

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

FINGIR EL CIELO: HITOS Y ECOS ITALIANOS EN LA
QUADRATURA ESPAÑOLA DEL BARROCO EN EL SIGLO
XVII (1650-1700)

Autora: ELENA CEA CASAS

Tutor: RAMÓN PÉREZ DE CASTRO

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2025

Índice

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. Justificación y objetivos	7
1.2. Estado de la cuestión	7
1.3. Metodología	10
2. PINTURA E ILUSIÓN	13
2.1. Una aproximación a la ciencia de la ilusión	15
2.2. Otros tipos de ilusionismo pictórico además de la <i>quadratura</i>	16
2.2.1. El trampantojo	16
2.2.2. Las Anamorfosis	22
3. QUADRATURA E ILUSIONISMO PICTÓRICO	25
3.1. Hacia una definición y breve historia del concepto	27
3.2. Técnica	28
3.3. Evolución de la <i>quadratura</i>	29
3.4. Hitos de la <i>quadratura</i> barroca	35
3.4.1. Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687) y su influencia en España	35
Datos biográficos y obras destacadas en Italia	35
Viaje a España y principales obras	40
3.4.2. Andrea Pozzo (1642-1709)	43
Perspectiva Pictorum Architectorum	44
Obras destacadas	46
3.4.3. Luca Giordano (1634-1705)	49
3.4.4. Influencias y <i>quadraturas</i> en España durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII	56
Tras los pasos de Mitelli y Colonna: Francisco Rizi (1614-1685), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Dionisio Mantuano (1622-1683), José Ximénez Donoso (1628-1690) y Claudio Coello (1642-1693)	57
La estela de Luca Giordano en España: Antonio Palomino (1655-1726)	67
La influencia de Andrea Pozzo y Perspectiva Pictorum et Architectorum en España	72
Adentrándonos en el siglo XVIII: Domingo Martínez (1688-1749)	76
4. QUADRATURA Y PINTURA ILUSIONISTA PRÓXIMA: CASOS DE ESTUDIO EN CASTILLA Y LEÓN	81
4.1 Breve repaso de la <i>quadratura</i> en Castilla y León	83
4.2. Segovia: pinturas del camarín de la iglesia de la Virgen de la Fuencisla	85
4.3. Valladolid. Principales ejemplos	90
4.3.1. La decoración del camarín de la parroquia de Santa María la Mayor de Portillo	90

4.3.2. Pinturas de la iglesia del Salvador.....	93
5. CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	107



1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación y objetivos.

Este Trabajo Fin de Grado pretende ser un acercamiento a la pintura ilusionista, especialmente a la *quadratura* barroca, por lo sugestivo de su composición —una suerte de fusión escenográfica de la arquitectura y la pintura—, y lo complejo de su elaboración, partiendo del profundo conocimiento de geometría y perspectiva que despiertan una atracción sensorial e intelectual.

El objetivo de este trabajo se basa en estudiar la influencia de la pintura de *quadratura* e ilusión fundamentalmente italiana en España a partir de la segunda mitad del siglo XVII y hasta comienzos del XVIII. Entender el marco general de este género, su creación y principales corrientes, las vías de influencia en España y, finalmente, concretar un primer estudio de algunos conjuntos próximos de nuestro entorno castellano y leonés que reflejan su adaptación y difusión en lo local. Para ello hemos tenido que ahondar en las principales figuras italianas que realizaron este tipo de decoraciones, tanto en su país natal como en el nuestro. Seguimos con una aproximación de las obras que recibieron esta influencia *quadraturista* en España. Y concluimos con el estudio de ciertos ejemplos castellanos que, curiosamente, no han recibido prácticamente hasta ahora atención historiográfica.

1.2. Estado de la cuestión.

En concepto de ilusión ligado a la pintura se remonta a los mismos orígenes del arte, con escritos que han tratado el asunto desde la Grecia Clásica a la Roma de Plinio el Viejo o los artistas y tratadistas del Renacimiento como Alberti y Da Vinci. Siendo más restrictivos, en el caso concreto del *quadraturismo* ilusionista destacan las aportaciones teóricas barrocas de los propios artistas como Andrea Pozzo, probablemente el más influyente, en *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de 1693, que supone un manual esencial para los artistas iniciados en perspectiva y arquitectura; y *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino publicado en 1715, el cual se centra en la teoría y práctica de la pintura y la perspectiva. El tema siguió siendo abordado desde la estética y la Historia del Arte como nueva disciplina independiente. Precisamente esa relación entre pintura —y otras artes—, realidad e

ilusión fue muy debatida en la segunda mitad del XIX al calor del surgimiento de la fotografía y el realismo pictórico. Ya en el siglo XX, la preocupación por las teorías de la representación y la percepción tienen un hito en la figura de Ernst Gombrich, quien en su libro sobre la psicología del arte, *Arte e ilusión* (1960) establece que el ilusionismo pictórico dependía de las interpretaciones del artista y la tradición. En el campo específico de la *quadratura* y la pintura de perspectiva, Ingrid Sjöström publicó en 1978 *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, donde exponía la evolución y diferentes manifestaciones del género de forma clara y generalista. En el ámbito español queremos destacar las publicaciones de Javier Navarro de Zuñiga (especialmente *Imágenes de la perspectiva* y *Mirando a través: la perspectiva en las artes*), donde se plantea la evolución diacrónica del uso de la perspectiva.

Apuntalado este marco general, pasamos a interesarnos por los hitos en la evolución de la *quadratura* barroca, partiendo del esencial papel que jugaron artistas como Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Partiendo de la primera referencia importante y bosquejo biográfico escrito por Carlo Cesare Malvasia en *Felsina Pittrice* (1678) de Carlo Cesare Malvasia, sigue siendo clave como fuente el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino (1715). Fue en la segunda mitad del XX cuando la historiografía española volvió a prestarles especial atención, caso de Enriqueta Harris (*Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses*, 1961) y, especialmente, David García Cueto con su monografía *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna (1658-1662)* de 2005. Ello ha favorecido un renovado interés por los boloñeses y por su influencia en la pintura española (esencialmente madrileña) desde un prisma menos localista, (véase los trabajos de G^a Cueto, Aterido, Raggi).

Los trabajos dedicados a Andrea Pozzo son muy numerosos y atienden a cada una de las facetas de este prolífico artista, sobre todo a partir de la influencia de su tratado (1693). Destacamos la tesis doctoral de O'Toole —*Andrea Pozzo. The joining of truth and illusion* (1999) — por su análisis concreto de las obras pictóricas en perspectiva y su tratado dentro de un contexto filosófico. En estas últimas décadas el interés historiográfico no ha descendido, como prueban las interesantes contribuciones de Dubourg Glatigny (*Andrea Pozzo e l'architettura prospettica*, 2010) o los trabajos de Fuentes Lázaro aparecidos en libros y revistas científicas dedicadas al perfil de Pozzo como maestro perspectivo (2016), el análisis de su tratado (2019),

o la relación entre artistas y enseñanza científica en el entorno jesuítico (2022) por citar algunas.

Algo semejante ocurre con su contemporáneo Luca Giordano. La fuente de Palomino sigue siendo esencial para reconstruir su etapa española y la recepción de su arte en estos territorios (1715). A pesar de la crítica neoclásica, su nombre ha estado siempre vigente al trazar la evolución del ilusionismo y de la pintura española, pero cabe destacar el auge de trabajos sobre él a partir de las últimas décadas del XX, cristalizadas en obras como *Luca Giordano y España* (2002) o el imprescindible catálogo razonado de Úbeda de los Cobos (2017), que ejemplifica esa intensificación tanto de trabajos específicos inmediatamente anteriores (Pérez Sánchez, Aterido, Hermoso Cuesta, etc.), así como de las labores de restauración y puesta en valor de la producción del napolitano en nuestro país.

Poco a poco, el estudio de la *quadratura* desde un enfoque holístico y supranacional ha ido tomando forma, especialmente en el último cuarto de siglo¹. Así se ha perfilado mejor sus etapas, recorridos, influencias, modos de asimilación y evoluciones particulares. Para lo español, como veremos, aún quedas amplias lagunas por cubrir dado que fundamentalmente se conocen estudios parciales dedicados a Madrid, Levante o Andalucía. En el aporte español a esta historia general destacamos el capítulo de García Cueto (*Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte della quadratura bolognese nella Spagna del Seicento*, 2011) que forma parte del más amplio marco de *Quadratura: Geschichte. Theorie. Technik* y que señala la temprana influencia boloñesa en el entorno cortesano. A ello se añaden los trabajos pioneros de Angulo Íñiguez sobre Francisco Rizi (1974) o los posteriores de otros artistas de ese entorno como Claudio Coello (Piedra Adarves, 2002), Dionisio Mantuano (Sánchez del Peral y García Cueto, 2006) —*el mas unico de que se conoce en estos reynos en el arte de pintar al fresco*— y otros como el propio Palomino. Entre las últimas aportaciones de carácter general y de enfoque internacional merece señalarse *Pintura ilusionista entre España y América* (2020), que ha constituido uno de nuestros puntos de partida precisamente por la variedad y riqueza de los asuntos tratados en esta publicación colectiva.

Frente a esta proliferación y en referencia al ámbito castellano y leonés, carecemos aún de estudios globales —ni siquiera provinciales—, algo que sigue invisibilizando

¹ Incluso en otras latitudes como la América española o Brasil, recientemente Mello 2024.

sus producciones y su alcance. Como veremos, salvo algunos estudios puntuales de obras individuales (por ejemplo, Andrés González, 2003 y 2009), sólo tenemos referencias concretas (generalmente muy someras) en estudios dedicados al desarrollo del barroco de cada provincia o región (por ejemplo, Payo Hernanz, 2004; Urrea y Valdivieso, 2017), insertas en reconstrucciones biográficas de artistas o en catálogos e inventarios patrimoniales. Esta falta de interés y diseminación se traduce en la ausencia de una visión de conjunto, de las fuentes y las interrelaciones.

1.3. Metodología.

Como hemos indicado, la indispensable revisión bibliográfica ha conjugado la abundancia de trabajos sobre los aspectos generales y principales exponentes del ilusionismo y *quadratura* y la escasez para algunos ejemplos estudiados. Nos centramos en trabajos globales sobre el ilusionismo pictórico y la perspectiva a partir del Renacimiento como precedente a las obras barrocas que se exponen en el trabajo, así como aquellas otras aportaciones que sirvan para construir una evolución general de la *quadratura* barroca y su influencia en España. Se han utilizado los importantes fondos disponibles físicamente en las bibliotecas de la UVA y Pública de Castilla y León, pero también las bases de datos y recursos bibliográficos online que ofrecen. A ello he añadido las ya habituales herramientas de *Google Scholar*, *Dialnet*, *Internet Archive*, *Academia.edu* (por citar algunas) y, en algún caso, el préstamo interbibliotecario. Y, por supuesto, los habituales repositorios y buscadores de imágenes.

Una vez asentados los principios teóricos generales sobre *quadratura* e ilusionismo, su evolución e hitos en la España de los siglos XVII y XVIII (a pesar de lo cual me centraré en el primero de ellos dado el espacio disponible), me ha resultado muy interesante la realización de estudios de casos concretos y próximos con su correspondiente trabajo de campo, debate con el tutor y toma de fotografías *in situ*. Es lo que ocurrió con las pinturas de El Salvador de Valladolid y el Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla en Segovia. El reto de este contacto directo con la obra ha sido mayor aún al carecer de estudios previos de cierta importancia. Por ello quisiera agradecer a los responsables de ambos lugares, así como al Obispado de

Segovia, que me proporcionara el inédito informe de restauración de las pinturas del camarín (2023). Aunque esta fuente no profundiza en aspectos histórico-artísticos, me ha permitido comprender aspectos materiales y otras aproximaciones a la obra desde la conservación-restauración.

Con esta selección y análisis crítico (y comparativo) de las fuentes y del trabajo directo de algunas obras artísticas concretas hemos formado el bloque del TFG, empleando una metodología diversa que ha conjugado el método formal y estilístico o el biográfico más tradicionales con otros como el iconográfico para interpretar las imágenes e incluso el relacionado con la cultura visual para poder contextualizar convenientemente tales obras.

2. PINTURA E ILUSIÓN.



2.1. Una aproximación a la ciencia de la ilusión.

Una de las tareas básicas de la pintura era pasar un mundo tridimensional a uno plano², lo que llevó a los artistas a estudiar y buscar recursos de adaptación³. Siendo este un elemento general en la historia de la pintura, el *ilusionismo* como género o tipología pictórica concreta —objetivo de este trabajo— tuvo su fundamento en la perspectiva y alcanzó su máximo desarrollo en la Italia barroca⁴. Aunque sus raíces pudieran remontarse mucho antes⁵, el arranque del ilusionismo pictórico fue de la mano de los expertos y teóricos de la perspectiva renacentista. Los experimentos perspectivos de Brunelleschi (1377-1446) sentaron las bases de la perspectiva como fórmula universal, con el problema de que el espectador debía ubicarse el mismo punto de vista elegido por el pintor⁶. Uno de los primeros fue Leon Battista Alberti (1404-1472) quien, con su teoría de la ventana albertiana, retomó y potenció la idea de entender el cuadro como una ventana abierta hacia el mundo visible. Y así otros, como Leonardo da Vinci (1452-1519), apuntaron que la perspectiva no era más que el ver un lugar desde un cristal transparente, sobre el que había que dibujar los objetos. De ese modo se fue planteando el asunto de qué es lo que contemplamos y del arte ilusionista como creador de *semejanzas verosímiles* a lo largo del Renacimiento y el Manierismo⁷.

Quisiera destacar en la definición del ilusionismo como género específico el papel del destacado sacerdote y matemático Ignacio Danti (1536-1586), quien realizó una serie de comentarios al tratado de Jacopo Vignola (1507-1573)⁸ en el que se sugerían vistas de *sotto in sù*. Danti consideraba que estas pinturas de bóvedas eran el trabajo más difícil de realizar en perspectiva debido a la irregularidad de la superficie. En sus obras quedaban explicados los principios teórico-prácticos del *quadraturismo*, muy semejantes a los que más tarde plasmaría Andrea Pozzo en su icónica bóveda de San Ignacio de Roma⁹.

² Gombrich 1960, 258.

³ Ibídem, 266-267.

⁴ Fernández Alba y Navarro de Zuvillaga 1996, 297.

⁵ En realidad, la pintura *de ilusión* se llevaba empleando desde épocas pretéritas como la helenística, donde las estancias pequeñas se decoraban con trampantojos Soriano Sánchez 1998, 2.

⁶ Fernández Alba y Navarro de Zuvillaga 1996, 291.

⁷ Gombrich 1960, 260-262.

⁸ *Le due regole della prospettiva pratica* (1583).

⁹ Fernández Alba y Navarro de Zuvillaga 1996, 298.

2.2. Otros tipos de ilusionismo pictórico además de la *quadratura*.

2.2.1. El trampantojo.

El término *trampantojo* deriva de la palabra francesa *trompe-l'oeil* y se refiere a la ilusión, trampa, enredo o artificio con el que se engaña haciendo ver lo que no es¹⁰. Igualmente, en la literatura se han encontrado referencias, concretamente en *Historia Natural* (77 d. C.) de Plinio el Viejo (79 d. C.) en relación con la canónica leyenda/duelo de Zeuxis y Parrasio. Este texto fue recuperado y puesto en valía por los artistas en el Renacimiento, que comenzaron a acercarse a la representación del naturalismo intentando confundir la realidad para generar asombro¹¹. El éxito del trampantojo se dio durante el barroco y se manifestó especialmente en Italia¹², sin olvidar la amplia estima que, por ejemplo, tuvieron los trampantojos en el siglo XVII holandés, articulándose con un especial interés por el desarrollo de la ciencia óptica y la perspectiva¹³.

Entre las obras de trampantojo se distinguen una serie de tipos, de ventana, cortina, bodegones, o cuadro dentro del cuadro, buscando siempre la convivencia pintura-observador¹⁴. Entre muchos ejemplos, podemos señalar el temprano *San Marcos* (1448-1451) (fig. 1) de Andrea Mantegna, donde la ilusión se incrementaba gracias al *cartellino* de la parte baja, hito que pudiera llevarnos a ejemplos barrocos como el del *Anciano en la ventana* (1653) (fig. 2) del holandés Samuel van Hoogstraten.

¹⁰ RAE, 2024.

¹¹ Alonso 2022b, 53 y Alonso 2022a, 69.

¹² Navarrete Prieto 2022, 17.

¹³ Alonso 2022b, 54-55.

¹⁴ Alonso 2022a, 69.



Fig. 1. (izda.) Andrea Mantegna: *San Marcos*. 1448-1451. Museo Städel de Frankfurt, Alemania. Fuente: Google Arts and Culture.



Fig. 2. (dcha.) Samuel van Hoogstraten: *Hombre anciano en la ventana*. 1653. Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum de Viena, Austria. Fuente: Kunsthistorisches Museum.



Fig. 3. Adrien van der Spelt y Frans van Mieris I: *Trampantojo con guirnalda de flores y cortina*. Óleo sobre lienzo, 1658. Art Institute of Chicago, Estados Unidos. Fuente: imagen del museo

En este fluir histórico se fueron incorporando juegos visuales como el de la cortina ilusionista que permitía establecer un diálogo entre la realidad y la ficción, complemento muy efectista del tema principal, como en *Trampantojo con guirnalda de flores y cortina* (1658) (fig. 3) de Adrien van der Spelt (1630-1673) y Frans van Mieris I

(1635-1681). Y es que quizá fue en el género del bodegón donde los juegos ópticos y pictóricos del trampantojo alcanzaron su máximo desarrollo, hasta convertirse en una especie de género propio. Sin salir de la escuela holandesa que nos sirve como ejemplo, destacan las obras de Osias Beert (1580-1624) (fig. 4) y Willem Claez Heda

(1594-1680), con su fastuosa recreación de objetos y alimentos de las clases altas¹⁵.



Fig. 4. Oasias Beert: Bodegón. Óleo sobre lienzo. 1600-1625. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: imagen del museo

España cuenta igualmente con una amplia tradición bodegonista en la que destaca Sánchez Cotán (1560-1627), tan influenciado por la pintura toledana y flamenca (fig. 5). Pero igualmente son destacadas las obras de Van der Hamen¹⁶ o la andaluza Josefa de Ayala (o de Óvidos, 1630-1684) con sus bodegones con simbología sacra (fig. 6) que tanto recuerda a Zurbarán (fig. 7). Entre sus trampantojos *a lo divino* merecen destacarse los dedicados al paño de la Verónica, precisamente por sus interesantes reflexiones metapictóricas (fig. 8)¹⁷.

¹⁵ Ibidem, 54-55.

¹⁶ Pérez Sánchez 1984, 41.

¹⁷ Navarrete Prieto 2022, 22.



Fig. 5. Sánchez Cotán. *Bodegón con frutas y verduras*. Óleo sobre lienzo. H. 1602. Colección privada. Fuente: Wikipedia.



Fig. 6. Josefa de Ayala. *Cordero de Dios*. Óleo sobre lienzo. 1670. Irmandade dos Congregados, Braga, Portugal. Fuente: Wikipedia



Fig. 7. Francisco de Zurbarán. *Agnus Dei*. Óleo sobre lienzo. 1640. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: imagen del museo.



Fig. 8. Francisco de Zurbarán. *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 1658. Valladolid, Museo Nacional de Escultura (Inv. n° 850). Fuente: CER.es



Las preocupaciones ilusionistas, de trampantojo y de *trompe l'oeil* a lo divino fueron recurrentes entre los grandes artistas españoles. Por ejemplo, Murillo emplea el tipo de *cuadro dentro del cuadro* en su *Inmaculada con Fray Juan de Quirós* (1652) (fig. 9); también lo usa en muchos de sus retratos y autorretratos (figs. 10-12), reflexiona de esta manera sobre el papel de la imagen pictórica y la representación de la

realidad¹⁸. De ahí que su influencia y estela sea crucial en pintores como Lucas Valdés (1661-1725), por ejemplo, a través del *Retrato del Almirante Pedro Corbert* (1699) (fig. 13) del Hospital de Venerables¹⁹. Recordemos cómo precisamente este último practicó también la *quadratura* y que junto a su padre (Juan de Valdés Leal, 1622-1690) realizó una obra capital del ilusionismo mural español: *El Triunfo de la Santa Cruz* (1668) (fig. 14) en la sacristía de la fundación hispalense de Venerables sacerdotes²⁰.



