

■ La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen¹

Carmen González Román

A través del análisis de las arquitecturas del Renacimiento y su oportuno reflejo en la teoría y proyectiva de los tratados, la práctica edilicia y escenográfica y la misma utopía de la ciudad, la autora traza una concluyente panorámica histórica que contempla en las diferentes posibilidades de las ornamentación pintada, la plasmación de un deseo de renovación y "sustitución" de la ciudad real y cotidiana por la sugestiva visión de la ciudad que aspira a convertirse en la ciudad soñada.

This article studies the obtainment of a modern image of Renaissance City through painted ornamentations and its several plastic possibilities. Analyzing Renaissance Picture and Architecture and treatises about buildings, scenography and urban Utopias are shown intense desires of change, according to interest for renovation and "substitution" of the quotidian city for dreamt city.

La ciudad en la Edad Moderna representa las aspiraciones de sus habitantes, especialmente de las clases dirigentes encargadas de proyectar y financiar las intervenciones urbanísticas encaminadas a mejorar el aspecto de la misma. El deseo de diseñar una ciudad ideal se advierte ya en las propuestas más o menos formales llevadas a cabo por teóricos a partir del Renacimiento. Sin embargo, antes de que en la ciudad se llevaran a cabo transformaciones reales, los anhelos de los ciudadanos fueron visualizados en los decorados que con motivo de la fiesta revestían la ciudad. También los escenarios, particularmente los del ámbito cortesano, ofrecieron la imagen de la ciudad soñada a través de una escenografía que proyectaba ambientes urbanos de evidentes resonancias clásicas.

Lejos de las utopías sociales o morales y de las propuestas teóricas formuladas por los arquitectos que diseñaron modelos de organización ciudadana en un ámbito urbanístico creado *ex professo*, algunos artistas del Renacimiento que no creían en

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: "La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen", en *Boletín de Arte* n° 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 175-190.



1. Sebastiano Serlio. Libro II. Scena tragica

la posibilidad de transformar la ciudad en su conjunto, se inclinaron por proyectos que podrían cambiar el aspecto exterior de los edificios y, por ende, de la ciudad. Un claro ejemplo de este tipo de planteamiento lo hallamos en Serlio, para quien la cuestión no consistía en transformar la ciudad, sino en reorganizar la ya existente². Sobre este particular, algunos investigadores han señalado cómo el diseño de la escena trágica de Serlio (fig. 1) podría constituir el enunciado de un programa preciso de renovación de la estructura urbana de Venecia que tiene como motivo concreto la *piazzeta* de San Marcos. Esta hipótesis fue establecida por Romanelli, para quien el mencionado proyecto de renovación de Serlio de la ciudad de Venecia será afrontado por Sansovino, con la intención de satisfacer a la clase aristocrática en el poder, que quería elegir aquellos edificios simbólicos que sostuviesen el mito de Venecia como *urbs perennis*³. Posiciones semejantes a la de Serlio podemos

¹ Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el Proyecto de Investigación I+D+I BHA 2000-1033 *Pintura mural y patrimonio histórico. Configuración urbana e imagen soñada*, cuya investigadora principal es la Dra. Rosario Camacho Martínez.

² CANTONE, G.: *La città di marmo*. Roma. Officina Edizioni, 1978, págs. 110-111

identificar en otros teóricos como Leonardo o Rafael, para los que la relación con la ciudad preexistente es planteada en términos de restauración o mejora de las infraestructuras³. Ya Alberti, que había restaurado monumentos romanos por encargo de Nicolás V, considera la ciudad antigua como un problema actual y parece haber comprendido que la tarea del arquitecto no era construir la ciudad *ex novo*, sino "caracterizarla"⁴. La posibilidad de realizar la ciudad ideal modificando algunos puntos clave del tejido urbano y revalorizando el ambiente mediante alguna construcción significativa es la dirección que encontramos en las intervenciones de Miguel Ángel en Roma y de Palladio en Venecia.

Tanto si consideramos la escena trágica de Serlio como prefiguración de una reforma urbanística, como si nos limitamos a entenderla exclusivamente como modelo escenográfico, no cabe duda de que diseños como éste pudieron tener repercusión en la configuración de futuros espacios urbanos. Si bien es cierto que no siempre se partía de un motivo o área urbanística concreta, deberíamos considerar cómo los modelos urbanísticos desarrollados para la escena contribuyeron a la configuración de la ciudad ideal. Del mismo modo, y en estrecha relación con los diseños para la escena, las vistas urbanas en perspectiva, como tema exclusivo o como fondo de un cuadro, aportaron al imaginario de la época modelos a imitar en la ciudad real.

