

## La ciudad en la pintura y la pintura en la ciudad. A propósito de la exposición *Arquitecturas pintadas*

Miguel ETAYO GORDEJUELA  
migueletayo@telefonica.net



**Título:** *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*

**Comisarios:** Delfín Rodríguez y Mar Borobia

**Organiza:** Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid

**Fechas:** 18 de octubre de 2011 a 22 de enero de 2012

Los paisajes urbanos varían a lo largo de los casi cinco siglos ilustrados por la exposición *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, que se ha podido ver esta temporada en Madrid, en el Museo Thyssen y en la sala de exposiciones de la Fundación Caja Madrid. Cambian tanto en la forma de representarse, en lo que es propio del lenguaje de la pintura, como en el objeto representado. Poco tiene que ver la ciudad medieval, erizada de torres y estrechamente ceñida por murallas almenadas que se ve en *La entrada de Cristo en Jerusalén* (1435-1440) de Giovanni d'Ambrogio (figura 1),



Figura 1. Giovanni d'Ambrogio, *La entrada de Cristo en Jerusalén*.

con la magnitud de los espacios que se abren ordenadamente en el seno de la ciudad barroca, *La plaza del mercado de Nápoles* (1654) de Domenico Gargiulo (figura 2), por ejemplo, o con su proyección hacia afuera, hacia la naturaleza circundante, en la *Vista* (1647) de la misma ciudad Didier Barra (figura 3);



Figura 2. Domenico Gargiulo, *La plaza del mercado de Nápoles*.



Figura 3. Didier Barra, *Vista de Nápoles*.

aquellas calles y plazas irregulares, hechas de un agregado de edificios, todos distintos, que armonizan rítmicamente en la obra de misericordia *Dar de beber al sediento* (1400-1410) de Olivuccio di Ciccarello (figura 4), con los grandes conjuntos barrocos, de trazado geométrico y arquitectura uniforme como *El Greenwich Hospital en la orilla del Támesis* (1750-1753) del Canaletto (figura 5);





Figura 4. Olivuccio di Ciccarello, *Dar de beber al sediento*.

los espacios interiores de la *Natividad de la Virgen* (1320-1330) de Francesco da Rimini, con el grandioso *Pórtico de la basílica de San Pedro* (1761) de Panini.



Figura 5. Canaletto, *El Greenwich Hospital en la orilla del Támesis*.

También los habitantes de estos escenarios presentan un aspecto distinto. En las pinturas del siglo XIV son los protagonistas indiscutibles. Una frágil arquitectura en la que los personajes apenas caben pone el marco, la referencia espacial justa: *Cristo y la samaritana* (1310) de Duccio (figura 6). En el siglo siguiente la

arquitectura gana en tamaño y solidez y se alcanza el justo y pasajero equilibrio entre la escena y sus actores que vemos en la *Anunciación* (1475) de Gentile Bellini (figura 7).



Figura 6. Duccio, *Cristo y la samaritana*. Figura 7. Gentile Bellini, *Anunciación*.

Los últimos siglos dan paso al protagonismo de la arquitectura: los seres humanos resultan muy pequeños ante la vastedad de ambientes como la complejísima vista *Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio* (1743) de Bellotto (figura 8).



Figura 8. Bernardo Bellotto, *Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio*.

Los pobres que merodean entre las ruinas llegan a parecer criaturas de la naturaleza ajenas a la ciencia que las levantó, a la grandeza que todavía muestran, agentes ellos mismos de su

deterioro: *Capricho con ruinas y lavanderas* (1720-1725) de Marco Ricci (figura 9).



Figura 9. Marco Ricci, *Capricho con ruinas y lavanderas*.

