sup>25</sup>. En una de las salas, las galerías fingidas por Mitelli están sustentadas en tres lados por paredes revestidas de marmol, enriquecidas por altas columnas adosadas de color blanco, y cubiertas con artesanado florentino. Estas galerías están iluminadas por una luz que procede de los huecos a un patio que intuimos se halla allí. Una gran balaustrada rodea la estancia, a la que se asoman dos personajes, proporcionando un sentido de realidad cotidiana a la decoración. Personajes de gran expresividad, nota barroca, rara en la pintura de Colonna en obras anteriores.

En la parte más alta de la arquitectura fingida, detrás de una balaustrada, bañada por luz solar, se representa un paje vestido de raso azul, que observa interesado algo que sucede fuera de la sala.

En el arranque de la escalera de mármol, sobre la pared del fondo, taciturno personaje masculino, ataviado con traje gris y sombrero de terciopelo oscuro, captado en un gesto de una acción transitoria, característica del barroco, coge con su mano un collar dorado, distraídamente, absorto en pensamientos que le produce melancolía. Se trata de una de las figuras más llena de vida y de penetración psicológica de las que pintara Colonna, plasmada con la misma verdad que si se tratara de un retrato al óleo <sup>26</sup>.

En la Sala II, Mitelli simula una perspectiva arquitectónica ilusionista heredera de Vignola, semejantes a las de Colonna y Curti de los años veinte, pero complementada con motivos decorativos escultóricos, característicos del pleno barroco. El recuadro central presenta forma mixtilínea, borrominiana. En él techo, alrededor de una imaginaria línea diagonal, se representa el **Triunfo de Alejandro Magno**, que recorre en carro tirado por caballos el firmamento, precedido por la victoria alada y coronado por dos figuras alegóricas y amorcillos triunfantes, sobre nubes, en estudiada contraposición de masas. El dinamismo domina la composición —gusto por el movimiento vertiginoso característico del pleno barroco—, y las figuras, captadas en atrevidos y movidos escorzos, que recuerdan las de Guercino y Domenichino, son opuestas a la serenidad y reposo de las de los frescos de las Edades del hombre, de Pietro da Cortona, tan próximos en tiempo y espacio.

<sup>25</sup> C.C. Malvasia, op. cit., Tomo II, p. 404.

<sup>26</sup> S. De Vito, Michele Colonna: *L'Arte*, XXXI, 1928, p. 19, supone que se trata de un retrato.

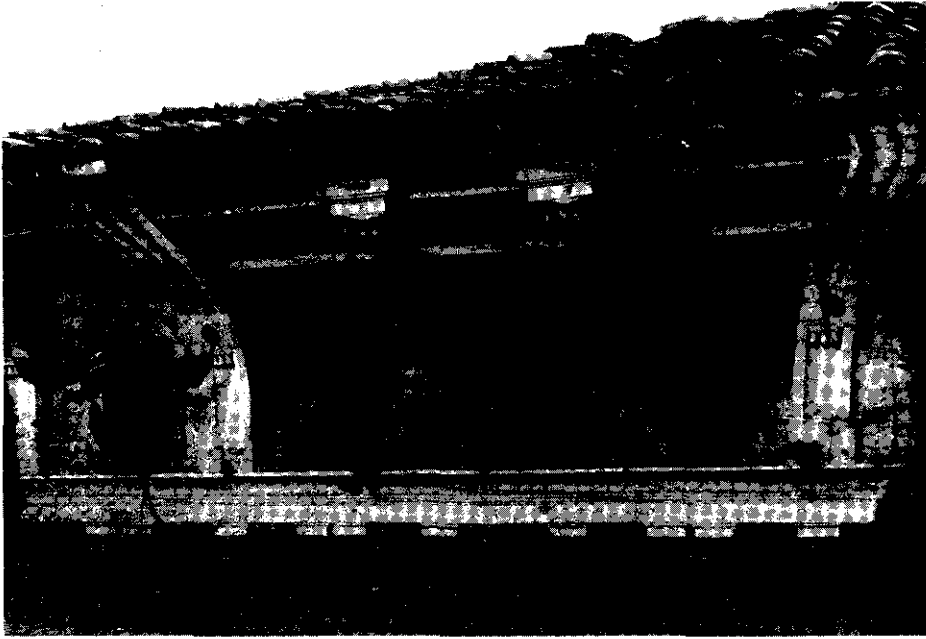


Fig. 6. A. M. Colonna, Friso al fresco en Casa C/ San Petronio Vecchio, n.º 45. H. 1646-49.

