

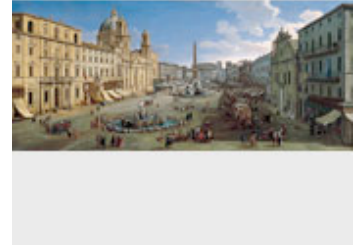
Capítulo 3. Caspar Adriaansz Van Wittel (Vanvitelli): Piazza Navona, Roma (1699)

LA VEDUTA

Caspar Adriaansz Van Wittel (Vanvitelli), Piazza Navona, Roma (1699)

Se podría decir que la representación pictórica del espacio urbano se inicia con los dos frescos que Ambrogio Lorenzetti pintó entre 1338 y 1340 en el Palacio Público de Siena, su ciudad natal, titulados *Consecuencias del buen gobierno en la ciudad y en el campo* y *Consecuencias del mal gobierno en la ciudad y en el campo*, en los que representa amplias vistas urbanas de Siena, dando una imagen de ciudad feliz y próspera en el primer caso y de deterioro y ruina en el segundo. Sin embargo, la vista de la ciudad no es el motivo principal de estas obras, sino sólo una parte del conjunto, y tiene además un carácter de alegoría. Este mismo artista pintó una tabla titulada *Ciudad junto al mar* (c. 1344, Pinacoteca de Siena) que parece ser el primer ejemplo de pintura paisajista, pero se trata de una vista aérea representada en una **perspectiva militar** y no exactamente de una vista urbana.

Las primeras vistas urbanas propiamente dichas de la Edad Moderna son las que realizó hacia 1425 Filippo Brunelleschi sobre tabla con la representación de dos edificios de Florencia: el Baptisterio y el Palacio de la Señoría. Con ellas, este artista sentó las bases de la **perspectiva** de acuerdo con un trazado geométrico riguroso. Estas tablas no se conservan, pero disponemos



Caspar Adriaansz Van Wittel (Vanvitelli), *Piazza Navona, Roma* (1699) Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

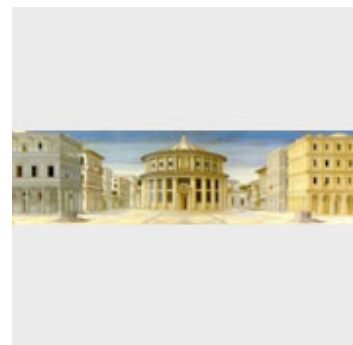


Fig. II.3.1 Luciano Laurana (atribuída), *Vista de una ciudad ideal* (c. 1470) Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. II.3.2 Gaspar van Wittel (Vanvitelli), Dibujo preparatorio de la veduta de la Piazza Navona Roma, Biblioteca Nazionale

de una descripción pormenorizada, aunque con algunas indefiniciones, de un contemporáneo suyo llamado Antonio Manetti, quien escribió una biografía del artista hacia 1480. Tanto en este escrito como en las posteriores referencias de Giorgio Vasari (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, escultores y pintores*) queda claro que Brunelleschi representó estos edificios con su entorno urbano, la plaza de San Giovanni en el caso del Baptisterio y la de la Señoría en el del palacio del mismo nombre. Se trataban, por tanto, de auténticas vistas urbanas.

No debemos olvidar tampoco, como interesantes precedentes de la obra que nos ocupa, dos tablas anónimas con el mismo título, *Vista de una ciudad ideal*, una está en la Galleria Nazionale delle Marche de Urbino (Fig. II.3.1) y otra, cuyo autor se considera activo entre 1490 y 1505, se encuentra en The Walters Art Museum de Baltimore[1]. Existe aún una tercera titulada *Panorámica arquitectónica*, considerada de la escuela de Piero della Francesca (hacia finales del siglo XV), en la Gemäldegalerie de Berlín. Estas obras están en la línea de las tablas de Brunelleschi citadas, no sólo por su rigurosa construcción **perspectiva**, sino también por no tener figuras humanas, salvando las distancias de tratarse en unas ocasiones de edificios existentes y en otras de edificios imaginados[2].

