

## DIBUJOS DE ARQUITECTURA Y ORNAMENTACIÓN DEL SIGLO XVIII

**ANÓNIMO** (Siglo XVIII)

*Decoración del frontón de la ermita de San Pablo en el Buen Retiro (Primera mitad del siglo XVIII)*

Dib/13/13/62

B 8500

La renovación de la ermita de San Pablo para convertirla en un lugar festivo que albergara espectáculos teatrales y otras diversiones cortesanas comenzó en 1656, fecha en la que empiezan a registrarse los pagos de lo que parece ser una primera decoración pictórica ejecutada por Francisco Rizi. Pero fue después de las importantes obras realizadas en 1659, que implicaron la transformación total de la antigua ermita, incluyendo la construcción de una nueva bóveda y la correspondiente reforma de los tejados, cuando se emprendieron los trabajos para dar un acabado en consonancia con la suntuosidad del espacio. Trabajos que realizaron algunos artífices bien conocidos en las obras reales, como el ensamblador Sebastián de Benavente o el marmolista Bartolomé Zumbigo. Pero evidentemente se buscaba algo más espectacular de lo que estos personajes, de gusto algo anticuado, podían ofrecer. Y para eso se llamó, a finales del verano de 1659, a Agostino Mitelli y a Michele Colonna, que acaban de terminar la decoración del techo del Salón de los Espejos, en el alcázar madrileño, encargándoles pintar tanto el interior del nuevo salón de San Pablo, como su fachada (Azcárate 1966).

Magalotti —el cronista del viaje de Cosimo de Medici—, que pudo verlas recién terminadas, y Antonio Ponz, que las describió poco antes de que desaparecieran, recuerdan que en las paredes del nuevo salón se representaba una columnata de orden dórico que enlazaba con la arquitectura pintada sobre la bóveda. Esta la conocemos bien gracias a un boceto al óleo conservado en el Museo Municipal de Madrid por depósito del Museo del Prado.

Concluidas las pinturas del interior, en mayo de 1660, Mitelli se trasladó al convento de la Merced, donde poco después enfermó, falleciendo el día 2 de agosto. En el Retiro quedó solo Colonna, a cargo de completar la pintura de la fachada, trabajo que le ocupó los siguientes cinco meses y en el que pudo contar con la ayuda de Dionisio Mantuano, que, a falta de Mitelli, se ocuparía de las arquitecturas fingidas (Aterido 2006). La única imagen de conjunto que nos ha llegado del resultado de su trabajo es el grabado de Meunier, lamentablemente no demasiado preciso en cuanto al detalle. Afortunadamente tenemos también la tardía vista de Domingo de Aguirre, pues aunque en ella no quede ya ni rastro de la decoración pintada, al menos nos deja entender mejor cómo se estructuraba la fachada.

Los dos cuerpos bajos, hasta llegar a la cornisa principal, se componían de tres calles separadas por poderosos contrafuertes, repitiendo la disposición espacial del interior. Al nivel del terreno, el paño entre los contrafuertes se vaciaba para dejar paso a tres puertas con entramados de madera y vidrieras. Es fácil imaginar el formidable efecto que debía producir esta continuidad espacial entre dentro y fuera el día que se celebraran comedias u otros espectáculos. Estos vanos se flanqueaban por pares de columnas toscanas (de alabastro, según Ponz), de poca altura —poco más de 1,50 m si juzgamos por el dibujo de Aguirre— aunque su esbeltez mejoraba al disponerse sobre altos pedestales independientes. Por encima de ellas corría una cornisa que se quebraba siguiendo el ritmo de la fachada. En este primer cuerpo apenas debió haber decoración pictórica, si acaso unos cajeados en los contrafuertes, que representa Meunier. El cuerpo situado inmediatamente encima era del todo ciego, excepto el arco que dibujaba su semicírculo sobre las columnas del vano central. No aparece en el grabado de Meunier, tal vez por imprecisión del dibujo, o bien porque se hubiera abierto después buscando dar algo más de luz a un interior que debía ser bastante oscuro. Por tanto, a ese nivel toda la decoración era pictórica. Unas pilastras fajeadas parecen recorrer los

vanos laterales en cuyo centro se representa un medallón, mientras los contrafuertes sirven de respaldo a distintas figuras alegóricas.

Aquí acababa el ritmo que imponían los contrafuertes, quedando ya completamente alineada la cornisa que corría sobre este nivel. Encima se levantaba un ático, convertido por la pendiente de los tejados en una especie de frontón peraltado. La decoración pictórica de este último cuerpo, la mitad izquierda, es la que puede verse en el dibujo de la Biblioteca Nacional. Unas columnas jónicas, respaldadas por representaciones de la abundancia, enmarcan la calle central. En ella se escenografía un edículo artesonado soportado por otras cuatro columnas jónicas y abierto hacia el jardín mediante una balaustrada sobre la que reposa indolente un personaje laureado, sujetando ostentosamente una llave en la mano. La calle lateral lleva un óculo elíptico bajo una repisa soportada por un angelote bastante desproporcionado respecto al resto de las figuras. El óculo queda descentrado entre unas pilastras dibujadas por detrás en un equívoco escorzo, lo que hace que la estructura compositiva resulte algo confusa.

Pero en cualquier caso estos huecos son importantes porque ayudan a atar interior y exterior, relacionando inequívocamente este dibujo con el óleo del Museo Municipal. En el espesor del muro los óculos se convierten en huecos rectangulares, cerrados por un entramado. Así se representan también en el boceto de la bóveda. En cambio, en el vano central el entramado se dibuja cerrando un arco tras el edículo, y esta apertura curva no se refleja en la pintura, donde al interior el arco es ciego y se decora en forma de concha. Allí, el hueco se abre debajo, enrasado con los de los laterales, correspondiendo en el frente de la fachada a la altura de la balaustrada. Sabemos que así se hizo, pues la vista de Aguirre muestra con toda claridad que es el espacio entre los balaustres el que deja entrar la luz al interior. Por lo tanto, en ese punto hay una ligera discordancia entre lo representado en el dibujo para la decoración del frontón y lo realmente ejecutado. Este es un tema menor, pero quizás habría que considerarlo para determinar la fecha del dibujo. Cuando Sancho lo relacionó por primera vez con el frente de la ermita de San Pablo, lo atribuyó a Colonna, pensando que correspondería a un diseño preparatorio para la ejecución de las pinturas, lo que significaba datarlo entre 1659 y 1660 (Sancho 1994). Posteriormente Raggi, a partir del análisis formal del dibujo, concluyó que no podía considerarse obra original de Colonna sino una copia de la primera mitad del siglo XVIII, realizada por algún dibujante de la corte antes de que se perdieran las pinturas (Raggi 2002). Ahí radica la importancia de cualquier pequeña diferencia entre lo dibujado y lo realizado. Estos huecos recortarían al interior nítidamente su silueta en un ambiente bastante oscuro, y no creo que pasara desapercibida la originalidad de una iluminación a través de los balaustres. Por eso es raro que el detalle no fuera recogido por el copista. Admitiendo que los rasgos estilísticos cuestionen la atribución a Colonna, eso no significa que obligadamente el dibujo tuviera que realizarse años después, con la obra ya concluida.

José Manuel Barbeito