

ACERCA DEL "TRAMPANTOJO" EN ESPAÑA

Por **J.J. Martín González**

De esta manera se define el término *trampantojo* en el Diccionario de la lengua publicado por la Real Academia Española: "Ilusión, trampa, enredo o artificio con que se engaña a uno haciéndole ver lo que no es".

Es la castiza palabra española, equivalente a la francesa de uso universal, *trompe l'oeil*. Precisamente por su aceptación general el vocablo español se abre paso con dificultad, si bien últimamente ha recobrado vigencia (1).

Si el concepto habitual de pintura (para el pasado, ciertamente) es de figuración en una superficie de dos dimensiones del efecto espacial en su totalidad, acudiendo a las normas de la óptica y de la perspectiva, el trampantojo excede a esta intención, por cuanto busca la confusión del contemplador, que en un momento dado toma por real lo que meramente está pintado. El propósito del pintor ha sido deliberadamente el de engañar, sorprender al espectador. La materia es de enorme atractivo y posee extensa bibliografía, con un libro básico, el de Otrange Mastai (2). Aunque nuestro deseo es ocuparnos sólo del trampantojo en la pintura española, que no ha recibido hasta la fecha un tratamiento siquiera sea elemental, tomaremos las ideas expresadas en el mencionado libro como guía general. En otras escuelas el tema ha sido abordado hace tiempo (3).

El mundo de la ilusión pertenece a la esencia de la pintura desde sus remotos tiempos, de suerte que es un ingrediente de su historia. Ilusión y trampantojo van unidos, pero como aclara Otrange Mastai, no son equivalentes. Mientras que el ilusionismo reclama la ayuda de la imaginación, hasta el punto de constituir una "poética ilusión de la forma visible", el objetivo del trampantojo es engañar al propio ojo, mediante un duplicado de la realidad, que es la obra de arte. La ilusión produce en el espectador la sensación de que se encuentra en otro sitio, en un espacio imaginario, que le invita a soñar. El trampantojo viene a ser un fragmento, un trozo fingido. El contemplador no modifica su situación en el ambiente; meramente es engañado, por un objeto que él cree real y no es sino pintura. Algo así como un desafío de la pintura para que se admire su capacidad para engañar al sujeto.

El ilusionismo, pictórico y el trampantojo aparecen ya en los tiempos clásicos. Los pintores griegos se aplican al trampantojo; los romanos prefieren el ilusionismo espacial. El trampantojo es un elemento primordial en la historia del bodegón desde el siglo XVII; pero a la vez el ilusionismo se apodera de la decoración de muros; techos y bóvedas de los edificios barroco.

Con el trampantojo se procura intensificar la realidad para que el contemplador no tenga sombra de duda, es decir, que no sospeche siquiera que está siendo engañado. El ilusionismo pertenece tanto a la historia de la pintura como de la arquitectura, ya que los programas se trazan por lo común con la intención de modificar el espacio con la ayuda del pincel. Y aunque esta intención no conste al trazar el edificio, el resultado final con la llegada del fresco ilusionista es el de una modificación substancial del espacio.

El ilusionismo arquitectónico es algo que se añade a una realidad, que se hace más grandiosa, imaginativa y monumental. Puede decirse que agranda la arquitectura a la que se aplica. El trampantojo no escapa al propio objeto; se limita a sí mismo. El ilusionismo requiere la colaboración del espectador; es un premio a su imaginación. De ahí que para contemplar un fresco ilusionista, el espectador se mueve a placer, buscando conscientemente las huídas hacia lo imaginario que más le puedan satisfacer, sin que en ningún momento tenga la creencia de que está siendo engañado.

El trampantojo es un fenómeno visual, de imitación, una realidad intensificada. Viene ser una substitución de la realidad. Lo habitual es que el trampantojo se ofrezca separadamente, con un marco o caja que haga creer al espectador que hay algo real encerrado.

De todas suertes, siendo tan diferentes ilusionismo y trampantojo, a veces se funden, es decir, se produce un trampantojo en un espacio ilusionista pintado.