Se ha dado en llamar **vedutismo** al género pictórico cuyo tema es la representación de vistas urbanas y que, según los especialistas, se desarrolló fundamentalmente en Italia a partir de finales del siglo xv y más concretamente

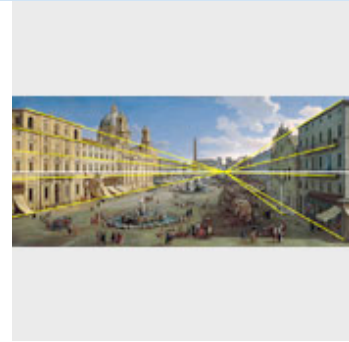


Fig. II.3.3
Esquema infográfico de las líneas de fuga en *Piazza Navona*, Roma (1699) de Gaspar van Wittel



Fig. II.3.4
Gaspar van Wittel (Vanvitelli), *Piazza Navona, Roma* (1688) Roma, colección privada

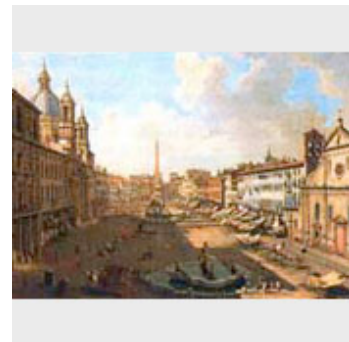


Fig. II.3.5
Giovanni Panini, *Piazza Navona, Roma* (1720-25)

en Venecia, con ejemplos como *El milagro de la cruz* de Vittore Carpaccio (1494) y *Procesión en la plaza de San Marcos* de Gentile Bellini (1496). Sin embargo, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, podríamos considerar al arquitecto y pintor italiano Brunelleschi como el primer **vedutista** y a sus dos tablas, así como a los demás ejemplos señalados, como precedentes de este género.

No sólo los pintores italianos pintaron vistas urbanas, también en Holanda y Flandes los artistas practicaron la representación de estos temas. Así podemos citar desde Peter Breughel *El Viejo*, en alguna de cuyas escenas costumbristas aparecen entornos urbanos, como es el caso de *Juegos de niños* (1560), en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y en muchas obras de Hendrick Avercamp y de los Teniers; a Carel Fabritius en su *La tienda de violines "Vista del viejo malecón largo de Delft"* (1652) y a Jan Vermeer con su *Vista de casas en Delft*, conocido como *El callejón* (c. 1658), ambas obras en la National Gallery de Londres, y con su *Vista de Delft* (c. 1660-1661), en el Gabinete Real de Pinturas de la Mauritshuis, La Haya. Aunque la porción de espacio urbano contenida en el cuadro de Vermeer titulado *El callejón* es más bien reducida no deja por ello de ser una vista urbana.

También hubo unos cuantos pintores nórdicos que viajaron a Roma a lo largo de los siglos XVI al XVIII atraídos tanto por las ruinas de la antigüedad como por las nuevas obras urbanas que se fueron desarrollando en la ciudad impulsadas por los distintos papas. Entre ellos

se cuentan Marten van Heemskerck, Hendrick II van Cleef, Willem II van Nieulandt y Joseph Heintz, cuyas obras comprenden no sólo vistas reales de las ciudades, sino también, en algunos casos, recreaciones de ciudades antiguas.

Caspar Adriaansz van Wittel, también conocido como Gaspare Vanvitelli, fue uno de estos pintores nórdicos, cuya obra está formada mayoritariamente por vistas reales. Ejerció su arte en Roma la mayor parte de su vida, desde 1672 hasta su muerte en 1736, si bien a partir de 1690 realizó una serie de viajes por otras ciudades italianas como Florencia, Nápoles, Venecia y Verona. De su paso por todas ellas dejan constancia sus obras, que son vistas de cada una de esas ciudades, como por ejemplo la que hace parte del Museo Nacional del Prado *Vista de Venecia desde la isla de San Giorgio* (1670).

