
Los falsos balcones de la Capilla del Pilar en la Catedral de Calahorra

LLUIS VILLANUEVA BARTRINA

ARQUITECTURAS ILUSORIAS

Los innumerables casos de decoraciones interiores arquitectónicas con pinturas de temática figurativa en muros, techos o bóvedas, en las que se representan en perspectiva elementos arquitectónicos, pueden clasificarse en dos grandes grupos:

- a) Aquéllas en que el artista ha concebido la decoración sin que el espectador esté obligado a contemplarla desde un punto de vista prefijado, es decir, sin proponerse que al mirar restituya la pirámide visual que dió lugar a la perspectiva pintada.

En tal caso, la pintura tiene una finalidad de carácter figurativo, enriquecedora de las superficies que delimitan el espacio interior. Es el ejemplo de los frescos de Piero della Francesca en San Francesco de Arezzo, el de Andrea Mantegna en I Eremitani de Padua o el de Leonardo de Vinci en la Última Cena de Santa Maria delle Grazie en Milán.

- b) Aquéllas que están concebidas para que el espectador tenga la sensación ilusoria de que los elementos figurados se incorporan tridimensionalmente al espacio arquitectónico físico, prolongándolo visualmente. Son los trampantojos (de «trampa» y «ojo», es decir, «engaño al ojo»), conocidos como *trompe-l'oeil* en francés o *quadrature* en italiano, expresiones ambas universalmente aceptadas. En este caso, la sensación de realidad sólo puede percibirse correctamente si la decoración es vista desde el punto adecuado, pues solamente desde él se restituye la pirámide visual correspondiente.

En ocasiones, el punto de vista permite la contemplación de todo el conjunto pintado, como en el caso de la bóveda de San Ignacio de Roma, obra maestra de Andrea Pozzo. En otros ejemplos, cada parte de la decoración debe ser contemplada desde su específico punto de vista, que no resulta válido para el resto de la decoración. Tal es el caso de las bóvedas pintadas por Johann Anton Gumpff y Johann Melchior Steidl en la austríaca abadía de San Florian.

No obstante, hay que tener en cuenta que, si bien la pirámide visual sólo se restituye contemplando el trampantojo desde el punto «obligado», en general hay un entorno

del mismo, más o menos amplio, en el que el observador percibe sensaciones muy análogas a la correcta. En la delimitación de este entorno influye, además de las condiciones intrínsecas del decorado y de la arquitectura real, la actitud más o menos crítica del espectador.

En ocasiones, las decoraciones incluidas en este segundo apartado, pueden ser entendidas no como trampantojo en sentido estricto, sino a la manera de las decoraciones descritas en el primer apartado, con lo que las limitaciones impuestas al punto de vista se diluyen. Esta ambivalencia de una decoración pictórica es tanto más difícil que se produzca cuando más forzada es la posición del observador.

La construcción correcta de un trampantojo requiere un riguroso soporte geométrico para la puesta en perspectiva de la arquitectura imaginada, que debe representarse en la superficie elegida. Si la superficie es plana, se trata de una perspectiva lineal que puede ser resuelta *a priori* a tamaño reducido, para ser ampliada posteriormente en su emplazamiento definitivo.

Si la superficie soporte del *trompe-l'oeil* no es plana, el problema se complica, como en el caso de la bóveda de San Ignacio de Roma. Andrea Pozzo, en su *Perspectiva pictorum et architectorum* explicó el procedimiento seguido para transferir a la superficie cóncava el dibujo plano inicial¹.

No obstante, el rigor geométrico no siempre ha sido norma de estas decoraciones. En ocasiones, simplemente por ignorancia de métodos geométricos correctos. Es el caso de pintores sin suficiente formación geométrica, que realizaban sus dibujos previos en forma empírica, con más apoyo en la intuición que en la geometría. Por ejemplo, los trampantojos pintados en dos muros de la antigua parroquia de Sant Pere de Ribes (Barcelona), no resisten un análisis geométrico y, sin embargo, han engañado a muchos visitantes, arquitectos incluidos.

