

EL EFECTO DE TRAMPANTOJO EN LA PINTURA ANDALUZA DEL SIGLO DE ORO

Manuela Soriano Sánchez

Si el concepto tradicional de la pintura es el de figuración en una superficie de dos dimensiones del efecto espacial, acudiendo a las normas de la óptica y de la perspectiva, el trampantojo excede a esta intención, por cuanto busca la confusión del contemplador. Aunque el trampantojo se ha dado en todas las épocas, sin embargo, su uso alcanzar la mayor fama a partir de finales del siglo XVII y principios del XVIII. En España, ser a través de Sevilla, cuando se generalice su uso, sobre todo, hacia 1660.

En este texto se realiza un dilatado «excursus» a través de los pintores que procuraron engaños a la vista en sus cuadros, durante el Siglo de Oro en Andalucía.

INTRODUCCIÓN.

¿Qué entendemos por trampantojo? El término trampantojo es definido por el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española como: «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 estilo universal, *trompe l'oeil*¹. Somos conscientes de que la pintura de trampantojo o *trompe l'oeil* se ha dado en todas las épocas. Ya en Grecia con los famosos ejemplos –recogidos entre los escritores antiguos– de Parrasio y Zeusis que hacen pensar en la búsqueda de ese efectismo como principal objeto de la pintura.

El efecto visual es tan notable que desencadena un verdadero conflicto entre nuestra reacción y nuestro conocimiento: el artista nos ha hecho ver algo distinto de lo que se encuentra ahí. Ha despertado en nosotros una experiencia visual como las que conocemos de nuestros contactos con la realidad.²

El propósito del pintor ha sido deliberadamente el de engañar, sorprender al espectador³. Ilusión y trampantojo van unidos, pero como aclara Otrange Mastai, no son equivalentes. Mientras que el ilusionismo reclama la ayuda de la imaginación,

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1983.

² GOMBRICH, E.H.: *La imagen y el ojo*. Madrid. Alianza, 1987. Pág. 171.

³ D'ORANGE MASTAI, M.L.: *Illusion in Art. Trompe l'oeil. A History of pictorial illusionism*. New York, Abaris books, 1975.

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. 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 pintura⁴.

A veces, el término trampantojo se usa para referirse a cualquier tipo de ilusión pictórica, por ejemplo la cuadratura (tipo de decoración ilusionista en que se pintan elementos arquitectónicos sobre paredes y/o techos de tal modo que dan la impresión de ser una continuación de la arquitectura real de una habitación en un espacio imaginario. El engaño no es tan simplista como parece. Le basta borrar la frontera entre el alto relieve y la base pictórica para asegurar la victoria de la apariencia⁵.

Para María Luisa Caturla, el trampantojo es una práctica de la Pintura que carece de estilo, y surgió cuando el artista hubo adquirido la desenvoltura bastante para prescindir del estilo en observancia. Según ella, parece muy verosímil que fueran los griegos de la época helenística los que inventaron el trampantojo⁶. Debieron de existir en las casas helenísticas trampantojos arquitectónicos destinados a ensanchar habitaciones angostas con ámbitos ilusorios. Pero también hubo otros tipos de engaño, como el célebre mosaico vaticano de los desperdicios, fingiendo un suelo sin barrer. A menudo se incorporaban escenas figurativas a modo de cuadros sobre madera colgados en las paredes. Más tarde siguieron avanzando en esta dirección al simular aberturas en las paredes cubriendo a veces toda su superficie, o en ocasiones, con falsas ventanas abiertas a vistas de columnatas perdidas en la distancia.

En el siglo XV había penetrado el trampantojo, en forma de labor de taracea en el Studiolo, de Federico di Montefeltre: arquitecturas fingidas, o libros astrolabios y redomas: conmovedores signos de un amor a la ciencia, ilusionado.