El género del **vedutismo** alcanzó su esplendor en el siglo XVIII con artistas como Antonio Giovanni Canal, llamado Canaletto (cap.II, 5), y su discípulo y sobrino Bernardo Bellotto, así como Francesco Guardi, Michele Marieschi, Giovanni Paolo Panini (cap.II, 4) y Luca Carlevariis, entre otros. En la obra más tardía de este último se pueden observar influencias de Van Wittel. Finalmente, es obligado citar los magníficos grabados que realizó Giambattista Piranesi de la ciudad de Roma en la antigüedad y en su siglo.

La mayor parte de la obra de Van Wittel está en colecciones privadas; de ahí que no se haya conocido

como se merece.

El redescubrimiento de este artista neerlandés se debe a Giuliano Briganti, quien publicó una monografía sobre su obra[3]. A partir de aquí el interés por Van Wittel fue creciendo y se organizaron dos exposiciones de su obra en Roma y en Venecia que culminaron con la más amplia que tuvo lugar en la Reggia de Caserta en 2003, palacio proyectado y construido por Luigi Vanvitelli, hijo de Caspar. Van Wittel está hoy considerado como un excelente precursor del más conocido **vedutismo** del siglo XVIII.

Van Wittel es el primer **vedutista** que centra su atención en la ciudad moderna y, como buen artista holandés, pone toda la tradición paisajística de su país al servicio de este nuevo género.

Como dice Martin Kemp: "La **veduta** puede considerarse, con razón, como la fusión del género nórdico de los paisajes urbanos de **perspectiva** _uno de los primeros pintores de este género fue Caspar van Wittel (Vanvitelli), que hizo pesar su saber holandés en la escena italiana_ con la tradición nativa italiana de la arquitectura de **perspectiva**, especialmente en la realización de escenografías"[4].

El origen de la dedicación de Van Wittel al paisaje urbano nace de los trabajos de levantamiento topográfico que el ingeniero Cornelis Meyer le encargó hacer en las orillas del Tíber en Roma en 1675 que al tiempo le proporcionaron una sólida formación para su trabajo posterior.

Para realizar sus vistas urbanas, Van Wittel se inspira en los cartógrafos y **vedutistas** nórdicos de finales del siglo XVI y parece que podría haber utilizado, como posiblemente hicieron ellos, la **cámara oscura**.

Sobre la utilización de la **cámara oscura** por parte de los artistas hay opiniones encontradas, fruto de la falta de testimonios fehacientes. Parece predominar la postura de los que consideran dicha utilización como un demérito para los artistas y parece que también para el propio arte. Kemp lo pone en estos términos: "Si nos fijamos en los pintores de esta época y nos preguntamos si han utilizado la **cámara oscura** en sus creaciones, nos encontramos generalmente con problemas insuperables a la hora de dar una respuesta inequívoca. Prácticamente no existen testimonios escritos de la época que atestigüen el uso real de la **cámara oscura** por pintores famosos. El análisis visual de las propias pinturas no es concluyente. Los extraordinarios efectos de naturalismo espacial y atmosférico de la pintura holandesa tienen precisión digna de las mejores imágenes de la **cámara oscura**, pero estos efectos pueden explicarse por razones exclusivamente pictóricas, sin necesidad de recurrir a ayudas de tipo óptico"[5].

Si Van Wittel utilizó este instrumento óptico en sus vistas panorámicas lo hubo de hacer, como quizá después lo hiciera Canaletto, tomando varios puntos de vista distintos _eso sí, todos a la misma altura_, ya que la **cámara oscura** no abarca una vista tan amplia y el girar el instrumento desde un único **punto de vista** para abarcar la amplitud de lo representado hubiera producido

deformaciones en la **perspectiva**. Luego el artista uniría los distintos dibujos para conformar la vista total, teniendo posiblemente que recortar aquellos y modificar algunas líneas para que todo encajase en el esquema perspectivo. Naturalmente, para realizar todo ello con un buen resultado, el artista debería ser un buen conocedor de la **perspectiva** y no cabe ninguna duda de que así se muestra Van Wittel en el caso de la obra que estamos analizando[6].