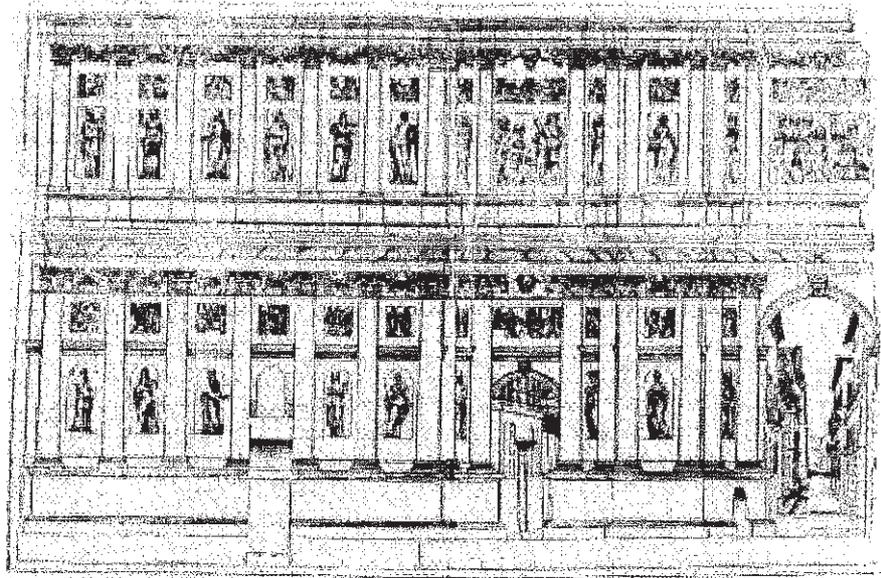
La estrecha relación entre pintura, escenografía y ambiente urbano a partir del siglo XVI en Italia fue destacada por Simoncini en su exhaustivo libro sobre la ciudad y la sociedad en el Renacimiento⁵. Para el citado profesor, la "dependencia" de la pintura y de la escenografía respecto a la arquitectura, durante la primera mitad del *Cinquecento*, se encuadra en la idea de la arquitectura como reina de las artes, tal y como había sido originariamente definida por Alberti. Prueba del intercambio entre pintura, arquitectura y escenografía es la relación que Serlio nos proporciona de arquitectos y pintores famosos que lo eran también por el dominio de la perspectiva, entendida ésta como realización de escenas teatrales. Serlio, no obstante, agrega una instructiva observación y es que el arquitecto requiere indefectiblemente de la perspectiva, para señalar a continuación que los arquitectos más importantes de su siglo procedían de la pintura: Bramante, Rafael, Peruzzi, Girolamo Genga, Giulio Romano y él mismo⁷.

³ ROMANELLI, G.: "Il Forum publicum e le `cerniere´ architettoniche del Sansovino" en *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milán. Electa, 1980, págs. 94-96.

⁴ CANTONE, G.: *Op. cit.*

⁵ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid. Alianza Forma, 1983, p. 48.

⁶ SIMONCINI, G.: *Città e Società nel Rinascimento*. Turín. Piccola Biblioteca Einaudi, 1974, págs. 232 y ss. Pioneros es este tema son los trabajos de LAWRENSON, T. E.: "Ville immaginarie, décor théâtral et fête"; así como otros estudios en la misma línea de CHASTEL, A. y YATES, F. R., todos ellos contenidos en *Les Fêtes de la Renaissance*. París. C.N.R.S., 1956.



2. Andrea Palladio. *Frons scaenae*. (Edición de D. Barbaro)

La influencia de la escenografía en la configuración del ambiente urbano parece estar presente en planteamientos como el de Palladio, cuando indica:

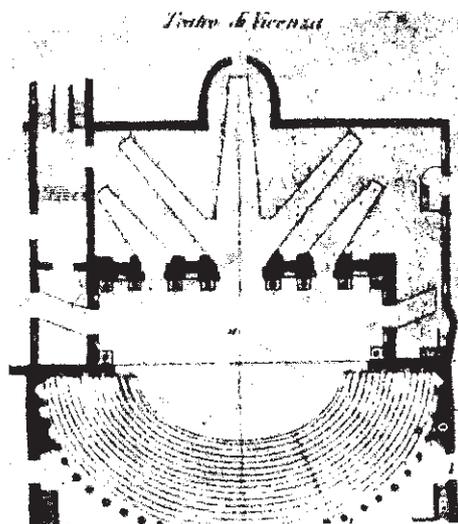
*Para mayor ornato y comodidad de la ciudad se ha de hacer la calle más frecuentada por las principales artes y por los forasteros, ancha y adornada con magníficos y soberbios edificios de modo que los forasteros que pasen por ella se inclinarán a pensar que a su amplitud y belleza corresponden también las otras calles de la ciudad*⁸.

Es precisamente esta idea de "hacer creer" que las demás calles serán como la principal la que lleva implícita el sentido ilusionista de la invención escenográfica, es decir, el tratar de aparentar algo más allá de la realidad. El carácter de decorado que se desprende de este concepto urbanístico fue ya advertido por Juan Antonio Ramírez al considerar que, aunque Palladio habla más de la ciudad que Serlio, se *nota siempre la deformación profesional del arquitecto que orienta su trabajo cada vez más hacia el efecto visual, traduciendo todos los problemas en términos de decorado urbano*⁹. En efecto, el concepto urbanístico que se desprende del pro-

⁷ SERLIO, S.: *Il Secondo Libro di prospettiva di Sebastian Serlio*. Venecia, 1584. Bologna. Arnaldo Forni, 1978, fol 18v.

⁸ PALLADIO, A.: *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venecia, 1570, Libro III, cap. 2.