Fig. 9. Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada con Fray Juan de Quirós*. Óleo sobre lienzo. 1652. Sevilla. Palacio arzobispal (procedente del convento de san Francisco).
Fuente: Archidiócesis de Sevilla.

¹⁸ Ferrándiz Sánchez 2011, 256. Últimamente, Navarrete Prieto 2017.

¹⁹ Soriano Sánchez 1998, 16.

²⁰ Ibidem, 13-14.



Fig. 10. Bartolomé Esteban Murillo. *Retrato de Nicolás de Omazur*. Óleo sobre lienzo, 1672. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: imagen del museo



Fig. 11. Bartolomé Esteban Murillo. *Retrato de Isabel del Malcampo*. Óleo sobre lienzo. 1674. Copia en Pollok House, Glasgow, Escocia. Fuente: Wikipedia.



Fig. 12. Bartolomé Esteban Murillo. *Autorretrato*. Óleo sobre lienzo. 1668-1670. Londres, National Gallery. Fuente: Wikipedia.



Fig. 13. Lucas Valdés. *Retrato del Almirante Pedro Corbert*. Óleo sobre lienzo, 1699. Sevilla, Hospital de los Venerables. Fuente: Wkipedia.



Fig. 14. Juan Valdés Leal. *Triunfo de la Santa Cruz*. 1668. Sevilla, Iglesia de los Venerables. Fuente: Wikipedia.

De esa forma podemos ejemplificar las interacciones entre ilusionismo pictórico mural y los trabajos sobre lienzo, sin salir de la misma época y ciudad.

2.2.2. Las Anamorfosis.

Además del trampantojo, otra manifestación artística ilusionista conectada con la *quadratura* fue el de las anamorfosis: vistas inusuales en perspectiva que a lo largo del XVI llegaron a ser bastante habituales. Su carácter misterioso se basaba en un uso específico de la perspectiva que mostraba a los objetos tan deformados que no se llegasen a reconocer, motivando al espectador a buscar su significado²¹.

La anamorfosis también fue de especial interés en el mundo nobiliario y cortesano y no faltaron ejemplos que representaban imágenes de los reyes o sus emblemas. Así, podemos mencionar los ejemplos conservados en la sacristía de San Miguel y san Julián de Valladolid que presentan los retratos del emperador Carlos V e Isabel de Portugal (fig. 15)²². Más allá de lo representado, no se ha valorado suficientemente el contexto jesuítico en el que aparecen, flanqueando además un gran retablo perspectivo pintado en el muro.

²¹ Fernández Alba y Navarro de Zuñiga 1996, 385-389.

²² Fernández Alba y Navarro de Zuñiga 1996, 391-392.



Fig. 15. Anónimo: *Anamorfosis de Carlos V. S. XVI*. Valladolid, Iglesia de San Miguel y San Julián.
Fuente: elaboración propia

Además de basarse en la distorsión perspectiva, es interesante el carácter interactivo de estas obras, en las cuales el espectador juega un papel básico para reconstruir la imagen²³.

Todas estas obras tienen en común el factor sorpresivo que ejercen sobre el público o el uso de distintos elementos que traspasan la barrera entre lo real y lo ficticio y la bidimensionalidad: más allá de lo estético, se invitaba a una reflexión sobre la experiencia visual²⁴.

²³ Navarrete Prieto 2022, 24.

²⁴ Arnheim 2001, 53-55.

3. QUADRATURA E ILUSIONISMO
PICTÓRICO.

3.1. Hacia una definición y breve historia del concepto

La *quadratura* como concepto se refiere a pinturas ilusionistas realizadas entre los siglos XVI y XVIII que aparentan expandir la arquitectura en un interior, muchas veces en un techo plano, y otras, en paredes²⁵.

Definir el término *quadratura* es y ha sido complicado, debido a los diversos estudios sobre la misma a lo largo de la historia. La base de este tipo de composiciones es la verosimilitud: conseguir una continuación del espacio físico, transformando los límites y concibiendo un nuevo ambiente donde se relacionaban los elementos reales y fingidos²⁶. Si bien se trata de un concepto habitual a lo largo del tiempo, el término define una forma pictórica que nació esencialmente en el siglo XVI y se potenció durante el barroco. Así, a partir de 1550 sus posibilidades se exploraron sobre todo en Bolonia y Venecia²⁷, desarrollándose y perfilándose hasta alcanzar su momento culmen, coincidiendo con el pleno barroco un siglo después.

La raíz italiana “*quadra*” (cuadrado o cuadro) generó el vocablo *inquadrare* (enmarcar) y es que originalmente las pinturas que tratamos solían servir como “marco” para una composición central, generando una escenografía que ensalza las figuras y la escena²⁸. Omar Calabrese definió la *quadratura* como *triple espacialidad* dada la relación que crea entre arquitectura, pintura y escenografía, señalando que muchos artistas actuaban como pintores, arquitectos y escenógrafos, poniendo como ejemplo a Baldassarre Peruzzi (1481-1536)²⁹.

Otros teóricos señalan el punto de partida en el término geométrico *quadro* o *quadrettatura* —cuadrícula o retícula— ya que para llevar a cabo estas composiciones y traspasarlas a la bóveda era necesario una retícula. Antes de que el término se empezase a utilizar con el significado que se le da hoy, se emplearon otros nombres como perspectivas, escorzos o bóvedas y techos de *sotto in sù*³⁰.

Autores como Frey, Panofsky o Gombrich abordaron su definición basándose en cuestiones como el conocimiento del tema, técnica y composición, prestando

²⁵ Tesoro de Arte & Arquitectura <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033728> (consultado el 07/07/2025)

²⁶ García Cueto 2005, 30.

²⁷ En cuanto a la *quadratura* veneciana, entre 1530 y 1540 el interés en perspectiva fue aumentando gracias a la llegada a la ciudad de arquitectos y teóricos como Serlio, y más tarde Palladio. Sjöström 1978, 39-40.

²⁸ Fuentes Lázaro 2022, 403.

²⁹ Navarro de Zuvillaga 2000, 171.

³⁰ Sjöström 1978, 12.

atención al concepto de realidad: realidad que el pintor debía conquistar y desafiar para que los resultados fuesen sorprendentes, consiguiendo confundir al observador, aunque fuera momentáneamente. Pero el ilusionismo espacial no quedaba restringido únicamente al engaño o confusión con la realidad, pues tenía otras lecturas y significados, tales como la de mostrar las habilidades pictóricas del artista o el carácter intelectual de la composición gracias al dominio de la óptica, la matemática y la perspectiva. De esa forma, praxis y disegno suponían desafío solo al alcance de los artistas más dotados (y los contextos promotores más exigentes).

3.2. Técnica.

Como el soporte habitual era el muro, se necesitaba un tratamiento que asegurara su conservación y estabilidad, empleándose bien el temple y, sobre todo, el fresco, generalmente con acabado mate para mejorar la percepción. Elaborado el diseño previo y los cartones a tamaño real, se trazaba la cuadrícula en el yeso y se colocaban los cartones en sus lugares correspondientes, mediante un punzón se marcaba el contorno del dibujo dejando marcas en la superficie que guiaban al artista. Por último, se planificaban las *giornate* y procedía a pintar antes de que la cal se secase, generalmente con pigmentos diluidos al agua, aunque muchas veces se remataba con toques al temple³¹.

En la pintura de techo la arquitectura fingida se ordenaba en el contorno de la bóveda, dejando usualmente vacío el centro. En las de mayor tamaño se utilizaba la perspectiva multifocal, con varios puntos de fuga, evitando así las distorsiones que se producían al variar el punto de vista del espectador³². El análisis tanto del espacio real como perspectivista debía coincidir para su correcta observación y comprensión del conjunto³³.

³¹ Sjöström 1978, 64.

³² Sjöström 1978, 21 y 22.

³³ Carvelaris 2011, 212.

3.3. Evolución de la *quadratura*.

Distintos autores señalan *La Trinidad* (1426) (fig. 16) de Masaccio como uno de los más tempranos y destacados ejemplos de la *quadratura* renacentista sobre muro, estableciendo una evolución y propagación que tiene como hito significativo el óculo de la *Camera degli Sposi* (fig. 17) de Andrea Mantegna (1474) por el planteamiento ilusionista de la bóveda. Según Vasari³⁴, Uccello (1397-1475) ya realizaba pinturas de perspectiva fingida en bóveda que no se han conservado. Sin ser aún un género específico, sus principios se fueron desarrollando lentamente hasta generar grandes composiciones murales, ya en el siglo XVI, como las de Villa Farnesina en Roma de la mano de Peruzzi (1481-1536), destacando su efectista *Sala de las perspectivas* (fig. 18). También contribuyeron los avances en paralelo de la pintura teatral y los primeros manuales teóricos de perspectiva.

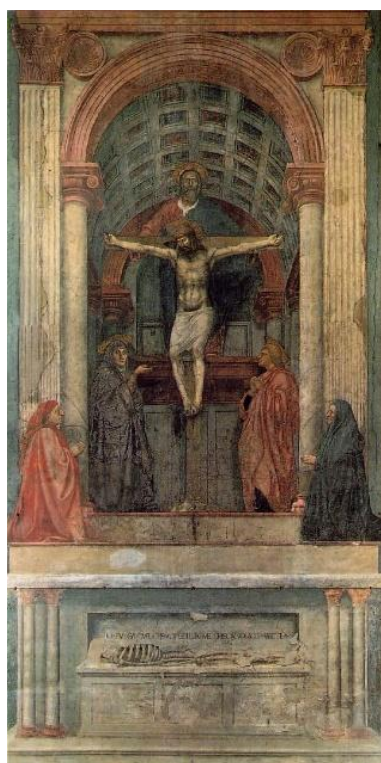


Fig. 16. Masaccio. *La Trinidad*. Fresco. 1426. Florencia, Iglesia de Santa María Novella. Fuente: Wikipedia



Fig. 17. Andrea Mantegna. Detalle de la *Camera degli Sposi* fresco. 1465-1474. Mantua, Castello di San Giorgio. Fuente: Wikipedia.

³⁴ Así lo cita Vasari 1986, 258.



Fig. 18. Baldassarre Peruzzi. Detalle de la Sala de las perspectivas. Pintura al fresco. 1510-1519. Roma. Villa Farnesina, Roma.

Durante la última parte del *Quattrocento*, las composiciones ilusionistas, las figuras escorzadas y estructuras fingidas abiertas se desarrollaron especialmente en el norte de Italia³⁵, dando paso ya en el *Cinquecento* a obras de una perfección, escala e influencia determinante como la bóveda de la Capilla Sixtina (fig. 19), espacio simbólico esencial para el orbe católico y verdadero modelo a imitar.



Fig. 19. Miguel Ángel. Detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina. Pintura al fresco. 1508-1512. Ciudad del Vaticano. Fuente: Wikipedia.

Los tramos de su gran bóveda de cañón se componen a partir de escenas centrales abiertas con sus correspondientes puntos de fuga, comportándose como *quadri*

³⁵ En 1468 Vincenzo Foppa (1430-1515) realizó unos frescos en la capilla Portinari en la iglesia de San Eustorgio, Milán. Nos interesan las relacionadas con la vida de San Pedro mártir en las paredes laterales, y los óculos en las pechinas con imágenes de los Padres de la Iglesia. Sjöström 1978, 30-31.

riportati y, algunas de ellas, como verdaderos rompimientos del techo. A pocos metros, Rafael (1483-1520) utilizó también los rompimientos fingidos en los en sus estancias vaticanas, dando carta de naturaleza a la *quadratura* posterior. Pintores como Correggio (1489-1534) y Giulio Romano (1499-1546) retomaron a inicios del segundo cuarto del XVI las experiencias anteriores llevando a cabo una renovación muy importante de las estructuras ficticias y el dibujo figurativo, poniendo en marcha el empleo de nuevos elementos, como se comprueba en el fantástico y apabullante cosmos mitológico de la Sala de los gigantes (1532, fig. 20), así como otros recintos del mismo Palacio de Té³⁶.

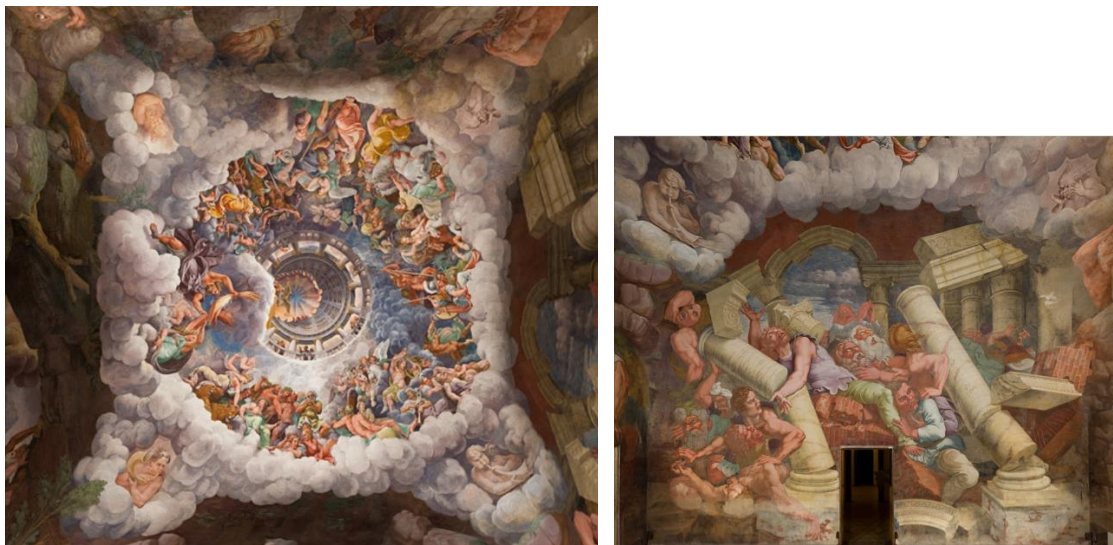


Fig. 20. Giulio Romano. Bóveda y pared de la Sala de los gigantes. Pintura al fresco 1532. Mantua. Palacio del Té. Fuente: Google Arts and Culture

Insistimos en que nos referimos únicamente a hitos esenciales de una evolución artística y visual que nos conduce a la primera mitad del XVII, momento en que definitivamente la *quadratura* se conformó como objeto de aprecio y demanda. La especialización de los artistas aumentó y Bolonia se convirtió en un verdadero centro práctico y de enseñanza. Los pintores emilianos continuaron dominando el panorama artístico también en Roma gracias a los Carracci y sus discípulos. Annibale Carracci trabajó en las pinturas decorativas del Palacio *Farnese* (fig. 21) en Roma entre 1597 y 1604, partiendo de la tradición de la Sixtina y las *Loggias* vaticanas. Su composición marcó un referente y sirvió de inspiración para decoraciones y estructuras posteriores. Por ejemplo, la composición de techo dedicada a la *Aurora* (1621) (fig. 22) llevada a cabo por Guercino (1591-1666) en el Casino de la Aurora

³⁶ En la *Sala de los caballos*, el ilusionismo vino de la mano del tratamiento de los animales que parecían sobresalir de la arquitectura fingida. Presencio 1999, 29.

de la Villa Boncompagni Ludovisi. Un paso decisivo para la definitiva madurez de la *quadratura* barroca romana, tan fastuosa como compleja compositiva e iconográficamente, fue el dado por Pietro da Cortona³⁷. Tomaremos como referencia la gran bóveda del Palazzo Barberini que representa *El triunfo de la divina providencia* (fig. 23, 1633 y 1639) con el empleo de un gran número de estructuras fingidas que parecen dilatar y romper el espacio o la potenciación de los efectos ilusorios.



Fig. 21. Annibale Carracci. Bóveda de la Galería Farnese con el Triunfo de Baco y Ariadna. Fresco. 1596-1604. Roma, Palacio Farnese. Fuente: Wikipedia



Fig. 22. Giovan Francesco Barbieri, Guercino. Sala y bóveda del Casino de la Aurora. Pintura al fresco. 1621. Roma, Villa Boncompagni Ludovisi. Fuente: Google Arts



³⁷ Posteriormente referiremos los intentos de Felipe IV para que Cortona redecorara el alcázar madrileño.



Fig. 23. Pietro da Cortona. Vista general y detalle de la bóveda con el *Triunfo de la divina providencia*. Fresco. 1633-1639. Roma, Palacio Barberini. Fuente: Wikipedia



Con ello, el ilusionismo del pleno barroco se desarrolló especialmente en Italia a partir de la segunda mitad del XVII³⁸ y el foco dual de Bolonia-Roma siguió siendo el esencial, aún más consolidado con la llegada de multitud de artistas que estudiaban los modelos de los maestros *quadraturistas* como los Carracci, Mitelli, Colonna o Curti. Su éxito y el afán de repetición llevó a replicar las composiciones, perpetuando

³⁸ Brejon de Lavergnée 1997, 342.

y difundiendo los elementos típicos de los maestros³⁹. Poco a poco la pintura emiliana tomó un cariz menos clasicista y más expresivo. La atracción de por los frescos de Cortona, y la influencia posterior de Luca Giordano contribuyeron a ello⁴⁰. La dirección hacia otro gusto más escenográfico y dinámico comenzó desde 1670, a partir del cambio de estilo que ya se había percibido en las obras de madurez de Mitelli y Colonna, comunicando con las realizaciones del jesuita Andrea Pozzo justo al terminar la centuria.

En los confines de nuestro marco cronológico, el siglo XVIII supuso un cierto continuismo, con readaptaciones de gusto rococó. Sin cambios radicales, triunfaron las formas más ligeras y se atenuaron los colores hasta llegar a la depuración neoclásica. Artistas como Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) o Filippo Juvara (1678-1736). La crítica neoclásica mostró poca simpatía al considerarla producto de un barroco exaltado y superfluo, más sensorial que académico y por ello quedó en los márgenes de la incipiente historiografía artística⁴¹.

³⁹ Brejon de Lavergnée 1997, 348.

⁴⁰ Ibidem, 351-352.

⁴¹ Sjöström 1978, 68-69.

3.4. Hitos de la *quadratura* barroca.

3.4.1. Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687) y su influencia en España.

Datos biográficos y obras destacas en Italia.

Nos interesa destacar la producción de estos dos pintores boloñeses por su interés en general y por su especial influencia en España, como ha venido reivindicando la historiografía —esencialmente la italiana—, quien suele destacar el papel jugado por el segundo de ellos dado que Colonna se ocupó sobre todo de los aspectos figurativos, siendo estos los que tradicionalmente se han considerado por encima de los *quadraturísticos*⁴². Tal consideración está cambiando en estos años.

Pocos son los datos que tenemos sobre el origen y formación de Colonna: nació en la población lombarda de Rovenna en 1604 y se formó en Bolonia primero con Gabriello Ferrantinni y después con Girolamo Curti *Il Dentone* (1575-1632), donde se especializó en labores de *quadratura* al fresco. Formando parte de su taller intervino en la decoración de Villa Malvasia⁴³ y conoció a Agostino Mitelli.

Este último (nacido en Batteredizzo, junto a Bolonia en 1609), tras pasar por los talleres de varios pintores menores⁴⁴, se formó con el arquitecto Giovan Battista Falchetta quien fomentó sus capacidades experimentales y le recomendó a Curti, con quien comenzó colaborando en la creación de decorados teatrales.

El encuentro de Colonna y Mitelli en el taller de Girolamo Curti les proporcionó los conocimientos técnicos necesarios o el aprendizaje de un rico repertorio ornamental de inspiración clásica y manierista en un ambiente de creatividad y experimentación. Tras la muerte de su maestro en 1632 formaron pareja artística, especializándose Mitelli en la faceta de *quadraturista* arquitectónico y Colonna en la de pintor figurativo además de los asuntos económicos y organizativos. No obstante, resulta

⁴² Raggi 2013, 11.