El ilusionismo arquitectónico fue asiduamente practicado por los romanos en los frescos murales. Las representaciones arquitectónicas, sometidas a las leyes de la perspectiva, propagan el espacio más allá de sus límites reales. Otrange Mastai ofrece el ejemplo del dormitorio instalado en el Museo Metropolitano de Nueva York, procedente de Boscoreale. Ciertos objetos representados en el primer término, parece que se introducen en el interior de la habitación; y por el contrario, por medio de columnas y terrazas, parece que la habitación se abre al exterior creando pórticos. Es un mundo de ensueño, que hace de este pequeño dormitorio un espacio mucho mayor, que se dilata hacia afuera y hacia adentro.

Los pintores del renacimiento italiano cultivaron este tipo de espacio ilusionista. Uno de los ejemplos más consumados es el ábside fingido pintado por Bramante para la sacristía de Santa María junto a San Satiro, de Milán. Logra el efecto de un profundo ábside con una decoración de estuco y terracota, todo pintado. Ilusionismo espacial que tiene un soberbio efecto en el Teatro Olímpico de Vicenza. Y en el siglo XVII el Padre Pozzo nos sume en el espacio celeste del techo de la iglesia de San Ignacio.

Los ejemplos de trampantojo más remotos se deben a los griegos. Pero hay que acudir a las referencias literarias, dado que las pinturas no se han conservado. Plinio el Viejo y Vitrubio nos informan. Una muestra de ilusionismo y trampantojo ofrecía una escena de la tragedia de Esquilo pintada por Agatarco, donde una cortina hacía el principal papel. Desde este momento, la cortina quedó unida a la historia del fingimiento. Sabemos del racimo de uvas pintado por Zeuxis, de forma tan imitada que los pájaros venían a picoteado. Parrasios y Zeuxis entraron en competencia, para demostrar quien poseía mejores condiciones para engañar. De nuevo la cortina, pues Zeuxis tiró de la falsa cortina que parecía ocultar la obra pintada por Parrasios. Este quedó triunfador, pues Zeuxis había engañado a los pájaros, mientras que Parrasios le había engañado a él. En el arte romano hay asimismo muchas muestras de trampantojo especialmente en el campo del mosaico.

Elementos del trampantojo

Un objeto que parezca adherido a la superficie de la pintura y provoque confusión con la realidad, es ya un procedimiento perteneciente al trampantojo. Hay intención de engañar, divertidamente, se entiende. No hay que confundir las moscas y otros insectos incorporados a un bodegón para significar la corrupción, es decir, el carácter de fragilidad de la existencia humana, con lo cual la intención es manifiestamente simbolista. La mosca figura ampliamente en el repertorio de la pintura medieval y del renacimiento. La mosca se pinta al trampantojo cuando se invita a la limpieza del cuadro, al que se ha adherido el insecto. De ahí que se muestra posada en lugar bien visible. En el frente del nicho que representa a Santa Catalina de Alejandría, obra de Carlo Crivelli (Londres, Galería Nacional), se distingue claramente un gran moscón. Pigler llegó a indicar que la presencia de la mosca en estos cuadros puede cumplir otro objetivo: rechazar a las moscas. La finalidad sería mágica, sirviendo para ahuyentar a sus congéneres, según la antigua terapéutica homeopática, de conformidad con la cual "similia similibus curantur", lo que quiere decir que la presencia de la mosca mágicamente impide que otras moscas se posen. En rigor una finalidad de tal naturaleza nada impide que se proceda como trampantojo.

Por lo que respecta a España, el cuadro más representativo es el de la *Virgen de la Mosca*, de la Colegiata de Toro (4). Se fecha a comienzos del siglo XVI y pertenece al círculo de Gerard David. Fue restaurada por el Instituto Central de Restauraciones de Madrid (ICROA), advirtiéndose que la mosca aparece sobrepuesta, es decir, que fue añadida a la pintura, aunque contemporáneamente. Se muestra en primer término, sobre la tela que cubre la rodilla de la Virgen. La intención de provocar el engaño es manifiesta.

El tema del *parapeto* o quicio, en el cual apoyan objetos fue cultivado por los pintores italianos del siglo XV. Carlo Crivelli coloca frutos. Una perdiz y un pavo real hay delante del cuadro de *San Jerónimo en su estudio*, pintado por Antonello de Mesina (Londres, Galería Nacional). Este tema lo introdujo Pedro Berruguete, como se ve en las pinturas del banco del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava. Mientras el vestido cubre parte del quicio en las pinturas de Esdras y Ezequías, una flauta sobresale

intencionadamente en el cuadro del Rey David y un libro en el del rey Salomón.

