

La pintura de los siglos XV, XVI y XVII en la Academia de Venecia. Fuente documental para el estudio de la arquitectura y el territorio del norte de Italia

15th, 16th and 17th century painting in the Venetian Academy. A source document for the study of the architecture and the region of the North of Italy

Sorroche Cuerva, Miguel Ángel *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1999.

Fecha de aceptación por la revista: enero de 2000.

C.D.U.: 711 (450.36) (093) "14/16"

BIBLID [0210-962-X(2000); 31; 205-212]

RESUMEN

La aproximación al conocimiento de la arquitectura y el territorio de un período determinado, incluyendo por extensión el ámbito del urbanismo, cuenta en determinadas ocasiones con una fuente documental de indudable interés como es la pintura. En este caso hemos elegido el ámbito veneciano, donde analizamos la evolución de la pintura expuesta en la Academia, desde el medievo hasta el siglo XVIII, centrandó concretamente nuestra atención en los siglos XV, XVI y XVII y mostrando como se puede convertir en una fuente auxiliar para la profundización en la comprensión de las tipologías arquitectónicas, de las formas urbanas y de la estructuración del territorio en el norte de Italia.

Palabras clave: Arquitectura; Urbanismo; Ordenación del territorio; Pintura; Historia del Arte; Fuentes documentales.

Topónimos: Venecia; Italia.

Período: Siglos 15, 16, 17.

ABSTRACT

It is frequently the case that painting serves as a guide to the study of the architecture of a particular period or region. In this paper we examine the paintings from the Middle Ages to the 18th century in the permanent collection of the Venetian Academy, with special reference to those of the 15th, 16th and 17th centuries. We hope to show how they can serve as a complementary source for the understanding of architectural tendencies, of types of town planning and of the general organization of the region of North Italy.

Key words: Architecture; Town planning; Regional administration; Painting; Art history; Documentary sources.

Place names: Venice; Italy.

Period: 15th, 16th and 17th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

INTRODUCCIÓN

Siguiendo nuestra línea de investigación, en la que centramos nuestro interés en el *análisis de las manifestaciones del urbanismo y arquitectura tradicionales*, un punto que siempre nos llamó la atención fue el de la transformación sufrida por el territorio desde el mismo momento del asentamiento humano en él.

La configuración, en definitiva, de un paisaje determinado, mediante la *alteración de un espacio concreto*, la entendimos desde ese momento, como el escenario en el que el hombre tenía que desarrollar todas sus actividades, alterándolo y transformándolo en función de sus necesidades y dando lugar a una variedad de los mismos, cuyo estudio muestra una clara evolución desde unos planteamientos medievales en las relaciones sociales y de explotación del territorio, caracterizado, entre otras cosas, por la existencia de luchas internas entre señores feudales, hasta los presupuestos renacentistas con el Humanismo como centro generador de las ideas y una Naturaleza que dejaba de ser un medio desconocido y tenebroso, para pasar a convertirse en el espacio en el que el hombre se encontraba inmerso, desarrollaba sus actividades y dejaba de estar enfrentada a la ciudad.

Pero más allá de este planteamiento y siguiendo a *Julio Caro Baroja*, nuestra atención se centraba en este aspecto, porque se ha venido produciendo un cambio en la conceptualización de un campo como el de la cultura tradicional donde en la actualidad no podemos mantener el calificativo de ahistoricidad de lo campesino ya que es del todo aceptado, que cada campesino y cada campo tienen detrás su propia historia y cada país y cada paisaje también¹.

LA PINTURA DE LOS SIGLOS XV AL XVII EN LA ACADEMIA DE VENECIA

No cabe la menor duda que son diversos los autores que tratan el tema y que señalan la autonomía del desarrollo de la pintura veneciana, posiblemente por las circunstancias particulares de lugar de encuentro y paso de innumerables artistas, ciudad abierta a mil influencias, a tendencias de lo más variadas que dotaron de singularidad a su escuela².

La Academia de Bellas Artes de Venecia es el resultado de un proceso histórico en el que se ha ido fraguando una colección pictórica, que a igual que otras europeas, pasa de un proceso inicial de origen privado y disperso a una definición aperturista, colectiva y concentrada de difusión del patrimonio.

Desde la firma en diciembre de 1805 del Tratado de Pressburg en el que la ciudad pasa al dominio italiano, la nueva política cultural que se implantaba contemplaba la creación de la Academia en 1807 con un campo de acción que iba más allá de la propia enseñanza, contemplando la creación de una pinacoteca y de una biblioteca.