⁴³ “Angelo Michele Colonna”, Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/colonna-angelo-michele/55c3c8e5-6f80-4f14-954d-b7298426dcce> (consultado en 29/03/25)

⁴⁴ Ceán Bermúdez 1800.

difícil deslindar la labor de cada uno⁴⁵. Conscientes del potencial de la *quadratura*, lograron encontrar un equilibrio entre la arquitectura real y pintada tras un largo proceso de perfeccionamiento.⁴⁶

Como artistas independientes, destacan las creaciones en el Palacio Pitti en Florencia (1637-1641) encargadas por el duque Fernando II de Médici, decorando las estancias estivales con una serie de *quadraturas* que partían de la centralidad de la arquitectura⁴⁷. En la primera de las salas (fig. 24), realizada entre 1637 y 1639, es evidente la inspiración de los frescos de Annibale Carracci en la Galería Farnese, si bien emplearon un modelo más clásico para el *sfondato*⁴⁸.

En la segunda sala (fig. 25), pintada en 1640, el artificio ilusionista se expandía por las paredes que se ennoblecían con cuadros de personajes de la corte de los Medici y un programa iconográfico complejo. Por último, la tercera sala (1641), contaba con una *quadratura* que armonizaba todo el espacio con una arquitectura fingida que se extendía por las paredes y la bóveda con *sfondato*, nuevamente representando a los antepasados del Gran Duque (fig. 26).



Fig. 24. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Decoración de la Sala dell'Udienza pubblica dell'Appartamento d'Estate. 1637-1639. Florencia, Palazzo Pitti. Fuente: Galleria degli Uffizi

⁴⁵ García Cueto 2005, 37 y 46.

⁴⁶ Raggi 2011, 106-107.

⁴⁷ Raggi 2013, 15, 17 y 18.

⁴⁸ Se trata de un recurso de la pintura de perspectiva que consiste en la abertura de un vano central fingido. Normalmente lo encontramos en las composiciones de techo.



Fig. 25. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Decoración de la Sala dell'Udienza privata o de las columnas del Appartamento d'Estate con la apoteosis de Alejandro Magno. 1640. Florencia, Palazzo Pitti. Fuente: Galeria degli Uffizi



Fig. 26. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Decoración de la Sala di rappresentanza del Appartamento d'Estate. 1641. Florencia, Palazzo Pitti. Fuente: Galeria degli Uffizi.

El éxito alcanzado en la corte florentina⁴⁹ se mantuvo gracias al patrocinio de personalidades como el cardenal Giovan Carlo de Medici, puente esencial para el viaje de ambos a la corte madrileña de Felipe IV. La creación verista del espacio imaginado y admiración que generaban sus composiciones fueron fruto de la experimentación y la invención sobre una tradición consolidada. Además de las propias obras, destacamos el tratado que Mitelli publicó en Bolonia en 1645 titulado *Freggi dell'architettura* donde incluyó un repertorio de estampas de decoraciones de frisos, que en ocasiones utilizó en sus obras.



Un buen ejemplo de esta manera de hacer es el fresco de la Capilla del Rosario (fig. 27) de la Iglesia de Santo Domingo en Bolonia.



Fig. 27. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Decoración de la bóveda de la Capilla del Rosario con la Asunción de la Virgen. Fresco. 1654-1656, Bolonia, Iglesia de Santo Domingo.

⁴⁹ En el inicio del siglo XVII la pintura decorativa florentina estaba ligada a una decoración tardomanierista. La llegada del dúo boloñés supuso un gran cambio, al apostar por un lenguaje más barroco y moderno. Farneti 2008, 371-376.

La coherencia entre la arquitectura real y la ilusoria gracias a su sofisticada *quadratura* incluía fingidos relieves monocromos, ornamentos y una fresca composición de las figuras del *sfondato*. La cúpula fingida y la balaustrada de la semicúpula ayudaban a aumentar la sensación de espacialidad, y la unión entre arquitectura pintada y la figuración quedaba resuelta gracias a las coronas de flores elevadas por ángeles. Se advierte así, cómo el lenguaje utilizado en el Palacio Pitti alcanza seguridad, diversidad y madurez. Los frescos del Palacio Spada de Roma o del palacio de Este de Sassuolo se suman a este conjunto, de forma que, cuando partieron hacia España en 1658, su arte estaba preparado para responder a las demandas artísticas de una de las monarquías más importantes de Europa⁵⁰.

Viaje a España y principales obras.

La llegada de los boloñeses a España supuso un eslabón más de la larga presencia de pintores italianos en el entorno cortesano de los Austrias. A pesar de la tradición pictórica mural española, García Cueto señala cómo desde finales del XVI se vivía un momento de decadencia e incluso de pérdida de la identidad. Durante estos años el proyecto más destacado que se llevó a cabo fue la decoración del palacio y diversas estancias del Monasterio de El Escorial por iniciativa de Felipe II⁵¹ que posibilitó la conocida presencia de un buen número de artistas italianos. Ello creó una escuela de fresquistas que mantuvieron su lenguaje y estuvieron activos durante el reinado de Felipe III, sin necesidad de importantes aportes externos⁵². Los primeros años del *Rey Planeta* fueron, por tanto, continuistas. La desaparición vital de tales maestros, el interés y eco de las novedades italianas y el cambio de gusto hizo que Felipe IV se planteara una renovación de la decoración de las estancias del Alcázar, dando importancia a la decoración de muros y techos.

La tarea de buscar artistas para ello se encomendó a Diego Velázquez como aposentador y supervisor de las obras del Alcázar⁵³, teniendo como primera opción

⁵⁰ Estos aspectos han sido explicados por Raggi 2013, 15-22.

⁵¹ El florecimiento de la pintura mural española contó con el aporte de artistas italianos como Luca Cambiaso (1527-1585) y Pellegrino Tibaldi (1527-1596), artífice de los frescos de la biblioteca, entre otros. Román Sánchez 2020, 110.

⁵² Felipe III contó con los pintores italianos llegados durante el reinado de su padre, incluidos los hermanos Bartolomé (1560-1608) y Vicente Carducho (1576-1638), Eugenio Cajés (1575-1634) y Fabrizio Castello (1562-1617). Rodríguez Rebollo 2020, 247.

⁵³ García Cueto 2005, 51-55.

a Pietro da Cortona (1596-1669), quien se negó a trasladarse a España. El marqués Virgilio Malvezzi sugirió a Velázquez en este segundo viaje italiano los nombres de Mitelli y Colonna y parece que los tres artistas se conocieron en 1650⁵⁴, si bien los boloñeses tardaron ocho años en viajar probablemente por motivos personales y familiares⁵⁵.

Llegados a Madrid en 1658 se les encomendó —casi como tanteo— la decoración del Cuarto de Verano del Alcázar, con las alegorías de las horas del día y el ciclo solar. Inmediatamente pasaron a trabajar en el Salón de los Espejos, donde desarrollaron el tema de Pandora, cuya apoteosis —realizada por Colonna— ocupaba la escena central, contando con la ayuda de Juan Carreño (1614-1685) y Francisco Rizi (1614-1685) para las nueve escenas repartidas entre los muros, medallones de las esquinas y el techo que completaban un programa vinculado, políticamente, con el matrimonio de María Teresa de Austria con Luis XIV.

Colonna y Mitelli intervinieron posteriormente en el conjunto del Buen Retiro, destacando la decoración de la ermita de San Pablo (1659-1660; fig. 28), donde presentaron una columnata toscana que se unía con la *quadratura* de la bóveda, en la que se pintó el mito de Céfalo y Aurora, dado que aquel espacio también servía para celebraciones festivas⁵⁶.

Entre sus obras sacras cabe citar la decoración de la iglesia madrileña de la Merced Calzada, una obra inicialmente encomendada a Antonio de Pereda y Juan Fernández de Gandía comenzada en 1659 pero que se terminó encargando por completo a ellos. La obra quedó inconclusa por el fallecimiento de Mitelli en 1660 y Colonna sólo realizó el anillo de la cúpula, las pechinas y tres arcos en el crucero. Ya en solitario, y antes de regresar a Italia en 1662, Colonna realizó la decoración del jardín del Almirante de Castilla⁵⁷ en el Prado de Recoletos⁵⁸. De vuelta a Bolonia, siguió realizando algunos encargos artísticos hasta su desaparición en 1687⁵⁹.

⁵⁴ Aclarar que Velázquez realizó con anterioridad un primer viaje a Italia en 1629 donde pasó muy poco tiempo en Bolonia.

⁵⁵ García Cueto 2005, 66-68.

⁵⁶ Aterido 2006, 244-251.

⁵⁷ La importante y muy italiana colección de los Enríquez de Cabrera, así como las pinturas de Colonna han sido analizadas en García Cueto 2005, 283-286; Agüero Carnerero 2023, 517-521. En la fachada del jardín el boloñés realizó un *cortiletto* que replicaba la ornamentación del salón o ermita de San Pablo del Retiro.

⁵⁸ Aterido 2006, 254 y 257.

⁵⁹ García Cueto 2005, 298-299.



Fig. 28. Agostino Mitelli. Proyecto de decoración para el Buen Retiro (posiblemente para la ermita de san Pablo). Óleo sobre lienzo. H. 1659. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: Museo del Prado

Por desgracia, la desaparición de todas estas obras nos priva de conocer con exactitud este trasvase *quadraturista* boloñés en España, si exceptuamos el proyecto para el Buen Retiro que conserva el Museo del Prado y algunos dibujos preparatorios (especialmente los de la Kunstbibliothek de Berlín). Sin embargo, su influencia fue determinante hasta bien entrado el XVIII, como veremos más adelante.

3.4.2. Andrea Pozzo (1642-1709).

En el desarrollo de la *quadratura* la Compañía de Jesús jugó un papel esencial, siendo usada como vehículo de comunicación con los fieles hasta crear una cultura que representaba su autoridad espiritual y liderazgo (incluso científico/intelectual)⁶⁰.

La propia congregación proporcionaba a los artistas la formación con sus mejores intelectuales y el acceso a una avanzada tratadística, de modo que la *quadratura* terminó vinculándose simbólicamente con el entorno jesuítico hasta llegar casi a lo identitario. El ejemplo más destacado de ello fue el del hermano Andrea Pozzo (fig. 29), pintor y *quadraturista* nacido a finales del año 1642 en Trento, en cuyo colegio jesuita se formó⁶¹ antes de ingresar en el noviciado de Génova (1665). Sus primeros trabajos destacaron por la destreza perspectiva. Sabemos que estudió en Venecia y Génova, y que en 1681 se trasladó a Roma donde residió durante más de veinte años, y en 1702 viajó a Viena invitado por el emperador



Fig. 29. Andrea Pozzo. Autorretrato. Óleo sobre lienzo. 1686-1687. Roma, Iglesia del SS. Nome di Gesù

Leopoldo I para trabajar en distintas iglesias y entornos palaciegos. Allí falleció en 1709, si bien tuvo oportunidad de desplazarse ocasionalmente a Montepulciano, Trento y Florencia⁶².

En la obra pictórica de Pozzo se evidencia la influencia de Veronés y Rubens, cuya pintura conoció durante su estancia en Venecia y Génova, ampliable al conocimiento de las escuelas veneciana y boloñesa, y la tradición clásica romana. Práctico y teórico de las artes, en su estudio arquitectónico predominaron los tratados de Palladio,

⁶⁰ Fuentes Lázaro 2022, 401.

⁶¹ No se conoce mucho sobre su formación artística y de perspectiva más allá de los círculos jesuitas, no se hace mención a ningún maestro en concreto, aunque sí que estuvo rodeado pintores y arquitectos. O'Toole 1999, 10.

⁶² Para el Padre Pozzo ver especialmente Benvenuti, E. *La Vita del Padre Pozzo scritta da Francesco Baldinucci* (1912).

Vignola, Tibaldi y Richini, sin olvidar las influencias del barroco berniniano y el movimiento borrominesco⁶³.

Perspectiva Pictorum Architectorum.

Si el Cinquecento tuvo en los tratados de Serlio, Vignola y Palladio —junto con la base común vitruviana— los cimientos teóricos esenciales, la Italia de los dos siguientes siglos fue muy rica en textos y ensayos de diferente índole publicados por artistas, arquitectos, matemáticos, etc. En ese contexto se desarrolló el trabajo teórico de Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693), que pronto alcanzó gran éxito. Su *Perspectiva Pictorum Architectorum* (1693) lo aupó a la fama internacional y fue utilizado por los jesuitas para formar a sus artistas⁶⁴. El tratado incluía dos volúmenes homónimos publicados en Roma respectivamente en 1693 y en 1698-1700. La primera parte se dirigía a los principiantes, instándoles a la necesidad de conocer las aplicaciones de la perspectiva para conseguir proporción y belleza arquitectónica⁶⁵. La segunda parte ofrecía una cierta especialización, con aplicaciones más complejas y prácticas⁶⁶.

El matemático y académico Francesco Eschinardi (1623-1703) —con el pseudónimo de Costanzo Amichevoli— había hecho algo parecido con anterioridad en *L'architettura civile ridotta a'método facile e breve* (1675), una suerte de manual breve para estudiantes de arquitectura y otras especialidades como las matemáticas y geometría. La obra de Eschinardi no pasaba de ser una recopilación de nociones vignolescas⁶⁷. Si bien Pozzo abordó estos mismos temas, la inclusión de alrededor 220 páginas de ilustraciones propias (plantas, alzados, escenografías teatrales, etc.) determinó su éxito. Dado que iba dirigido a arquitectos y pintores, su contenido se preocupó sobre todo de la representación arquitectónica, intentando corregir los errores de perspectiva cometidos por los artistas o solucionando el diseño de pinturas *sotto in sù*⁶⁸.

El jesuita aborda la perspectiva de manera distinta a sus predecesores, sumando rigurosidad y creatividad, dio gran importancia a las aplicaciones prácticas. Un siglo

⁶³ G. Gutiérrez 1996, 155-156.

⁶⁴ O'Toole 1999, 12 y 16.

⁶⁵ Fuentes Lázaro 2019, 22 y 25.

⁶⁶ Dubourg Glatigny 2009, 17.

⁶⁷ Fuentes Lázaro 2019, 29.

⁶⁸ Maure Rubio 2007, 121.

antes, Vignola en *Le Due regole della prospettiva pratica* (1583) afianzó los aspectos teóricos del punto-distancia, que en la práctica se traduce en utilizar perspectivas en escalas diferentes a las del objeto. En la segunda parte del tratado de Pozzo, exponía una manera más rápida de llevar a cabo este punto-distancia, basado en el uso del compás para trasladar las medidas. De esta manera, el jesuita fue sobre todo un pedagogo y divulgador de tales procedimientos.

La perspectiva de Pozzo se basa en Vignola pero está abierto a otros tratados como los de Dubreuil, Accolti y Bosse, con especial calado en el ámbito jesuítico. En él, la perspectiva lineal y su uso se interpretó de forma tanto científica como teológica, llegando a reflexiones sobre cómo puede llevar al observador a un entendimiento intelectual de lo que ve e incluso a una experiencia espiritual. Cabe destacar a Jean Dubreuil (1602-1670), matemático jesuita francés autor de *La Perspective Pratique necessaire a tovs peintres, gravevrs, scvlptevrs, architectes, orfevres [...]* (1642-1649). Aunque Pozzo y Dubreuil compartieron inquietudes y ciertos puntos de vista⁶⁹, el italiano concedió mayor peso a lo estrictamente visual. Además, la calidad artística de sus grabados supera a los del francés.

También cabe destacar la influencia de Pietro Accolti (1579-1642) y su *L'Inganno degli occhi* (1625). Dividida en tres partes, la segunda fue la que Pozzo encontró más interesante, pues estaba dedicada al dibujo perspectivo. Los ejemplos que aportaba eran muy variados, desde anamorfosis hasta arquitecturas sencillas, temas que Pozzo abordó igualmente en su texto.

No debemos olvidar el eco del tratado de Abraham Bosse (1604-1676), grabador francés que explicó el procedimiento para transferir el dibujo o diseño en una bóveda a partir de las teorías del matemático francés Girard Desargues (1591-1661). Pozzo utilizó y simplificó estas fórmulas para hacerlas más comprensibles y prácticas: del uso de cuerdas y sombras proyectadas en el techo para trazar las líneas de perspectiva (algo complejo en grandes superficies abovedadas)⁷⁰.

A pesar de su fama y difusión no faltaron críticas como la del teórico dieciochesco Francesco Milizia (1725-1798), quien renegó de sus “fantasías” y “arquitecturas al revés” o la utilización de recursos escenográficos corrompiendo lo puramente tectónico.

⁶⁹ Fuentes Lázaro 2016, 620-626.

⁷⁰ Fuentes Lázaro 2016, 628-634.

Obras destacadas.

En 1685, Pozzo llevó a cabo la pintura de la falsa cúpula de la iglesia de San Ignazio (fig. 30) en Roma, una de sus obras más destacadas. Abierta al culto sin haberse construido esta parte, Carlo Maratta propuso que se finalizara con este trampantojo y para ello se llamó al Padre Pozzo, quien creó una excelente integración del espacio real e imaginado. El éxito se tradujo en el encargo de la decoración de toda la iglesia (1685-1686) y de la bóveda de la nave (1694) (fig. 31) donde representó la labor evangelizadora y la apoteosis de San Ignacio. Es admirable el marco arquitectónico, y sobre todo la apertura celestial de nubes, ángeles y santos consiguiendo un espacio de perspectivas interminables, tan diáfanas como la alegoría misionera de la Compañía de Jesús.





Fig. 30. Andrea Pozzo. Cúpula fingida. 1685. Roma, Iglesia de San Ignacio de Loyola. Fuente: Wikipedia.



Fig. 31. Andrea Pozzo. Apoteosis de San Ignazio. Fresco. 1694. Roma, Iglesia de San Ignacio. Fuente: Wikipedia

La abertura del techo y las columnas en escorzo hacen más creíble el efecto de continuidad arquitectónico, haciendo coincidir el centro y el punto de fuga con la imagen de San Ignacio de Loyola y los rayos de luz, a partir de los cuales se articulan el resto de grupos de figuras⁷¹. La colocación de estos en ángulo con la arquitectura, la distribución escalonada y piramidal de las nubes y figuras, los fuertes escorzos, la luz y tonalidades, resultan un espectáculo visual perfectamente integrado.

Siendo esta su obra más relevante, recordemos otras profanas como los frescos vieneses de Hércules del Palacio del jardín de Liechtenstein (1704-1707) (fig. 32). Las escenas de distintos ejes se organizan en el mismo nivel, sin quedar unas por encima de las otras, alrededor de una arquitectura fingida que sirve de marco para la escena central, en lugar de unión con la estancia como en la bóveda de San Ignazio. Este ejemplo será el más utilizado en Austria en el siglo XVIII para decorar los interiores de edificios de distinta índole.



Fig. 32. Andrea Pozzo. *Apoteosis de Hércules*. 1704-1707. Viena, Palacio Liechtenstein. Fuente: Wikipedia.

El italiano en sus últimas obras se decantó por este tipo de composiciones que tendían a separar o clarificar la lectura de las escenas figurativas y las arquitecturas fingidas⁷². Así lo vemos en las pinturas de la capilla de la Universidad (o de los jesuitas) de Viena, donde realizó una falsa cúpula (fig. 33) parecida a la de Roma. Aquí mismo también elaboró el monumento funerario del emperador Leopoldo I, así como el altar mayor de la Anunciación que incluyó en su tratado⁷³.

⁷¹ G. Gutiérrez 1996, 158-161.

⁷² Sjöström 1978, 63-67.

⁷³ G. Gutiérrez 1996, 158 y 164-165.



Fig. 33. Andrea Pozzo. *Falsa cúpula*. 1703. Viena, Iglesia de la Universidad o de los jesuitas.

3.4.3. Luca Giordano (1634-1705).

Otras de las figuras más destacadas e influyentes para el desarrollo de la *quadratura* en España fue Luca Giordano. Hijo del pintor Antonio Giordano, nació en Nápoles en 1634 y muy pronto manifestó su interés por la pintura, conociendo de primera mano la escuela napolitana y la obra de José de Ribera (1591-1652). Sus estancias en Roma y Venecia le permitieron estudiar las obras de Veronés, la influencia de Mattia Preti, Rubens, Bernini⁷⁴ y Pietro da Cortona que le influyó especialmente. En 1679 fue llamado a Florencia para realizar las decoraciones murales de la cúpula de la capilla *Corsini* en la iglesia del *Carmine*, lo que le puso en contacto con este otro histórico foco; y en el Palacio Medici-Ricardi (1684 y 1686) realizó su *Apoteosis de*

⁷⁴ Scavizzi 2002, 45-48.

la familia Medici⁷⁵, con un esquema compositivo que repetirá en la escalera de El Escorial (fig. 34).