Dentro de los objetos adheridos hay que considerar la firma presentada en forma de tarjeta. Se dobla una de las esquinas, para acentuar la plasticidad, provocar sombra y por consiguiente llamar la atención. La apariencia es de que hay algo pegado. El tema ha sido frecuente en la pintura española, y fue de uso habitual en Zurbarán (5).

En una pintura de *San Andrés*, del convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, hay una tarjeta, con el nombre del Apóstol. Pero al reverso (pues está recurvada la tarjeta) continúa la lectura, con lo que será la firma. Allí parece leerse "Antonio D O ft " (¿Antonio de Toledo?) (6).

Otrange Mastai analiza la presencia del espejo en el cuadro del *Matrimonio Arnolfini*, de Jan Van Eyck. El espejo convexo aumenta las proporciones del cuadro, con la ilusión de esa cuarta dimensión que supone ver por detrás. Pero con todo, sabemos que el espejo comporta propiedades mágicas y simbólicas, que han sido también analizadas por Panofsky. El espejo en el cuadro de Van Eyck llega a la mayor imitación de la realidad, pero como además junto a él reposa la firma del pintor, indicando que "aquí estuvo Jan van Eyck", quiere decirse que el pintor fue testigo de la boda. El espejo está colocado como un objeto adherido a la pared, con enorme capacidad ilusoria. Toda la mirada del espectador va hacia aquel objeto.

Espejos al trampantojo son frecuentes en la pintura española. Se ha relacionado el lienzo de *Las meninas* de Velázquez con el cuadro de Van Eyck, que conoció el pintor. Otros espejos había en el salón de este nombre, del Alcázar de Madrid, como vemos en las pinturas realizadas por Carreño de Miranda. El espejo está unido a la superficie, brilla, es inseparable; parece real.

La pequeña alacena, a medio abrir, con libros, fue asunto frecuente del trampantojo italiano. Se hicieron con taracea (*intarsia*), como se ve en la decoración del Studiolo del Duque de Urbino en Gubbio (Museo Metropolitano de Nueva York), obra atribuida a Francesco di Giorgio. También se advierten estos engaños ópticos en el Studiolo del Palacio del Duque Federico, en Urbino. En el interior de las alacenas se ven libros, instrumentos musicales, aparatos científicos, etc, todo referido al ambiente de esta cámara.

Un paño colgado constituye un expediente útil para provocar el engaño. El pintor tiene que extremar la imitación, para que se produzca la confusión. Nadie como Zurbarán ha sabido sacar provecho del tema, en los lienzos dedicados a la *Santa Faz* (7). En las numerosas variantes que ha utilizado, para hacer más verosímil el efecto de objeto colgado, lo sujeta mediante alfileres, que incluso arrojan su sombra. Se advierten todas las quebraduras propias de una tela en suspensión. A mayor abundamiento la imagen de Cristo aparece desvanecida, como un paño que realmente ha enjugado una imagen cubierta de sudor y sangre. Para producir un perfecto engaño, se requeriría que el cuadro careciera de marco. Pero esto no se ha intentado. El trapo cuelga, pero dentro del marco. De la misma manera en la pintura italiana se había procurado representar una figura asomada dentro de una ventana. En rigor el verdadero marco es la tela, ya que sus bordes se quiebran, dejando un espacio plano en el centro, donde se muestra el rostro de Cristo. De ahí el poético vocablo de trampantojo "a lo divino", usado por María Luisa Caturla.

El pintor cartujo Fray Juan Sánchez Cotán es autor de memorables pinturas al trampantojo que precisamente fueron alabadas por Palomino (8). Refiere que en el refectorio de la Cartuja de Granada pintó dos ventanas, de tal suerte imitadas que parecía que la luz del recinto procedía de ellas. Pero aún más importante es que representó una cruz, con tal poder de imitación que los pájaros que entraban en la sala intentaban posarse en ella, teniendo en su caída que hacerlo en el marco del lienzo de la Cena que preside el refectorio. Es de advertir que Palomino ha sido fino observador de estos efectos de la pintura. Pues bien, la cruz se conserva en la parte superior del refectorio. Ha cuidado Sánchez Cotán de lograr el efecto imitativo, acusando la calidad de la madera, con sus vetas; además las sombras aparecen arrojadas, como si fuera una cruz real. El efecto de engaño es sensacional. Contribuye a ello el hecho de que prescindió de la figura de Cristo, que hubiera dificultado el efecto. Es un tipo de cruz de madera veteada, que luego repite Zurbarán en dos Crucifijos del Museo de Granada (9). Naturalmente la referencia que hace Palomino de que los pájaros se engañaban viniendo a posarse en los clavos, está tomada de la anécdota de Zeuxis, y es una pura exageración para valorar la ficción.