Tenemos también la graciosa anécdota de Palomino sobre doña Mariana de Bustamante, la mujer de Pereda, deseosa de tener dueña en antesala, como sus encopetadas amigas. Su esposo procuró complacerla, pintándosela en trompe l'oeil sobre una mampara, «sentada en su almohada, con sus anteojos puestos, haciendo labor»... «a muchos les sucedió hacerla la cortesía y comenzarle a hablar»...⁷

De la estrecha relación del manierismo con el trampantojo puede decirse que resulta de una predisposición de ambos a la complacencia en el equívoco. Pese a que las tendencias barrocas manifiestan una decidida inclinación a la verdad, siguen produciéndose trampantojos durante todo el siglo XVII.

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.: «Acerca del trampantojo en España». *Cuadernos de Arte e Iconología*, 1 (1988), p. 27.

⁵ DAUVY, Philippe: *El siglo XVII*. I. Madrid, Aguilar, 1970, p. 27.

⁶ CATURLA, María Luisa: «La Santa Faz de Zurbarán, Trompe l'oeil «a lo divino». *Goya*, 64-65, Madrid, (1965), p. 200.

⁷ *Ibid.*, p.202.

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

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 barrocos.

EL EFECTO DE TRAMPANTOJO EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO DE ORO.

Pero ¿qué, entendemos como Siglo de Oro?, ¿se trata sólo del siglo XVII?.

Siguiendo a Alfonso E. Pérez Sánchez, el Siglo de Oro o la pintura barroca española, se prolonga más allá de 1700. En realidad la pintura barroca española, la pintura del siglo XVII, se mantiene perfectamente en uso hasta 1730-40. Es decir, que ese mito de que la pintura española se acaba en la fecha de 1700, tampoco es cierto; es una comodidad de manual, didáctica. Para Pérez Sánchez, la idea del Siglo de Oro es una imagen acuñada que corresponde a siglos distintos. No habríamos de hablar de un siglo, sino de unos siglos: los siglos XVI y XVII, y primeros años del siglo XVIII.

En el ámbito andaluz, la primera mitad del siglo XVII presenta un panorama todavía impreciso. Gracias a Pacheco, que traza su historia con datos de primera mano y que transmite noticias que eran de dominio común en la Sevilla de su tiempo, podemos disponer de una falsilla sobre la cual ir incluyendo obras y hechos documentales desaparecidos con posterioridad.

FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN.

A estas mismas fechas de finales del XVI y principios del XVII pertenecen algunos de los mejores bodegones de Cotán, género en el que el pintor materializó una de nuestras más originales aportaciones a la pintura barroca. El realismo de las naturalezas muertas representadas est resaltado, tanto por la colocación espacial –generalmente en el alféizar de una ventana–, como por el contraste de una intensa iluminación lateral que acentúa los volúmenes iluminados y las sombras, en especial los fondos totalmente oscuros. Así, los objetos ganan en su total corporeidad, convirtiéndose en verdaderos trampantojos, en los que el detalle y el estudio primoroso atiende, tanto a sus valores plásticos, como a sus calidades de superficies. La misma distribución de los objetos o sujetos, pensadamente estudiada, ha dado lugar a que la crítica descubra en ella contenidos de científica geometría, de posible significación musical de iconografía de pasión⁸, como considera Domingo Sánchez Mesa.

⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *El Siglo de Oro de la Pintura Española*. Madrid, Museo del Prado, 1991, p. 13.

Manuela Soriano Sánchez

Siguiendo a Emilio Orozco Díaz, los antecedentes de la pintura de bodegones de Cotán, hay que buscarlos especialmente en la tradición toledana y en la influencia que en ella ejerció la pintura flamenca del siglo XV. Nos falta conocer el eslabón de dicha tradición que serían los bodegones realizados por su maestro Blas de Prado que en su tiempo fueron celebrados por Pacheco. También destaca la importancia de obras como el jarrón de flores de Memling, colocado en una hornacina, con fondo de sombra, recordando algo un encuadramiento de ventana. Junto a ello destacan las naturalezas muertas de las marquetorías italianas del siglo XV –sobre todo las de sillería de coro de la catedral de Siena– son los modelos de más interés que se pueden encontrar como precedente del sentido de composición del bodegón de Sánchez Cotán.