Desde entonces los fondos de esta institución se han ido nutriendo de obras procedentes de particulares y de edificios desamortizados, aspecto este último que dejó desalojados a innumerables inmuebles de carácter religioso, lo que permitió elegir la iglesia de la Carità que formaba un solo conjunto con la Scuola de su mismo nombre y el convento de los Canónigos lateranenses, como centro para acoger a la institución³.

Un recorrido por las salas de esta interesante pinacoteca, permite establecer una evolución en el tratamiento de los elementos arquitectónicos y de paisaje en la pintura veneciana poniendo de manifiesto un paulatino avance en la consecución de un claro naturalismo en la representación de los mismos, sin obviar períodos de claro idealismo, y a través de los cuales se puede plasmar como, tanto en unos momentos como en otros, los distintos autores hubieron de recurrir a símbolos reconocibles de tal forma que fueran perfectamente identificables por quienes percibían dichas imágenes⁴.

En las primeras salas dedicadas a distintas obras del siglo XIV, la temática, eminentemente religiosa, nos permite analizar los antecedentes de la pintura que con posterioridad vamos a examinar. Se trata de polícticos, trabajos sobre madera como el de Paolo Veneziano (1333-1358) *Cloting of the St. Clare o St. Francis Rendering his Clothes to his Father*, en los que aparecen claramente representadas, ante esos fondos dorados de divina ambientación, imágenes de iglesias de tres naves, potenciada la central con una mayor altura, con rosetones en las fachadas, campanarios, etc., en las que se puede constatar un alto componente ideal, pero que no dejan de estar inspiradas en modelos reales que se pueden observar en iglesias como Santa María Novella o Santa Croce en Florencia, repitiendo de un modo claro el mismo esquema. De igual forma podemos hablar de Jacobello Albergno quién en la tabla *San Gregorio y San Jerónimo* fechada en 1397, hace sostener a ambos sendas iglesias de tres naves con campanario en el testero de similares características a las descritas.

Ya en el siglo XV, podemos hablar de una clara búsqueda de naturalidad que estaba impregnando los ambientes de este período, con las obras de Michele Matteo (1410-1469), quién representa en varios de sus trabajos escenas urbanas y campestres ambientadas entre arquitecturas que responden a unos prototipos, si cabe mucho más claros desde el punto de vista de la idealización y en raras ocasiones recurre a la utilización de modelos perfectamente reconocibles, como cuando lo hace con las capillas-loggias, que a manera de humilladeros se pueden aún encontrar en algunas ciudades de Italia, funcionando como hitos renovadores del espacio urbano con su carácter civil, tumbas de algún personaje histórico importante para la ciudad, o su carácter religioso, como capillas de determinada advocación.

En la tabla de Antonio Vivarini fechada entre 1476 y 1484 cuyo tema es el *matrimonio de Santa Mónica*, los espacios del patio en el que se encuentra ambientada la escena apenas si se pueden considerar como una muestra clara de tipología arquitectónica y aunque la distribución de los elementos no sea reconocible en algún edificio o espacio público concreto, lo es desde el punto de vista de la estereotipación, de tal manera que el grado de idealización es alto.

Ya avanzado el siglo XV, la tendencia a recurrir a paisajes campestres, tremendamente abiertos, en los que se constata la presencia humana mediante la colocación de elementos que nos hablan de una alteración clara del territorio como puedan ser fortalezas, una ciudad en una elevación, o un puente, marcan un cambio en la tendencia predominante hasta ese momento.

En este sentido la obra de Marco Basatti (1470/75-1530), *la Oración en el Huerto de los Olivos con Santo Domingo, San Marcos, Ludovico de Toulouse y San Francisco*, muestra este cambio que estamos comentando, al presentar un primer término perfectamente ambientado

en el que se aprecia la tendencia clásica del mismo abierto a un paisaje, de amplia perspectiva y que está dominado por la presencia de un castillo con muralla, bajo el cual se pueden divisar una serie de construcciones tradicionales, con las que se representa la bipolaridad que en ese momento estaba surgiendo entre el dominio del poder civil representado por esa fortaleza anteriormente mencionada y sus dominios, el *ager* o el *saltus*, representados con un paisaje montañoso. La tipología de la casa señorial, desarrollada en torno a un elemento defensivo como es una torre, nos habla del momento histórico en el que se realiza la obra, marcado por los conflictos entre señores, que ubicaban sus residencias en lugares elevados y llevar a cabo de esta manera un control tanto efectivo como visual de sus dominios.