La cortina fue uno de los recursos primeros en la historia del trampantojo, y como se ha visto aparece ya en Grecia. Botticelli, en su cuadro de *San Agustín en el estudio*, representa un nicho en que se aloja el santo, medio cubierto por una cortina colgada de una

barra. Esta cortina produce un efecto de pasmosa realidad espacial. Esta cortina parece que separa el espacio del espectador y el del nicho en que se halla el santo.

La sensación de obra tapada con cortina, a medio desvelar, acrecienta el misterio. Sabido es que muchas obras de arte aparecían tapadas con cortinajes en los templos, que se descubrían durante ciertas efemérides. También era frecuente en las viviendas tener apartadas de la vista determinadas pinturas (sobre todo si eran de concepción erótica), mediante cortinas. El dueño las mostraba a su voluntad. También ocurría que se colocaban cortinillas para proteger las pinturas. Esto ha prestado un motivo para el trampantojo de la cortinilla. Una muestra se aprecia en una *Santa Faz*, del Convento de Santa Ana, de Valladolid (10). Dentro del marco real se hace otro fingido, del que cuelga la Santa Faz. Pero además se finge una cortinilla de gasa, con su barra para colgar. En los bordes se observan los pliegues de la tela, bajo la gasa de la cortinilla, que cuelga de unas tiras.

Puertas, ventanas y celosías forman un variado repertorio, en que la arquitectura y la presencia humana se hermanan, en un efecto doble de ilusionismo y trampantojo. Veronés, en Villa Barbaro, en Maser, hizo un alarde, representando a un joven pidiendo permiso para entrar en una habitación, mientras que una muchacha abre con timidez una puerta. Este tema de la puerta entreabierta se observa también en un zócalo pintado en el Palacio de Oiron (Francia).

Podemos advertir dos variantes. Unas veces puertas y ventanas se limitan a su forma; otras el hombre está en actitud de asomarse, con lo cual el trampantojo hace llamar más la atención. De todo ello hay muestras en España.

En la iglesia de la Magdalena de Olienza (Badajoz) hay dos puertas pintadas al trampantojo, una a cada lado del templo. El trampantojo está presente en la iglesia de la Cartuja Baja, de Zaragoza. Se llega a representar una capilla con su reja, de hermoso remate semicircular. Se fingen los barrotes de hierro dorado con gran virtuosismo.

En el Santuario de Serradilla (Cáceres), en la capilla mayor se imita una reja defendida con puntas, donde no cabe mejor fingimiento.

Igualmente se fingen las celosías que salen a la capilla mayor. Se trata de tribunas, donde ordinariamente se acogían los patronos. La iglesia de Santa Isabel de Granada tiene excelente muestra. Dos ventanas con celosía "al trampantojo" hoy en el crucero de la iglesia de San Agustín, de Murcia. Su capacidad de engaño se comprueba dado que se pueden comparar con otras verdaderas situadas frente a ellas.

Más atractivo cobran estos recursos cuando participa la figura humana. En el Santuario de Serranilla se finge un balcón, con gran concurrencia de ángeles músicos. En la cartuja Baja de Zaragoza se disponen unos balcones altos con su celosía. En uno de ellos, la celosía se entreaire, aunque nadie aparece. Pero en otro balcón, se abre la puerta y se muestra un cartujo leyendo. En la Colegiata de Melck (Austria) hay trampantojos similares.

Un sensacional trampantojo hay en la catedral de Calahorra. En una de las capillas se imita celosía volada; se abre una de las hojas, por la que asoma un personaje, bien sumergido en la penumbra. No sólo se hace esta intencionado fingimiento, sino que el pintor ha mostrado toda su habilidad en la perspectiva y el claroscuro.