De Sánchez Cotán, podemos decir que tiende a una ordenación casi rígida en sus bodegones, recurriendo para ello a la solución de colgar algunos de sus elementos, y reforzándolos en su encuadramiento con un borde de ventana –sobre el que posan otros– que enmarca con el vigor de sus amplios planos neutros. Color con una entonación jugosa y rica, pero dentro de una parquedad y sobriedad colorista. Los elementos que integran sus bodegones son siempre naturales. El cardo como principal y central y, entre otros, verduras, frutas y productos elementales. Así los pepinos, zanahorias, rábanos, col, ajos, cebollas, albaricoques, melones, peros, limones y naranjas.

Además, en Granada se completa con dos productos elaborados como el pan y el queso que, aunque no naturales, se refieren a lo más primitivo y elemental del alimento. Sólo en algún caso –pero no con valoración independiente, sino como simples recipientes– aparece el cenacho de cerezas, la cestilla de albaricoques o la taza de castañas, por otra parte, objetos sencillos y humildes. Junto a todo ello, aunque no siempre –en su época toledana– naves, perdices y pájaros. Todo presentado con orden y claridad perfilando cada cosa sobre la negrura del fondo vacío con valor e independencia de individualidades, aunque sin someterse totalmente a una distribución o esquema fijo. Y a ello se une, la iluminación violenta, tenebrista que extrema la dureza y aislamiento con que los objetos se destacan. Ante la valoración de volúmenes de equivalencia geométrica, destacaba la formación científica de Cotán y el sentido matemático de su arte de componer. Es innegable que existían en él estos conocimientos que incluso en sus alardes de pintura de perspectiva y trampantojo alcanzaron desnuda expresión. Sus contemporáneos seguramente reconocían el marco espacial, o ventana, de los bodegones de Sánchez Cotán como un cantarero o alacena rudimentaria. La presentación de las frutas y hortalizas colgando de cordones atados por arriba a algún soporte aludían a una costumbre que tenía como propósito la conservación de los alimentos. Ninguna de las composiciones, sin embargo, muestra el desorden de una alacena, y sería un error olvidar que son ordenaciones artísticas.

Tanto la contemplación directa de los cuadros como el examen del inventario de su taller confirman que pintaba primero la ventana y después añadía las frutas

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

y hortalizas. El espacio ocupado por el espectador entra en relación con el del cuadro al situar algunos objetos de manera que sobrepasan el borde frontal de la ventana y sobresalen de forma acentuada hacia el espacio exterior. El fondo oscuro sobre el que quedan silueteados los objetos produce, por otra parte, una sensación de gran profundidad; procede a cautivarnos con la hipnotizadora profusión de detalles, hasta tal punto es así, que nos resulta difícil apartar la vista del cuadro; la visión se agudiza y queda en suspenso.

En los bodegones de Sánchez Cotán, en que existían estos conocimientos de pinturas de perspectiva y trampantojo podemos citar los más famosos: BODEGÓN. Madrid. Colección del Duque de Hernani. BODEGÓN CON VERDURAS Y FRUTAS. Madrid. Colección Várez-Fisa. BODEGÓN. Museo de San Diego. Estos bodegones con efecto de trampantojo que pintó Sánchez Cotán, a los que Emilio Orozco Díaz considera místicos: «cuando pinta aquellos bodegones en la Cartuja –incorporando a veces elementos de la naturaleza granadina– refuerza su sentido ascético místico suprimiendo las aves y la caza, de acuerdo con los alimentos del cartujo»⁹, no serán los únicos trampantojos que realice.

En su etapa granadina en la Cartuja, vamos a encontrar en primer lugar en el altar de la Sala de Profundis el gran lienzo de SAN PEDRO Y SAN PABLO, donde lo que nos interesa es el retablo pintado al fresco, en blanco y negro, que Cotán creó para acoger el cuadro. Es un paradigma de las grandes dotes que el cartujo poseyó para el diseño de arquitecturas, en este caso un claro trampantojo. Es tal su sentido de la proporción, del equilibrio y de la perspectiva, reforzada no sólo por la perfección del diseño, sino también por el sabio uso de las sombras, que, cuando se contempla, casi invita a palpar la pared para asegurarse de su ficción.