Las ruinas tienen una presencia extraordinaria, especialmente en algunas de las salas, como "La ciudad histórica: memoria y ruinas", "La Antigüedad como paisaje", "Caprichos arquitectónicos", "La poética de las ruinas" y "La ruina y la memoria como proyectos (en torno a Piranesi)". La estética de las ruinas fue puesta en valor por primera vez en la literatura, en la anónima *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), una historia de amor pródiga en descripciones artísticas (Stewering 2011: 48). En la pintura las ruinas introducen un elemento temporal, añaden una forma de relato ausente en la típica *veduta*. Se entiende que la ciudad se construye a lo largo del tiempo y si los pintores despliegan a menudo ante nuestros ojos los nuevos conjuntos urbanos, de inusitadas dimensiones, como la *Plaza de San Pedro* (1741) de Panini (figura 10),





Figura 10. Giovanni Paolo Panini, *Plaza de San Pedro*.

también registran su deterioro con el paso de los siglos, una destrucción lenta que ofrece imponentes escenarios a la reflexión humana. La ruina testimonia la sucesión de las edades, empezando por el triunfo de la era cristiana sobre la antigüedad pagana, como es el caso de *La Virgen y el Niño* (1470) atribuida al Verrochio (figura 11);



Figura 11. Atrib. a Andrea del Verrochio, *La Virgen y el Niño*.

manifiesta también lo pasajero de todas las empresas humanas, inexorablemente derrotadas por la naturaleza, tan significativamente representada por la vegetación rupícola que invade los rotos edificios: *Paisaje con ruinas antiguas* (1536) de Herman Posthumus (figura 12).



Figura 12. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas*.

La ruina testimonia una edad dorada y es una fuente de enseñanza desde que los humanistas se aplican a compararla con lo que dice Vitruvio para proyectarla al futuro: Maerten van Heemskerck se retrata dibujando la madre de todas las ruinas, que es el Coliseo (figura 13), cuya arquitectura inspira la *Torre de Babel* (1563) de Pieter Brueghel el Viejo, tantas veces imitada: en la exposición por Lucas van Valckenborch (1595) (figura 14).





Figura 13. Maerten van Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo*.



Figura 14. Lucas van Valckenborch, *La torre de Babel*.



Desde el Renacimiento los artistas analizan, dibujan y miden las ruinas clásicas; su interpretación está en el centro de la teoría de la arquitectura del periodo que cubre la exposición, tanto para imitarlas correctamente como para avanzar a partir de ellas, combinando sus temas y elementos de forma nueva, e incluso para transgredir conscientemente sus preceptos, plantear paradojas y efectos sorprendentes, alejarse de ellas hasta la aberración pero sin perderlas nunca de vista. Guarino Guarini defendió en la primera página de su *Architettura civile* (publicada póstumamente en 1737) el derecho de los arquitectos a corregir las reglas de la Antigüedad y a inventar otras nuevas. Las ruinas son también el futuro de las orgullosas construcciones que erige el hombre moderno. Hubert Robert, "Robert des Ruines", representa a menudo la nueva arquitectura ennoblecida por los estragos del tiempo, émula también en esto de las grandezas antiguas: aunque no ha venido a Madrid su *Gran galería del Louvre* (1796), hemos podido contemplar el *Capricho arquitectónico con puente y arco triunfal* (1768) (figura 15), que plantea algún tema entonces de actualidad, como la opción del arquitebe sostenido por columnas exentas, a la griega, que recuperan su verdadera función, frente a los pilares entre arcos (Rodríguez 2011: 382).



Figura 15. Hubert Robert, *Capricho arquitectónico con puente y arco triunfal*.

La perspectiva está en el núcleo de la mutua influencia entre el desarrollo de la pintura y el de la ciudad en el tiempo del que se ocupaba la exposición. De la misma forma que la observación de los grandes objetos geométricos de la arquitectura favoreció los experimentos para reproducir convincentemente la profundidad del

espacio en la pintura, como los de Brunelleschi, el diseño de la ciudad, que pasó a ser una de las ocupaciones prioritarias de los príncipes, se inspiró, aún más que en las ciudades ideales de los pintores, en la conquista por éstos del punto de vista único, de su representación del mundo desde un único ojo. Los tratadistas lo hacen explícito desde los propios títulos de sus libros, como *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693 y 1700), del padre Pozzo, o *Architettura e prospettiva* (1740-1744) del escenógrafo Giuseppe Galli Bibiena.