Hacia la mitad de los años cuarenta, Colonna y Mitelli, se han convertido en los pintores de «quadratura» más famosos de Italia, con lo que conlleva de estatus social y económico. El 4 de julio de 1646, Colonna compra una casa en la via San Petronio Vecchio de Bolonia por 6.000 liras<sup>27</sup>. Los frescos que decoraban el interior de la vivienda no se conservan; en cambio, en el patio, de planta cuadrada, por el que se accede a un jardín, se pueden todavía contemplar frisos en los muros de ambos lados del ingreso, bien conservados los del lado derecho. Están decorados con grupos de alegres amorcillos en torno a jarrones con flores y con guirnaldas, de gran naturalismo. El color está modulado por la luz y sus reflejos: los primeros planos, fuertemente iluminados, contrastan con el fondo oscuro (Fig. 6).

<sup>27</sup> Adquirida a su paisano Carlo Perti de Rovenna por 6.000 liras. Noticia publicada por Frati, «Ritratti inediti del pittore Angelo Michele Colonna» *Rasegna d'arte antica e moderna*, vol. VIII, 1921, p. 269.

El 29 de agosto de 1958 le conceden el suelo necesario para construir pórtico en dicha casa, en E. Veggetti, «Angelo Michele Colonna, celebre frescante del secolo XVII», *Atti e Memorie della Deputazione per la Storia patria per le provincie di Romagna*, vol. XXIV, 1934.

En 1646, en compañía de Mitelli, se trasladan a Módena invitados por el Duque del Este para pintar en su palacio de Sassuolo, en la actualidad Academia Militar de Módena. Empiezan las decoraciones en octubre, según las fuentes. Pintaron en el patio del palacio una perspectiva arquitectónica en el rellano de la escalera y una gran sala. Tenía que pintar también una galería, de la que habían hecho varios cartones, pero por discrepancia con el Duque por el precio, regresaron a Bolonia sin realizarla y enviaron a Baldassar Bianchi, yerno de Mitelli y seguidor de su estilo, que se encargó de la parte arquitectónica, y a Giacomo Monti, que hizo las figuras, hacia 1650<sup>28</sup>.

Los frescos del patio han casi desaparecido, conservándose sólo algo de la «quadatura» cerca de las ventanas, sin que permitan reconstruir su aspecto primitivo.

En el rellano de la escalera se ha fingido una perspectiva de arcos y patios. En la galería aparece un paje, vestido de rojo, brillante nota de color, que mira al espectador y hace señal de callar.

En el gran salón (en la actualidad, Salón de la Guardia) pintan al fresco un teatro semicircular, de órdenes superpuestos y doble orden de palcos. Los más altos se simula en plano ligeramente adelantado respecto a los bajos. La primera fila está ocupada por personajes de la Corte, elegantemente ataviados. Una dama, en la pared de ingreso, de belleza nada común, gran dulzura y grandes ojos que expresan tristeza por lo que acaba de leer en un papel entreabierto, muestra el sentido de lo real y el gusto por las acciones transitorias del pleno barroco. Músicos y cantores, asimismo, están plasmados de modo naturalista. La disposición de las figuras y los instrumentos musicales recuerdan los ángeles de Guido Reni de San Gregorio de Roma. El cromatismo es intenso y brillante en la indumentaria de los músicos: desde los azules y marrón del que toca el clarinete, hasta las brillantes variaciones de verde en el manto, del que toca el laúd.

Velázquez en su segundo viaje a Italia (noviembre 1648-junio de 1651) contacta con los decoradores para contratarlos al servicio de Felipe IV. Se detiene en Módena, en 1650: «el Duque le envió a que viese el palacio y casa de recreo que tiene a siete leguas de Módena», pintada por Colonna y Mitelli. Desconocemos por qué causa no vinieron a la Corte de España en 1651 con Velázquez, como parece tenían programado. Los motivos de este retraso pudieron ser personales —el 6 de diciembre de 1649 muere la primera mujer de Colonna, Lucrecia Corti, a los cuarenta años de edad, y a breve distancia del único hijo habido de ella, Antonio María, de apenas dos años; el 4 de febrero de 1651 se casa en segunda nupcias con Paolina Croci, viuda de Machelli y el 4 de febrero del mismo año, compra una casa a los padres agostinos por 1000 liras<sup>29</sup>—; también profesionales ya que en la década de los cincuenta y realizan importantes frescos.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Crespi, op. cit., pp. 40-41; C.C. Malvasia, op. cit., T. II, 404-405; A. Venturi, «Affreschi nella delizia estense de Sassuolo», *L'Arte*, vol. XX, 1917, fasc. II, p. 69.