En esta **veduta**, Van Wittel nos muestra una Piazza Navona muy animada, posiblemente en un día de mercado pues, además de las tiendas reconocibles por sus toldos, hay unos cuantos puestos callejeros en primer término y a lo largo de la fachada de la derecha, también entoldados, ofreciendo su mercancía.

Fue el papa Inocencio X Pamphili quien remodeló esta plaza sobre el Circo Agonalis de Domiciano, conservando su misma forma de rectángulo alargado terminado en dos semicírculos.

Vanvitelli realizó entre 1688 y 1721 por lo menos nueve versiones distintas de esta **veduta**. Para todas ellas utilizó un mismo dibujo preparatorio, hoy propiedad de la Biblioteca Nazionale de Roma[7], en el que se pueden ver los trazados perspectivos y la retícula utilizados por el artista para componer y realizar esta obra (Fig. II.3.2). Este dibujo está bastante estropeado, en parte por el gran uso que de él hizo Vanvitelli y en parte por el paso del tiempo. La vista en él representada coincide casi al cien por cien con la del cuadro, salvo que en aquella falta

parte de lo representado en los márgenes de ésta, lo cual se puede deber al deterioro del dibujo, ya que donde falta más es en los márgenes izquierdo y derecho, que son sin duda las partes más sometidas a la manipulación. El dibujo mide casi un metro y medio de largo y si suponemos que incluía todo lo que se ve en el cuadro y que los márgenes han desaparecido por el uso y el paso del tiempo, entonces el dibujo mediría aproximadamente lo mismo que el cuadro. Vanvitelli pudo usar la cuadrícula tanto para realizar la **perspectiva** como para transferir posteriormente el dibujo a los lienzos. En la misma biblioteca romana se conserva otro dibujo de la fuente de *Los cuatro ríos* de Gian Lorenzo Bernini, vista con el fondo de los palacios fronteros a la iglesia de Sant'Agnese y en la Biblioteca Reggia di Caserta se guarda uno más de la fachada de esta iglesia con la cúpula. Con estos y otros dibujos parciales, hechos desde otros puntos de vista distintos al del cuadro, Vanvitelli completaba los datos que necesitaba para realizar esta **veduta**.

Como las dos fachadas largas de la plaza son paralelas entre sí _comprobación realizada sobre el plano de Roma_, las **líneas de fuga** horizontales de ambas nos proporcionan el **punto de fuga** común (Fig. II.3.3). Al determinarlo vemos que está situado un poco por encima de la barandilla del balcón de la segunda planta del palacio Rainaldi, el primer edificio por la izquierda, lo que permite ver los toldos de las plantas bajas y de los puestos callejeros desde arriba. Al estar el **punto de fuga** desplazado hacia la derecha del centro del cuadro, la fachada de la derecha está más escorzada, viéndose

la de la izquierda, con el palacio y la iglesia, algo más de frente, lo que contribuye a realzar la importancia de estos edificios:

"Al elegir este **punto de vista** Vanvitelli da especial importancia a los tres proyectos arquitectónicos más relevantes de Inocencio X: la reconstrucción del palacio de la familia Pamphilij realizada por Girolamo Rainaldi (el edificio de la izquierda), la reconstrucción de la iglesia de Sant'Agnese in Agone, que llevó a cabo Borromini (en el centro a la izquierda) y la fuente de *Los cuatro ríos* de Bernini que se ve en el centro, delante de la iglesia, coronada por un obelisco"[8].

Yo añadiría otro factor que realza la importancia de los dos edificios y es la iluminación o, lo que es lo mismo, la hora del día escogida para representar la plaza. Al venir el sol de arriba a la derecha las fachadas de Girolamo Rainaldi y Francesco Borromini quedan totalmente iluminadas, mientras que las de la fachada de enfrente quedan en sombra. Aún podemos añadir otra causa que contribuye a ese realce y es el contraste entre el color claro de la piedra de sus fachadas y el color oscuro del pavimento de la plaza.