3. Andrea Palladio.
Teatro Olímpico. Planta



yecto para el escenario del Teatro Olímpico suponía el empleo de perspectivas tras el *frons scaenae*. La idea no era nueva para el artista, pues anteriormente había imaginado, en el diseño del teatro antiguo para la edición de Barbaro, calles situadas tras las puertas del *frons*

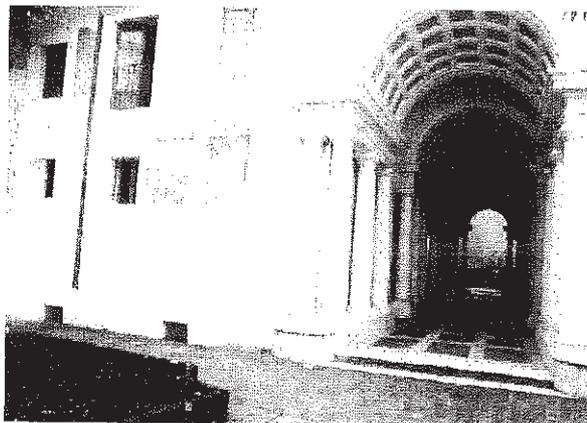
scaenae con edificios alineados a los lados de dichas calles (FIG. 2); y también es conocido que en el teatro levantado por Palladio en 1561 para el *Amor Constante* de Piccolomini en el salón de la Basílica vicentina, habían sido hechas algunas perspectivas a los lados de las calles situadas tras el proscenio. Es importante señalar, al respecto, la influencia que los fondos urbanos en perspectiva de la pintura de Veronés pudieron ejercer en la obra de Palladio. De hecho, el contacto entre ambos artistas fue directo en una ocasión: mientras éste construía el monasterio de San Jorge en Venecia, aquél proyectaba para el salón principal las *Bodas de Caná*⁹. Este cuadro y otros como *Cena en casa de Leví* demuestran el dominio absoluto de la perspectiva concebida a través de una arquitectura palaciega, algo que estaba muy en consonancia con las ideas escénicas de Palladio. Sin embargo, nuestro arquitecto no pudo terminar el Teatro Olímpico y lo que hoy nos encontramos tras el *frons scaenae* no son calles ortogonales sino radiales, que responden a la solución realizada por Scamozzi (FIG. 3). El cambio de propuesta planteado por Scamozzi ha sido interpretado como el traspaso de una imagen más intelectual y "platónica" de la ciudad ideal respecto a los trazados hipodámicos perseguidos poco antes, al menos por Palladio¹¹. La idea de Scamozzi estaría en la línea de las ciudades ideales circulares y las fortalezas de planta radial que abundan en los proyectos utópicos del *Cinquecento* y que encontrarían

⁹ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ ACKERMAN, J. S.: *Palladio*. Madrid. Xarait, 1987, págs. 151-152.

¹¹ GIOSEFFI, D.: "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano". *Bollettino del C. I. S. A. Andrea Palladio*, XIV, 1974, págs. 271-285. Sobre el diseño y autoría de las perspectivas del Teatro Olímpico, véase el análisis de ZORZI, G.: "Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli 'Uffizi' di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano". *Arte Lombarda*, 10, 1965, págs. 70-97.

4. Francesco
Borromini.
Palacio Spada.
Galleria

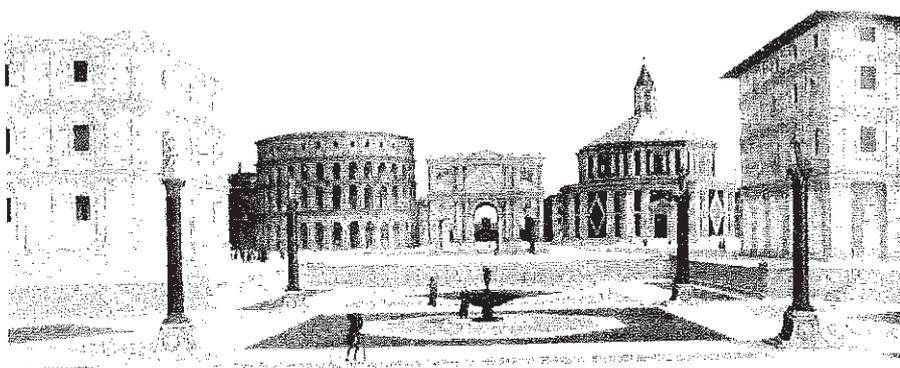


su entrada material hacia final de siglo en la fundación de Palmanova (1593), con la presencia y participación, precisamente, del propio Scamozzi. Un ejemplo de la repercusión de este tipo de escenografía en el urbanismo barroco lo hallamos en la plaza de San Ignacio en Roma, cuyas fachadas y calles divergentes crean un efecto similar al escenario del Olímpico. Respecto a esta plaza, el profesor Bonet Correa señaló que constituye una unidad con lo que en el interior de la iglesia de San Ignacio realizó el padre Pozzo por medio del trampantojo¹². El recurso escenográfico de la perspectiva trasciende, en este caso, del interior a la calle.