<sup>29</sup> E. Veggetti, op. cit., p. 191.; y Frati, «Ritratti», *Rassegna*, 1921, VIII, p. 269.

<sup>30</sup> Durante los años 1649 y 1650, se hallan de nuevo en Florencia, llamados por el príncipe cardenal

La década de los cincuenta señala las grandes decoraciones barrocas promovidas por la Iglesia Católica que exaltan el culto a los santos y la devoción mariana. En 1653, pintan al fresco la bóveda del **Oratorio de San Girolamo**, de Rímíni. En 1672, las pinturas sufrieron daños a causa de un terremoto y Colonna las restauró <sup>31</sup>. Destruído el oratorio en 1945, se conserva fotografía.

De planta octogonal, Mitelli en la bóveda ideó una perspectiva arquitectónica que muestra el influjo de la arquitectura de Borromini, constituida por cornisas que remiten al oval central; cuatro jarrones con flores se fingen en los cuatro puntos del anillo que enmarca el oval. En el centro, Colonna consigue crear una ilusiónista profundidad espacial, en la que San Jerónimo es trasportado a la Gloria por un grupo de ángeles, iluminados intensamente; otros ángeles músicos, sobre las nubes, permanecen en la sombra.

El 12 de junio de 1654, Colonna acuerda con la Congregación del Rosario de Bolonia pintar la capilla del mismo nombre. No empiezan a trabajar allí hasta agosto de 1655, continuando durante el año 1656 y acabando la decoración en la primavera de 1657 <sup>32</sup>. Esta capilla, había sido construida en 1460, en estilo tardogótico, en la basílica de **San Domenico**, y está situada enfrente de la capilla de Santo Domingo, con bóveda pintada al fresco por Guido Reni. Como es sabido, Santo Domingo es el apóstol de la devoción del Rosario, y a partir de la Contrarreforma y durante el siglo XVII son muchas las capillas dedicadas a esta devoción mariana, propugnada por dominicos y jesuitas.

Mitelli ha ideado una decoración que continúa la estructura arquitectónica de la capilla y prolonga el espacio real en perspectiva ilusiónista. Ha simulado dos balaustradas superpuestas en forma de semicírculos, fragmentado en los ángulos. Colonna ha representado, en el espacio central de la bóveda, una inmensa corona de rosas sustentada por angelitos, que simboliza el último misterio: la Coronación y Exaltación de la Virgen, en un celaje con ángeles en la lejanía, tributo a la Virgen como Regina

---

Giovanni Carlo para pintar en su palacio de via Scala y en el de Camugliano; un gabinete en el palacio Pitti y varios trabajos en la villa de Appoggio. L. Crespi, op. cit., p.40.

Palomino, *Museo Pictorico y Escala Optica*, Madrid, 1947, p. 912 y C. Justi, *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1953, pp. 600-601, relatan que Genaro Poggi, funcionario de la Corte de Módena, escribe al Duque Francisco I el 12 de Diciembre de 1650 y le refiere que ha preguntado a Velázquez «Si tenía deseos de ver el palacio de Sassuolo, estaría a su disposición. Lo que él aceptó inmediatamente»... «me ha dicho que se lleva a España al señor Michele Colonna y a Agostino Mitelli para pintar al servicio de Su Majestad, y que dentro de pocos días se han de encontrar en Génova» —en 1650 se hallaban en esa ciudad decorando el Palacio Balbi—.

<sup>31</sup> Crespi, op. cit., p. 41.

<sup>32</sup> El 12 de junio de 1654 se redactó el contrato entre los pintores y la Congregación del Rosario mediante escritura del notario Felina. Los artistas se comprometían a acabar la decoración en dos años por 9.750 liras, aparte los gastos de trabajo, que corrían a cargo de la Congregación. Del repertorio de escrituras de dicha Congregación, redactado en 1723, se deduce que les harían cuatro pagos: el 1º cuando firmaron el contrato; el 2º cuando empezaron a pintar; el 3º a la mitad de la ejecución, y el 4º a su conclusión. Archivo del Rosario. Instrumenti. Ms., p. 18.