En la pintura española del siglo XVII menudeó este trampantojo de figuras que se asoman. Están diciendo algo que era normal: ver al señor en su tribuna, separado de los demás y en nivel superior. Representación culminante es la decoración de la Capilla del Milagro, en las Descalzas Reales de Madrid (11). Esta capilla fue fundada por Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, con el deseo de expiar su culpa por los amores con una hija del pintor Jusepe de Ribera. En efecto, de estos amores nació una hija natural, que fue enviada a este convento, donde vivió como monja con el nombre de Sor Margarita de la Cruz. La capilla se edificó hacia 1678. Consta de dos estancias, cubiertas con pinturas de Francisco Rizzi, ayudado por el pintor bolonés Dionisio Mantuano. También participaron en la decoración Carreño de Miranda, Herrera el Mozo y Donoso. Estas pinturas responden al concepto de la pintura de la escalera del propio convento, obra de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, con ayuda de Rizzi y Carreño. Sabemos que Mitelli y Colonna son los que introducen en la Corte española la pintura ilusionista italiana. Toda la capilla aparece decorada con pinturas ilusionistas y al trampantojo. Incluso se finge una puerta.

Sobre un cuadro de la Anunciación, aparece un gran balcón. Se fingen los cristales, con su armadura de plomo; detrás aparecen las figuras orantes del rey Carlos II y Don Juan José de Austria, sumidos en la penumbra. Un deliberado contraste se observa entre la luminosidad de la arquitectura, y la sobriedad de la tribuna, lo que acentúa el misterio y el fingimiento.

La figura humana dentro de un marco constituye otro tema del trampantojo. La fórmula sirve especialmente para el retrato, como ha señalado Otrange Mastai(12). Se trata de un marco dentro del propio marco de la pintura. La figura parece estar asomada a una ventana oval, situada dentro de un espacio; la acción sale hacia adelante, en busca del contemplador. En la pintura española el autorretrato de Murillo constituye un soberbio ejemplo. El pintor se halla dentro del marco ovalado, pero se le siente vivo, como si estuviera presente. De ahí el recurso de colocar una mano en el borde del cuadro. De esta manera evitamos la ilusión de pensar que fuera un espejo. El marco apoya sobre una mesa, en que hay papeles, una paleta y pinceles. Por si fuera poco delante se ofrece en tarjeta la identificación del pintor, acreditando que era autorretrato. Todo conspira a favor de una repentina aparición de Murillo en persona, que nos mira fijamente. Es Murillo mismo. Pudiera pensarse: ¿dónde está el retrato? Si un trampantojo consiste en que una representación parece ser lo mismo que representa, nunca mejor expresado el objetivo que en este retrato.

La pintura del siglo XVII propició un tipo de trampantojo consistente en disponer los objetos colgados sobre la pared, en una estantería o sujetos con tiras. Cuelgan aves muertas en la pintura holandesa, en los lienzos de Hondecoeter sobre todo. La superficie de fondo toma parte decisiva para producir la ficción, ya que funde el objeto con el ambiente. No hay duda de que es el tipo de trampantojo que más convicción produce, para lo cual cuenta con que el espacio abarcado es corto y con que el objeto se halla inanimado. La habilidad del pintor se acredita en el campo de la máxima imitación de lo representado, la mimesis. Dos pintores de Países Bajos, los Gysbrechts (Cornelis y Franciscus), son los especialistas de este tipo de trampantojo. Cornelis utiliza normalmente fondos de madera, con su veteado, lo que suministra no poca ilusión. El popularizó el trampantojo llamado de gabinete (cabinet), que expresa adecuadamente el propósito de resaltar los objetos situados en la pared de un estudio.

Abundan las muestras en España, tanto las que responden a adquisiciones como las realizadas por pintores españoles que siguen la corriente. En España existen cuadros de trampantojo de los dos Gysbrechts. En el Palacio de Riofrío hay un trampantojo, de los de tipo de alacena (*cupboard*), con una estantería dentro del hueco, la puerta entreabierta y en ella hojas de un libro de grabados; pertenecerá a Cornelis. En cambio está firmado por Franciscus Gysbrechts otro trampantojo, con armas (13).

Mas debemos resaltar las obras de maestros españoles (14). Este tipo de pintura floreció en Sevilla(15). Evidentemente los maestros sevillanos siguen puntualmente el tipo de trampantojo flamenco. Especialmente les interesa aquél que introduce láminas grabadas sujetas con puntas o alfileres. Las esquinas aparecen dobladas o recurvadas, lo que favorece la ficción. Marcos Fernández Correa nació en Bguillos {Sevilla) y contrajo matrimonio en 1676. Los dos cuadros de trampantojo que poseemos se hallan en la Hispanic Society de Nueva York (16). Son de igual concepción: fondo de tablas a modo de puerta, con láminas claveadas, tintero, paleta, cráneo. Son de una sobriedad harto española, especialmente el que contiene la paleta (17).