EL CASO DE CALAHORRA

La Catedral de Calahorra, en La Rioja, fue iniciada en 1484. El presbiterio se construyó entre 1565 y 1576 y la girola entre 1595 y 1614. Juan de Urriola realizó las capillas absidiales hacia 1624. En una de ellas, la Capilla del Pilar, presidida por un retablo barroco de 1705, existen unas pinturas en los dos muros laterales, que son objeto del presente artículo.

La capilla es de planta aproximadamente rectangular y está cubierta con una cúpula elipsoidal dotada de linterna. La transición de planta rectangular a elíptica se produce mediante pechinas, por lo que los dos muros laterales quedan enmarcados superiormente por arcos sensiblemente de medio punto, peraltados ya que una moldura horizontal define un nivel de imposta considerablemente más bajo que el centro del arco.

En las porciones de paramento delimitado por la cornisa y el arco, sendas pinturas murales representan, una a cada lado, balcones de madera provistos de celosías. Ambos balcones

1) Pozzo, Andrea S.J (Puteus, 1642-1709), *Perspectiva pictorum et architectorum A.P.S.J. Pars Prima (Secunda) in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam Roma*, 1693-1698. También con texto en italiano, *Prospettiva de pittori ed architetti Roma*, 1700-1702.

son iguales, pero en el de la izquierda aparece un personaje que asoma la cabeza por el espacio que deja libre una de las celosías entreabiertas. En dicha pintura mural se centra este comentario.

Cuando la pintura se contempla desde el deambulatorio, en el lugar adecuado, la sensación de corporeidad es sorprendente. Se trata de un trampa ojo con el que su autor consiguió plenamente el propósito de engañar al visitante.

EL AUTOR

El autor de la pintura que nos ocupa fue Francisco Plano², nacido hacia 1658 en Daroca y fallecido en Zaragoza en 1739. Procedía de una familia de artistas; su padre, Ambrosio del Plano, fue pintor dorador, así como su abuelo materno Juan García de la Cueva, por lo que debió formarse artísticamente en el ámbito de la familia³. Dos de sus tres hijos fueron también artistas: Felipe pintor y Antonio dorador, los cuales colaboraron a menudo con su padre.

Su actividad pictórica se inició hacia 1700. En 1704 trabajaba en Teruel realizando las pinturas del monumento de Semana Santa en la Catedral y parte de los frescos del convento de las Clarisas, desaparecidos. Vivió en Zaragoza, donde en 1716 le fue encargado el diseño de la Capilla de San Lorenzo en el Templo de El Pilar, y en 1718 contrató los frescos de dicha capilla. En 1723 pintó los frescos, hoy desaparecidos, representando la batalla de Clavijo en la Iglesia de Santiago de Zaragoza. En dicha ciudad trabajó para la Iglesia de San Gil, en 1725, pintando los bastidores de la parte posterior del retablo mayor de la iglesia, y colaboró con Miguel Lorieri en dos grandes lienzos para la Capilla de San Agustín en la Seo. Hacia 1730 debió realizar las pinturas al temple de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo, perdidas en 1809.

Plano trabajó también en la iglesia de Corella, donde pintó la cúpula y pechinas en 1713, en Cervera del Río Alhama, en Logroño, Haro y Calahorra, ciudad en la que permaneció durante los períodos de 1707 a 1709 y de 1711 a 1713, alternando en este último con su labor en Corella.

LA ACTIVIDAD DE FRANCISCO PLANO EN CALAHORRA

Durante el período de 1707 a 1709, el cabildo de Calahorra

«... pensó en él para que hiciera una traza para el monumento en perspectiva que estaban pensando hacer. En 1708 se acordó que hiciera una traza y se tomaran medidas del lugar donde se pensaba colocar el monumento...»⁴.