Dada la orientación geográfica de la Piazza Navona, según la cual las fachadas de Rainaldi y Borromini están orientadas al Este, y dada la proyección sobre el suelo de la plaza de las sombras de los edificios situados enfrente de aquellos, se puede deducir que la hora representada en el cuadro es aproximadamente media mañana. Esto se explica porque la longitud de la sombra del edificio

viene a medir algo más que la altura de éste, lo que supone una inclinación de los rayos de luz de algo menos de 45 grados, es decir, un poco antes de la mitad de su recorrido entre el horizonte, al amanecer y el cenit, a mediodía.

En el fragmento que asoma de la fachada paralela al cuadro del edificio del primer término de la derecha podemos ver que las molduras verticales de las ventanas arrojan algo de sombra sobre el plano de aquélla, lo cual concuerda con la posición sobre el suelo de la sombra de la arista de esquina de dicho edificio, que no es paralela a la línea de tierra, sino que se arroja un poco hacia el fondo. También concuerda con el toque de luz que tiene el toldo de primer término derecha que sale de la fachada perpendicular al plano del cuadro. El recorrido del sol es, por tanto, una curva más bien vertical.

Todo esto, junto con la calidad de la luz, nos lleva a inferir que la época del año representada en el cuadro es hacia principios del verano, lo que concuerda con el hecho de que los puestos del mercado están situados en la zona de la sombra, así como con la gran profusión de toldos desplegados.

Una de las características de esta obra, como de muchas otras de Gaspare Vanvitelli es la nitidez de la luz y lo detallado de las cosas y las personas representadas.

Obsérvese que la distribución y la composición de las figuras del primer término compensan en cierta medida la desviación hacia la izquierda del espacio de la plaza y los

colores más claros de la fachada iluminada. A todo esto ayuda también el hecho de que el artista ha situado las nubes más claras a la derecha del cuadro.

No es ésta la primera vista de la Piazza Navona que pintó Vanvitelli, como ya dije antes. Entre las varias que pintó existe otra en colección privada en Roma fechada en 1688 y realizada en témpera (Fig. II.3.4). Como se puede ver, las diferencias con el cuadro del Museo Thyssen-Bornemisza no son muy grandes. El **punto de vista** es el mismo, pero varía el encuadre, que en la obra de la Colección Colonna no llega a mostrar la esquina del edificio del primer término a la derecha. También hay variación en las chimeneas del segundo edificio por la izquierda y, sobre todo, en los puestos callejeros y en los personajes que pueblan la plaza.

Previamente nuestro artista había enviado a su maestro, Matthias Witthoos, una serie de vistas de Roma que había dibujado, entre las cuales debía encontrarse un dibujo muy parecido al que le sirvió para realizar la vista del Museo Thyssen-Bornemisza, ya que Anton Goubau pintó en Amberes en 1680 una vista de la Piazza Navona desde un **punto de vista** casi igual al del cuadro que nos ocupa[9].

Gommarus Wouters realizó un grabado sobre este cuadro de Vanvitelli y lo publicó en 1693 en Roma. Canaletto pintó un lienzo que reproduce exactamente la composición de Van Wittel en este grabado, pintura que se encuentra en Irlanda[10].

Es muy interesante observar este trasvase que se producía entre la pintura y el grabado y viceversa, ya que el propio Vanvitelli se había dejado influir por las vistas romanas que el grabador flamenco Lievin Cruyl había publicado en 1667 [11].