En el amplísimo recorrido propuesto, de un centenar y medio de obras procedentes del propio Museo Thyssen, Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Museos Vaticanos, Uffizzi y National Gallery of Art de Washington, entre otros, encontramos pintores que en el siglo XIV empiezan a ganar algo de profundidad a base de pequeñas edificaciones con el aspecto de un decorado teatral. La solidez de estos objetos arquitectónicos es la que genera un cierto espacio en el que apenas caben los personajes, y detrás brilla un fondo dorado, como veíamos arriba en Ciccarello y Duccio, que, a decir verdad, tanto quiere sugerir infinito como resta resalte a la pintura (Delacroix 2001: 182). Los edificios se representan según algunas convenciones del momento: a veces con perspectiva frontal escorzada, es decir, con una fachada que coincide o es paralela al plano pictórico y las laterales oblicuas respecto a éste y paralelas entre sí, el caso de *La Natividad de la Virgen* (1320-1330) de Francesco de Rimini y de la obra de misericordia *Dar sepultura a los muertos* (1400-1410) de Ciccarello (figura 16), en que los laterales del sepulcro incluso divergen hacia el fondo, como en la perspectiva inversa de los bizantinos;





Figura 16. Olivuccio di Ciccarello, *Dar sepultura a los muertos*.

otras veces hallamos una perspectiva oblicua, que adelanta hacia el plano pictórico la esquina que forman dos fachadas, que a su vez aparecen escorzadas, como veíamos en *Dar de beber al sediento*, de la misma serie, o en *Cristo y la samaritana* de Duccio. Tanto un procedimiento como el otro se basan en la sensación de bulto de cada objeto, subrayada por las luces y sombras, que también tornean las figuras humanas. Se entiende que los cuerpos son como son, de una manera todavía independiente de quien los mira, y el espacio no es más que lo que queda entre ellos.

A lo largo del siglo XV los pintores italianos conseguirán que predomine el espacio, como en *La curación del niño endemoniado y la traición de Judas* de Francesco d'Antonio (1425) (figura 17), todavía con perspectiva oblicua, y que aparezca en sus pinturas como algo anterior a los objetos, tal como enfatiza la *Anunciación* (1448) de Fra Carnevale (figura 18), ya con perspectiva lineal,



Figura 17. Francesco d'Antonio, *La curación del niño endemoniado y la traición de Judas*.



Figura 18. Fra Carnevale, *Anunciación*.

y que éstos, a su vez, se deformen adaptando sus contornos a la tiranía del ojo del observador: *La Virgen de la Anunciación* (1482) de Crivelli (figura 19).



Figura 19. Carlo Crivelli, *La Virgen de la Anunciación*.



Conquistan para los siglos siguientes la perspectiva lineal, basada en la geometría. El *sfumato* leonardesco y el colorismo veneciano acabarán, en el siglo XVI, por completar, con sus efectos atmosféricos, el ilusionismo de la pintura, que acaba de romper el plano pictórico y se abre al infinito tridimensional haciendo cada vez más innecesaria la presencia de la arquitectura en el siglo que va de Tintoretto (*Cristo y la mujer adúltera*, 1546) (figura 20) a Pierre Patel el Viejo (*Paisaje con Cristo y el centurión*, 1652) (figura 21).



Figura 20. Tintoretto, *Cristo y la mujer adúltera*.



Figura 21. Pierre Patin el Viejo, *Paisaje con Cristo y el centurión*.

Cuando los príncipes europeos de la Edad Moderna diseñaron sus ciudades-residencia, construyeron urbes de nueva planta o reformaron las capitales de sus Estados, tuvieron muy en cuenta las sugerencias de la pintura, aquellas ciudades ficticias erigidas por los pintores, en las que la simetría, el orden, la nobleza de la arquitectura y la amplitud de los espacios públicos eran, incluso vacíos, la mejor alegoría del buen gobierno de una sociedad: en la exposición hay varios ejemplos como la *Ciudad ideal* (1480-1484) atribuida a Fra Carnevale (figura 22).



Figura 22. Atrib. a Fra Carnevale, *Ciudad ideal*.