Como es sobradamente conocido, el interés por producir efectos de ilusión óptica fue característico en artistas barrocos de la talla de Bernini, que en la *Scala Regia* del Vaticano dispuso a cada lado una hilera de columnas, convergentes y progresivamente más delgadas con la intención de hacer creer que la escalera es más larga de lo que realmente es. Un procedimiento similar fue empleado por Borromini en la Galería del Palacio Spada en Roma (Fig. 4), a propósito de la cual Rocco Sinisgalli realizó hace pocos años un exhaustivo y minucioso análisis en el que parte del estudio del lenguaje artístico del Renacimiento, concretamente, de la utilización del espacio en perspectiva desarrollado en los escenarios¹³. Sinisgalli describe cinco fases en el proceso de construcción de la perspectiva escénica, si bien concluye con la idea de que frente a la utilización de un único punto de vista para configurar la escena de los siglos XVI y XVII, Borromini, al fragmentar la perspectiva del Palacio Spada en quince partes, ofrece una visión dinámica, en "cuatro dimensiones".

¹² Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga (16-10-96) titulada *La integración de las artes*.

¹³ SINISGALLI, R.: *Guida al capolavoro della Roma barocca. La prospettiva di Borromini*. Florencia. Edizioni Cadmo, 1998. Véase también del mismo autor, *La prospettiva di Borromini: una storia della scena prospettica dal Rinascimento al Barocco. Borromini a quattro dimensioni*. Florencia. Cadmo, 1998.

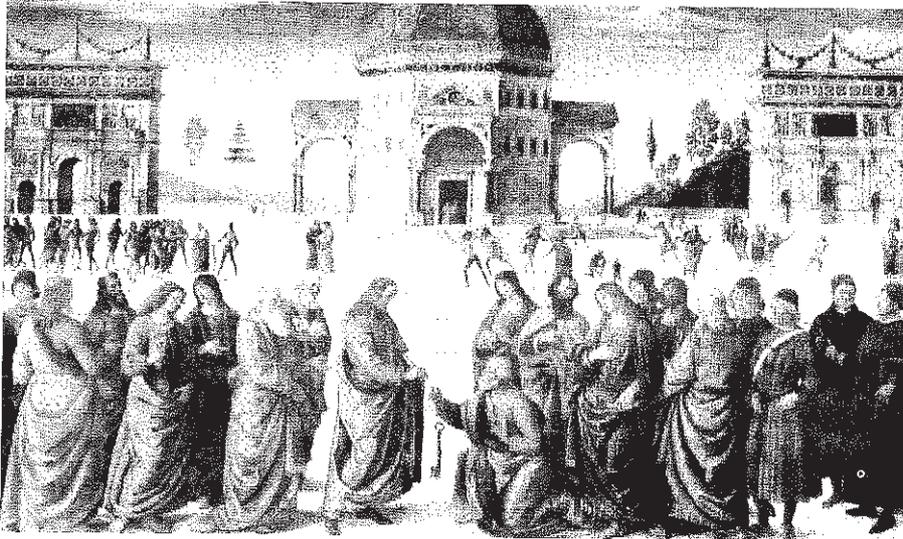


5. Tabla del Museo de Baltimore

Rafael, desde su cargo de "*Maestro delle Strade*", había diseñado durante la centuria anterior las tres grandes arterias romanas: el Corso y las dos calles que conectan radialmente con él. Pero este concepto urbanístico, que aún responde al tipo de sistematización propuesta por los teóricos renacentistas acerca del trazado rectilíneo de las calles para unir puntos de interés, no constituía una perspectiva monumental, como será frecuente en el urbanismo Barroco. La perspectiva monumental, según la cual una calle o plaza flanqueada de edificios que mantienen cierta regularidad culmina en un monumento, se insinuaba, no obstante, en las vistas urbanas concebidas por Rafael para los fondos o decorados de sus representaciones pictóricas, o en sus proyectos escenográficos¹⁴. En un dibujo conservado en la Biblioteca Pública de Ferrara y considerado por Klein un diseño de Rafael para una representación de los *Suppositi* de Ariosto (bien la de Ferrara de 1509 o la de Roma de 1519), se observa el esquema - arquetipo de plaza bordeada en cada lado por dos casas, y cerrada al fondo por la vista panorámica de una ciudad estilizada¹⁵. Con anterioridad, en 1508, se había representado en Ferrara la *Cassaria* de Ariosto, con un telón de fondo que reproducía la vista de un paisaje con múltiples elementos urbanos (casas, iglesia, *campanile* y jardines); y cinco años más tarde, en la *Calandria* de Bibbiena, representada en Urbino, se utilizó por

¹⁴ La perspectiva constituye un factor determinante para Rafael y de ello nos queda constancia, también en el plano teórico, en la *Lettera a Leone X*, donde el artista después de exponer su concepto de la perspectiva, en los términos de la "pirámide visual" definida por Alberti, la considera propia del pintor, pero conveniente al arquitecto, cfr. *Lettera a Leone X en Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán. Il Polifilo, 1978, págs. 482-483.

¹⁵ Klein ha vinculado este tipo de decorado al ambiente romano de Bramante y de Peruzzi, véase KLEIM, R.: "Vitruvio y el teatro del Renacimiento italiano" en *La forma y lo inteligible*, cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga. Universidad de Málaga - Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001, pág. 159.



6. Perugino. *Entrega de las llaves a San Pedro*

primera vez en una escena la pintura en perspectiva del telón de fondo en combinación con bajorrelieves en trampantojo en los laterales:

*La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa*¹⁶.