Giambattista Cima da Conegliano (1459-1517), en su obra *Virgen de las tres naranjas con San Ludovico de Toulouse y San Jerónimo*, nos ofrece en un nivel intermedio la imagen de un paisaje dominado nuevamente por un emplazamiento fortificado, localizado sobre una colina, y en este caso, donde se representa un hábitat disperso en el que apenas si se distinguen las tipologías arquitectónicas que lo conforman. No obstante, y considerando este aspecto un mal menor, se nos muestra de nuevo un claro territorio jerarquizado en el que destaca la silueta de la ciudad fortificada donde son apreciables unos barrios exteriores a la muralla, edificios aislados y elevadas torres de planta cuadrada, características del medioevo italiano, con o sin balcones volados, que nos hablan del nuevo orden que se está consolidando.

Una similar tipología de espacio que volvemos a encontrar en otra de sus obras, *la Incredulidad de Santo Tomás y San Magno de Oderzo*, donde vuelve a recurrir al mismo modelo, con una ciudad en lo alto, al fondo, dominando un paisaje, y en el que destaca una torre vigía que sobresale del conjunto del caserío.

De este mismo autor hemos de recoger la obra, *Virgen con Niño, Santa Catalina, San Jorge, Nicolás Abbot, San Sebastián y Santa Lucía*, donde se aprecia una división del espacio contraponiendo lo urbano con lo rural, ciudad y campo, mostrando un paisaje montañoso apenas habitado en el que se aprecia una especie de choza que se contrapone, en concepción y estilo, con la loggia clásica en la que se desarrolla la escena principal.

Finalmente en la *Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y San Pablo*, vuelve a mostrarnos un paisaje perfectamente definido, en el que sobresale un castillo cuya fisonomía nos recuerda a las casas torre del País Vasco y que vuelve a ser el símbolo de esta etapa en la historia de Italia, marcada por las luchas entre señores feudales por el control de un territorio determinado⁵.

Posiblemente la obra más interesante con la que nos podemos encontrar en este tránsito entre los siglos XIV y XV, sea la obra de taller de Giovanni Bellini (1434-1516), donde no solo se nos muestran unos paisajes similares a los de la obra de Basatti, sino la incursión de elementos perfectamente reconocibles como molinos junto a áreas con agua represada, con una clara inspiración naturalista, y en los que vuelve a aparacer una ciudad en alto que domina un territorio y que sirve claramente de telón de fondo a la escena principal.

Continuando con autores que siguen trabajando en el paso del siglo XV al XVI, encontramos la obra de Benedetto Rusconi (1460-1525), quién en *la Virgen con el Niño y San*

Juanito entre San Luis de Tolosa y Santa Mónica, de nuevo ofrece un paisaje dominado por ciudades en alto, perceptible a través de las ventanas abiertas de la habitación en la que se encuentran los personajes y que marca claramente una diferenciación entre los dos ámbitos en los que nos estamos moviendo.

La obrita de Sebastiano Luciano del Piombo (1485-1547), *la Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juan Bautista*, muestra un paisaje en el que apenas esbozado se aprecia una ciudad donde sobresale el volumen, por primera vez y de un modo claro en la colección de la Academia, de la cúpula de una iglesia, símbolo religioso por excelencia del nuevo orden que se estaba imponiendo en el Renacimiento.

En las salas cuarta y quinta podemos apreciar trabajos como los de Mantegna (1431-1506), en los que presenta normalmente como fondo paisajes de una fuerte tensión perspectiva, generalmente con elementos naturales como ríos y en los que sobresalen puntos fortificados como torres que controlan puentes y pasos naturales, elementos de ruina y ciudades en lugares altos, urbes ideales en las que el autor no refleja ninguna intencionalidad de realismo.

En la obra de Piero de la Francesca (1416-1492), *San Jerónimo y un devoto* encontramos un paisaje con tres elementos claros:

- La ciudad, con casas-torre al igual que San Gimignano, fortificada y sin ningún tipo de intención definidora.
- Un castillo, aislado y enfrentado a ella, como símbolo del poder feudal.
- Un caserío, alejado entre ambos, emplazado en medio de un paisaje cultivado, apenas esbozado y en el que sobresale la silueta de la iglesia.

En esta obra se entabla una dualidad, desde nuestro punto de vista curiosamente reflejada, entre la ciudad que aparece tras el santo y el castillo tras el devoto en una clara alusión a los poderes religioso —ciudad, feudal— campo y que son representados por las figuras de ambos.

Dentro de estas salas podemos encontrar un conjunto de tablas de Giovanni Bellini (1434-1516), dedicadas a alegorías, en las que aparecen paisajes idealizados, controlados por castillos y ciudades fortificadas. Del mismo autor, la obra *La Virgen, San Juan Bautista y una Santa*, presenta un interesante fondo con una ciudad portuaria fortificada en el lateral izquierdo y un paisaje campestre en el derecho con sus correspondientes fortificaciones, que de nuevo aluden a esa dicotomía entre esos dos ámbitos que en esta época están conociendo una definición conceptual con el hombre como protagonista.