Coleccionistas de arte, los príncipes aprendieron otra cosa aún más importante de la pintura: una nueva manera de mirar, de ver y



ordenar la realidad en función de la cual trabajarían sus arquitectos y sus jardineros. El ser humano, centro de la creación, había conquistado con la perspectiva lineal su propio punto de vista en la representación del mundo. En adelante, las largas perspectivas trazadas a cordel, la convergencia de calles en centros focales, la asociación de grandes espacios abiertos y edificios monumentales, la cuidadosa colocación de hitos visuales transformaron el paisaje urbano, como queda patente en la *Vista del Foro Carolino en Nápoles* (1770) de Pietro Fabris.

Ni la influencia de la ciudad en el desarrollo de la pintura occidental ni la de la pintura en el diseño de las ciudades barrocas son, como se ve, los únicos hilos conductores de esta gran exposición. De ambos se ocupaban, aunque no exclusivamente, las salas dedicadas a "Perspectiva y espacio", "La ciudad ideal", "La ciudad moderna como metáfora del poder" y "Las ciudades del *Grand Tour*; la imagen de la ciudad y la arquitectura en Europa". En un viaje de ida y vuelta, la pintura influyó en el urbanismo y a continuación registró la imagen de aquellas novedades. Aun cuando se ocupe de la realidad, la pintura es una forma de ficción, incluso si recurre a procedimientos 'mecánicos' como la cámara oscura, que facilitó los prolijos contornos de tantas vistas venecianas, como *Il Bucintoro*, de Canaletto (1745) (figura 23),



Figura 23. Canaletto, *Il Bucintoro*.

o se pliega a reglas como las que la ciencia establece para la proyección cónica. Hasta en sus más precisas descripciones, el pintor

encuadra su objeto, elige qué queda dentro y qué fuera, la altura del horizonte y la proporción de cielo, la hora del día, pone y quita figuras humanas, anécdotas y otros elementos, registra subjetivamente las luces y los colores, emplea una pincelada que traslada la vibración lumínica de forma personal, matiza... Canaletto es más luminoso que Viviano Codazzi, Zocchi más perfilado que Guardi. ¿Qué diremos cuando el pintor no representa lo que tiene delante, sino lo que imagina?

Como el genio de Aladino, el pintor es capaz de trasladar edificios enteros de un lugar a otro: William Marlow ensombrece el Gran Canal de Venecia cuando planta a su orilla la inmensa catedral de San Pablo, de Londres (1795-1797) (figura 24),



Figura 24. William Marlow, *Capricho con la catedral de San Pablo en el Gran Canal de Venecia*.



y Lorena se lleva Villa Médicis a uno de sus puertos crepusculares (1637). Panini reúne cuanto se le antoja en un *capriccio* inusitado (1734): la Columna Trajana, el Coliseo, el *Galo moribundo*, el arco de Constantino, la pirámide de Cayo Cestio y el templo de Cástor y Pólux (figura 25).



Figura 25. Giovanni Paolo Panini, *Capriccio arquitectónico*.

¿Hay quien dé más? Piranesi inventa arquitecturas imaginarias que llegan a ser aterradoras: *Carceri d'invenzione* (1761). Un pintor puede poner en pie ciudades enteras al estilo de la que sirve de escenario al *Moisés salvado de las aguas* (1555-1565) de Francisco Gutiérrez Cabello (figura 26),



Figura 26. Francisco Gutiérrez Cabello, *Moisés salvado de las aguas*.

tan falsa como los decorados de Battaglioli para la ópera *Didone* (1752-1756), e imagina a su gusto otras que ya pasaron, como la Babilonia evocada por Marten van Valckenborch I para su *Semíramis*. Los temas de algunas salas lo dejan claro: "Arquitecturas y ciudades legendarias", "Arquitecturas imaginadas y fantásticas", "Caprichos arquitectónicos"...

### **Bibliografía**

- ARGAN, Giulio Carlo (1989): *L'arte barocca*. Roma: Skira-Newton Compton.
- BRAUNFELS, Wolfgang (1983): *Urbanismo occidental*. Madrid: Alianza.
- DELACROIX, Eugene (2001): *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Síntesis.
- ETAYO, Miguel; y ETAYO, Fernando (2012): *Hasta el infinito y más allá*. Santander: Universidad de Cantabria.
- RODRÍGUEZ, Delfín (2011): *Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII. Catálogo*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- STEWERING, R. (2011): "Hypnerotomachia Poliphili", en *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Colonia: Taschen.