La relación que nos ofrece Castiglione, director de la representación de la *Calandria*, describe una calle cerca de las murallas de la ciudad, con iglesias y tabernas, un templo octogonal en el centro y a la izquierda del escenario un arco de triunfo coronado por una estatua ecuestre y decorado con otras esculturas¹⁷. Los tipos de edificios descritos para esta representación recuerdan por un lado los que aparecen en la famosa tabla de Baltimore (Fig. 5), considerada por algunos autores como una visualización de la ciudad ideal del Renacimiento, si bien no ha faltado quien la relacione con el tipo de escenario que exigían las nuevas representaciones

¹⁶ CASTIGLIONE, B.: *Carta al Conde Ludovico*, Obispo de Canossa.

¹⁷ Sobre las características concretas de la puesta en escena de la *Calandria* véase FERRONI, G.: *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*. Roma. Bulzoni, 1980. Un interesante análisis de la representación de la *Calandria* lo ofrece RUFFINI, E.: "Analisi contestuale della Calandria nella rappresentazione urbinata del 1513. Il luogo teatrale". *Biblioteca Teatrale* 15-16. 1976, págs. 70-139.

7. Baldassare Peruzzi.
Estudio para una
escenografía.
Florencia, Uffizi



teatrales. Por otra parte, algunas de las construcciones que mostraba la escena en perspectiva de la *Calandria*, como el templo octogonal y el arco de triunfo, también aparecen como fondo de decorado urbano en conocidas pinturas de Mantegna, Perugino o Rafael (FIG. 6).

Es preciso, por tanto, insistir en cómo la pintura y la escenografía del Renacimiento se anticiparon, en este sentido, al concepto de urbanismo desarrollado en los siglos XVII y XVIII. Juan Antonio Ramírez ya hizo hincapié en el papel precursor desempeñado por la pintura cuando indicó que *durante las primeras décadas del siglo XV la "arquitectura de la pintura" se adelanta a la "arquitectura de los arquitectos" y siempre, a lo largo de los siglos siguientes, mantendrá una mayor apertura para las investigaciones de vanguardia y para las visiones utópicas*¹⁸. Esta función "visionaria" de la pintura la hacemos nosotros extensible también a la escenografía pues, de hecho, durante la primera mitad del siglo XVI, como hemos comprobado en algunos ejemplos, la escenografía está relacionada estrechamente con la pintura y de la arquitectura. La propia organización de la escena, tal y como fue sistematizada por Serlio, pone de manifiesto esta relación: el escenario se dividía en dos partes, una anterior formada por un tramo plano y concebida como plaza, donde se desarrolla la acción; y una posterior, tramo inclinado que se eleva hacia el fondo y crea la ilusión de una calle en profundidad¹⁹. Ahora bien, Serlio recogía una larga tradición escenográfica en la que las perspectivas urbanas resumían todos los elementos tipológicos de la ciudad ideal: la plaza con los templos, los arcos, los

¹⁸ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *op. cit.*, pág. 45.

¹⁹ GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, págs. 165-173.

8. ¿Bramante?
Decorado de
escena urbana



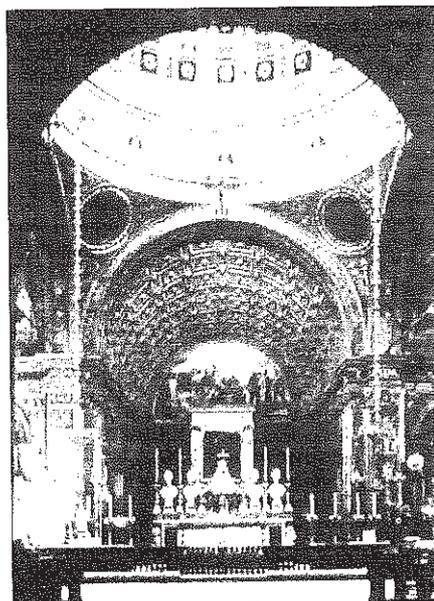
palacios, etc. En esta línea cabe destacar el gran dibujo de Peruzzi perteneciente a los Uffizi (Fig. 7) y, especialmente, un grabado con la inscripción *Bramante Architecti Opus*, considerado como la representación más antigua de una escena teatral concebida en perspectiva ilusionista (Fig. 8) que, aunque está firmado por Bramante, es atribuido por algunos investigadores a Cesariano. El dibujo muestra una perspectiva monumental que está basada en la uniformidad de los edificios que se disponen a un lado y otro de la calle, y en el gran arco que cierra un primer tramo urbano y deja ver tras él, como fondo de la perspectiva, una iglesia de planta centralizada. Según Simoncini, Cesariano en este dibujo propone para la acción escénica un ambiente urbano carente de referencias a su realidad contemporánea al representar la ciudad como habría debido ser y no como era, y coincide con Lavedan en que Cesariano refleja aún la intención de realizar la ciudad ideal a través de la transformación global de la ciudad existente²⁰.

Bramante es, sin lugar a dudas, el autor del primer ejemplo de empleo de perspectiva ilusionista en la arquitectura. Me estoy refiriendo al falso coro recreado en la Iglesia de *Santa María presso San Satiro*, en Milán, entre 1482 y 1486 (Fig. 9). En un espacio de apenas un metro y veinte centímetros de profundidad, el artista elaboró un fondo arquitectónico que, mirado desde un punto de vista situado a la altura de una persona, y desde una distancia determinada, ofrece la imagen de un coro con tres frentes²¹. Posteriormente, en el *cortile del Belvedere* en el Vaticano, Bramante desarrollará su concepto de la perspectiva arquitectónica en un espacio concebido por el artista como lugar para las representaciones dramáticas.