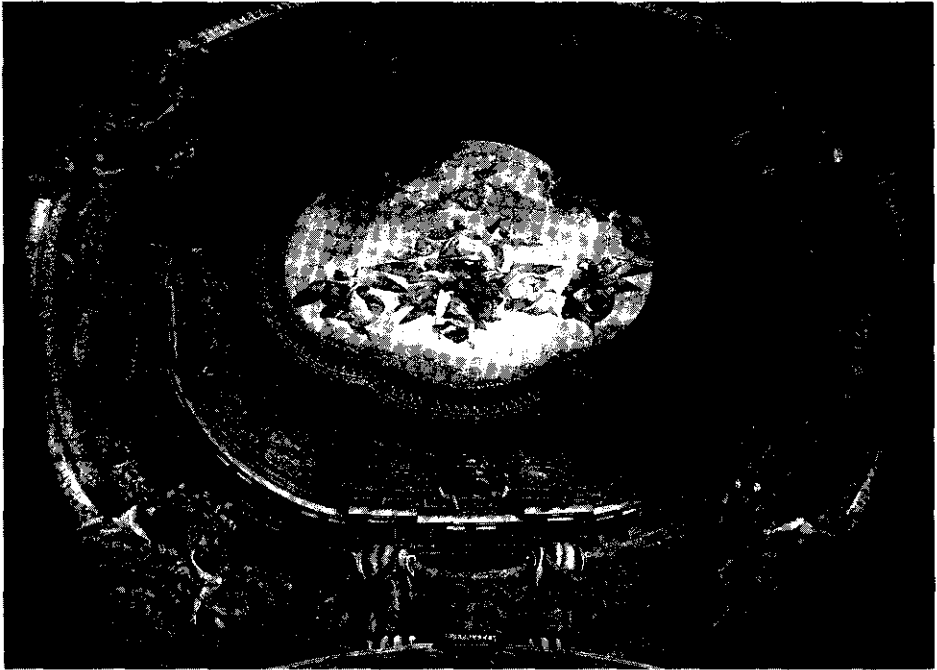


Fig. 7. A. M. Colonna y A. Mitelli, Fresco de la cúpula de la Capilla del Rosario en la Iglesia de San Domenico, Bolonia, 1654-56.

Angelorum. El cielo, en la distancia, se tiñe de múltiples tonalidades, se hace más cálido y dorado a medida que se aproxima a los angelitos que circundan la guirnalda y más azul y cotidiano detrás de la primera balaustrada.

La cúpula está decorada con numerosos motivos arquitectónicos (festones, frutas, flores, etc.), que crean un espacio ilusionista, grandioso y fastuoso. Se analizan los efectos de luz y sombra incluso en la cornisa, pintada en gris oscuro, casi monocromo, con algún toque de blanco. En los medallones se representan escenas de la vida de la Virgen. En el espacio central, de forma ovalada, tan frecuente en el barroco decorativo boloñés, se representa la **Asunción de la Virgen**, conducida al cielo por un grupo de ángeles en vuelo vertiginoso, mostrando el dinamismo del pleno barroco. Encima de este grupo aéreo, dos angelitos portan la corona de rosas, símbolo de la Coronación de María. La figura de ésta, captada en atrevido escorzo de abajo-arriba, queda desdibujada a causa de la distancia, pero formalmente se relaciona con la manera de Guido Reni <sup>33</sup> (Fig. 7).

<sup>33</sup> Malvasia apuntó que Colonna pintó la Virgen inspirándose en un dibujo de Guido Reni, *op. cit.*, p. 232.



Colonna ha logrado coordinar en una imagen ilusionista, de gran efecto, la perspectiva arquitectónica y la representación figurativa.

Entre 1653 y 1658, Colonna y Mitelli pintan dos perspectivas a los lados de las escaleras que conducen al altar mayor de la iglesia de **San Michele in Bosco**. En ellas, se finge una nave lateral, que recibe luz del lado derecho y de arriba, de los puntos donde se ubican las ventanas reales de la nave central. En hornacinas, dos santas en tono monócromo y encima de ellas, medallones en verde y oro, con escenas. El colorido es sobrio para lograr unas tonalidades cromáticas semejantes a las de la nave real de la iglesia— predominio del blanco grisáceo, fustes de las columnas dorado y capiteles en verde y dorado—. Entre las ventanas de la iglesia, Colonna pintó al fresco cuatro santos que simulan ser esculturas.

El 20 de julio de 1658 hace testamento Colonna antes de salir para España al servicio de Felipe IV. En tres ocasiones se había tratado su venida a la Corte española, las dos primeras sin resultado. En la primera el intermediario había sido el marqués Virgilio Malvezzi, comitente de Colonna desde su primera etapa como fresquista; la segunda con monseñor Boncompagni y la tercera, primero en Bolonia, llevando a cabo las negociaciones el ministro Croce y el marqués Cospi; y más tarde, en Florencia, el cardenal Giovanni Carlo de Medici. «Fue convenido pagarles 200 escudos para el viaje, 50 doblones a la llegada, 125 piezas de a 8 al mes; 10.000 liras de ayuda de costa, 29 doblas mensuales para la manutención, además de la habitación pagada y amueblada, gastos de trabajo pagados y un regalo al acabar a cada uno»<sup>34</sup>.