Fig. 34. Luca Giordano. Vista general de la Sala de los espejos y de la Apoteosis de los Medici. 1684-1686. Florencia, Palacio Medici-Ricardi. Fuente: Wikipedia.

El gran número de sus obras que viajaron a España gracias al flujo virreinal lo convirtieron en un artista de renombre en nuestro país y ello provocó que Carlos II solicitase su llegada a la corte madrileña. En 1692 fue llamado para realizar las decoraciones murales de la escalera monástica y las bóvedas de la basílica de El Escorial, que ejecutó en los dos siguientes años⁷⁶. Les siguieron las del Palacio Real de Aranjuez (despacho y dormitorio) y, sobre todo, las del Casón del Buen Retiro, el Alcázar, la catedral de Toledo y la iglesia de San Antonio de los Portugueses en una frenética actividad (1697-1699). Tras la muerte de Carlos II y la llegada de Felipe V Giordano regresó en 1702 a Nápoles, donde falleció en 1705⁷⁷.

⁷⁵ En el centro de la obra colocó la figura de Júpiter rodeado por Marte, Saturno, Venus y miembros de la familia Medici, Cosme III, Fernando II, Cosme I, Fernando I, etc. Rodeando toda la escena central Giordano creó un desfile de escenas y personajes mitológicos. Luisi 2001, 733 y 734.

⁷⁶ En la basílica representó el Juicio Final con un interesante tratamiento de las figuras, sombreadas y más densas en los laterales, y en el centro, más claras y difuminadas. También realizó otras pinturas en las bóvedas laterales sobre la Inmaculada Concepción, la Eucaristía e historias del Antiguo Testamento. Scavizzi 2002, 52 y De Frutos 2014, 6. Además, Fuentes Lázaro 2008.

⁷⁷ Céan Bermúdez 1800.

El lenguaje artístico de Giordano conjuga espectáculo y fascinación, grandes composiciones infinitas de nubes doradas, grupos de santos y ángeles y escenas de ascensiones atravesadas por efectistas rayos de luz. Los colores claros subrayan su gran teatralidad. Al igual que ocurrió con Mitelli y Colonna, la llegada de Giordano a España se vincula con un intento de *aggiornar* el lenguaje pictórico cortesano, superando la tradición *quadraturista* boloñesa. La bóveda de la escalera de El Escorial será su obra maestra. Mucho más compleja que la de los Médici, en *La gloria de la monarquía de España* (fig. 35), la arquitectura componía la parte estructural de la composición, donde algunas figuras se apoyaban y dejaba paso a las nubes organizadas de forma ascendente hasta el centro de la gloria, donde Carlos I y Felipe II aparecen frente a la Santísima Trinidad.

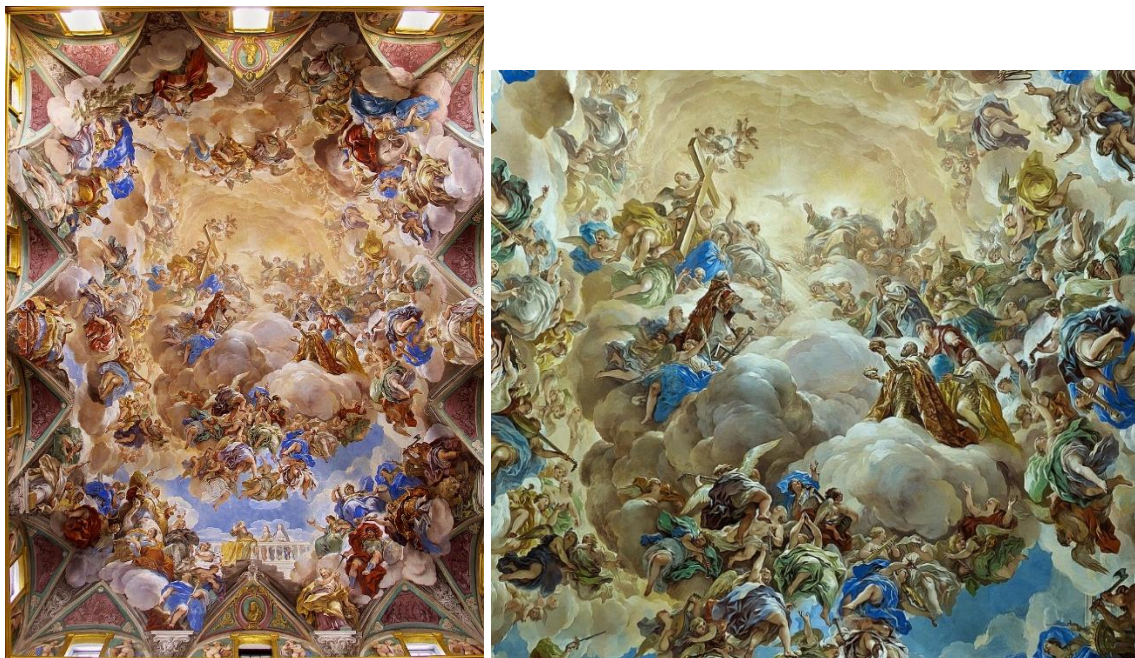


Fig. 35. Luca Giordano. *Gloria de la monarquía española*. 1692-1693. Vista general y detalle de la bóveda de la escalera principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Fuente: Wikipedia

Todas estas figuras de ángeles, santos y alegorías subrayan la dirección de la fuga con sus posturas en movimiento. En claro contraste están aquellas que aparecen en la balaustrada fingida de la parte baja (fig. 36) y que representaban a Carlos II, Mariana de Neoburgo y Mariana de Austria y que funcionaban como mediadoras y referenciadoras entre el espacio terrenal y celestial. Simbólicamente, la gran luz central es la representación de Dios y la infinitud de la fe⁷⁸.



Fig. 36. Luca Giordano. Detalle de la *Gloria de la monarquía española*. 1692-1693. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Entre esta obra y la de catedral de Toledo me gustaría detenerme brevemente, por falta de espacio, en la composición que realizó en el Casón del Buen Retiro en 1697. El edificio ha tenido varias intervenciones desde 1870, respetándose la bóveda de Giordano. En esta el artista representó la Apoteosis de la Monarquía Española, se trata de una obra con multitud de símbolos y personajes. En los laterales se observan las escenas de la entrega del vellocino de oro al duque de Borgoña, aludiendo a la orden del Toisón de Oro y, en otro de los lados, una alegoría del Poderío de la Monarquía Española. En el centro se disponen la historia de Jasón y los argonautas, donde el héroe ha sido sustituido por Hércules por su relación con la Casa de Austria, y algo más arriba, a los dioses del Olimpo. El marco arquitectónico se reduce a una balaustrada encima de los lunetos, entre los que se ubican otras figuras de Musas y filósofos de la Antigüedad⁷⁹.

⁷⁸ Luisi 2001, 730-740.

⁷⁹ Chueca Goitia y Navascués Palacio 2004, 9-41.

Ya Palomino destacó el encargo de la pintura al fresco de la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo⁸⁰ coincidiendo una visita de Carlos II auspiciada por el cardenal Portocarrero (1696-1698). La catedral primada y cabeza de la iglesia española actualizaba así su templo y reforzaba los lazos con la monarquía. Como la bóveda de cañón con arcos fajones impedía la unidad de la escena, Giordano tuvo que reformarla, cegando los lunetos y prescindiendo de los moldurajes de los arcos. El tema elegido fue el de la imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen descendiendo del cielo⁸¹ (fig. 37), para el cual volvió a hacer uso de las arquitecturas fingidas que visualmente aumentaban el espacio. Las figuras replican las que realizó en otras obras y que además denotan la influencia de Pietro da Cortona.

El conjunto se articulaba en dos partes: en una la imposición con la Virgen y San



Fig. 37. Luca Giordano. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. ca. 1698. Toledo, Catedral. Fuente: Wikipedia

Ildefonso (fig. 38a), y en la otra en San Juan escribiendo las visiones del Apocalipsis, donde aparecían también la Justicia divina, santa Leocadia e incluso una vista de Toledo al fondo (fig. 38b).

⁸⁰ Palomino 1947, 1108.

⁸¹ Se trata del milagro de San Ildefonso, quien había escrito sobre la virginidad de María. Una noche se le apareció y le impuso la casulla como presente por su labor. De Frutos 2014, 15.



Fig. 38. Luca Giordano. Detalles de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. ca. 1698. Toledo, Catedral.
Fuente: Wikipedia

El centro lo ocupa una gloria de ángeles en diferentes planos de profundidad, envueltos por la luz divina que mana del nombre de Dios escrito en hebreo, entre una pléyade de santos y apóstoles. La arquitectura fingida prolonga la real, disimulando los fajones originales bajo las pinturas de balconadas góticas con representaciones de distintos arzobispos de Toledo y desde las que se asoman ángeles músicos.

Un detalle curioso fue la inclusión de un autorretrato por parte de Giordano en la última ventana del lado izquierdo. El artista se pintó a sí mismo en actitud orante como juego y muestra de su orgullo artístico, algo similar a lo que ocurre en la bóveda de la escalera de El Escorial (fig. 39)⁸².



Fig. 39. Autorretrato de Giordano (junto a un personaje identificado como Antonio Palomino) del friso bajo de la bóveda de la escalera principal. 1692. Monasterio de san Lorenzo de El Escorial de El Escorial (tomado de Fuentes Lázaro, 2008)

Otras de las obras que realizó al fresco durante los últimos años de la década de 1690, impulsadas por Mariana de Neoburgo, fueron las pinturas murales y restauraciones en la iglesia

⁸² La descripción y análisis de la obra ha sido tratada en De Frutos 2014, 13-24.

de San Antonio de los Portugueses, en la cual participaron también Rizi y Carreño, como veremos. Debido al deterioro de algunas partes, realizó varios cambios: colocó en la pintura de la bóveda una gran nube debajo del santo, retoco el resto de figuras, y en las columnas sustituyó los fustes lisos por otros de orden salomónico⁸³. El plan de Giordano era completar y dar unidad a lo realizado por Rizi y Carreño, restaurando la bóveda (donde también realizó los ángeles y grisallas en el tambor, debajo de los santos portugueses de los nichos). Además, realizó una serie de tapices fingidos en los muros con escenas de los milagros de San Antonio (fig. 40 y 41) que parecían colgar de la cornisa, sostenidos por ángeles, además de alegorías de virtudes a los pies de las ventanas, y en la parte baja representaciones de algunos reyes y reinas europeos. De esta manera, en cada uno de los ocho espacios se creaba una composición vertical de arriba abajo con: un milagro, de una a tres alegorías, y un rey o reina⁸⁴.



Fig. 40. Luca Giordano. *Milagro de la predicción a los peces de Rimini*. ca. 1698. Madrid, Iglesia de San Antonio de los Portugueses. Fuente: Wikipedia.



Fig. 41. Luca Giordano. *Milagro del recién nacido que nombra a su padre*. ca. 1698. Madrid, Iglesia de San Antonio de los Portugueses. Fuente: Wikipedia.

Por lo general Giordano gozó de cierta libertad para la elección de temas y organizarlos, con el consejo de los comitentes y teólogos, destacando esa misma libertad en lo formal, con grandes dotes narrativas y creativas⁸⁵. Su prestigio e influencia se mantuvo hasta la consolidación del Neoclasicismo⁸⁶.

⁸³ Angulo Iñiguez 1974, 365.

⁸⁴ Gutiérrez Pastor, Arranz Otero 1999, 221, 222, 226.

⁸⁵ Scavizzi 2002, 52.

⁸⁶ Úbeda de los Cobos 2017, 16.

3.4.4. Influencias y *quadraturas* en España durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

Antes de la obra de Pozzo, en España ya se habían publicado otros tratados que versaban sobre pintura y arquitectura y habían generado una cierta influencia. Por ejemplo, la *Pintura Sabia*⁸⁷ (fig. 42) de fray Juan Andrés Ricci (o Rizi, 1600-1681)⁸⁸ publicado en 1659, y *Architectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682)⁸⁹ (figs. 43-44) en 1678.

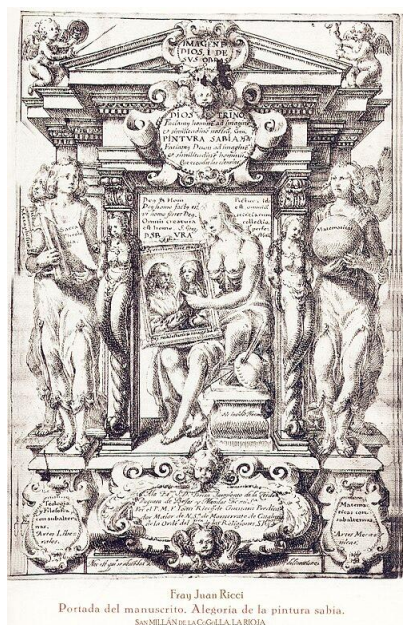


Fig. 42. Fray Juan Andrés Ricci. Frontispicio de *La Pintura Sabia*. Toledo, 1659. Fuente: Wikipedia.



Fig. 43. Nicolás Auroux. Retrato de Juan Caramuel Grabado. 1675. Biblioteca Nacional de España. Fuente: Wikipedia.



Fig. 44. Frontispicio de la *Architectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel Lobkowitz. Vigevano, 1678. Fuente: Biblioteca Nacional.

Ambos religiosos desarrollaron temas similares en sus obras, como es el caso de *Deus pictor*. Para Ricci la pintura era el medio esencial para representar la naturaleza y el hombre al igual que hizo Dios creándolo a su imagen y semejanza⁹⁰. Mientras, Caramuel, considera a Dios como el primero de una serie de arquitectos que materializaron el Templo de Salomón o de Jerusalén (fig. 45)⁹¹. Ambos también se

⁸⁷ García López 2000, 63 y 64.

⁸⁸ Hijo del pintor Antonio Ricci de Ancona y hermano de Francisco Rizi, se formó en pintura con su padre y con Juan Bautista Maíno. En 1627 profesó como benedictino, instruyéndose en Teología y Derecho. "Fray Juan Andrés Ricci", Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/rizi-fray-juan-andres/f819101a-bd46-441d-84fd-3b1337c0a0f5> (consultado en 06/05/25).

⁸⁹ Natural de Madrid (1606) e hijo del ingeniero Lorenzo de Caramuel de quien recibió las primeras lecciones sobre matemáticas y astronomía. En Alcalá estudió Humanidades y Filosofía y en 1623 profesó como cisterciense, completando su aprendizaje teológico y docente. Pena Buján 2007, 45-52.

⁹⁰ García López 2000, 69.

⁹¹ Navarro Morales 2012, 345.

preocuparon por la historia de la arquitectura y de los órdenes. Nos interesa destacar que ambos se plantearon los conocimientos que debían poseer tanto arquitectos como pintores. En *La Pintura Sabia*, el propio título adelantaba esa necesidad de conocimiento ilustrado del pintor puesto que este arte era el resumen y aplicación de todas las ciencias, incluida la teología. Ricci consideró indispensable poseer conocimientos matemáticos y de sus ciencias derivadas: geometría, perspectiva y anatomía⁹². Ricci también consideraba fundamental la perspectiva como enseña del pintor culto⁹³. De la misma manera Caramuel dedicó su segundo tomo a explicar las dos formas de arquitectura: la recta y la oblicua. La primera hacía referencia a los órdenes clásicos y los monumentos antiguos, y la oblicua se refería a la geometría y ley de la oblicuidad.

Tras los pasos de Mitelli y Colonna: Francisco Rizi (1614-1685), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Dionisio Mantuano (1622-1683), José Ximénez Donoso (1628-1690) y Claudio Coello (1642-1693).

En Madrid la mayoría de las decoraciones de la segunda mitad del XVII se inspiraron en las *quadraturas* boloñesas de Mitelli y Colonna gracias a la colaboración de estos con artistas españoles y al magisterio de sus obras, si bien muchas han desaparecido⁹⁴. Tras la muerte de Mitelli en 1660 sus modelos fueron readaptados y servirían como inspiración para otros artistas como Francisco Rizi (1614-1685)⁹⁵ —hermano del recién citado fr. Juan— y Juan Carreño de Miranda (1614-1685)⁹⁶. Fue muy frecuente que, dadas sus grandes dimensiones, los artistas se asociaran o colaboraran para ejecutarlas, como es el caso de estos dos últimos⁹⁷. Algunas de las obras que realizaron juntos fueron el Salón de los Espejos del Alcázar y la decoración del Convento de Atocha (ambas desaparecidas), así como en la capilla del Ochavo

⁹² García López 2000, 78.

⁹³ Ibidem 73, 79, 91. Navarro Morales 2012, 364. Velarde 1989, 352 y 353.

⁹⁴ García Cueto 2011, 214.

⁹⁵ De ascendencia italiana, fue uno de los principales decoradores en el entorno madrileño del siglo XVII. Aprendió la técnica del fresco con su padre Antonio Ricci (1565-1635), y la perfeccionó con Vicente Carducho (1576-8-1638). Rizi llegó a ser pintor del rey en 1656, y con él se formaron artistas singulares como Claudio Coello. Fue un pintor muy versátil puesto que además de ser fresquista, siguiendo a Colonna y Mitelli, realizó pinturas al óleo tanto de temática religiosa como más contemporánea. Pérez Sánchez 1986, 58-61.

⁹⁶ Carreño es considerado también uno de los pintores esenciales de la segunda mitad del XVII. Nacido en 1614, formó parte del taller de Pedro de las Cuevas y Bartolomé Román. Su estilo se basó principalmente tanto en los artistas madrileños anteriores (por ejemplo, Velázquez) como en los grandes maestros presentes en las colecciones cortesanas. Al igual que Rizi, fue muy versátil, con obras en lienzo o fresco. Pérez Sánchez 1986, 18 y 19.

⁹⁷ Estos aspectos han sido explicados por Aterido 2006, 244-257.

Catedral de Toledo, y la iglesia de San Antonio de los Portugueses en Madrid, como hemos visto al hablar de la posterior intervención de Giordano⁹⁸.

A pesar de la importancia de la decoración de San Antonio de los Portugueses (hoy *de los alemanes* figs. 45 y 46) siguen existiendo muy pocos datos al respecto. Sobre las pinturas de su bóveda sigue siendo esencial el testimonio escrito por el propio Rizi además de las referencias de Palomino⁹⁹, si bien deben tomarse con cautela: en ellos no se menciona a Carreño de Miranda ni que el punto de partida fueron unos diseños previos de Colonna, aunque la composición final es algo diferente pues las pinturas se materializaron tras el regreso a Italia del boloñés, finalizándose hacia 1668¹⁰⁰.



Fig. 45. Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. Decoración de la bóveda. ca. 1668. Madrid. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Fuente: Wikipedia

⁹⁸ Angulo Iñiguez 1974, 361.

⁹⁹ Palomino 1947, 1016 y 1026.

¹⁰⁰ Angulo Iñiguez 1974, 362-363.



Fig. 46. Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. Decoración de la bóveda, ca. 1668. Madrid. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Fuente: Wikipedia

Los cuatro bocetos ideados por Colonna, además de su interés intrínseco, son uno de los escasos testimonios que sobreviven de su labor artística en España (fig. 47) y, dada su semejanza con la obra final, no resulta difícil identificar el destino final de los mismos. Además, Rizi y Carreño trabajaron con los boloñeses en el Alcázar, fueron de los primeros españoles que absorbieron el estilo y la técnica de los boloñeses y sirvieron de correa de transmisión para otros pintores¹⁰¹.