²⁰ SIMONCINI, G.: *op. cit.* págs. 113-114.

²¹ SINISGALLI, R.: *Guida al capolavoro della Roma barocca... op. cit.*, págs. 6-7. El autor considera, no obstante, que el falso coro de Bramante es el resultado del ilusionismo perspectívico realizado todavía sobre una superficie, aunque la profundidad supere el metro, y que el problema de la utilización del espacio en perspectiva será realmente puesto en práctica por los arquitectos teatrales y escenógrafos del Renacimiento.

9. Bramante. Santa María presso San Satiro. Milán



A partir del siglo XVII, en la ciudad del Barroco se dejarán sentir, como ya hemos indicado, algunas de las visualizaciones plasmadas en la escena y en la pintura los siglos anteriores. Conviene recordar los tres principios establecidos por Pierre Lavedan para el urbanismo barroco: la línea recta, la perspectiva monumental y la uniformidad, principios que pueden reducirse a uno, la perspectiva²². La visión focal o centralista que se deriva de esta ordenación

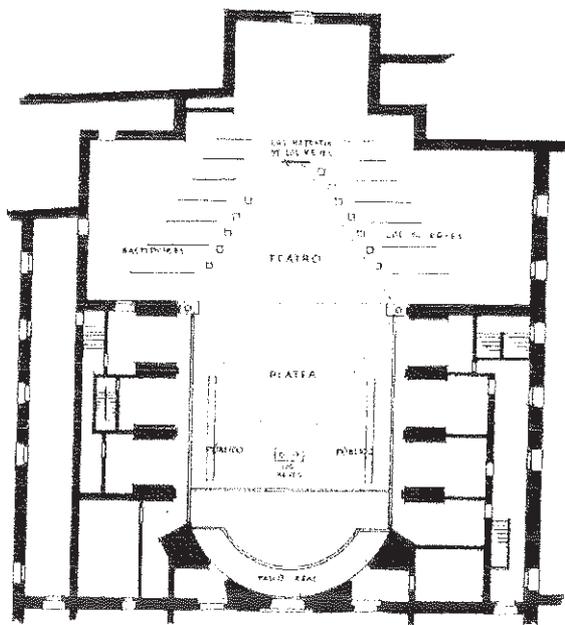
perspectivica coincide, a partir del siglo XVII, con la organización monárquica del Estado, tal y como expresan todas las residencias reales europeas del siglo XVIII: desde Versalles a San Petersburgo o Aranjuez, el punto focal lo constituye el palacio real. Pero la perspectiva como expresión del orden político que representa el absolutismo fue ya experimentada un siglo antes en los escenarios cortesanos, cuando se tomaba la situación ocupada por el rey en la sala como el punto de referencia a partir del cual se establecía la correcta disposición de los bastidores sobre la escena y la consiguiente concordancia con el punto de fuga situado en el foro²³. Así fueron dispuestos los espectaculares montajes escenográficos para las comedias mitológicas de Calderón en los teatros cortesanos del Buen Retiro (FIG. 10) o del antiguo Alcázar madrileño.

En España, la relación que se había ido desarrollando a lo largo del siglo XVI entre las tres disciplinas, Pintura, Arquitectura y Escenografía, tendrá una notable repercusión en las pinturas que van a decorar el exterior e interior de los edificios. La tratadística española del siglo XVI se ocupa de este tema y pone como ejemplos a artistas italianos consumados que, como Mantegna, Peruzzi o Rafael, destacaron

²² Cfr. CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza, 1980, pág. 145.

²³ NEUMEISTER, S.: "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo" en *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca. U.I.M.P., 1989, págs. 141-159. Véase también VAREY, J. E.: "The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of The Kings", BHS n° 61, 1984, págs. 399-406.

10. *Planta del Coliseo el día 3 de marzo de 1680 (Calderón, Hado y divisa de Leónido y de Marfisa, Ioa), según Neumeister*



por las pinturas al fresco con que decoraron las paredes de los palacios y que, curiosamente también lo hicieron en el terreno de la escenografía. En la obra de Francisco de Holanda se advierte, en fechas tempranas, la relación entre las tres disciplinas antes mencionadas:

*porque ¿qué nombre quedará de la gran victoria avida o del grande hecho de armas, si después con el sosiego de aquel no se dexase con la virtud de la Pintura y Architectura en arcos, triumphos y sepulturas y en otros muchos lugares, para siempre en la memoria?*²⁴.

En otro de sus diálogos, Francisco de Holanda hace referencia a los edificios pintados en Roma y destaca la labor desarrollada en este terreno por Peruzzi, al que ya hemos aludido por su labor como escenógrafo:

*Hai más aquí muchos palacios de Cardenales y de otros hombres pintados de grutesco y de estuque y de otras muchas diferencias de arte, que la ciudad es más pintada que otras de quantas ai en el mundo todo, fuera de los cuadros particulares...*²⁵.

²⁴ HOLANDA, F. de: *Diálogos de la pintura*. 1548, cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo I. Madrid, 1923, pág. 86

²⁵ *Ibidem*, pág. 67.