Bernardo Lorente Germán (Sevilla, 1680-1759) trabajó al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio. Tiene abundante obra en Sevilla, entre pintura religiosa y profana. Realizó pinturas de género y trampantojos. Dos hay en el Museo del Louvre, representando el *Vino y el Tabaco*, que parecen ser parte de una serie dedicada a los cinco sentidos. Una alacena con puerta de cristal y entreabierta se muestra en un trampantojo de colección sevillana (18).

Supone Valdivieso que Pedro de Acosta haya sido hermano de Cayetano de Acosta, y por lo tanto de ascendencia portuguesa (19). Se halla en Sevilla hacia 1730. Es sin duda el más prolífico de los pintores sevillanos de trampantojo. Tres hay en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En dos de ellos se representan grabados, papeles de cuentas y una hoja de calendario, de 1741, lo que sirve para fechar la obra (20). En la Real Academia de Bella Artes de San Fernando se conservan tres pinturas de trampantojo. En ellas el pintor acredita escasa inventiva, ya que la composición se resiente de monotonía. Los objetos se distribuyen con excesiva regularidad. Rasgo del pintor es el empleo de una tosca repisa de madera para sostener objetos, que suelen ser viandas.

Sospecha Valdivieso que puede ser también sevillano el pintor Carlos López, autor de un trampantojo formado por la combinación de

dos grabados y dos aves muertas (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (21).

Habilísimo pintor de trampantojos, del siglo XVIII, es Francisco Gallardo. Cuatro se exhibieron en la exposición dedicada a bodegones y floreros (22). Lo peculiar es que abundan en superposiciones, de modo que a través de los rotos se pueden ver nuevos objetos. Uno de los cuadros está firmado en 1764. Forman una serie los cuatro ejemplares.

Una variante dentro de esta modalidad es el bodegón con armas, cultivado en el siglo XVII sobre todo por Francisco Gysbrechts. El Museo del Prado posee uno, que ha estado atribuido a Velázquez, en atención al letrero que muestra, aunque era un elemento para desconfiar. En la colección de la Duquesa de Osuna de Sevilla hay dos ejemplares, del tipo "armero", es decir, el colgador especial de las casas nobles para colocar las armas. Las tres pinturas son consideradas por Pérez Sánchez obra del pintor valenciano, el canónigo Vicente Victoria.

Otros ejemplos de pintura ilusionista y de trampantojo

Ya dejamos indicado que la pintura ilusionista y el trampantojo son dos géneros paralelos, que en ocasiones se dan cita. La arquitectura fingida participa en los edificios de la Corte. Tal se ve en los palacios de Aranjuez y de La Granja (24). También en la arquitectura religiosa, como en la escalera del monasterio madrileño de las Descalzas Reales. La ficción pictórica se ha prestado para disponer el retablo de la iglesia de San Juan Bautista de Toledo (25). Según un libro de cuentas de 1756, se paga la obra a los pintores Luis y Alejandro González Velázquez. Fingen para ello un ábside pintado, detrás del tabernáculo. En la parte central hay un marco de mármol y en su interior una pintura de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso. Se representa un escenario arquitectónico con columnas y entre ellas las figuras de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja.

Un notable conjunto de pinturas hay en la Galería del Prelado, del palacio arzobispal de Sevilla (26). Según Valdivieso y Serrera este conjunto pictórico fue realizado hacia 1604, en la misma época en que se hacía la decoración del Salón principal del mismo palacio, por encargo del arzobispo Don Fernando Niño de Guevara. Las grandes pinturas son obra de un maestro de la escuela de Venecia. Pero ahora interesa considerar las franjas que enmarcan a dichas pinturas realizadas por algún maestro local. Dentro de ellas hay representaciones concebidas a manera de bodegón, con su marco. Es muy variado el repertorio. Así se representan frutos (melocotones, pepinos, manzanas, peras, uvas, membrillos) y aves jilguero, lechuza, pájaro comiendo un insecto). Como dice Pérez Sánchez, esta serie se presenta como antecesora de la gran escuela de bodegones de Zurbarán.