Fig. 47. Angelo Michele Colonna. Estudio previo de arquitectura fingida para San Antonio de los Alemanes. H. 1658-1662. Madrid. Real Biblioteca. Fuente: cipripedia.com

Las pinturas de la capilla del Ochavo o de las Reliquias de la Catedral de Toledo se realizaron entre 1665 y 1670, siendo sustituidas en su mayor parte por otras de Maella en 1779, salvo ciertos elementos de la cúpula y la linterna. A través del contrato sabemos que el tema de la Coronación de la Virgen centraba el diseño de la bóveda y el del Espíritu Santo “*en figura de paloma de tal grandeza y fuerça que se una con las divinas personas del Padre y el Hijo*” se ubicaba en la linterna, con un “*profundo caos de seraphines*”¹⁰². Si que se conservan, parcialmente, la coetánea decoración del camarín de la Virgen del Sagrario, en el mismo templo, donde se repite el esquema boloñés que hemos venido indicando.

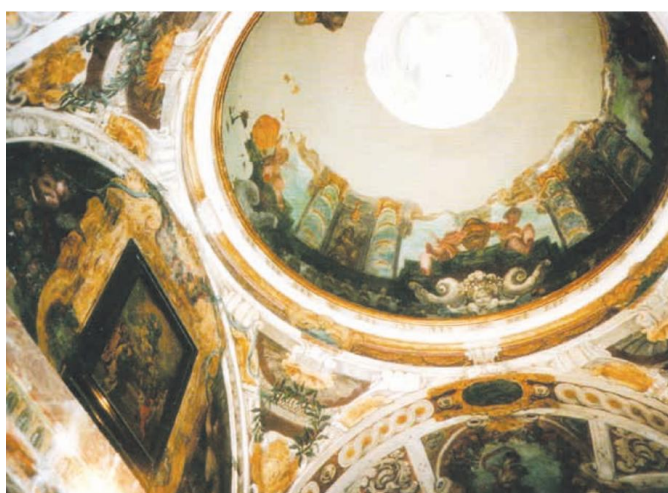


Fig. 48. Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. Decoración del Camarín de la Virgen del Sagrario. 1669. Toledo, catedral. Fuente: De Mingo Lorente 2014.

Tras su separación, Rizi comenzó a trabajar junto con Dionisio Mantuano¹⁰³, quien también contaba con experiencia en este tipo de decoraciones. No se sabe quien o

¹⁰¹ Harris 1961, 103-105.

¹⁰² Angulo Iñiguez 1974, 367 y 368.

¹⁰³ Pintor y arquitecto italiano nacido en Manzolino en 1622, se instruyó desde joven en la teoría y diseño de arquitectura, en ingeniería y en la técnica pictórica al óleo y al fresco. De sus primeras obras conocidas en Bolonia

quienes fueron sus maestros, pero es evidente el contacto directo con Mitelli y Colonna. Ya en nuestro país realizó obras (la mayor parte desaparecidas) como las pinturas murales de la Capilla del Santo Cristo del Colegio Imperial de Madrid, la decoración de techo del Salón de las damas en el Alcázar o la colaboración con Vicente Benavides en la creación de estructuras efímeras, empresas en las que participaron la mayor parte de estos artistas (arcos triunfales, decoraciones teatrales y festivas, etc.)¹⁰⁴.



Fig. 49. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. Decoración de la capilla de la Virgen del Milagro. 1678. Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.

Rizi y Mantuano realizaron algunas de las pinturas murales del monasterio de las Descalzas Reales¹⁰⁵ como las de la capilla del Milagro (fig. 49), por encargo de don Juan José de Austria en 1678. En este nuevo dúo era Rizi el que se encargaba de las figuras y Mantuano de las arquitecturas¹⁰⁶. La capilla es un recoleto conjunto compuesto por una antecapilla y dos espacios principales: el primero de planta cuadrada y cúpula con linterna, y otro al lateral de planta rectangular, bóveda de arista y tribuna frente al altar. Todo el ambiente está decorado con arquitecturas fingidas que lo engrandecen y amplían visualmente. En los muros laterales se representó una galería abierta con columnata doble en mármol azul y capiteles de

fue la cubierta de casetones fingidos en el Oratorio del Espíritu Santo del Convento de *Santa María dei Celestini*. En torno a 1656 llegó a España para trabajar en los jardines del Buen Retiro. Murió en Madrid en 1683 siendo un pintor de renombre. Sánchez del Peral y García Cueto 2006, 266 y 267.

¹⁰⁴ Sánchez del Peral y García Cueto 2006, 266, 268 y 275.

¹⁰⁵ García Sanz 2010, 11-13. Una actualización bibliográfica en 2019b.

¹⁰⁶ García Cueto 2011, 213.

bronce, entre las que se dejaba ver partes de un pórtico en ocre. Delante de ellas se representaron estatuas de las virtudes cardinales. Fingimientos de pinturas, puertas y ventanas se combinan con otras reales, en un juego de trampantojos. Finalmente, las pinturas de la cúpula presentan una balaustrada de personajes, entre los que se encontraba a los Apóstoles, rodeando una gloria con los Arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael y la Coronación de la Virgen¹⁰⁷.

Si esta capillita evidencia la plena asimilación de la *quadratura* boloñesa, a pocos metros encontramos otro de sus ejemplos más destacados y de autoría continuamente debatida (muchas veces atribuida a Rizi-Mantuano, pero también a los propios Mitelli-Colonna e incluso con participación de carreño): la decoración de la escalera principal del mismo cenobio (figs 50-52)¹⁰⁸,



Fig. 50. Escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Fuente: investigart.com

La estructura preexistente del siglo XVI se compone con dos tramos semejantes con un gran rellano que permitía crear un espacio monumental, acorde con el carácter áulico y palaciego de la fundación¹⁰⁹, que además subrayan los retratos de la familia

¹⁰⁷ Angulo Iñiguez 1974, 369-371.

¹⁰⁸ Aterido 2006, 274. Morán Turina 2010, 39, 40.

¹⁰⁹ Se ha señalado sobre todo el origen nobiliario y regio de buena parte de las religiosas, así como el de la fundadora del mismo. en la configuración del espacio. Morán Turina 2010, 43. Además, Aterido 2006, 255-257; Remitimos a la puesta al día de Morán Turina 2019a sobre el debate de su autoría.

real en el fingido balcón de la parte superior¹¹⁰. Justo delante, en la pared oeste, se representa un retablo perspectivo con el Calvario, y en la parte inferior un Cristo yacente, rodeado por cuadros con ángeles que llevan los símbolos de la Pasión.

Entre las dos escenas y recorriendo el rellano aparecían representados, siguiendo a la familia real, el Santo Ángel Custodio, el Santo Ángel Protector y el resto de los arcángeles (Sealtiel, Uriel, Miguel, Gabriel, Jeudiel, Rafael y Barachiel)¹¹¹. En la pared norte se recuerda a San Francisco y Santa Clara en dos tondos a los lados de los arcángeles, y algo más arriba, en el friso decorado, otro contenía la imagen de sor Ana Dorotea quien financió la restauración de las pinturas en 1684, la única referencia plenamente documentada de la obra. La parte superior del conjunto finge un pórtico con balaustrada de columnas salomónicas y bóvedas de arista en cuyas esquinas se acomodan las tres virtudes teologales junto a la alegoría de la Religión. Por último, en este somero repaso, se decora la bóveda con un *sfondato* que deja ver una gloria de ángeles músicos y, en el centro, la figura de Dios padre.



Fig. 51. Escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Fuente: investigart.com

¹¹⁰ De izquierda a derecha se ve a Felipe IV, el príncipe Felipe Próspero (a veces se ha indicado que es el joven Carlos II), su hermana Margarita y la reina Mariana, siendo un elemento clave (y debatido) para fechar el conjunto.

¹¹¹ En la pared oeste.



Fig. 52. Escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Fuente: investigart.com

Como se ha mencionado, salvo la recuperada inscripción de la restauración de 1684 se desconocen otras fuentes documentales que esclarezcan su precisa cronología y autoría¹¹². Su restauración ha llevado a descartar que las pinturas de los muros y las

¹¹² Los aspectos sobre las pinturas y las atribuciones han sido tratados en Moran Turina 2010, 42-54; ídem 2019a.

de la bóveda se hayan realizado en dos momentos distintos distantes, habiéndose ejecutado —eso sí— primero el techo y luego la caja de escaleras ¹¹³.

En parte sigue vigente la atribución a Mitelli y Colonna¹¹⁴ para aquellos que defienden (a partir de los retratos regios de la balconada) una cronología algo anterior a 1661 (especialmente 1658-1661, dado el fallecimiento del príncipe Felipe Próspero en noviembre de ese año), asignando a los boloñeses la creación del diseño y arranque de la obra, la realización de parte de ella con ayuda de distintos pintores españoles¹¹⁵. Esta es la interpretación que sigue teniendo más adeptos.

Otra corriente historiográfica (representada sobre todo en estos años por García Cueto y Fuentes Lázaro¹¹⁶) proponen una cronología posterior. El primero habla de 1684 para las arquitecturas fingidas de los muros y una fecha algo anterior para la cubierta, dejando abierto el debate sobre por qué no se representó a Carlos II sino a su predecesor. Fuentes Lázaro adelanta el conjunto a 1664-1665, lo que impediría la realización del dúo boloñés.

Este debate sobre la cronología se amplía a la posible participación de distintos pintores madrileños en su materialización, bien generando todo el conjunto bajo la influencia boloñesa, bien siguiendo los diseños de Mitelli-Colonna o bien interviniendo a posteriori. En todo caso, como indica Morán Turina, se “reduce el número de posibles candidatos a Rizi, Carreño y Mantuano” para toda la parte de la arquitectura fingida¹¹⁷. Cosa algo distinta son las partes realizadas al óleo (balconada regia, arcángeles y calvario), pues los análisis materiales y estéticos han confirmado la actividad de varios pintores, barajándose nombres como Claudio Coello, Antonio de Pereda, Ximénez Donoso, etc. y, sobre todo, al más velazqueño de todos ellos para los retratos de la familia de Felipe IV: Juan Carreño de Miranda.

Sea como fuere, el fructífero debate sigue abierto. Sorprende que una obra tan importante no fuese citada por el hijo de Mitelli al hacer el repaso de la producción paterna, aunque es indudable su directa influencia. Por otro, los resultados de la investigación material (con partes al óleo y otras al temple de cola y al temple de

¹¹³ Para las primeras se hablaba de c. 1661 y para las segundas de 1684, fruto de la restauración encomendada por sor Ana Dorotea.

¹¹⁴ Ya planteada por Tormo 1917, 35 o Lafuente Ferrari 1935 y que sigue defendiendo Morán Turina (por ejemplo 2019a, 127-128). Según él podrían ser posteriores los trampantojos del rellano con escenas de loggia y jardines o las virtudes teologales y la santa Dorotea.

¹¹⁵ Ver Harris 1961, 40.

¹¹⁶ García Cueto 2013, 287; Fuentes Lázaro 2013, 196

¹¹⁷ Morán Turina 2019a, 128. Aterido, 2006.

huevo), las representaciones de la Familia de Felipe IV y los análisis estilísticos ofrecen dispares conclusiones, pendientes de confirmar el alcance de la intervención de 1684.

Sea como fuere, la directa influencia de la *quadratura* boloñesa supuso que a partir de 1670 y con epicentro madrileño, muy distintos pintores comenzaran a practicar este lenguaje, como Claudio Coello (1642-1693)¹¹⁸ y José Ximénez Donoso (1632-1690)¹¹⁹. Ellos, junto a Carreño, Rizi y Mantuano contribuyeron decisivamente a difundir las *quadraturas* más allá de los espacios cortesanos, debiendo lamentar las pérdidas de parte de su obra. Así, Donoso colaboró con Coello en la decoración de la capilla de San Ignacio en el antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas (incendiada en 1936) y en la bóveda de la sacristía de la misma, donde pintaron con magníficas perspectivas cuatro historias relacionadas con el milagro de San Francisco Javier. La última obra de Donoso fueron los frescos de la iglesia de San Luis (capilla de Don Ignacio de Córdoba), también desaparecida durante la Guerra Civil¹²⁰. El único resto de su trabajo conjunto es el techo del Salón Real de la Casa de la Panadería (fig. 53).

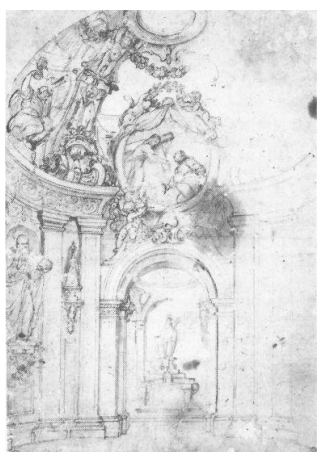


Fig. 53. Claudio Coello. Estudio para la decoración de la capilla de San Ignacio en el Colegio Imperial de Madrid. Lápiz, pluma y aguadas sobre papel. 1671-1672. Florencia, Galleria degli Uffizi. Fuente: FUES
Claudio Coello y José Jiménez Donoso. Techo de la casa de la Panadería. madrid. Fuente: investigart.com

¹¹⁸ Coello nació en Madrid de familia de origen portugués, pues su padre, que trabajaba como bronceador, llegó a la capital al amparo de la Corte. Desde joven estuvo relacionado con el arte, puesto que le dibujaba los diseños a su padre. Se formó en el taller de Rizi en el óleo, temple y fresco. Su labor como fresquista (a partir de 1670) sigue siendo poco conocida, a pesar de que ocupó buena parte de su producción, especialmente en colaboración con Donoso. Gaya Nuño 1957, 8 y 9 y Piedra Adarves 2002, 424.

¹¹⁹ Donoso nació en Consuegra (Toledo) y era hijo del pintor Antonio Ximénez Donoso. Tras una formación madrileña, estuvo siete años en Roma, momento clave para su aprendizaje sobre pintura mural, fresco y perspectiva. En 1654 volvió a España y entró a formar parte del taller de Carreño de Miranda. Sánchez de Palacios 1977, 9, 10 y 16.

¹²⁰ Sánchez de Palacios 1977, 17 y 21. Sobre estas obras Sullivan 1989, 247; García Cueto 2016, 111.

La estela de Luca Giordano en España: Antonio Palomino (1655-1726).

Como hemos dicho, el papel nuclear del panorama artístico madrileño y cortesano y el éxito en él de las decoraciones a base de *quadraturas*, contribuyeron a la difusión de estas por todo el país, como vemos en Toledo, Zaragoza, Valencia, etc. Progresivamente se fue dando más importancia a las *glorias* y espacios celestiales en detrimento de lo arquitectónico, más en consonancia con lo que ocurría en Roma y con la renovación de ese lenguaje que aportaron artistas como Giordano.

En Valencia y su territorio la influencia de los boloñeses y de Giordano fue esencial gracias a la labor de Antonio Palomino¹²¹. Natural de Bujalance (1655) muy pronto pasó a Córdoba, donde estudió gramática, filosofía, derecho y teología, aunque siempre mostró gran interés en la pintura, y especialmente recibiría influencia del entorno de Antonio del Castillo (1616-1668). El panorama artístico local estaba en crisis, ante la escasa demanda por la crisis y el dominio del foco sevillano. Valdés Leal alentó al joven Palomino a perseverar y el apoyo del pintor cordobés Juan de Alfaro (1643-1680) fue esencial para el salto a Madrid, donde llegó en 1678. En sus primeros años se dedicó a completar su formación teórica —especialmente las matemáticas, que consideraba la teoría y base de la pintura—¹²² y práctica (pintura mural, *quadratura*, uso del color, etc.), sentando las bases de su dominio de la perspectiva pictórica.

Su primer encargo importante lo recibió —gracias a la mediación del conde de Benavente— junto a Claudio Coello (1686): la decoración del Cuarto de la Reina en el Alcázar, que concluyó en solitario por la marcha de Coello a El Escorial. De esa forma, ya como pintor hábil y erudito, fue nombrado pintor del rey (1688). Allí estaba cuando en 1692 llegó Luca Giordano y con él una pintura simbólica y llena de figuración y efectos barrocos, despertando una amistad y admiración mutua. Bien relacionado en la corte, frecuentó el taller del napolitano y pronto asumió sus estilemas y sus grandes composiciones perspectivas. Las obras que realizaría a partir de ese momento terminarían por consagrarle.

A partir de 1697 comenzó un periplo artístico que le llevaría a realizar importantes trabajos en distintas ciudades españolas. Comenzó en Valencia, y en los siguientes

¹²¹ García Cueto 2011, 214-219.

¹²² Palomino 1947, 28.

cuatro años llevó a cabo obras esenciales como la decoración (muy dañada en la Guerra Civil) de la bóveda de la iglesia de San Juan del Mercado (fig. 54), además de la cúpula de la Basílica de los Desamparados o la capilla de San Pedro en la catedral. Tan amplia actividad hizo que contara con varios colaboradores y discípulos, entre ellos Dionisio Vidal, quien quedó encargado de concluir —partiendo de los diseños de Palomino— la iglesia de San Nicolás de Bari (fig. 55).



Fig. 54. Antonio Palomino. Decoración de la bóveda de la iglesia de san Juan del Mercado. Valencia. Ca. 1699. Fuente: Wikipedia



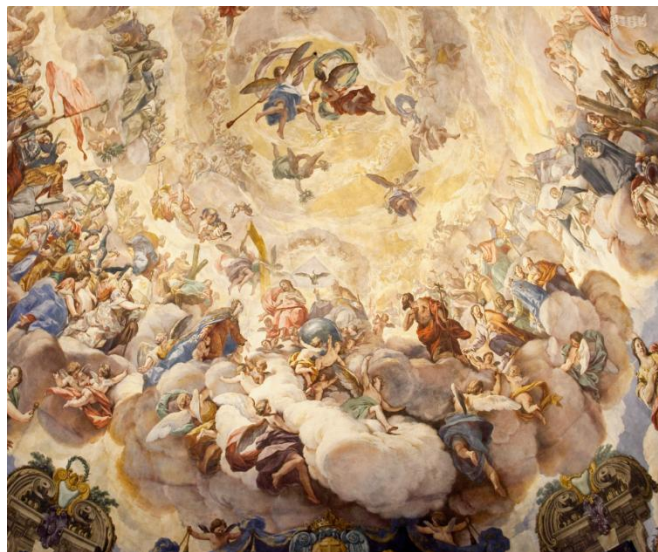
Fig. 55. Dionisio Vidal y Antonio Palomino. Nave principal de San Nicolás en Valencia, h. 1700. Fuente: investigart.com

Una de las obras valencianas más destacadas fue la decoración de la cúpula de la basílica de los Desamparados (1699-1700) (fig. 56). Representa una gran gloria donde la Virgen aparece como intercesora de la humanidad ante la Santísima Trinidad a partir del esquema de las Letanías Lauretanas (Reina de los ángeles, de los profetas y patriarcas, de los apóstoles, de los mártires, etc.) de modo que aparecen grupos de estos personajes repartidos en distintos círculos concéntricos de nubes, la mayor parte de ellos con sus atributos iconográficos (fig. 57). En el conjunto de los santos, se dio especial importancia a los valencianos: Francisco de Borja en lugar preeminente, seguido por san Vicente Ferrer, san Vicente Mártir o santo Tomás de Villanueva, entre otros¹²³.



Fig. 56. Antonio Palomino.
Decoración de cúpula,
1699-1700. Valencia,
Basílica de la Virgen de los
Desamparados.

Fuente: Wikipedia.



¹²³ Los aspectos referentes a la gloria y su iconografía han sido tratados en García Mahiques 2007a, 69-83.



Fig. 57. Antonio Palomino. Decoración de cúpula, 1699-1700. Valencia, Basílica de la Virgen de los Desamparados. Detalle del grupo del grupo de los mártires, abanderados por San Esteban, entre los que se encuentran, San Lorenzo, San Pedro de Verona, etc. Fuente: Wikipedia.

En la parte baja, sobre la moldura y entre las ventanas, realizó una serie de alegorías (tomando como referencia la Iconología de Ripa) y relieves fingidos relacionados en el mismo sentido, con la grandeza y milagros de la Virgen (Salud a los enfermos, Refugio de los pecadores, Consoladora de los afligidos, etc.) ¹²⁴.

La obra ejemplifica su madurez artística y compositiva, las influencias recibidas en Madrid, la difusión del léxico giordanesco — concretamente de la escalera de El Escorial— y un especial interés en los efectos lumínicos y escenográficos, como vemos en el detalle de los ángeles sosteniendo figuradamente la lámpara real que cuelga de la bóveda.