Llegaron a España en el mismo año 1658. «Fueron agasajados y asistidos de Don Diego Velázquez, aposentándolos en la Casa del Tesoro, en un cuarto principal, y a su cargo estuvieron las pagas que cada mes se les hacían»<sup>35</sup>.

En septiembre de 1662, salió Colonna de regreso a Italia, rico de honores, gloria y dinero. *Obtuvo del rey de España una pensión sobre el estado de Milán a favor de su hijo*<sup>36</sup>. Al regresar a su patria, se asoció con Giacomo Alboresi (1632-1677), yerno, discípulo y heredero de Mitelli<sup>37</sup>. Esta colaboración durará catorce años hasta la muerte de Alboresi, acaecida en 1677. De esta etapa, conocemos dibujos tanto de perspectivas arquitectónicas, como de grupos de figuras y angeles aéreos,

<sup>34</sup> C.C. Malvasia, T. II, p. 407.

<sup>35</sup> Palomino de Castro y Velasco, op. cit., p. 925. Omito las referencias a su obra en España por motivos de espacio.

<sup>36</sup> Palomino, op. cit., p. 926, y C.C. Malvasia, op. cit., p. 430.

<sup>37</sup> Alboresi fue discípulo de D. Santi y después de Agostino Mitelli, que lo encaminó a la pintura decorativa al fresco; en 1659 se casa con la hija de su maestro y a la muerte de éste, en 1660, fue considerado su continuador y heredero artístico. Realizó grandes decoraciones escenográficas para fiestas y ceremonias: en Parna, con motivo de la boda de Ranuccio II; en Florencia para la boda de Cosme III de Medici con Margarita Luisa de Orleans proyectó una fachada provisional para Santa Maria del Fiore (1661). Colaboró con diversos pintores de figura (F. Mondini, D. M. Canuti) y desde 1663 ininterrumpidamente hasta su muerte con Colonna.

escenas de vidas de santos y figuras mitológicas, lo que, desde mi punto de vista, aclara los términos de la colaboración: Colonna es el que idea los frescos, pero por razones obvias a causa de la edad, tiene que servirse de ayudantes.

En el séptimo decenio, el embajador de Francia en España, Luca de Lionne, que había visto los frescos de Colonna en el Alcázar —en la estancia ochavada le recibió Felipe IV cuando vino a España a pedir la mano de la infanta María Teresa para Luis XIV—, le invitó a París. En su palacio parisense pintó Colonna una gran sala, los bóvedas de dos estancias y un gabinete, desaparecidas <sup>38</sup>.

Durante el período que Colonna tiene como ayudante a Alboresi, recibe también importantes encargos de la aristocracia boloñesa. En la década de los sesenta se sitúan los frescos del vestíbulo y una capilla en el **Palacio Fibbia-Calzolari**; los techos de la **Villa Albergati-Theodoli** en **Zola Predosa** <sup>39</sup> y una **Sala** en **Palacio Cospi-Ferretti** <sup>40</sup> (Bologna), que ejemplifican el nuevo estilo de Colonna. La Alegoría pintada en la Sala del Cospi: composición en zonas paralelas y transversales al techo, con figuras marcando líneas ligeramente inclinadas; fuerte iluminación y claroscuros; figuras al trasluz, nubes algodonosas y color más apagado, menos real, como en las posteriores decoraciones de techos de Andrea del Pozzo y Gaulli. En los lados menores, se fingen medallones con escenas de Venus. La escena alegórica se desarrolla dentro de un oval, que se ensancha en los lados mayores en forma rectangular. La «quadratura» presenta elementos decorativos semejantes a los de la tercera sala de la villa Albergati: cariátides que sostienen cestos de frutas y recuadros con pequeñas escenas, en los lados menores (Fig. 8).

En 1667, vuelto de Francia, contrató Colonna con los padres Teatinos pintar la bóveda de la **Iglesia de San Bartolomeo**, a cambio de la donación de una capilla familiar.

<sup>38</sup> Crespi refiere que Colonna va a Francia en 1662; Felibien des Avaux, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*. París, 1666, cita el trabajo de Colonna en este palacio; Feinblatt, *Art Quarterly*, vol. XXI, 1958, p. 266, coloca la estancia de Colonna en París entre los años 1662-1666 ó 1667; Zanotti, en su edición de la Felsina Pittrice, p. 371, afirma que Colonna permaneció en París dos años. Parece extraño que el boloñés se ausentara de Bologna inmediatamente después de regresar de España. Colonna no era muy aficionado a viajar y, tras una ausencia de su patria de cuatro años, es de suponer que permaneciera en Italia durante algún tiempo.