Giovanni Panini también pintó una vista de la Piazza Navona (Fig. II.3.5), realizada desde un punto algo más alto y desplazado hacia la izquierda con respecto al centro, es decir, al otro lado que el de Van Wittel, lo cual hace que se vea más la otra fachada. En cambio, quedan más escorzadas las del palacio Pamphili y la iglesia de Sant'Agnese in Agone. Por cierto, que esta fachada de la plaza es la que más ha variado desde entonces, sobre todo la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, que ha perdido su carácter de iglesia jesuita con el frontón significando la altura de la nave central y las dos grandes volutas laterales que descienden hasta la altura inferior de las naves laterales, según el modelo creado por Jacopo Vignola y Giacomo Della Porta en la iglesia del *Gesú*, bien cercana a la Piazza Navona. Esa diferencia de altura entre las naves ha desaparecido, al igual que las volutas, quedando una fachada sosa y desproporcionada.

En la vista de Vanvitelli, la fachada de esta iglesia destaca con gracia en el lateral derecho de la plaza, rompiendo la monotonía de los caserones que la flanquean y dando una cierta réplica a lo variado y exquisito de la fachada de enfrente.

En la vista de Panini (Fig. II.3.5), al estar esta fachada

menos escorzada que en la de Vanvitelli, todo esto se aprecia mejor, así como también se ve mejor el campanario de dicha iglesia, que en la vista del pintor nórdico queda muy tapado por la propia fachada. Hoy el campanario también ha desaparecido.

Es muy interesante comparar estas dos vistas de la plaza y analizar cómo se distribuyen los distintos elementos y las **líneas de fuga**, así como los solapamientos, es decir, qué elementos tapan a otros, de acuerdo con las distintas posiciones del **punto de fuga**.

También es interesante observar que Panini ha representado la plaza a una hora posterior a la mitad de la tarde, ya que la sombra sobre el suelo de los edificios cae justamente al otro lado que en el cuadro de Vanvitelli, y la sombra de la vertical más alejada del cuerpo central del palacio Rainaldi mide aproximadamente un sexto más de lo que es su altura real. Por lo demás, el ambiente de la plaza es muy similar en ambas obras.

Un dato curioso en la vista de Vanvitelli es el **pentimento** que se puede observar en las fachadas de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli y de la casa a ella adyacente en el primer término del cuadro, aunque, una vez sabida su existencia, se puede ver también en la pintura. El artista situó previamente las fachadas de ambos edificios más desplazadas hacia la derecha de lo que finalmente las pintó. No es fácil conocer los motivos de este cambio, pero me atrevo a sugerir que quizá prefirió que se viera la esquina con parte de la fachada paralela al plano del cuadro del edificio del primer

término, cosa que no hubiera ocurrido si hubiera dejado las fachadas en su primera posición. El motivo de esta preferencia debió ser probablemente evitar que el espacio de la plaza quedase encerrado entre las fachadas laterales.

[1] Algunos autores han atribuido la primera a Luciano Laurana y la segunda a Fra Carnevale, fechando ésta alrededor de 1480-1484.

[2] La tabla de Baltimore mezcla edificios imaginarios con edificios conocidos de distintas épocas: el Coliseo de Roma y el Baptisterio de Florencia.

[3] Briganti 1996.

[4] Kemp 2000, p. 160.

[5] Kemp 2000, p. 207.

[6] Para un mejor conocimiento de los métodos perspectivos usados por los **vedutistas** el lector puede consultar el capítulo 5.

[7] Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Disegni 3, III, 1.

[8] Arnaldo (ed.) 2004, I, p. 180.

[9] Arnaldo (ed.) 2004, I, p. 180.

[10] Gaskell 1990, p. 307.

[11] Arnaldo (ed.) 2004, I, p. 180.

Bibliografía

Arnaldo, Javier (ed.): *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004.

Briganti, Giuliano: *Gaspar van Wittel, nuova edizione a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani*. Milán, Electa, 1996.

Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo. Catalogo de la exposición, Venecia, Viviani arte Editore, 2003.

Flemish painting. Londres, Philip Wilson, 1990.

Gómez, Juan José (coord.): *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid, Cátedra, 2002.

Kemp, Martin: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal, 2000.

Wittkower, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1979.