La pintura ilusionista y de trampantojo tuvo gran boga en Madrid, si atendemos a las numerosas citas que hace Palomino. Al hacer la biografía de Velázquez, indica que fué él quien impulsó la idea de que vinieran a España Mitelli y Colonna, creadores del fresco decorativo ilusionista en la Corte española, como queda dicho. En el Alcázar madrileño pintaron la galería que daba vista al Jardín de la Reina. "En ésta pintó Mitelli todas las paredes, enlazando algo la arquitectura verdadera con la fingida, con tal perspectiva, arte y gracia, que engañaba la vista, siendo necesario valerse del tacto para persuadirse a que era pintado". Sigue manifestando que Colonna se ocupó de las "figuras fingidas de todo relieve... los delfines y muchachos de las fuentes, que también eran fingidas... y un muchacho negrillo que bajaba por una escalera, que éste se fingió natural, y una pequeña ventana verdadera, que se introdujo en el cuerpo de la arquitectura fingida; y es de considerar, que dudando los que miraban esta perspectiva que fuese fingida esta ventana (que no lo era), dudaban que fuese verdadera, causando esta equivocación la mucha propiedad de los objetos, que eran fingidos". No se puede pensar en mejor entendimiento de realidad y ficción, juego auténticamente barroco, provocando el equívoco, la ilusión, el engaño de la vista. Todo esto sucumbió en el incendio del Alcázar en 1734.

También hace referencia al salón grande del Alcázar. Mitelli hizo la pintura decorativa fingida. Y Colonna "pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, escudos, trofeos y algunos faunos, ninfas y niños bellísimos, que plantan sobre la cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada, que ciñe toda la sala en torno. Quedó la pieza tan hermosa que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se incita la voluntad y está finalmente publicando todo majestad, ingenio y grandeza".

Mitelli y Colonna se trasladan luego a pintar al Buen Retiro, en la ermita de San Pablo: "Ejecutaron allí la fábula de Narciso, con

admirable arquitectura, adornos, y columnas que desmienta el cóncavo de la bóveda". Viene a decir que mediante el fingimiento hacía el efecto contrario; plano lo que es curvo. Comentando la pintura de la casa del Marqués de Héliche en Madrid, dice que Colonna representó una figura de Atlante, "con tal arte obrada, que parece una estatua de todo relieve".

Palomino pondera la habilidad de Francisco Herrera el Mozo para hacer trampantojos y pintura ilusionista. Estando en Roma, era conocido por "Il Spagnolo degli pexe", dada su habilidad por hacer bodegones de pescados. Las flores "las hizo con tan frescura, travesura y ligereza, que parece que si se soplan se han de mover". Lo que le llama la atención de sus floreros, era precisamente su capacidad para engañar la vista. Era pintor hartamente satírico, comentando sus travesuras: "y así en Atocha puso en los pendientes de estuco un lagarto mordiendo el rótulo donde está su nombre, y un chicuelo riéndose y haciendo una higa ". Era una manera de manifestar la envidia que le tenían. Como perspectiva ilusionista, destaca Palomino en Herrera la cúpula de Nuestra Señora de Atocha: "la cual ejecutó con extremado primor, pintando en ella la Asunción de Nuestra Señora, con el Apostolado en la barandilla que finge sobre el anillo de la cornisa, recibida sobre muy galante arquitectura de columnas salomónicas".

Finalmente, Palomino valora el propio significado del bodegón como trampantojo. Esto se advierte a propósito de Zurbarán. Hablando de un cuadro llamado la *Perra*, decía que estaba hecho "tan al natural, que se teme no embista a los que la miran". O el caso de aquel coleccionista (*aficionado*, dice) de Sevilla, que poseía "un borregillo de mano de este artífice, hecho por el natural, que dice que lo estima más de cien carneros vivos ".

NOTAS

(1) *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Exposición celebrada en el Museo del Prado, en 1983-84. Catálogo redactado por Alfonso E. Pérez Sánchez. Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1983. El tema fue abordado anteriormente por Julio Cavastany: *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40.

(2) M.L. d'Orange Mastai: *Illusion in Art. Trompe l'oeil. A History of pictorial illusionism*, Abaris Books, New York, 1975. Más recientemente el tema ha sido abordado por Alberto Veca: *Inganno e realtà. Trompe l'oeil in Europe. XVI-XVIII sec.*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1980.