Estas obras valencianas sirven para ejemplificar la amplia actividad que Palomino desarrolló en los siguientes años. Trabajó en la catedral de Granada con Luca Giordano, pero esta obra no se terminó por la vuelta del italiano a Nápoles en 1702. En 1707 pintó en Salamanca el gigantesco *Triunfo de la Iglesia* en el medio punto del coro de la iglesia conventual de San Esteban, una obra esencial para entender la difusión de su obra y del ilusionismo madrileño en nuestra comunidad. Y, unos años

¹²⁴ García Mahiques 2007b, 162-167. El artista describió el conjunto en su *Museo pictórico y escala óptica* si bien, las diferencias entre el texto y lo realizado, pudiera indicar que se basó en un planteamiento anterior.

más tarde volvió a Granada para trabajar en las pinturas de la cúpula de la Capilla del Sagrario de la Cartuja (fig. 58).



Fig. 58. Antonio Palomino. Decoración de cúpula ca. 1720. Cartuja de Granda. Fuente: Wikipedia..

Tras varios años dedicados a la pintura en lienzo fundamentalmente en Madrid, en 1723 se le encargaron las pinturas de la capilla del Sagrario de la Cartuja del Monasterio de Santa María de El Pualar (Segovia). Cansado y enfermo, tras la muerte de su esposa en 1725, Palomino fue ordenado sacerdote y falleció un año después¹²⁵.

Todos estos hitos señalan no sólo la evolución de Palomino sino también de la pintura ilusionista de su momento: desde un estilo escenográfico y arquitectónico claramente deudor del importado por Mitelli y Colonna y *nacionalizado* en Madrid, plagado de accesorios ornamentales (por ejemplo, en la capilla de la Casa de la Villa demiento de Madrid) hacia las novedades del pleno barroco importado por Luca Giordano, lleno de un movimiento que Palomino intentó proporcionar un orden y

¹²⁵ Los aspectos relacionados con la vida de Antonio Palomino han sido tratados en Gaya Nuño 1981, 11-47 y Cabello Jiménez 2002, 373-377.

precisión. En esta línea realizó las decoraciones de los Santos Juanes y la basílica de los Desamparados. Y, por último, finalizó con una introducción al rococó con la cúpula de la Cartuja de Granada¹²⁶.

La influencia de Andrea Pozzo y Perspectiva Pictorum et Architectorum en España.

Una causa fundamental en la repercusión internacional del texto de Pozzo (sus dos volúmenes salieron de imprenta en 1693 y 1700) fue el carácter global y la fuerte identidad corporativa de la Compañía de Jesús. El intercambio de libros de enseñanza, la difusión gracias a sus agentes y la difusión mundial de los jesuitas fueron casi tan importantes como el carácter comprensible, práctico y bien ilustrado —con ejemplos concretos donde inspirarse— del mismo. En las escuelas jesuitas se adoptó como manual en la formación de los artistas, especialmente en el campo de la arquitectura¹²⁷.

Por ceñirnos a España, desde finales del XVII ya era conocido y citado, caso del pintor y tratadista Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715). Éste utilizó sus argumentos sobre la libertad del artista respecto al canon, además de motivos teóricos y didácticos o ciertas formas de representación visual y perspectiva¹²⁸. Y por ello *el Pozzo* se encontraba en las bibliotecas de muchos de esos artistas, como fuente indispensable para pintores y arquitectos y su aprendizaje¹²⁹. Quizá en zonas concretas como Valencia, Murcia y Andalucía su eco es más evidente, sobre todo por ser las que más se han estudiado.

Un ejemplo preciso de este calado lo encontramos en Sevilla, en la figura del pintor Domingo Martínez (1688-1749), que veremos más adelante. En las primeras décadas del XVIII, coincidiendo con el pleno barroquismo ornamental, se desarrolló enormemente una pintura mural muy efectista y espectacular coincidiendo con un resurgimiento económico, una actualización estética abierta a Europa y la terminación, redecoración o reconstrucción de muchos edificios. En esa búsqueda del ornato y lo escenográfico, la *quadratura* y el ilusionismo pictórico fueron

¹²⁶ Gaya Nuño 1981, 86-90.

¹²⁷ Zaragoza Vidal 2017, 706.

¹²⁸ Fuentes Lázaro 2011, 1792-1795.

¹²⁹ Pascual Chenel 2013, 327, 328.

esenciales. A Lucas Valdés (1661-1725) se le ha considerado como el gran precursor de esta corriente, como ya hemos avanzado, continuando e intensificando ciertas líneas exploradas por su padre y maestro, Juan de Valdés Leal. Sus primeras obras destacan por su carácter efectista e ilusorio, como vemos en el presbiterio de la actual parroquia de la Magdalena en Sevilla (1709-1715) (fig. 59), en la que representó la exaltación de la Fe sobre un gran escenario palaciego y de celaje, una composición perspectiva que recuerda a las composiciones de Pozzo.



Fig. 59. Lucas Valdés. *Triunfo de la Fe*. 1715. Sevilla, Iglesia de la Magdalena. Fuente: Santos e Illán 2020.

Los ángeles y otras figuras en escorzo asomando entre las columnas, así como las fingidas yeserías contribuyen al aparato escenográfico sobre el que parecen flotar santo Domingo y santo Tomás de Aquino expulsando a los herejes. En las esquinas enmarcadas en unos tondos, se representaban las alegorías de los cuatro continentes conocidos, simbolizando la difusión universal de la Fe gracias a los dominicos, antiguos propietarios del templo¹³⁰.

¹³⁰ Fernández López 2003, 76-78.

Es el paso inmediatamente anterior a una de sus elaboraciones más destacadas la cúpula y la bóveda presbiterial de San Luis de los Franceses (fig. 60 y 61, 1715-1719). Aquí dejó testimonio de su dominio de las arquitecturas fingidas, creó una cúpula con pilastras y molduras de gran perspectiva, de nuevo en un ambiente jesuítico de gran significación teológica, vinculada con el templo de Salomón¹³¹.



Figs. 60 y 61. Lucas Valdés. Cúpula de la iglesia de san Luis de los Franceses. Sevilla. 1715-1719.
Fuente: Ramón Pérez

¹³¹ Al respecto, Ravé Prieto 2010. Recordemos además que Lucas Valdés tuvo una formación específica de matemáticas gracias a los jesuitas sevillanos, Román Sánchez 2020, 113.

La aplicación de los modelos de Pozzo contribuyó a difundir el dinamismo en las plantas y una recuperación de ciertas estructuras más clásicas. Así se comprueba, por ejemplo, en Valencia¹³² o en la retablística murciana del s. XVIII y se ha relacionado con la obra del castellonense Jaime Bort de la fachada de su catedral. Sin salir de Murcia, en fechas mucho más tardías se siguió usando de sus modelos, por ejemplo, en los interesantes retablos perspectivísticos de Pablo Sistori (San Juan de Dios, Santa Eulalia, etc.), un milanés afincado aquí desde 1761-1762¹³³. De los cinco retablos fingidos que realizó en este último templo (1779-1781), el principal (fig. 62) finge un pórtico octástilo formado por unas columnas y un ático. Este último incluía un frontón quebrado, como en muchas de las composiciones de Pozzo y las influenciadas por este, y los atributos de la Santa: la corona, una cruz en aspa y la palma.

Otros estudios específicos han ido desgranando la influencia de Pozzo en distintas geografías. Por ejemplo, lo manifiestan los retablos de la iglesia del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza, llevado a cabo por Pablo Diego Ibáñez entre 1723 y 1741; o el retablo mayor del Real Seminario de San Carlos Borromeo de la misma ciudad (fig. 63) del jesuita Pablo



Figs. 62. Pablo Sistori. Retablo mayor perspectivístico 1779-1781. Murcia, Iglesia de Santa Eulalia. Fuente: Museos Región de



Figs. 63. Pablo Diego Ibáñez. Retablo mayor, 1723-1741. Zaragoza, Iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo.

¹³² Zaragoza Vidal 2017, 707 y 709.

¹³³ Moya García 1983, 15, 18, 31.

Diego Ibáñez; o las obras de escultores como José Ramírez de Arellano (1705-1770) y Félix Malo (1733-1779)¹³⁴.

Con Madrid como etapa intermedia de las imágenes y las formas, la presencia en ella de otros artistas italianos sirvió para hacerla aún más fuerte. Es el caso del arquitecto Santiago Bonavía (1695-1759), quien llegó en 1728. Destacaban sus creaciones de pintura perspectiva ilusionista en los techos y bóvedas del Palacio Real de Aranjuez y La Granja de San Ildefonso. Por otra parte, en Asturias sobresalió durante la segunda mitad del XVIII el arquitecto y escultor José Bernardo de la Meana (1715-1790). Formado en Madrid, la influencia de estos diseños y su lenguaje sinuoso se tradujo en una buena cantidad de obras asturianas¹³⁵.

Adentrándonos en el siglo XVIII: Domingo Martínez (1688-1749).

No queríamos concluir sin una coda final que permita explicar la continuidad de este tipo de pintura perspectiva en el siglo XVIII a través de Domingo Martínez. A falta de más estudios sobre su vida y obra, sabemos que nació en Sevilla en 1688, y sus primeras enseñanzas en la pintura fueron dentro de un ambiente de admiración murillesca, de la mano de Juan Antonio Ossorio y de Lucas Valdés, con quien aprendió el uso de la *quadratura*. Artista prolífico, se conserva abundante obra pues fue además el pintor oficial del arzobispo de Sevilla durante muchos años. Su pintura estaba dotada de gran calidad compositiva, dibujo preciso y rico cromatismo. Destaca la destreza en las grandes composiciones y una especial preocupación por los detalles ambientales. La presencia de la corte en Sevilla durante el *Lustro Real* (1729-1733) implicó una cierta renovación plástica, la llegada de la estética francesa y una demanda importante de obras, llegando a entablar amistad con personalidades como Jean Ranc.

La pintura mural e ilusionista fue una de sus facetas más interesantes, siguiendo inicialmente el camino iniciado por Valdés, con grandes escenas celestiales cuajadas de guirnaldas de flores y *quadraturas* en las que flotaban ángeles, figuras religiosas

¹³⁴ Carretero Calvo 2017, 118-132.

¹³⁵ Pascual Chenel 2013, 331-334.

y emblemas. De hecho, sucedió a Lucas Valdés¹³⁶ en San Luis de los Franceses¹³⁷ y allí finalizó las pinturas de las capillas y la bóveda de la Capilla Doméstica a partir de 1743. En la bóveda de los pies del templo representó a *Apoteosis de san Ignacio de Loyola y la alegoría del Libro de Ejercicios Espirituales* (fig. 64), además de otras representaciones en los muros inferiores.



Figs. 64. Domingo Martínez: *Apoteosis de San Ignacio* 1743. Sevilla. Iglesia de San Luis de los Franceses. Fuente: Ramón Pérez

Las pinturas de la Capilla Doméstica (fig. 65) son todas de Martínez, excepto las de la cúpula del presbiterio. En la bóveda de cañón de la capilla extendió escenas de tema mariano con multitud de figuras entre molduras de perfil curvo y geometrías que cubren y recargan toda la superficie.

¹³⁶ Las labores de Martínez fueron concluidas por su taller, heredado por Juan de Espinal. Soro Cañas 1982, 25 y 26.

¹³⁷ La iglesia fue construida entre 1688 y 1730 y fue trazada por Leonardo de Figueroa (1650-1730). Sobre ella ver también Ravé 2010; Román Sánchez 2020, 123 y 124.



Figs. 65. Domingo Martínez: decoración de bóveda de la capilla doméstica, ca. 1747. Sevilla, Iglesia de San Luis de los Franceses. Fuente: Wikipedia.

Dentro del conjunto realizó además las pinturas de la sacristía de la capilla, que contaba también con decoraciones murales de molduras y ángeles y en el centro, un emblema con las letras IHS y un corazón con una cruz. En las partes laterales, menos en el lado de la entrada representó a los cuatro evangelistas (fig. 66).



Figs. 66. Domingo Martínez: decoración de bóveda de la sacristía de la capilla doméstica, ca. 1747. Sevilla, Iglesia de San Luis de los Franceses. Fuente: Ramón Pérez

La obra de Domingo Martínez supone la unión de la tradición sevillana heredada de Murillo y Lucas Valdés con la incorporación de las nuevas tendencias¹³⁸, que él hizo evolucionar. Y en cierto modo perpetuar, pues en su casa se formaron algunos artistas como Juan de Espinal (1714-1783), Andrés Rubira (1702-1760) y Pedro de Tortolero (-1766) que llenaron buena parte del siglo XVIII. No hace falta más que contemplar la bóveda de la escalera del Palacio Arzobispal o la del presbiterio de El Salvador (fig. 67) que decoró Espinal en fechas tan tardías como 1778-1781 y 1779 para entender la vigencia de esa particular *quadratura* sevillana y la de los tipos de Pozzo¹³⁹.



Figs. 67. Juan del Espinal. Cúpula de la escalera del Palacio Episcopal (izda) 1778-1781 y de la bóveda presbiterial de El Salvador, 1779. Sevilla

¹³⁸ La vida y obra de Domingo Martínez ha sido tratada en Soro Cañas 1982, 17-62.

¹³⁹ Santos Márquez e Illán Martín 2020, 131-140.

4. QUADRATURA Y PINTURA ILUSIONISTA
PRÓXIMA: CASOS DE ESTUDIO EN CASTILLA
Y LEÓN.

4.1 Breve repaso de la *quadratura* en Castilla y León.

Como indicamos en la introducción, para el caso de nuestra actual comunidad autónoma carecemos de estudios globales que permitan identificar, sistematizar y comprender el alcance de la *quadratura* y la pintura ilusionista durante el barroco, su evolución y las distintas corrientes a las que pertenecen. Desde luego, están presentes en pequeñas iglesias rurales, en grandes catedrales y en palacios regios, en multitud de tipologías entre las que podría incluso señalarse la de los retablos fingidos o perspectivos, especialmente el de San Miguel de Valladolid¹⁴⁰.



Figs. 68. Anónimo. Cúpula del Santuario de la Virgen de la Soterraña y detalle) 1746. Olmedo, Iglesia de san Miguel

Así, la cúpula del santuario de Nuestra Señora de la Soterraña de Olmedo (Valladolid) aparece llena de estípites semejantes a los grabados por el flamenco Vredeman de Vries abiertos a paisajes, fechados en 1746 y patrocinados por el ayuda de cámara José de Alaiza y Zuano (fig. 68). Por su parte, un lenguaje mucho más moderno está presente en la capilla de Santa María de Miraflores, redecorada a mediados del XVIII tomando como base los

modelos del P. Pozzo y los emblemas del libro *Flores de Miraflores* (fig. 69) ¹⁴¹. Así, la bóveda de la parroquia de Campazas (León) puede ejemplificar la popularización y simplificación local de los grandes rompimientos de gloria barrocos que popularizara Giordano en Madrid (fig. 70)

¹⁴⁰ Pérez de Castro y Vasallo Toranzo 2020, 161.

¹⁴¹ Andrés González, 2003 y 2009.



Figs. 69. Anónimo. Decoración de la capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1740. Burgos, Cartuja de Miraflores



Figs. 70. Anónimo. Bóveda de la iglesia parroquial de Campazas, León

Todo ello pasando por obras de excelente factura como las del presbiterio de Santa María de Huerta (Soria) o las magníficas que realizó Juan Zapata Ferrer en esas tierras sorianas (San Saturio, camarín del convento de la Merced, etc.)

Por eso mismo, como llamada de atención, queremos detenernos en algunos ejemplos próximos que además han podido ser estudiados directamente en nuestro trabajo de campo.

La historiografía general ha señalado habitualmente el carácter anodino y poco innovador de la pintura castellana y leonesa del barroco, a pesar de lo cual encontramos focos y figuras que resultan muy atractivas. En el caso vallisoletano¹⁴² no debe olvidarse a pintores tan eruditos y preocupados por lo perspectivo, la escenografía o la teoría artística como Diego Valentín Díaz (1586-1660) o Felipe Gil de Mena (1603-1673), que influyeron en todo el cuadrante noroeste peninsular y que sabemos (en el caso del primero) que además practico la pintura mural en perspectiva. Incluso la llegada de artistas foráneos como el andaluz Diego Díez Ferreras (-1697). Si Valladolid cuenta con una historiografía más precisa, otras provincias tan importantes como Segovia o Salamanca aún no cuentan con estudios generales lo suficientemente importantes. Se trata pues de una historia a escribir de la que ahora pretendemos ofrecer algunos ejemplos concretos.

4.2. Segovia: pinturas del camarín de la iglesia de la Virgen de la Fuencisla.

La leyenda de la Virgen de la Fuencisla y su aparición milagrosa se remonta al siglo XIII, cuando una judía llamada Esther fue acusada erróneamente de adulterio y salvada milagrosamente de las aguas del río Eresma al encomendarse a la Virgen, una imagen que se remontaría a los primeros momentos del cristianismo según la misma fuente. La primitiva ermita fue sustituida por la actual en el siglo XVII¹⁴³, un edificio directamente relacionado con el ambiente madrileño y cortesano¹⁴⁴ levantado entre 1598 y 1613.

¹⁴² Véase el panorama general trazado por Urrea y Valdivieso, 2017.

¹⁴³ El emplazamiento anterior era una zona más estrecha, que se ensanchó al desviar el cauce del Eresma en 1845. Tovar Martín 1973, 28.

¹⁴⁴ Se ha pensado que pudiera tratarse de Francisco de Mora (1553-1610), arquitecto real que estaba trabajando en ese momento en el Alcázar de Segovia desde 1587 y, tras la muerte de este en 1610, terminaría el trabajo Pedro de Brizuela (1575-1632). Cabello de Castro 1949, 394.

El interior de la iglesia cuenta con una planta sencilla, una sola nave rectangular, presbiterio también rectangular, y una tribuna a los pies, con fachada muy sobria¹⁴⁵.

La inauguración de la nueva iglesia en 1613 contó con la asistencia de Felipe III y la familia real. Esta nueva vinculación con la corte y la devoción de los segovianos hizo que se dotara al templo de un gran retablo mayor (fig. 71), obra del arquitecto madrileño Pedro de la Torre (1596-1677), quien compuso aquí una de sus obras más representativas, fechada en torno a 1645.



Fig. 71. Pedro de la Torre et al. Retablo mayor. 1645. Segovia. Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla.

El conjunto resultante es una de las más interesantes obras del arquitecto y retablista y supone la irradiación del modelo madrileño y canesco en nuestra comunidad ya no sólo en lo arquitectónico sino también en lo pictórico. La hornacina principal aloja a la Virgen y se abre por la parte posterior a un camarín¹⁴⁶ a través del cual se lograba un efecto lumínico sobre la imagen que, según Tovar Martín, marcaba una novedad ilusionista¹⁴⁷. Este pequeño espacio es el que nos interesa y al que se accede desde unas escaleras ubicadas en la sacristía.

¹⁴⁵ Cabello de Castro, 1949, 390-401.

¹⁴⁶ Este cuarto se utilizaba como vestidor de la virgen y como cámara del tesoro. Tovar Martín 1973, 287.

¹⁴⁷ Tovar Martín 1973, 284-290.

Se trata de un pequeño recinto de planta cuadrada profusamente decorado con pinturas murales que hasta ahora no se han tenido en cuenta. Se desconoce su autor y se han fechado vagamente en la segunda mitad del XVII. Restauradas muy recientemente (2023), resulta evidente el directo conocimiento del artista de las cuadraturas madrileñas y de las obras de los maestros italianos como Mitelli y Colonna, tanto en su empleo de amplias arquitecturas fingidas como por el uso de la perspectiva y los efectos lumínicos y cromáticos. Efectivamente, las pinturas imitan potentes arquitecturas en perspectiva casi a modo de telones teatrales y se extendían por tres de las cuatro paredes de la estancia. El cuarto muro lo ocupa la puerta que da acceso al retablo, justo a la altura de la figura de la Virgen. En el muro frente a esta puerta, se desplegaba toda una representación arquitectónica que se ha puesto en relación con la Jerusalén Celeste¹⁴⁸ (figs. 72 y 73).