Francisco de Villalpando, en su traducción de los Libros Tercero y Cuarto de Serlio, trata *del ornamento de la pintura para por defuera y dentro de los edificios* y al ocuparse de la pintura de la delantera de los edificios sigue los consejos de Serlio sobre los temas más apropiados para pintarse en ellas:

se podrá fingir algunos lienzos o paños colgados de la pared como cosa mobible, en los cuales se puede poner y colgar lo que mas apazible les parezca... Podra tambien a uso de triumphos y fiestas pintar algunas hermosas ficciones, en las cuales podrá hazer festones de hojas y de frutas y de flores, escudos, Tropheos, y otras cosas como estas coloridas de muchas maneras que representassen cosas colgadas y mobibles...²⁶.

Resulta evidente que en este apartado los temas proceden del repertorio utilizado en la arquitectura efímera con motivo de entradas reales, y otras ceremonias o fiestas que tenían como marco la ciudad. Aunque Villalpando es fiel al texto original, introduce algún término o concepto que implica más directamente los argumentos expuestos con la costumbre española en tales eventos. De este modo, aunque ambos tratadistas insisten en que la pintura de las fachadas podrá fingir cosas *mobibles*, como por ejemplo paños, el tratadista español añade el término *lienzos*, del tipo que engalanarían las fachadas de las casas en las ocasiones señaladas. Ahora bien, no todo el decorado efímero de la ciudad se limitaba a este tipo de elementos colgantes de las fachadas. También se construían arcos y otros ornatos desmontables en madera y lienzo, cuyas pinturas se ajustaban a un repertorio iconográfico determinado e imitaban las calidades de materiales arquitectónicos (piedra, mármol, etc.) o escultóricos (bronce, etc.). De la práctica constructiva en el ámbito festivo español nos informa, tempranamente, Lázaro de Velasco en su traducción de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio (1550-1565?) cuando, al tratar en el Libro X de las máquinas, comienza diciendo:

Agora en nuestros tiempos los maravillosos cadahalsos y sumptuosos tablados como los que se hazen en los rescebimientos de reyes príncipes, grandes señores e los que se hizieron a la coronación del invictissimo Emperador Don Karlos rey de las Españas en Bolonia e los castillos, torres e arcos triumphales, pasadizos, tablados que se hizieron al rey don philipe nuestro señor quando pasó en flandes que fueron de ver y de maravillar ²⁷.

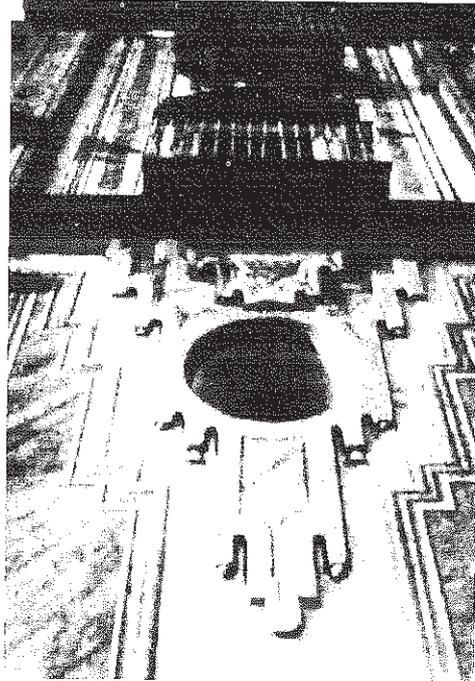
Los motivos arquitectónicos o escultóricos (FIG. 11) que decoraban este tipo de estructuras efímeras son temas también indicados por Serlio y su traductor español para la pintura de las fachadas:

²⁶ VILLALPANDO, F. de: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio*. 1552. Libro Cuarto, fol. LXXI vto. Barcelona, Alta Fulla, 1990.

²⁷ VELASCO, L. de: *Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*, cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *op. cit.*, págs. 219-220.

11. Mármoles pintados en trampantojo

y se podra fingir de marmol o de otras piedras, esculpiendo en ella lo que les pareciere de bronz, como seria en algunos encasamentos algunas figuras fingidas de todo relieve, y algunas hystorias tambien del mismo bronz... En esto tuvo muy excelente juyzio y supo hazer con gran sabiduria todas sus obras Baltasar Petrucio Senes, el qual... hizo de su mano en ella algunas cosas fingidas de marmol, como son sacrificios, batallas, hystorias, arquitectura, el qual no solamente ponía fuerza al edificio al parecer, con aquel tan fundado y macizo ornato, mas le enriquecia en gran manera de presencia y autoridad ²⁸.



La Literatura Artística nos proporciona noticias de artistas consagrados que intervinieron ocasionalmente en el trazado de aparatos efimeros, como el arco de triunfo que el pintor Pedro de Campaña realizó en Bolonia en 1530 para la coronación del emperador Carlos V; las estatuas colosales, imitando al bronce, que ejecutó Pompeyo Leoni en 1570 para dos arcos triunfales con motivo de la entrada en Madrid de D^a Ana de Austria; o el célebre arco de la puerta de Guadalajara diseñado por Alonso Cano en Madrid para la entrada en 1649 de la esposa de Felipe IV, D^a Mariana de Austria.