2) El estudio más completo que conocemos sobre Francisco Plano se debe a Ismael Gutiérrez Pastor, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, y se titula *La actividad de Francisco Plano en La Rioja*. Un ejemplar fotocopiado del texto original mecanografiado se halla depositado en el Archivo de la Catedral de Calahorra y pudimos consultarlo gracias al Canónigo Archivero don Ildelfonso Rodríguez de Lama, quien nos dio toda clase de facilidades para realizar el levantamiento de planos de la capilla del Pilar y del deambulatorio, así como para tomar las fotografías.

3) Morales y Martín apuntan la posibilidad de un supuesto aprendizaje de Plano con Vicente Berdusán, no comprobado. Cfr. I. Gutiérrez Pastor, *op. cit.*

4) I. Gutiérrez Pastor, *op. cit.*

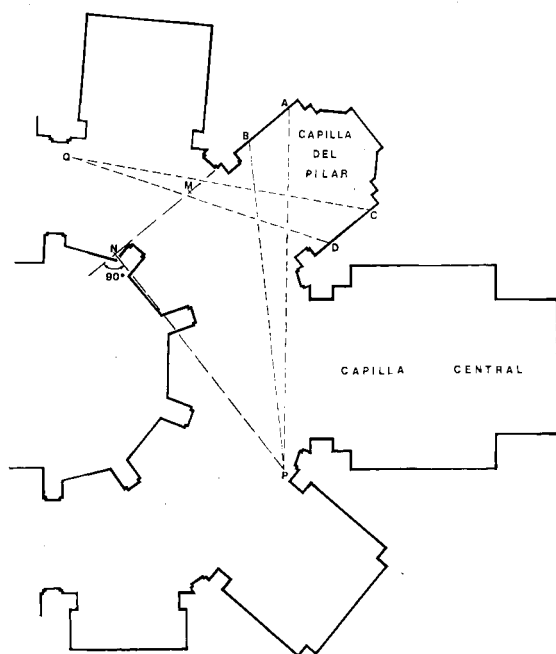


Fig. 1. Planta del deambulatorio de la catedral de Calahorra, con indicación de los puntos P y Q desde los que se perciben correctamente los falsos balcones AB y CD, respectivamente.

Al período de 1711 a 1713 corresponden los trabajos realizados por Plano en la Capilla de Nuestra Señora del Pilar, es decir, el dorado y la pintura del retablo, así como los frescos de la cúpula, pechinas y muros de dicha capilla. La decoración de la cúpula está organizada mediante cuatro grupos de ángeles, encontrándose las pinturas en mal estado de conservación. En las pechinas, los cuatro evangelistas, conservándose solamente San Juan y San Mateo.

Finalmente, en los dos muros laterales, los balcones fingidos objeto de este artículo. Su estado de conservación es aceptable, como puede comprobarse por la documentación fotográfica adjunta.

LOS BALCONES FINGIDOS DE LA CAPILLA DEL PILAR

La capilla del Pilar de la Catedral de Calahorra se halla en el deambulatorio, junto a la Capilla central.

Su emplazamiento se indica en la figura 1, que reproduce la planta del deambulatorio y de las capillas absidiales. Los balcones fingidos están pintados en los lugares señalados AB y CD, en las partes altas de los dos muros laterales de la capilla.

Debido a la existencia de una reja de hierro forjado que cierra la capilla, reja construida con anterioridad a la pintura de los balcones fingidos, la contemplación de los mismos, para ser