Figs. 72. Anónimo madrileño: pinturas murales del camarín antes de la restauración, tercer tercio del s. XVII. Segovia, Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, Segovia. Fuente: Ramón Pérez.

¹⁴⁸ Martín de Andrés y Rubio Velasco 2023, 3-4.



Fig. 73. Anónimo madrileño. Estado actual de las pinturas murales del camarín. Tercer tercio del s. XVII. Segovia, Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, Segovia. Fuente: imagen propia.

Gracias a las pinturas se conseguía prolongar visualmente el espacio del camarín, simulando el interior de un gran templo visto desde la nave central, abierto mediante un arco triunfal en el primer plano sustentado por columnas salomónicas de jaspe con vides en oro. En segundo plano se apreciaba el crucero con la cúpula, seguido del coro con bóveda de arista. Y en último plano el ábside sin cubierta, abierto en una arquería con balaustrada en la parte superior, dejando ver el exterior.

En las otras dos paredes, las decoraciones pictóricas imitan mármoles y *quadri riportati* con escenas de paisajes, además de dos puertas fingidas que dejan ver lo que parece una galería en perspectiva (fig. 74).



Fig. 74. Anónimo madrileño. Estado actual de las pinturas murales del camarín. Tercer tercio del s. XVII. Segovia, Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, Segovia. Fuente: imagen propia.

Todo el espacio se cierra por una ornamentada cúpula con idénticos juegos lumínicos, decorada con mármoles fingidos, elementos dorados y querubines en las pechinas (fig. 75).

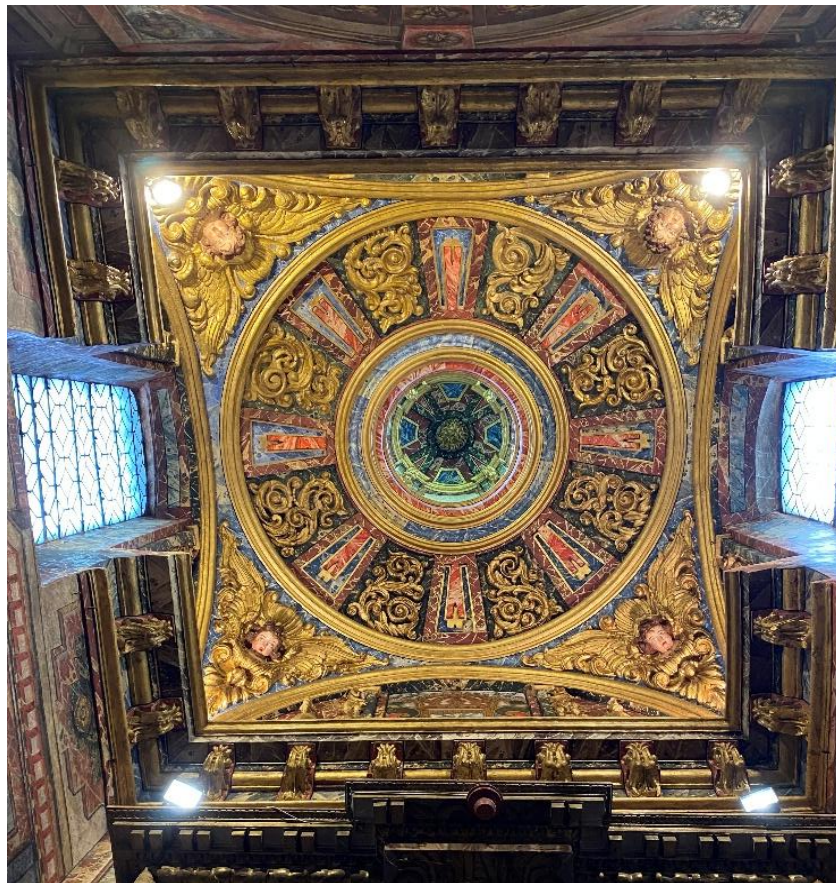


Fig. 75. Anónimo. Vista interior de la cúpula del camarín. Tercer tercio del s. XVII. Segovia, Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, Segovia. Fuente: imagen propia.

El informe de su reciente restauración nos indica que el conjunto había sido intervenido con anterioridad, con reintegraciones parciales tanto cromáticas como volumétricas, por grietas y huecos¹⁴⁹.

La cercanía y la constante presencia de artistas y comitentes madrileños en la ciudad de Segovia, la importancia de esta devoción mariana y la temprana cronología de las pinturas hacen necesario profundizar más aún en su estudio.

¹⁴⁹ Martín de Andrés y Rubio Velasco 2023, 5.

4.3. Valladolid. Principales ejemplos

4.3.1. La decoración del camarín de la parroquia de Santa María la Mayor de Portillo.

Uno de los espacios barrocos más interesantes y menos conocidos de la provincia, vinculado con el tema que estudiamos, es el camarín de esta parroquia de Portillo (fig. 76), cuyas pinturas se han atribuido recientemente a Francisco Zorrilla¹⁵⁰. Nos consta que este artista riojano afincado en Madrid estaba presente en la localidad de Portillo en 1714, suponemos que para realizar las decoraciones murales del camarín y una de las capillas en la iglesia de Santa María la Mayor. Además, se conserva alguna otra obra suya en el entorno. Ello y el análisis estilístico ha hecho que se le atribuya esta decoración por Sánchez Portillo.



Fig. 76. Francisco Zorrilla y Luna (atrib.). decoración interior del camarín. 1714. Iglesia de Santa María la Mayor, Portillo, Valladolid, España. Fuente: artevalladolid

¹⁵⁰ El pintor Francisco Zorrilla y Luna fue un artista riojano que nació en torno a 1679 en la villa de Haro. Comenzó siendo aprendiz del pintor Manuel Ortiz de Puelles, de quien aprendió la técnica de la pintura mural. No sabemos cuándo abandonó su villa natal y los primeros datos en Madrid se fechan en 1698-1699. En la capital continuó con su formación y conoció la obra de Rizi y Carreño, y siguió incorporando a lo largo de su carrera artística las innovaciones de otros artistas como Giordano o Palomino. Sánchez Portillo 2016, 21-38 y 131-135.

Este espacio, del que no tenemos noticias documentales se había construido poco antes, fruto de la reedificación de la iglesia a finales del XVII. Además, en la sacristía se han conservado elementos decorativos de flores semejantes a los del camarín y que se extienden desde el lavatorio hasta la entrada al recinto.

Su interior está cuajado de policromía, bien con elementos puramente decorativos como roleos vegetales y mármoles fingidos, o bien figurativos como ángeles, santos y escenas de la vida de la Virgen. En el muro derecho, los fingimientos son solo ornamentales, mientras que, en el izquierdo y rodeando la ventana, aparecen una serie de ángeles con los atributos de las letanías que se repiten en el lado sur¹⁵¹. En el muro norte, junto a la entrada, aparece la escena de la *Coronación de la Virgen*.



Fig. 77. Francisco Zorrilla y Luna (atrib.). decoración interior del camarín. 1714. Iglesia de Santa María la Mayor, Portillo, Valladolid, España. Fuente: artevalladolid

En los medios puntos encontrábamos las escenas de la *Anunciación*, la *Encarnación* y la *Huida a Egipto* (fig. 77). En las pechinas de la cúpula se representaron a los Evangelistas y en la cúpula la Asunción de la Virgen.

La paleta cromática en general es bastante reducida, limitándose a tonos rojos y anaranjados y toques blancos y azulados. A través de estos colores se imitaba jaspe, mármol, estucos y madera alternándose con elementos vegetales y dinámicas figuras de angelitos y querubines.

Se trata de unas pinturas que buscan más una visión de conjunto que la calidad de los detalles, adoleciendo las escenas figurativas de cierta sequedad y sencillez.

Para esas escenas Zorrilla echó mano de un variado repertorio de estampas e imitaciones de obras destacadas. Por ejemplo, la *Anunciación* guarda parecido con la que realizó en 1671 Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en la catedral de Valladolid

¹⁵¹ En el muro sur del camarín el artista incluyó un trampantojo, pues representó dos figuras de ángeles insertados en falsas hornacinas y pedestales haciendo pareja. Sánchez Portillo 2016, 408.

y que se creyó obra de Giordano. La única diferencia se debía al formato, lo que obligó a ampliar la ambientación espacial. Para la *Huida a Egipto* también tomó como modelo una obra del napolitano en 1685, y lo mismo puede decirse de otras escenas más, lo que asegura la formación de Zorrilla en ese ambiente y el eco de aquel pintor bien entrado el XVIII (fig. 78).



Fig. 78. Comparativa de las pinturas de las escenas de la vida de la Virgen de Portillo (dcha) con algunas obras del entorno de Luca Giordano (izda): *Huida a Egipto* (arriba) de la Fundación Santamarca de Madrid; y *Virgen Niña cosiendo* (abajo) atribuida al taller de Giordano y propiedad del Museo Nacional de Escultura.

Las pinturas que más nos interesan en el marco de este trabajo son aquellas que el artista realizó en la cúpula, donde se finge una balaustrada con grupos de ángeles que dan paso a un rompimiento de gloria en cuyo centro aparece la *Asunción de la Virgen* (fig.79). Aunque existen diseños de Guido Reni y Maratta con los que relacionarse, de nuevo hay que remitir sobre todo al arte de Giordano (Museo Nacional de Escultura de Valladolid; iglesia parroquial de San Pascual en Ávila e incluso Museo del Prado, inv. P000176)



Fig. 79. Atrib. Francisco Zorrilla y Luna. *Asunción* 1714. Portillo, Iglesia de Santa María la Mayor. Fuente: Ramón Pérez de Castro

A pesar de tratarse de una Asunción, los ángeles que la acompañan portaban elementos que se relacionaban con la Inmaculada Concepción: una corona, azucena, palma, estrella y un cetro.

4.3.2. Pinturas de la iglesia del Salvador.

En la ciudad de Valladolid, a pesar de las pérdidas sufridas, aún quedan algunos restos tan interesantes —y desconocidos— de pintura ilusionista como este de la sacristía de la parroquia del Salvador.

El templo tiene su origen en una ermita ya en el siglo XIII dedicada Santa Elena que pasó a ser parroquia con la nueva advocación en la centuria siguiente ¹⁵².

¹⁵² Martín González y Urrea Fernández 1985, 28-34. Estos autores han aportado los datos esenciales conocidos hasta la fecha.

La sacristía se realizó en 1722, proyectada por Pedro de Rivas como una estancia de planta cuadrada y cubierta por una cúpula. Sabemos que ese mismo año se pagó al casi desconocido pintor Pedro de Acuña 3.462 reales “*por la pintura y dorado de la sacristía*”, siendo el único nombre que aparece ligado a las labores pictóricas.

Se trata de una gran obra en cuya cúpula se imitaba una balaustrada que servía de marco a una gloria de ángeles en cuyo centro la Santísima Trinidad recibe a la Virgen María en el cielo¹⁵³ (fig. 80), rodeada por grupos de ángeles y ángeles músicos, ataviados con cintas, flores y coronas vegetales (fig. 81).



Fig. 80. Pedro de Acuña: pinturas murales de la cúpula y pechinas de la sacristía de la Iglesia del Salvador de Valladolid. 1722. Fuente: Ramón Pérez de Castro

¹⁵³ Martín González 1985, 31 y 37.



Fig. 81. Pedro de Acuña: detalle de la cúpula de la sacristía de la Iglesia del Salvador de Valladolid. 1722. Fuente: Ramón Pérez

La balaustrada está decorada, coincidiendo con las claves de los arcos, con unas grisallas fingidas culminadas en la parte superior de la barandilla con unos jarrones con plantas y flores. También este elemento servía como elemento escenográfico

pues algunas figuras como el arcángel con yelmo que pudiera representar a San Miguel, se sienta teatralmente en ella, de espaldas y señalando (fig. 82).



Fig. 82. Pedro de Acuña: detalle de la cúpula de la sacristía de la Iglesia del Salvador de Valladolid. 1722. Fuente: Ramón Pérez

Las pechinas de la cúpula también están decoradas con elementos vegetales y arquitectónicos en cuyo centro aparecen unos tondos o escudetes con distintas historias. Desde la puerta de acceso y de izquierda a derecha encontramos, en primer lugar, una escena que se ha interpretado erróneamente como *María Magdalena a los pies de Jesús* y que realmente representa a Jesús escribiendo en el suelo ante la mujer adúltera (Juan 8:3-11); le siguen *La resurrección de Lázaro* en presencia de sus hermanas; *Jesús y la samaritana* en el pozo; y finalmente *La cena de Emaús* (fig. 83).

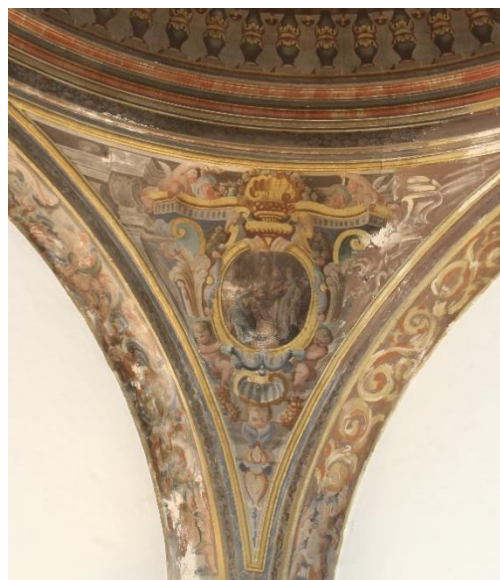




Fig. 83. Pedro de Acuña: detalle de las pechinas de la cúpula de la sacristía de la Iglesia del Salvador de Valladolid. 1722. Fuente: Ramón Pérez

A todo ello se añade la decoración de los arcos de medio punto que sostienen la cúpula con roleos vegetales entre los que se entrelazan angelitos.

Al mismo Pedro de Acuña han de pertenecer, dado su mismo estilo, las tres pinturas que decoran la bóveda del pasillo que conduce desde la sacristía al presbiterio. Dentro de marcos mixtilíneos de amplio molduraje se representaron *El sacrificio de Isaac*, el *Buen Pastor* y *San Juan Bautista niño* (fig. 84).



Fig. 84. Pedro de Acuña: pinturas del pasillo a la capilla mayor. 1722. Valladolid, Iglesia de El Salvador. Fuente: Ramón Pérez de Castro

La paleta cromática de todo el conjunto se reduce a tonos rojos, azules, dorados y ocre, si bien hay que señalar que no han sido intervenidas y muestran ciertos deterioros y suciedad. Sí que se observan algunos burdos repintes en pechinas y arcos, seguramente para ocultar pérdidas de la pintura original.

Dada la importancia de la sacristía como espacio de preparación material y espiritual del sacerdote antes de acceder al templo, a buen seguro los temas elegidos responden a un programa iconográfico preconcebido. Además de la gloria central y el papel mediador de la Virgen, las escenas de las pechinas hacen referencia a pasajes de la vida de Cristo que prefiguran tanto algunas virtudes esenciales (Fe, Esperanza, Caridad) como sacramentales: el perdón de los pecados, la eucaristía, la unción, etc. Además, en el pasillo que conduce al templo, el papel central del buen pastor cuidando de las ovejas y blandiendo en su mano espigas de trigo también puede relacionarse con el cometido del presbítero, entre las prefiguraciones de san Juan Bautista y el tema eucarístico del sacrificio de Isaac.

A pesar de su sencillez casi naif en ocasiones, volvemos a encontrar una influencia del ambiente culto que citamos en los capítulos anteriores y que la parroquia vallisoletana intentó imitar.

Es una lástima que otros ejemplos casi coetáneos a los del Salvador se hayan perdido. Es lo que ocurre con la bóveda que cubría la antigua sacristía de la parroquia vallisoletana de San Lorenzo (tras el hundimiento parcial de 1967 y la casi total reconstrucción de 1984)¹⁵⁴, un recinto construido en 1719¹⁵⁵ y pintado por Diego Álvarez Garcés. Su cúpula ovalada (fig. 85) y plana se decoró en su centro con roleos vegetales y hojarasca, además de varios medallones fingidos que contenían escenas, todo ello desde una perspectiva de *sotto in sù*¹⁵⁶.



Fig. 85. Diego Álvarez Garcés: pinturas murales de la cúpula de la sacristía de la parroquia de San Lorenzo. 1719. Valladolid (desaparecida). Fuente: Fototeca Dpto. Hª del Arte, UVa

Desgraciadamente las pinturas murales que decoraban el conjunto de la iglesia no se han conservado, que también cubrían la capilla mayor, ya que en un momento se pensó en cubrir todo el edificio con este tipo de pinturas.

¹⁵⁴ Martín González y Urrea Fernández 1985, 82; Burrieza Sánchez 2007, 86 y 87.

¹⁵⁵ La antigua sacristía fue pintada por Diego Álvarez Garcés quien recreó adornos dorados y elementos vegetales. Martín González 1967, 169.

¹⁵⁶ Martín González 1967, 169.

5. CONCLUSIONES

Una vez estudiada la *quadratura* como tipología específica en el barroco, sus artistas e hitos significativos para España entendemos que, si bien el ilusionismo pictórico atraviesa toda la historia del arte, fue a partir del Renacimiento cuando comenzó a desarrollarse gracias a las teorías perspectivas de personalidades como Alberti y Da Vinci. También que en el Barroco cuando encontró su clímax. Trampantojos y anamorfosis son vertientes próximas, hijas de las mismas leyes y del estudio de la óptica y demostraban la cantidad de posibilidades que ofrecía la perspectiva, cada vez más relacionada con ambientes cultos y eruditos.

La *quadratura* es una rama del ilusionismo pictórico, que se ha empleado para decorar al fresco los techos de las estancias más allá del límite de la propia arquitectura y pintura. Esto permitió a los artistas modificar los interiores de iglesias y palacios más austeros, pero también abrirlos a otras realidades metapictóricas. Destacó durante la segunda mitad del siglo XVII, y perduró hasta el XVIII, siendo Bolonia uno de los principales focos de irradiación. El papel jugado por artistas como Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en Bolonia y Florencia o, desde 1658, en la corte de Felipe IV resulta esencial. Aunque no se han conservado sus obras en el Alcázar y en el Buen Retiro, muchos de esos modelos sirvieron de inspiración para otros artistas del ambiente madrileño como Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, y quienes a su vez fueron maestros de Claudio Coello y José Ximénez Donoso, respectivamente. De esta manera las enseñanzas de los italianos se traspasaron a otras generaciones de artistas hasta conformar una cultura visual ligada al poder y la gloria que terminó formando parte del imaginario artístico español de la segunda mitad del XVII.

Otra de las grandes personalidades dentro de este género pictórico fue el jesuita Andrea Pozzo. La Compañía de Jesús fue fundamental para el desarrollo de la *quadratura* y la utilizó para decorar sus iglesias y otros espacios religiosos. De esta manera, gracias a las composiciones de Pozzo la *quadratura* se convirtió casi en una manifestación artística identitaria de la orden. Llegó a realizar obras tan sugerentes como las de San Ignazio en Roma que siguen causando admiración y ejemplifican un hito clave de la *quadratura* a lo largo de la historia. Pero, además, gracias a su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado en dos tomos en 1693 y 1698-1700, además de apoyar científica y teóricamente sus obras, las convirtió en objeto de estudio. Esta obra teórica fue un material esencial para los arquitectos y artistas del XVIII y formó parte de sus bibliotecas, empleándose los modelos y recursos que

ponía a su alcance tanto en arquitectura como en escultura y pintura. En el caso español, fue muy interesante su proyección en el ámbito de la retabística pero también en las pinturas ilusionistas, como señalamos en el caso del foco andaluz con Domingo Martínez, Lucas Valdés y Juan del Espinal en Andalucía.

El tercer hito (no en sentido cronológico) que hemos querido abordar para contextualizar la difusión de la *quadratura* en España fue el del napolitano Luca Giordano, casi inasumible dada su relevancia y cantidad de obra conservada. Carlos II demandó su presencia en la Corte y su llegada cambió la pintura española. Destacan en sus *quadraturas* los enormes rompimientos de gloria, donde la arquitectura cede el paso y sirve de apoyo a la multitud de figuras que se agolpan en sus complejas composiciones. De su estancia en España, las obras que mejor lo ejemplifican son las de El Escorial, la sacristía de la Catedral de Toledo y el Casón del Buen Retiro, un marco escenográfico de la gloria del monarca para un teatro cortesano.