De menor volumen es la *Virgen de los querubines rojos*, también de Giovanni Bellini en la que vuelven a aparecer edificios fortificados que controlan pasos naturales, siguiendo la tónica general.

Cierra estas salas sin lugar a dudas una de las obras más interesantes de la Academia, *La Tempestad* de Giorgione (1476-1520), donde la idealización del fondo en la que se representa la idea de ciudad fortificada, mediante una urbe cualquiera del norte de Italia, a la que se accede por medio de puentes de madera que cruzan el río, otro de los elementos defensivos característicos de las ciudades italianas y que recuerda en gran medida a la

silueta de Padova, hacen de este fondo, por la calidad y la entidad que adquiere, un verdadero asunto del cuadro con autonomía independiente, como afirma Gombrich⁶.

La sala sexta marca definitivamente la entrada al Renacimiento, donde el paisaje pierde el protagonismo anterior, para centrarse los autores en los desarrollos de las escenas en los primeros planos, sin dedicar mucho espacio a los fondos, desde el aspecto que nos interesa y perdiéndose cualquier elemento humanizador que los caracterice. Señalaríamos en esta primera sala el *San Jerónimo penitente* de Veronés (1528-1588), donde no sólo nos interesaría la propia estructura de madera que lo cobija y el paisaje del fondo en el que aparece una iglesia y una columna aislada, sino la sensación de ausencia del testimonio de la presencia humana que lo creó.

Las salas séptima y octava, ofrecen un conjunto importante de obras aunque nos centraremos en la segunda de ellas. Comenzamos por Bonifacio de Pitati, llamado Bonifacio Veronese (1487-1553), quien en su obra *L'Eterno e piazza de San Marco* ofrece por primera vez la ambientación urbana de una escena, con una plaza de San Marcos anterior a la intervención de Sansovino, vista desde el reloj que hay junto a la catedral y en la que se puede apreciar en el lateral que en la actualidad ocupa la biblioteca Marciana, una serie de edificaciones diversas, apartadas de la regularidad con la que se la dotara posteriormente, que ya contaban con los soportales tan característicos de las ciudades del norte de Italia y que aún hoy se pueden recorrer en Padova o Bologna.

Seguimos encontrando, a pesar de estas innovaciones, obras como la de Andrea Previtali (1470-1528), la *Crucifixión*, donde de nuevo apreciamos esos paisajes dominados por arquitecturas, ciudades y castillos y que a diferencia de lo que se estaba realizando en este momento, acompañan a la escena principal sin restarle importancia. La ciudad como hasta ahora, se diferencia por estar fortificada y aparecer con torres que sobresalen de su caserío.

Otra obra del mismo autor es la *Natividad*, donde destaca la construcción del portal de Belén, en una mezcla de arquitectura clásica y tradicional muy interesante y en la que se representan indistintamente una estructura a una agua, de correas, rollizos, cubierta de paja y todo soportado por una pareja de horcones, claramente tradicionales y una estructura clásica, que apenas esboza el arranque de un arco y que se contrapone a la anterior.

Es el momento también en el que comienzan a aparecer en las obras fondos de ciudades en las que se pueden destacar construcciones en altura y cubierta de doble agua desarrolladas a distinto nivel, tipologías que se generalizarían en el interior de las ciudades, propiciado por el desarrollo de las mismas y construidas con una clara verticalidad para aprovechar al máximo el escaso espacio del que se disponía en el interior urbano.

Dejando a un lado la sala novena, la décima, ofrece un conjunto de obras del Veronés en las que ya el paisaje rural brilla por su ausencia, ya no lo volveremos a encontrar de un modo claro hasta el siglo XVIII, y en las que aparecen unas ambientaciones urbanas, dentro de la tónica del autor italiano, entre las que tenemos que destacar una *Crucifixión* emplazada en un amplio paisaje controlado por la escena de la Jerusalén ideal que se representa como una ciudad amurallada en alto, torres y un edificio catedralicio, con una clara inspiración en cualquier ciudad italiana del momento.

Del mismo modo la sala once, dedicada a autores como Leandro Bassano, Bernardo Strozza, Tiépolo, Giordano, Tintoretto, etc., ofrece obras en las que también el paisaje ha desaparecido por completo y donde sólo en la *Resurrección de San Lázaro* de Bassano (1557-1622), apenas si deja ver un ambiente urbano fortificado.