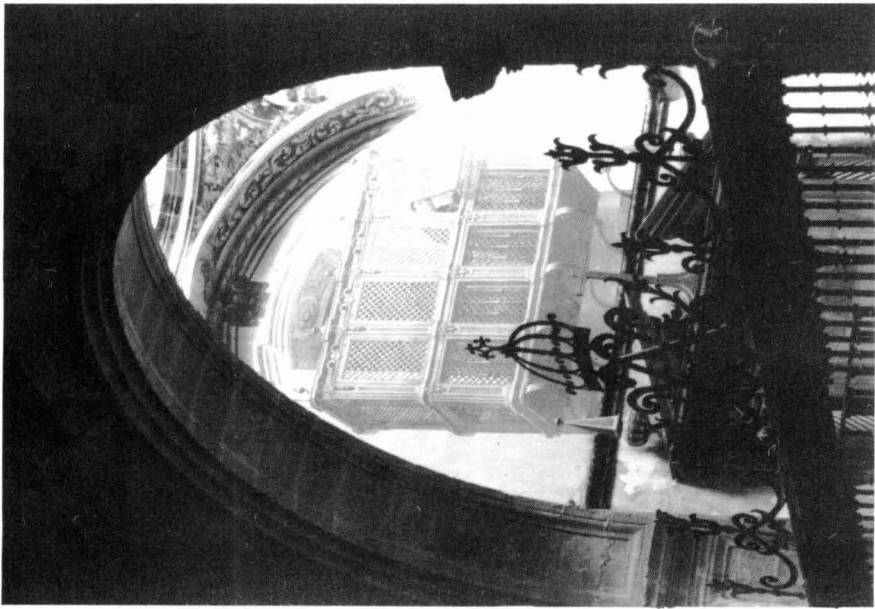


Fig. 2. Calahorra, catedral. Falso balcon visto desde el deambulatorio.

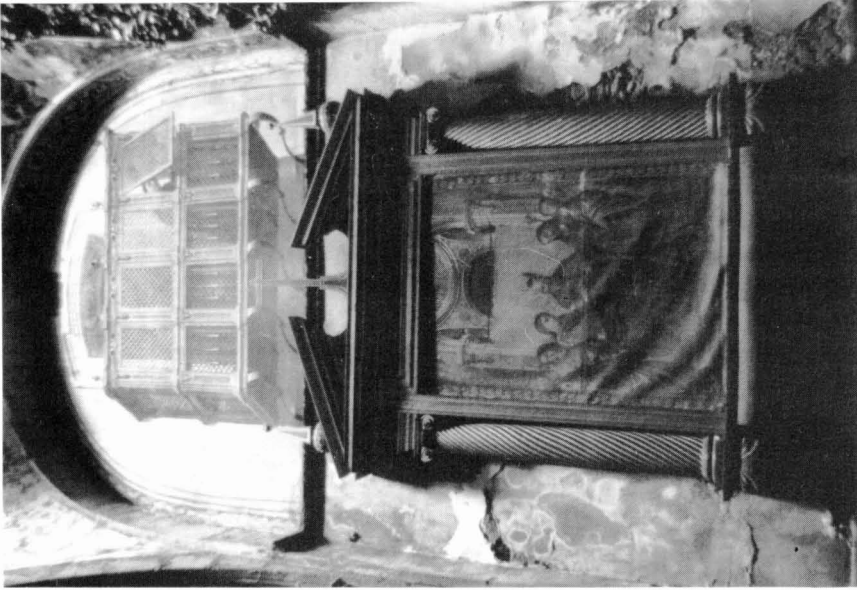


Fig. 3. Calahorra, catedral. Muro izquierdo de la capilla del Pilar. En la parte superior, falso balcon pintado.

vistos cada uno en su totalidad, obliga al visitante a colocarse en dos sectores bien concretos. Después de unos tanteos, llegamos a la conclusión que las posiciones idóneas son los puntos indicados en la figura 1: el punto P para el balcón fingido de la izquierda y el punto Q para el de la derecha. Desde dichos puntos y sus respectivos entornos, se percibe en forma óptima la sensación de tridimensionalidad de las pinturas. La fotografía de la figura 2 muestra el aspecto que ofrece el balcón AB visto desde P. El hecho de que aparezca un personaje asomado por la celosía entreabierta, lo que no se produce en el balcón CD, ha contribuido a su popularidad. Se da con frecuencia el caso de algún ciudadano de Calahorra que acompaña a un forastero a visitar la catedral. Inician la visita por la nave lateral derecha, dirigiéndose hacia el deambulatorio. Cuando llegan al lugar desde donde mejor se observa el trampantojo, el anfitrión interrumpe al visitante exclamando: «No hables tan fuerte, que aquel cura nos está mirando». El acompañante queda sorprendido, con el consiguiente regocijo del autor de la broma.