<sup>39</sup> El palacio Albergati-Theodoli fue mandado construir por el marqués Girolamo Albergati (1607-1698) y diseñado por Giovanni Giacomo Monti, entre el 1659 y 1694. Comprende seis estancias, de las cuales cinco son consecutivas y constituyen la llamada «galería» y la sexta el «gran salón», de vastas proporciones. En el techo de la primera estancia, en el oval central adornado con ménsulas, se representa La Fortuna y la Fama, amorcillos en los extremos de los lados mayores y portadores de guirnalda en los rincones. En la segunda estancia, La Virtud que guiada por Mercurio se alza sobre el arco de Iris para obtener de Minerva la pluma de la Victoria.

Ebria Feinblatt estudio los seis techos y obtuvo permiso del marqués Pio Theodoli para fotografiarlos, por lo que remito a su publicación: «Shorter notes. Six Ceiling by Colonna at Zola Predosa», *Art Quarterly*, 1958, vol. XXI, pp. 265-272.

<sup>40</sup> Entre 1663 y 1665, pienso se deben situar además varias obras en distintas ciudades: **Palacio marqués Niccolini** en Florencia (1663); **Fachada palacio marqués de Ponsacco**, en Pisa; **Capilla de Santa Caterina**; perspectiva arquitectónica bajo el pórtico de la **Iglesia dei Servi**, Bologna.



Fig. 8. A. M. Colonna y G. Alboresi, Techo de un salón del Palacio Cospi-Ferretti, Bolonia, H. 1667-70.

La decoración al fresco de la bóveda de la nave central de la iglesia, forma parte de la transformación de un templo —reedificado a inicios del XVI en el emplazamiento de una basílica paleocristiana— entre 1653 y 1684. Es complejo precisar la participación de Alboresi. A mi modo de ver, Colonna es el autor de los bocetos tanto de las partes arquitectónicas como de las figurativas. Las arquitecturas fingidas son menos fantásticas que las de Mitelli, más compuestas y posibles, características de las realizadas por Colonna antes de asociarse a Mitelli.

Esta decoración tiene como antecedente la cúpula de Lanfranco de Sant'Andrea della Valle, en Roma, terminada en 1627; pero, a su vez, muestra el estilo decorativo del pleno barroco, y precede al fresco en la nave del Gesù (1672-1675), de Gaulli y a la bóveda de la nave central de la Iglesia de San Ignacio (1688), del padre Pozzo, ambas en Roma. Como en las iglesias de Roma, en Bolonia se exalta a los renovadores y santos de la Contrarreforma: en Bolonia, San Cayetano de Thiene (Vicenza h. 1480— Nápoles 1547), fundador en 1524 con Juan Pedro Caraffa, futuro para Paulo IV; de la orden de los Teatinos; en Roma, San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.

La arquitectura fingida es sólida, con profusión de elementos y opulencia decorativa —cornisas abultadas y elementos ornamentales que anuncian el rococó—. Los ángeles, de Colonna son esbeltos, sostienen guirnaldas de frutas y recuerdan a Correggio. Los angelillos son semejantes a los del Oratorio de San Giuseppe. Unos portan coronas de flores; otros se disponen a recoger flores de un vaso. (Fig. 9).

En el centro de la perspectiva ilusionista, se ven tres recuadros en los que se representan historias de la vida de San Cayetano con gran movimiento de masas y profundidad ilusionista. El recuadro central se divide en tres partes conectadas por la luz celestial que expande el espacio real. En la parte inferior, San Cayetano visto en perspectiva en la parte superior de una escalinata, en movido escorzo transportado por ángeles.—el heroísmo del santo se expresa a través de un gestualismo espectacular—. El santo dirige su mirada, hacia la parte superior izquierda, hacia la luz que procede de Cristo en Gloria, contrapuesto con coro de ángeles en vuelo vertiginoso<sup>41</sup>. En la escalinata, también, hay tres figuras, que forman un grupo plástico con San Cayetano. A la derecha del santo, un ángel nos muestra un libro abierto, que probablemente alude a la fundación de la orden de los Teatinos. —Lanfranco había representado a Cristo en Gloria, la Virgen extendiendo sus brazos hacia la luz de Cristo, San Andrés— a quien estaba dedicada —apadrinando a San Cayetano y San Pedro con San Andrés Avelino—. Los ángeles recuerdan los de Correggio y el colorido es apagado para dar sensación de lejanía.