El artista español donde mejor se aprecia la influencia del napolitano fue Antonio Palomino. Ambos artistas se conocieron y trataron personalmente en Madrid, pudiendo asimilar pronto sus obras y estilo. Sus creaciones valencianas confirman este conocimiento y la rápida difusión a otras regiones peninsulares. Coinciden con las del napolitano en las grandes dimensiones, el rompimiento de gloria, la abundancia de personajes y la búsqueda de potentes efectos escenográficos.

Finalmente, se ha intentado proporcionar un acercamiento a casos concretos de *quadratura* en Castilla y León realizados a finales del siglo XVII y el XVIII. Son sólo la punta del iceberg de un amplio campo de estudio en buena medida inexplorado. Cada uno evidencia además su correlato con la evolución que experimenta esta manifestación: la influencia italiana/boloñesa y madrileña propia de la segunda mitad del siglo XVII como en el caso de Segovia; o bien la gran escena *de apoteosis* en perspectiva como en Portillo y El Salvador de Valladolid.

Con todo ello, este trabajo ha permitido estudiar una de las tipologías decorativas más interesantes y complejas de nuestro barroco, sus conexiones internacionales y su eco en lo local.

Quadratura e ilusión no equivalen sólo a decoración: muestran el desarrollo técnico y teórico alcanzado a lo largo del Seiscientos, la riqueza y versatilidad de un momento en el que las artes se confundían y mezclaban, el auge de lo pictórico (y de los

pintores) en la consideración de las artes, así como la expresa voluntad de la Corte y la Iglesia de usar aquellos recursos que mostraban lo *imposible* ante los ojos de fieles y súbditos. Un arte lleno de sugestión y espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

Agüero Carnerero, Cristina. 2023. *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII. Coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia*. Madrid: CSIC

Alonso, María Eugenia. 2022a. "Puesta en escena". En *Hiperreal: el arte del trampantojo*, coord. Mar Borobia y Guillermo Solana. 53-67. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Alonso, María Eugenia. 2022b. "Figuras, encuadres y límites". En *Hiperreal: el arte del trampantojo*, coord. Mar Borobia y Guillermo Solana. 69-87. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Andrés González, Patricia. 2003. "Emblemas marianos de la Capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica". *BSAA arte*, 69: 383-409

Andrés González, Patricia. 2009. "Las pinturas barrocas de la capilla de la Virgen de Miraflores (Burgos)". En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, J. M^a Parrado del Olmo y F. Gutiérrez Baños eds, 63-70. Valladolid: Universidad de Valladolid

Arnheim, Rudolf. 2001. *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes*. Madrid: Akal.

Aterido, Ángel. 2006. "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV". En *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, coord. José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis, 241-265. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Angulo Iñiguez, Diego. 1974. "Francisco Rizi. Pinturas murales". En *Archivo Español de Arte* 47: 361-382.

Baldinucci, Francesco y Benvenuti, Edoardo. 1912. "La vita di Padre Pozzo scritta da Francesco Baldinucci". En *Atti della imperiale reggia Academia di scienze, lettere ed arti degli Agiati in Rovereto*. 207-237. Rovereto: Fondazione Caritro. Casa di risparmio di Trento e Rovereto.

Brasas Egido, José Carlos. 2017. "Prólogo". En *Pintura barroca vallisoletana*, aut. Jesús Urrea y Enrique Valdivieso, 15-18. Sevilla: Universidad de Sevilla/Universidad de Valladolid.

Brejon de Lavergnée, Arnould. 1997. "Seventeenth-Century Fresco Cycles in Bologna and Emilia". En *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. 342-354. Washington: National Gallery of Art.

Burrieza Sánchez, Javier. 2007. *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Cabello de Castro, F. J. 1949. "El Santuario de la Fuencisla". En *Estudios Segovianos* 1-3: 390-401.

Cabello Jiménez, Alfonso. "Antonio Palomino". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nuevas Artes*, 142, 2002, pp. 373-377.

Carretero Calvo, Rebeca. 2017. "Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón". *Locvs Amoenvs*, núm. 15 <https://revistes.uab.cat/locus/issue/view/v15> (consultado en 18/04/25)

Carvelaris, Laura. 2011. "Quadratura e Scienza della Rappresentazione". En *Dalla Didattica alla Ricerca*, 20, dir. Emma Mandelli. 209-217. Florencia: Alinea Editrice.

Ceán Bermúdez, Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 3. Madrid: Viuda de Ibarra. [https://ceanbermudez.es/wiki/Mitelli, Agostino](https://ceanbermudez.es/wiki/Mitelli,_Agostino) (consultado en 29/03/25)

Cherry, Peter. 1999. *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Doce Calles.

Chueca Goitia, Fernando y Navascués Palacio, Pedro. 2004. "El Casón del Buen Retiro". En *El Casón del Buen Retiro. Remodelación y ampliación*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Corrain, Lucia. 2023. "Art and Artifice: The Machine of Immersivity in the Camera dei Giganti/Chamber of the Giants". En *AN-ICON* 2, núm. 1, <https://doi.org/10.54103/ai/19938> (consultado en 22/03/25)

Cruz Yábar, Juan María. 2014. "Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León". En *De arte: revista de historia del arte* 13, <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/issue/view/120> (consultado en 14/06/25)

De Frutos, Leticia. 2014. "Un pintor napolitano, un rey a punto de morir y un cardenal. Luca Giordano y las pinturas al fresco de la sacristía de la catedral de Toledo". *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna* 28, núm. 8, <http://tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/373/412> (consultado en 30/05/25)

De Mingo Lorente, Adolfo. 2015. "Otro centenario de artistas en 2014: obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)". En *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* 6: 230-249

Dubourg Glatigny, Pascal. 2009. "Andrea Pozzo e l'architettura prospettica". En *Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo*, eds. Alessandro Franceschini, Luciana Giacomelli, Mauro Hausberger, Armando Tomassi, 13-30. Trento: Provincia autonoma de Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici.

Müller, Priscilla E. 1969. "El retablo mayor del santuario de la Fuencisla". En *Archivo Español de Arte* 165-168: 245-254.

Farneti, Fauzia. 2008. "Il quadraturismo in Palazzo Pitti da Cosimo II a Cosimo III de Medici". *Varia Historia* 24, núm. 40, <https://www.scielo.br/j/vh/a/p9vZgqGYkjLHK7KsX9TK7CR/?format=html&lang=it> (consultado en 07/06/25)

Fernández, Martha. 2008. "Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana". *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 7, núm. 7 <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/issue/archive> (consultado en 19/04/25)

Fernández Alba, Antonio y Navarro de Zuñiga. 1996. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela.

Fernández López, José. 2003. *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones.

Ferrari, Oreste. 2002. "La actividad de Giordano hasta los frescos del Palazzo Medici-Riccardi en Florencia". En *Luca Giordano y España*, coord. Isabel Morán Suárez, 30-42. Madrid: Patrimonio Nacional.

Fuentes Lázaro, Sara. 2008. "Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino". En *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 178: 4-25.

Fuentes Lázaro, Sara. 2009. "La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)". En *Anales de Historia del Arte* 19: 195-210.

Fuentes Lázaro, Sara. 2013. "Carlo II nas Descalças Reales e El escorial: Arquitetura fingida e espaço simbólico". En *A Arquitetura do engano*, ed. Magno Morães Mello, 191-201. Bello Horizonte: Fino Traço

Fuentes Lázaro, Sara. 2016. "El perfil de Andrea Pozzo como maestro de la perspectiva". En *Varia Historia* 32. 611-637.

Fuentes Lázaro, Sara. 2018. "Cuadraturistas y bibliófilos: La escuela de Lucas Valdés de Sevilla a Cádiz (1725-1783)". En *Pintura mural de la Edad Moderna entre Andalucía y América*. 108-125. Sevilla: Enredars Publicaciones y Universidad Pablo de Olavide.

Fuentes Lázaro, Sara. 2019. "Ad vitandam confusionem. Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de Andrea Pozzo". En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* 7. 103-130.

Fuentes Lázaro, Sara. 2022. "Artistas y enseñanza científica: La *quadratura* en la cultura decorativa jesuita". En *Jesuitas. Impacto cultural de la Monarquía hispana (1540-1767)*, eds. José García de Castro Valdés, Macarena María Moralejo Ortega y Wenceslao Soto Artuñedo. 401-418.

Gallego, Julián. 1984. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Gallego Serrano, Julián, y Sopeña Ibáñez, Federico. 1988. *La arquitectura desde la pintura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

García Cueto, David. 2016. "Deux vies pour l'ornement. Les décorations murales d'Angelo Michele Colonna et d'Agostino Mitelli". En *Les Cahiers de l'Ornement*, 2, eds. Pierre Caye y Francesco Solinas. 115-124.

García Cueto, David. 2005. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada.

García Cueto, David. 2014. "Notas sobre la perspectiva en Agostino Mitelli". En *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román. 225-268. Madrid: Abada Editores.

García Cueto, David. 2011. "Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte della quadratura bolognese nella Spagna del Seicento", en *Quadratura: Geschichte. Theorie. Technik*, coord, eds. Matthias Bleyl y Pascal Dubourg Glatigny, 205-222.

García Cueto, David. 2013. "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano". En *Carlos II y el arte de su tiempo*, coord. Ángel Rodríguez Rebollo, 257-318. Madrid: Fundación Universitaria Española.

García Cueto, David. 2016. *Claudio Coello, pintor (1642-1693)*. Madrid: Ars Hispánica.

García López, David. 2000. "Fray Juan Ricci tratadista de arquitectura". En *Actas XIII Congreso Ceha ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. 1063-1068. Granada: Universidad de Granada.

García Mahiques, Rafael. 2007a. "La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia I: el ámbito de la gloria". En *Archivo Español de Arte* 317: 67-83.

García Mahiques, Rafael. 2007b. "La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia II: el ámbito alegórico". En *Archivo Español de Arte* 318: 161-167.

García Sanz, Ana. 2010. "El monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias". En *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales*, ed. Miguel Morán Turina, 11-39. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1957. *Claudio Coello*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1981. *Vida de Acisclo Antonio Palomino: el historiador, el pintor; descripción y crítica de sus obras*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Gombrich, E. H. 1979. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.

González Presencio, Mariano. 1997. "El palacio de Te restaurado. Consideraciones sobre la fortuna crítica de la obra de Giulio Romano". *Ra. Revista de Arquitectura*, núm. 1, <https://dadun.unav.edu/entities/publication/3de9b6fd-17f0-4bd7-8487-694214e215c3> (consultado el 22/03/25)

González-Román, C. 2019. "Metaescenografías pintadas". En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* 7: 77-102.

Gutiérrez, Fernando G. 1996. "Andrea Pozzo (1642-1709): su vida y su obra". En *Temas de estética y arte* 10: 153-166.

Gutiérrez Pastor, Ismael y Arranz Otero, José Luis. 1999. *La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Harris, Enriqueta. 1961. "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses". En *Archivo Español de Arte* 34: 101-105.

Lafuente Ferrari, Enrique. 1935. *El realismo en la pintura española del siglo XVII, Países Bajos y España*. Barcelona: Labor.

Luisi, Tiziana. 2001. "Luca Giordano entre Italia y España". En *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. 727-744. Madrid: Real centro Universitario Escorial-María Cristina.

Martín de Andrés, Sara y Rubio Velasco, Beatriz. 2023. *Informe de intervención. Pinturas Murales del Camarín de la Virgen de la Fuencisla, Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, Segovia*. Segovia: ConservarArte.

Martín González, Juan José. 1988. "Acerca del "trampantojo" en España". En *Cuadernos de arte e iconografía*: 27-38.

Martín González, Juan José. 1967. *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Martín González, Juan José y Urrea Fernández, Jesús. 1985. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (I): catedral, parroquias, cofradías y santuarios*. Tomo XIV. Valladolid: Diputación de Valladolid. Institución Cultural Simancas.

Maure Rubio, Miguel Ángel. 2007. "Consideraciones acerca de la obra de Andrea Pozzo". En *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen* 5. 119-148.

Mello, Magno Moraes (ed.). 2024. *A partir de um ponto de vista. A grande decoração barroca*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Moran Turina, Miguel. 2010b. "La escalera del convento de las Descalzas Reales." En *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales*, ed. Miguel Morán Turina, 11-39. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Moran Turina, Miguel. 2019a. "La escalera de las Descalzas Reales". En *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios reales de las Descalzas Reales y la Encarnación*, coord. Fernando Checa Cremades, 124-137. Madrid: Patrimonio Nacional

Moran Turina, Miguel. 2019b. "Capilla del Milagro". En *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios reales de las Descalzas Reales y la Encarnación*, coord. Fernando Checa Cremades, 148-154. Madrid: Patrimonio Nacional

Moya García, María Luisa. 1983. *Pablo Sistori: un pintor en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

Navarrete Prieto, Benito. 2017. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra

Navarrete Prieto, Benito. 2022. "Mímesis y simulacro: la artificiosa representación de la realidad en el Barroco". En *Hiperreal: el arte del trampantojo*, coord. Mar Borobia y Guillermo Solana. 17-25. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Navarro de Zuvillaga, Javier. 2000. *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Navarro Morales, Maria Elisa. 2012. *Architectura Civil Recta y Obliqua: a Critical Reading*. Tesis doctoral, School of Architecture, McGill University.

O'Toole, Jodi. 1999. *Andrea Pozzo. The Joining of Truth and Illusion*. Montreal: McGill University. School of Architecture.

Palomino y Velasco, Antonio y Ceán Bermúdez, Juan A. 1947. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar.

Pascual Chenel, Álvaro. 2013. "Recepción e influencia del tratado de Andrea Pozzo en España: centro y norte peninsular". En *"Festina Lente". Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáenz y Ana Zúñiga Lacruz. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

Payo Hernanz, René Jesús. 2004. "Notas para el estudio de la pintura de la ribera burgalesa del Duero durante los siglos XVII y XVIII". *Biblioteca: estudio e investigación* (nº monográfico *Dueros del Barroco*), págs. 265-318

Pena Buján, Carlos. 2007. *La Architectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

Pérez de Castro, Ramón y Vasallo Toranzo, Luis. 2020. "Perspectivas y fingimientos pictóricos en Castilla y León. Nuevas aportaciones sobre los retablos fingidos." En *La pintura ilusionista entre Europa y América*, eds. José Manuel Almansa Moreno, Magno Moraes Mello y Rafael Molina Martín, 159-193. Sevilla: Enredars/Universidad Pablo de Olavide.

Pérez Sánchez, Alfonso, E. 1986. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Pérez Sánchez, Alfonso, E. 2002. "La huella de Luca Giordano en la pintura española." En *Luca Giordano y España*, coord. Isabel Morán Sánchez, 56-72. Madrid: Patrimonio Nacional.

Pérez Sánchez, Alfonso, E. 1984. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Pérez Sánchez, Alfonso, E, coaut. 1985. *Pintura napolitana : de Caravaggio a Giordano*. Madrid: Museo del Prado.

Piedra Adarves, Álvaro. 2002. "Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla". En *Archivo Español de Arte* 75, núm. 300: 423-430.

Pino León, Manuel. 2016. *Anamorfosis y artificios perspectivos en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Pozzo, Andrea. 1693. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. https://archive.org/details/gri_33125008639367/mode/2up (consultado el 18 de abril de 2025)

Ravé Prieto, Juan Luis. 2010. *San Luis de los Franceses*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Raggi, Giuseppina. 2011. “Collegare la terra al cielo. La quadratura come architettura dinamica dell’anima”. En *Acta Historiae Artis Slovenica* 16, 103-115.

Raggi, Giuseppina. 2013. “Ilusionismos. Reinventar la *quadratura* en Bolonia. El arte de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en la primera mitad del siglo XVII”. En *Ilusionismos. Os Tetos Pintados do Palacio Alvor*, coord. Direção-Geral do Património Cultural, 10-22. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Riutort, Ana. 2010. *Arte del Renacimiento*. Miami: Firms Press. <https://elibro-net.ponton.uva.es/es/ereader/uva/36398>

Rodríguez Martín, Carmen. 1990. *La pintura mural barroca sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rodríguez Rebollo, Ángel. 2020. “«Camino de ida y vuelta». Reflexiones, novedades y nuevas vías de estudio sobre la pintura española durante el reinado de Felipe III”. En *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, coord. Bernardo José García García y Ángel Rodríguez Rebollo, 247-275. Madrid: Ediciones Doce Calles.

Román Sánchez, Carmen. 2020. “Técnicas y materiales de la pintura mural barroca en Sevilla”. En *La pintura ilusionista entre Europa y América*, eds. José Manuel Almansa Moreno, Magno Morales Mello, Rafael Molina Martín, 103-127. Sevilla: Enredars/Universidad Pablo de Olavide.

Sánchez de Palacios, Mariano. 1977. "Un pintor y arquitecto en la corte de Carlos II. José Ximénez Donoso". En *Aula de Cultura. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVII*, 5-29. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

Sánchez del Peral, Juan Ramón y García Cueto David. 2006. "Dionisio Mantuano, un artista en las cortes de Felipe IV y Carlos II. Más allá de «el más único que se conoce en estos reinos»". En *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, coord. José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis, 265-279. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Sánchez Portillo, Paloma. 2016. *El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Santos Márquez, Antonio Joaquín y Martín Illán, Magdalena. 2020. "Ficciones y artificios. La estética del engaño en la pintura mural sevillana del siglo XVIII". En *La pintura ilusionista entre Europa y América*, eds. José Manuel Almansa Moreno, Magno Morales Mello, Rafael Molina Martín, 127-145. Sevilla: Enredars/Universidad Pablo de Olavide.

Scavizzi, Giuseppe. 2002. "La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte". En *Luca Giordano y España*, coord. Isabel Morán Suárez, 42-56. Madrid: Patrimonio Nacional.

Sjöström, Ingrid. 1978. *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Suecia: Almqvist & Wiksell International Stockholm.

Soriano Sánchez, M. "El efecto del trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro", *Boletín de arte*, 19, 1998, pp. 125-144.

Soro Cañas, Salud. 1982. *Domingo Martínez*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Sullivan, Edward J. 1989. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid Nerea.

Toman, Rolf, ed. 1997. *El barroco: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Konemann.

Tormo Monzó. 1917. *En las Descalzas Reales de Madrid: estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid: Blass.

Tovar Martín, Virginia. 1973. "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre". En *Archivo Español de Arte* 183: 261-298.

Úbeda de los Cobos, Andrés. 2017. *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urrea Fernández, Jesús y Valdivieso González, Enrique. 2017. *Pintura barroca vallisoletana*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Valladolid

Valdivieso González, Enrique. 1988. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique. 2016. *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa.

Vasari, Giorgio. 1986. *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, ed. Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Turín: Einaudi.
<https://archive.org/details/vitedepiueccellentipittoriscultoriedarchitettilégiorgiovasari/page/n1/mode/2up>

Velarde, Julián. 1989. *Juan Caramuel. Vida y obra*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. 2011. "Perspectiva, anamorfosis y trampantojo: mover la mirada". En *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. 262-289. Madrid: Ediciones Encuentro.

Zaragoza Vidal, María Victoria. 2017. "La influencia de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* en la retablística murciana del siglo XVIII". En *El Barroco: Universo de*

experiencias, coord. María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 703-724. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, Ayuntamiento de Córdoba.

Principales sitios web de Museos:

Museo Nacional del Prado. *Colonna, Angelo Michele*.
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/colonna-angelo-michele/55c3c8e5-6f80-4f14-954d-b7298426dcce> (Consultado el 29 de marzo de 2025)

Museo Nacional del Prado. *Ricci, Fray Juan Andrés*.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/rizi-fray-juan-andres/f819101a-bd46-441d-84fd-3b1337c0a0f5> (Consultado el 6 de mayo de 2025)

Otros recursos web:

Biblioteca Nacional <https://www.bne.es/es>

Galería degli Uffizi <https://www.uffizi.it/gli-uffizi>

Google Arts and Culture <https://artsandculture.google.com/>

Investigart <https://www.investigart.com/>

Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/>

Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>