Ciertamente sorprende la sensación tridimensional conseguida por Francisco Plano tanto en lo que se refiere a los dos balcones, supuestamente de madera, como a los arcos escarzanos fingidos en piedra que sobresalen por encima de los balcones. La eficacia del engaño puede hacer suponer que la perspectiva del balcón está resuelta de manera geoméricamente correcta. No obstante, el estudio de la pintura permite constatar que no es así, como veremos a continuación.

La fotografía de la figura 3 está tomada desde el interior de la capilla, mirando hacia el muro en cuya parte alta está pintado el balcón AB. Debido a la altura del muro, la toma fotográfica fue realizada con el eje óptico de la cámara ligeramente inclinado hacia arriba, por lo que la fotografía muestra las líneas verticales como convergentes hacia lo alto. Desde este punto de vista, completamente diverso del punto P desde el que la eficacia del engaño visual resulta óptima, contrasta la visión del balcón fingido, que muestra a la vez el frente y el lateral izquierdo, con la tridimensionalidad real del altar corpóreo en visión frontal. Los cuatro módulos del balcón quedan desplazados hacia la derecha respecto del arco escarzano también fingido, como consecuencia de la condición plana de la pintura «en perspectiva», concebida para ser observada desde un punto totalmente distinto.

La figura 4 es el alzado del muro izquierdo de la capilla, es decir el correspondiente a la fotografía de la figura precedente. Observando la parte lateral izquierda del balcón pintado, es evidente que las prolongaciones de las líneas de la moldura a media altura LK no concurren en el que lo hacen las prolongaciones de las molduras superior EF e inferior GH, como debiera ocurrir por tratarse de perspectivas de rectas paralelas. En el dibujo se comprueba que las tres rectas ortogonales al plano del cuadro (en este caso el muro), es decir EF, GH e IJ convergen en un punto M, que por su poca altura, casi tocando al pavimento del templo, no corresponde a un punto de vista lógico para una persona, estando además excesivamente próximo a la capilla. En efecto, de haberse construido correctamente la perspectiva del balcón, la posición en planta (figura 1) del punto de convergencia de las líneas EF, GH e IJ debería situarse en N, punto de intersección de la prolongación del plano del cuadro AB con la perpendicular a él trazada desde el punto de vista P. La distancia NB es casi tres veces y media mayor que la anchura total AB de la pintura mural. Trasladando a la planta la posición deducida en la figura 4 para el punto M de convergencia en cuestión, la distancia MB es menos de la mitad de la que sería correcta NB.

La conclusión es que Francisco Plano no aplicó un proceso riguroso de construcción geométrica para la puesta en perspectiva de los balcones, sino que procedió empíricamen-

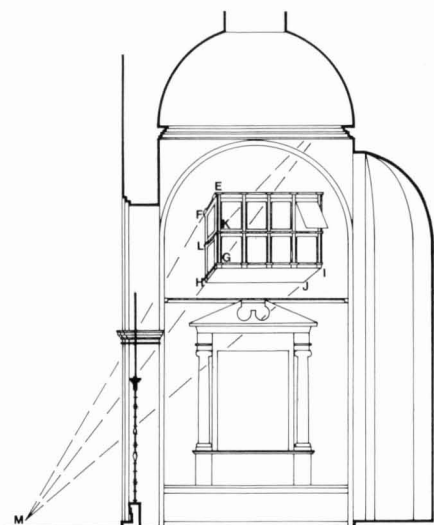


Fig. 4. Calahorra, catedral. Sección de la capilla del Pilar y esquema lineal del falso balcón pintado en su muro izquierdo.