<sup>41</sup> Manuela Meña Marqués, *Dibujos italianos del siglo XVII*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 65, fig. 89, observó que un dibujo anónimo del Prado, pudo ser preparatorio de San Cayetano expulsando a la Herejía, aunque presenta variantes con la realización definitiva. Colonna realizó también un boceto de la arquitectura fingida, publicado por I. Svenson, «Disegni inediti di Angelo Michele Colonna», *Arte Antica e Moderna*, 1965, p. 369.



Fig. 9. A. M. Colonna y G. Alboresi, Fresco de la bóveda de la Iglesia de San Bartolomeo, Bologna, 1667.



Fig. 10. A. M. Colonna, Fresco pared de la Capilla funeraria del pintor. Iglesia de San Bartolomeo, Bologna, 1667.

En la capilla funeraria de Colonna, donde está enterrado, dedicada a San Andrea Avellino <sup>42</sup>, pintó el anciano artista dos frescos llenos de vida y de gran naturalismo (Fig. 10). Representa ángeles como personajes vivos, detrás de palcos, comentando algún asunto religioso, de un modo tan natural y cotidiano, pero también tan teatral, que recuerdan a los miembros de la familia Cornaro en la capilla familiar en Santa María de la Victoria en Roma, obra de Bernini. Asimismo, son tan humanos como los de Goya en San Antonio de la Florida. Crea un ambiente festivo y luminoso: los vestidos de los ángeles son de colores brillantes (amarillos, verdes, rosas) y están bañados por la luz que penetra a través de las columnas del fondo.

En los primeros años del octavo decenio, viaja de nuevo a Francia para pintar en Versalles y tras la muerte de Alborese, Colonna no se compromete a realizar demasia-

<sup>42</sup> Nacido en 1521 y muerto en 1608 era un teatino italiano, misionero y reformador de la Lombardia y de Nápoles, muy respetado por esta orden, que fue canonizado posteriormente, en 1712.

La inscripción de la tercera capilla a la derecha con la fecha de 1667, coincide con la noticia de Crespi, que relata fue descubierta el 7 de agosto de 1667, domingo, en op. cit., p. 48.

dos trabajos debido a su progresiva ceguera, que, según Crespi, en los últimos años de su vida se hizo completa. Sin embargo, siguió recibiendo importantes encargos y para poder atenderlos toma como colaborador al Gioacchino Pizzoli (1651-1733)<sup>43</sup>. Con él, realiza los frescos de la **Sala del Consejo del Palacio Comunale**, inaugurada el 24 de agosto de 1677, que ejemplifican su última manera. Desde mi punto de vista, Colonna es el autor también de los bocetos de la quadratura, como parecen probar los numerosos dibujos conservados en diversos museos y colecciones atribuidos a Colonna.

La arquitectura fingida ha perdido los ilusionistas valores espaciales para convertirse en un complejo marco ornamental de la representación figurativa. En la escena central, Colonna crea una composición de planos horizontales y contrapesos de masas similar al de la bóveda de San Bartolomeo. En el recuadro central, delimitado por una balaustrada que enlaza con la tradición cinquecentesca, representa la **Alegoría de Bolonia** en carro tirado por leones y conducido por amorcillos, premiada por la Fama ante Júpiter y Mercurio, situados en segundo plano. En medio, un grupo de amorcillos vuelan portando pesados libros, que aluden a la gloria de la ciudad y, encima de Mercurio, cuatro amorcillos llevando un aro<sup>44</sup>. El color es de ténues tonos dorados, más luminoso en la zona más lejana al espectador, y cielos azules para indicar la proximidad a la tierra. En los frescos laterales, personajes mitológicos simbolizan, en uno, la riqueza agrícola de la provincia, en otro las virtudes bélicas de la ciudad. En los extremos del techo, dos ángeles-virtudes sostienen el escudo de Bolonia y, a sus pies, se representan símbolos del estudio boloñés, de los triunfos militares, etc. (Fig. 11).

En torno a 1680, creo deben situarse las dos magníficas perspectivas al fresco en la **Iglesia de San Paolo**, también en Bolonia, situadas encima de los coros. En uno de ellas, dos angelillos recorren un cortinaje en dinámico vuelo, para dejar a la vista el arranque de una cúpula sobre el ángulo de confluencia de dos muros. Utiliza la luz de modo que los angelitos se integran en el espacio tridimensional: uno de ellos queda en sombra, mientras que el otro está iluminado intensamente por la luz que entra por un supuesto hueco ubicado al fondo. Tanto los angelitos como los búcaros con flores actúan como elementos decorativos y cromáticos, que unen la perspectiva arquitectónica con el espacio real. El verde del cortinaje es denso y en las partes de los pliegues donde incide la luz, se han aplicado pinceladas de verde más claro, logrando un aspecto naturalista no sólo en cuanto a color sino también en la textura y calidad del tejido. La luz asume tintes dorados en las zonas iluminadas por un foco, proyectado desde la parte superior del lado izquierdo. Sobresale la habilidad

<sup>43</sup> Considerado discípulo de Colonna y, como su maestro, realiza en los frescos las partes figurativas además de las arquitecturas; se casó con la también pintora María Oriana Galli Bibiena, hermana de los célebres escenógrafos Ferdinando y Francesco con los que colaboró.