En el *Milagro de la Serpiente de Oro* de Tiépolo (1696-1770) se aprecia una estructura portante de madera y teja en uno de los laterales, reflejo claro de los modos constructivos tradicionales del momento.

CONCLUSIÓN

Considerar a la pintura como una fuente documental para estudiar una determinada disciplina, como podemos hacer con la escritura, conlleva un paralelo ejercicio de interpretación que hace que nos movamos con cautela en estos niveles.

No cabe la menor duda que cualquier pintor, a la hora de realizar su obra, cualquiera que sea el momento en el que aquel la desarrolló, ha de trabajar, desde nuestro punto de vista con una serie de signos convencionales, que han de ser perfectamente identificables por el espectador de su trabajo, de tal manera que garanticen el éxito del mismo, reflejado en la transmisión exitosa de una idea. Diríamos que el pintor “siempre se cura más de representar la realidad actual que la pasada. Es de un “verismo” relacionado con el momento, no historicista o arqueologizante, como el de los pintores de Historia del siglo XIX ”⁷.

El propio análisis de este período de tres siglos de la pintura italiana constata una evolución desde los planteamientos ideales con una puntual representación arquitectónica, a la definitiva ambientación de las escenas en marcos urbanos, pasando por esa etapa entre el siglo XV y XVI en la que se recurre a unos paisajes convencionales, representativos del orden instaurado, y que no dejan de ser un referente a la realidad existente.

Este breve recorrido por algunas de las salas de la Academia de Venecia, no ha pretendido más que mostrar, como desde el siglo XV al XVI, los recursos con los que han contado los pintores Italianos para representar elementos urbanos, arquitectónicos y paisajísticos, estaban en su entorno más próximo y sólo las concepciones y la manera de entender la pintura limitaban su interpretación desde lo conceptual medieval a lo naturalista renacentista, sin dejar de utilizar referentes conocidos y sobre todo reales.

Así, y tras este análisis, somos de la opinión que la pintura, como una fuente más, ha de ser considerada como un punto de información, sobre todo en ámbitos como el del estudio del urbanismo y la arquitectura tradicionales, en las que éstas son escasas y obligan a buscar datos que refuten sus teorías en otros ámbitos alejados de los asiduos.

NOTAS

1. CARO BAROJA, Julio. «El paisaje, género pictórico y fuente de conocimiento en la arquitectura popular». En: *Arquitectura Popular en España. Actas de las Jornadas celebradas del 1 al 5 de diciembre de 1987*. Madrid, 1987. Madrid: CSIC, 1990, p. 5.
2. SAFARIK, Eduard A.-MILANTONI, Gabriello. «La pittura del Seicento a Venezia». En *La pittura in Italia- Il Seicento*, T.I. Milán, Electa, 1988, pp. 160-200.
3. MONREAL, Luis. *La pintura en los grandes museos*. T.3, Barcelona: Planeta, 1976, pp. 128-191.
4. Con relación a las representaciones Julio Caro Baroja señala: «No cabe duda de que las hay muy esquemáticas y que otras resultan convencionales. Pero aún las esquemáticas pueden servir para establecer criterios elementales de construcción, porque el pintor mismo ha pensado en cuáles son o pueden ser éstos». CARO BAROJA, Julio. «El paisaje, género...», p. 8.
5. «Ahora bien, ya en el siglo XIII, su existencia podía estar justificada por largos años de luchas entre los viejos reinos, peleas oscuras de linajes, o por razones económicas, muchas veces las más importantes, y generalmente disfrazadas con evocaciones de los más altos principios. Si bien en algunos antiguos reinos, luego señoríos y provincias, la construcción de la casa-torre, su raíz, pudo estar determinada por las luchas contra Roma, los reyes godos, y la invasión musulmana [...], resulta difícil pensar que esta razón pudo ser la causa de su construcción en Guipúzcoa y Vizcaya, [...]. En las dos últimas provincias citadas, más bien pudieron ser las causas de su construcción a la ya apuntada posibilidad de luchas intestinas, de poca o ninguna trascendencia a la gran historia, pero no por ello, en su desarrollo, menos feroces y sangrientas, y también, como refugio, o punto de apoyo, en la lucha y represión de los grupos de bandidos incontrolados». PEÑA-SANTIAGO, Luis Pedro. *Arte popular vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1985, pp. 43-44.
6. «Esa luz [referido a la *Tempestad* de Giorgione], es la fantástica de una exhalación, y por primera vez, a la que parece, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un "fondo", sino que está allí mismo, como verdadero asunto del cuadro». GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*, Barcelona: Editorial Garriga, 1966, p. 266.
7. CARO BAROJA, Julio. «El paisaje, género...», p. 10.