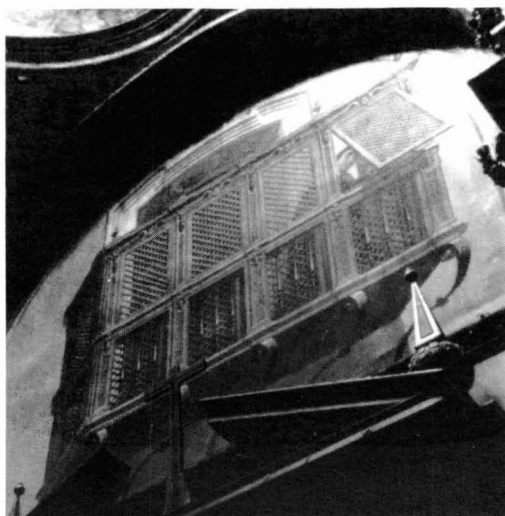


Fig. 5. Calahorra, catedral. El falso balcón en vista oblicua desde el interior de la capilla.

te. Pese a ello, el resultado de los trampantojos es de gran eficacia cuando se contemplan desde los puntos P y Q (figura 1). Conforme el observador se aleja de ellos, es cada vez más evidente que los balcones no son corpóreos, sino pinturas planas. Ello se constata, como se ha dicho, en la figura 3, donde el contraste con el altar de madera es evidente. Pero es en posiciones extremas del punto de observación cuando el engaño resulta más acusado. Por ejemplo, la fotografía de la figura 5 está tomada desde el interior de la capilla, mirando al balcón fingido desde la derecha. Por supuesto, si el balcón fuese real, desde este punto de vista se percibiría el lateral derecho, contrariamente a lo que ocurre en la pintura, que desde este lugar ofrece un aspecto grotesco.

A pesar de la falta de rigor geométrico en la construcción perspectiva, Francisco Plano dió muestras de gran talento al realizar las pinturas. A la sensación de realismo que se experimenta mirando los trampantojos desde los puntos correctos, contribuye en gran medida su gran habilidad en el tratamiento cromático de las pinturas y muy especialmente en la relación entre luces y sombras. Existe una total coherencia entre la iluminación cenital de la capilla, que recibe la luz por la linterna con que se culmina la bóveda y las sombras propias y arrojadas pintadas en los trampantojos, con un delicado tratamiento de las gradaciones de luces y sombras en las molduras de los arcos supuestamente de piedra, en todas las molduras, celosías y ornamentos tallados o torneados de los fingidos balcones de madera, así como en las cinco cartelas de hierro forjado que, debajo de cada balcón parecen realmente sobresalir del muro y enroscar sus volutas en el aire hasta recoger el piso de madera del voladizo. Todo ello y particularmente los suaves brillos de los barrotes de la barandilla y de las partes superiores de las cartelas metálicas, está tratado con la maestría de un pintor digno de mejor fama.

RESUM

A la catedral de Calahorra (La Rioja), la capella del Pilar conté pintures, als dos murs laterals, que representen balcons de fusta tancats amb gelosies. Al de l'esquerra, un personatge sembla mirar al visitant. Foren executades entre 1711 i 1713 per Francisco Plano (Daroca, ca. 1658-Saragossa, 1739). Tot i que no responen a perspectives construïdes amb rigor geomètric, l'habilitat de l'artista en el tractament cromàtic i en el joc de llums i ombres, perfectament ajustat a la il·luminació zenital de la capella, aconsegueix que, quan es contemplen des dels punts adequats del deambulatori, els falsos balcons semblin autèntics. Com en tots els casos de *trompe-l'oeil*, l'engany va fent-se evident a mesura que el punt de vista s'aparta del correcte.

ABSTRACT

The false balconies of the Chapel of the Pilar in the Cathedral of Calahorra.

The Chapel of the Pilar in the Cathedral of Calahorra (La Rioja) contains some paintings on its side walls, representing two wood-latticed balconies. From the left balcony, the work of Francisco Plano (Daroca ca. 1658-Zaragoza 1739) dating from 1711-1713, a figure seems to be looking at the visitor. Although the balconies are not rigorous geometrical perspectives, the artist's skill in the treatment of colour and the interplay of light and shade, perfectly suited to the chapel's zenithal light, creates an impression of authenticity when the balconies are observed from certain points in the ambulatory. As in all cases of «*trompe-l'oeil*», the visitor becomes aware of the illusion as he moves backwards from these points.