Pese a que esta actividad de escenógrafo urbano no es la que dio fama y prestigio a artistas como los mencionados, es posible que sus intervenciones en el terreno de lo efímero supusieran, de algún modo, la aportación personal de cada uno de ellos a esa ciudad ideal que, por entonces, sólo en determinadas ocasiones era posible recrear²⁸. El repertorio ornamental que inventaron para estas estructuras tempo-

²⁸ VILLALPANDO, F de: *op. cit.*, fol. LXXI v.

12. Dos artistas pintando al fresco.
Grabado de hacia 1465

rales podría, no obstante, ser fijado con posterioridad en el exterior de los edificios, consumándose de algún modo el proyecto ideal de renovación de la ciudad.

Ahora bien, cuando se trataba de revestir o engalanar la ciudad con motivo de alguna fiesta, eran normalmente pintores de segunda fila los que ejecutaban los decorados diseñados o trazados por artistas de mayor renombre (FIG. 12). Aquellos artistas, la mayoría desconocidos, realizaban generalmente las pinturas al temple y se da la



coincidencia, según podemos comprobar al estudiar la actividad desarrollada por algunos pintores-escenógrafos, que muchos de ellos dominaban también la pintura al fresco y la empleaban en la decoración de fachadas e interiores de edificios³⁰. Cabría citar al respecto la influencia ejercida en el ámbito cortesano madrileño por los italianos Mitelli y Colonna, así como la actividad de otros pintores de renombre como Claudio Coello y José Donoso, que destacaron por las numerosas obras que pintaron juntos al fresco para distintos ámbitos palaciegos a la vez que se hicieron cargo en alguna ocasión de las trazas y pintura para los arcos triunfales y otros ornatos de carácter efímero³¹. Semejantes circunstancias se habían dado entre artistas italianos, tal y como Serlio y su traductor Villalpando, su ocuparon de hacernos saber. Es el caso del tantas veces mencionado Peruzzi y de otros artistas como Polidoro de Caravaggio y Marturino, que destacaron por los frescos que pintaron en

²⁹ Véase GONZÁLEZ ROMÁN, C. "El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna" en *Correspondencia e integración de las artes*. XIVº Congreso CEHA, Universidad de Málaga, 2002, en prensa.

³⁰ Véase al respecto, GONZÁLEZ ROMÁN, C.: "El artista escenógrafo..." *op. cit.*

³¹ *Ibidem.*

claroscuro, imitando en grisalla los bajorrelieves antiguos. A Polidoro de Caravaggio se atribuyen las pinturas de los arcos de triunfo con ocasión del regreso de Carlos V a Sicilia, después de su expedición a Túnez³².

Posiblemente, el lenguaje pictórico, figurativo o no, que adornaba los aparatos efímeros contribuyó a prefigurar una estética que pasaría a la arquitectura real, a las fachadas pintadas que funcionaban como telones permanentes. Respecto a Málaga ya se advirtió el origen de este tipo de representaciones pictóricas: la costumbre de travestir la ciudad con ocasión de la fiesta, teniendo como puntos de referencia imágenes grabadas y de los tratados, y se han analizado los diversos motivos, -decoración floral, geométrica, arquitectónica, de materiales y temas figurativos- representados en las fachadas revocadas de la Málaga del siglo XVIII³³. Aunque el paso del tiempo y las sucesivas sustituciones nos presentan viviendas aisladas o incluso fragmentos de las mismas, en su origen no lo estuvieron. Todavía hoy hemos podido conocer, aunque fragmentariamente, sucesiones de casas ordenadas con perspectiva. En el Perchel se conservaba un conjunto interesante, del cual la llamada Casa del Administrador (hoy demolida), era una de las más significativas por su complejo programa iconográfico. Las fachadas de calle Nuño Gómez enlazando con las de las calles Viento y Gigante no dejan de sorprendernos, y la sucesiva "aparición" de pinturas murales en las calles que rodean a la parroquia de San Felipe, que acaba de recuperar el diseño arquitectónico con que se pintó su fachada: calles de Gaona, Guerrero, Cabello, Parras, Ollerías, etc. con temas geométricos, arquitectónicos, florales e incluso figurativos ponen en evidencia esa relación entre la Pintura, la Arquitectura y la Escenografía. Y es que realmente la sucesión de estas fachadas decoradas reordenaba e imprimía un carácter diferente a la ciudad, la imagen de una ciudad deseada, de la ciudad ideal. En efecto, en la España del Antiguo Régimen, antes de que el pensamiento ilustrado propiciase las primeras transformaciones urbanas, las fachadas pintadas de los edificios expresaron ese deseo de visualizar la ciudad soñada.

³² BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, dessinateurs, sculpteurs... (1911-1923)*, 1976, II, pág. 454.

³³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.. "Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen". *Atrio Revista de Arte* 8/9. 1996, págs. 19-36. Véase de la misma autora, "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII". *Boletín de Arte* nº 13-14., 1992-93. Universidad de Málaga, págs. 143-170. - CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E.: "Nuevas identidades del Patrimonio Cultural. La pintura mural y el color de la Málaga Barroca. Políticas renovadoras de la imagen de la ciudad". *Actas del Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, págs. 303-320.

ASENJO RUBIO, E.: "Una gota en el desierto: la aportación de los propietarios en la recuperación de la pintura mural de Málaga" (en prensa). CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La parroquia de San Felipe Neri de Málaga: Recuperación de pinturas murales" (en prensa).