<sup>44</sup> El dibujo «Dos amorcillos llevando un aro», F.D. 1057, del Museo del Prado, atribuido a Canuti, es preparatorio de dos de los angelitos de los cuatro que sostiene el aro, como observó Manuela Mena Marqués, op. cit. p. 66, fig. 90.



Fig. 11. A. M. Colonna y G. Pizzoli, Alegoría de Bolonia. Techo Sala del Consejo. Palacio Comunale. Bolonia. 1677.





Fig.12. A. M. Colonna, Perspectiva arquitectónica, Iglesia de San Paolo, Bolonia. H. 1680.

especial para pintar la naturaleza infantil, que ha mostrado desde los primeros frescos en las villas del entorno de Bolonia (Fig. 12). Contemporáneos deben ser los frescos de la **Capilla Sampieri**, en San Lazzaro di Savena (Bolonia <sup>45</sup>, en los que la decoración de la pared es del mismo tipo.

En la perspectiva del lado contrario, ha fingido la nave de una iglesia, y al fondo, una figura entre dos columnas, con un efecto perspectivo muy logrado.

Colonna es una excepción entre los pintores de «quadratura» que forman en Bolonia una importante escuela, ya que diversamente de su maestro Girolamo Curti y de Agostino Mitelli, su colaborador durante cerca de treinta años, va a realizar tanto la «quadratura» —con los fascinantes engaños ópticos— como la representación de figuras y escenas mitológicas o religiosas en la decoración al fresco. Desde su primer estilo, aprendido de su maestro Curti, muestra un conocimiento de la perspectiva arquitectónica que le servirá tanto para las decoraciones de palacios e iglesias, como para la escenografía teatral. Pinta arquitecturas posibles, utiliza la visión perspectiva de abajo-arriba con precisión y habilidad como Vignola y Dentone y evoluciona hacia una nueva espacialidad barroca.

Baldinucci parece referirse a las decoraciones de Colonna cuando en el Vocabulario escribe que la «quadratura» se ha aplicado a dos maneras pictóricas: como encuadre arquitectónico que, modificando visualmente la construcción de las paredes, las hace más ligeras, ordenando al mismo tiempo escenas y figuras; y también, es un modo de lograr un efecto ilusionista, creado mediante aberturas y módulos arquitectónicos fingidos (puertas, ventanas, columnas, balaustradas), que amplían el espacio existente, conectando el interior con el exterior o con vanos contiguos <sup>46</sup>.

Como pintor de figuras se inscribe en la tendencia menos académica del seicento boloñés. Influidor por Correggio y el Veronés de la Villa Maser, sabe aunar la dignidad formal de Guido Reni, con el gusto por lo real y cotidiano del primer Guercino y de Crespi.

Desde mi punto de vista, la «quadratura» boloñesa tiene en Colonna uno de sus máximos representantes. Su obra, con una larga y fructífera trayectoria artística, que llena gran parte del barroco decorativo del XVII en Italia, precede a la de Canuti y se prolonga, a través de su último colaborador y discípulo Giacchino Pizzoli, en la decoración barroca de fines del XVII y primer tercio del XVIII. Asimismo, es un importante eslabón de la escenografía boloñesa del XVII, que alcanzará su cenit con los Bibiena, en el XVIII.

<sup>45</sup> Sobre la decoración de esta capilla, véase Anna Maria Matteucci, «Architettura e decorazione in una capella del contado bolognese», *Paragone*, 1976, T. 27, n.º 316-317, pp. 155-176.

Crespi, op. cit., p. 48 y Veggetti, op. cit., p. 200 citan que en su parroquia, San Biagio, realizó Colonna una de sus últimas obras. Pintó al fresco en torno a la pala del altar mayor y la cupulita. Años antes había pintado en la **Capilla Patarazzi** diversos angelillos y un paño que adornaba la Virgen pintada por Sirani. Los frescos desaparecieron al ser derribada la iglesia.

<sup>46</sup> Baldinucci, en el *Vocabulario*, redactado en 1681, cuatro años después de morir Colonna, cuando ya se habían realizado notables ejemplos de este género pictórico, tiene sus dudas sobre la exactitud del término.