(3) A. P. de Mirimonde: "Les peintres flamands de trompe l'oeil et natures mortes au XVIIe siècle et les sujets du musique", en *Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Antwerpen*, 1971, pág. 223-272.

(4) Pintura sobre tabla, 0'93 por 0'78. Figuró en la *Exposición conmemorativa del V Centenario del Matrimonio de los Reyes Católicos*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1969. *Catálogo*, número 541.

(5) Mientras las firmas de la mayor parte de los pintores españoles del siglo XVII permanecen diseminadas, pintadas directamente sobre la pintura, Zurbarán destacó su firma en la tarjeta, con lo que la identificación es inmediata. Entre muchos ejemplos de Zurbarán, pueden citarse la *Inmaculada y ángeles* de la colección Félix Valdés, de Bilbao (1616); la *Inmaculada* de 1636 (colección privada N. York), con tarjeta rota; la *Adoración de los Pastores*, del Museo de Grenoble, de 1638, en papel-tela; y *Cristo con la cruz a cuestas*, del Museo de Orleans, de 1653, con las puntas de la tarjeta recurvadas, lo mismo que en otros lienzos.

(6) Pintura sobre lienzo, siglo XVII, 0'82 por 0'61 ms.

(7) María Luisa, Caturla: "La Santa Faz de Zurbarán, Trompe l'oeil a lo divino", en *GOYA*, número 64-65, 1965, págs. 202-205.

(8) Antonio A. Palomino: *El Museo Pictórico y Escala óptica*, Tomo I, 1915; tomo II, 1724. La segunda parte se titulaba *El Parnaso español pintoresco y laureado*, donde se contienen las biografías de artistas. Cito por la edición de Alianza Forma, 1986. pág. 105. El texto a que se hace referencia dice así: "En el refectorio hay otros dos lienzos, que el uno es muy grande, y es de la Cena de Cristo Señor Nuestro, y sirve de testero; fingiéndose en él dos ventanas, por donde parece que realmente se introducen las luces; y encima de este lienzo hay una cruz fingida de madera con sus clavos, con tal propiedad en la perspectiva, que se ha visto repetidas veces querer los pájaros sentarse en los clavos, y de su engaño venir, por haberles faltado asiento, hasta el marco del cuadro".

(9) Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, láminas 19 y 52.

(10) Pintura sobre óleo, siglo XVII, 0'55 por 0'52 ms.

(11) Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, segunda edición, Madrid, 1984, pág. 42. Con reproducción en color de la capilla.

(12) Otrange Mastai: *Illusion in art*. ob. cit., pág. 195.

(13) Enrique Valdivieso: *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Universidad de Valladolid, 1973, pág. 265.

(14) La exposición dedicada a la *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* mostró varias pinturas de trampantojo. Gracias al Catálogo de dicha exposición, disponemos de la mejor información, debida a Pérez Sánchez.

(15) Enrique Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986. Referencias a Marcos Fernández Correa (pág. 239), Bernardo Lorente (pág. 303) y Pedro de Acosta (pág. 346).

(17) Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana*, pág. 238.

(18) Véase Catálogo de la exposición de la *Pintura española de bodegones y floreros*, pág. 145.

(19) Valdivieso, ob. cit., pág. 346.

(20) Exposición de Bodegones, ob. cit. pág. 147.

(21) Exposición de *Bodegones...* ob. cit., pág. 149.

(22) Exposición de *Bodegones*, ob. cit., pág. 150.

(23) Pérez Sánchez, *Catálogo de la Exposición de Bodegones y floreros*.

(24) Virginia Tovar: "Pintura de arquitecturas fingidas en los Palacios españoles de Aranjuez y de San Ildefonso". Actas del Congreso "A Arte em Portugal no seculo XVIII", Revista *Bracara Augusta*, 1973, número 64, pág. 571.

(25) Elisa Bermejo: "Un retablo de los González Velázquez en Toledo", *Archivo Español de Arte*, 1952, tomo XXV, pág. 288.

(26) Enrique Valdivieso y J.M. Serrera: *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, pág. 75. Valdivieso y Serrera: *Catálogo de la exposición del Palacio Arzobispal*, Sevilla, 1980.

ILUSTRACIONES:

[Lámina IX](#) - [Lámina X](#) - [Lámina XI](#) - [Lámina XII](#) - [Lámina XIII](#) -

[Lámina XIV](#) - [Lámina XV](#) - [Lámina XVI](#)