Sobre dos plintos, con molduras biseladas en los frentes, montan dos columnas corintias de fuste estriado; en la parte superior, una cornisa coronada a los lados con bolas, en el centro un escudo enmarcado por caprichosas formas. Es una arquitectura de caracteres típicamente escurialenses, como se deduce incluso de los motivos ornamentales. El proyecto constituye una interesante recreación de experiencias, anteriores a su llegada a la Cartuja, ligadas al manierismo cortesano. No ser sólo la experiencia visual de la arquitectura la que motive a Cotán a este tipo de diseños, sino también el conocimiento directo de creaciones arquitectónicas pintadas por los decoradores escurialenses, tan preocupados por las escenografías; así lo corroboran Angulo y Pérez Sánchez cuando escriben: «ese gusto por la ficción pictórica de perspectivas arquitectónicas y escultóricas es típico del tiempo, y de la clara estirpe manierista romana».

Otra de las obras con efecto de trampantojo de Sánchez Cotán: CRUCIFICADO. Granada. Museo. Este cuadro corresponde al retablo de la Sala de Capítulo de

⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «El Arte del Barroco. Escultura-Pintura y Artes Decorativas». *Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VII., Sevilla, Gevers, 1991.

Manuela Soriano Sánchez

los monjes en la Cartuja granadina, que se estima como el primer gran trabajo del pintor en el monasterio.

Este cuadro del Crucificado que coronaba el retablo está hecho con efecto de trampantojo, con la intención de engañar a la vista dando la sensación de una imagen corpórea superpuesta en un arco de madera estofada –con su moldurage y adornos de oro– tras el que aparece como si fuese pintado un fondo de paisaje. El artista ha cuidado el efecto de perspectiva, en visión desde abajo, y de la proyección de sombras sobre el fondo que exigía la iluminación del recinto. Recoge el momento de la expiración de Cristo. El fondo de paisaje con ciudad y río bajo cielo nuboso, como si recordara de memoria una vista de Toledo, se envuelve en un tono gris plomizo levemente azulado, resaltando aún más la figura.

SANTA CENA. Granada. Museo. (En depósito en la Cartuja) Situado al fondo del gran refectorio de la Cartuja. Composición de sentido plano y equilibrado conforme al arte de la época. Sin embargo, el pintor procuró enlazar con el ámbito espacial de dicha dependencia, iluminando las figuras como exigían las ventanas de ella, repitiendo también el aspecto de su pavimento, y como afirma Emilio Orozco Díaz «tenta el pensar que esa decoración a base de bandas de su fondo –que se ofrece también en su Virgen del Rosario que igualmente estuvo en el refectorio– respondería a la que presentaban sus paredes». El efecto ilusionista de trampantojo, lo consigue aquí Cotán, en las ventanas que pinta al fondo. Dos ventanas abiertas que aparecen en el fondo del recinto pintado, dejando pasar la luz en la forma con que en efecto, hubiera pasado de estar en realidad abiertas en la cabecera del refectorio, que refuerzan la sensación de que la escena sucede en un espacio prolongación de aquél. El efecto se refuerza, con el herraje en parte dorado de las ventanas.

CRUZ. Granada. Cartuja. Por último, destaca también la Cruz fingiendo que es de madera con sus clavos, que pintó Cotán en el muro del refectorio –como colgada en alto sobre el gran cuadro de la CENA–, que a su vez es también un trampantojo. Es una cruz sencilla, de madera limpia, con el INRI en la cabecera y con los tres clavos, todo con minuciosa técnica e intencionado uso de los efectos ópticos de la iluminación y el relieve. Se recoge el gran éxito de esta cruz en las observaciones del pueblo: «se ha visto repetidas veces querer los pájaros sentarse en los clavos, y de su engaño venir, por haberles faltado el asiento, aleteando hasta el marco del cuadro». Ceán en su visita al monasterio granadino igualmente se detuvo y admiró el retablo citado «por la exactitud con que está observado el punto de vista y por el buen efecto del claroscuro», y sobre la Cruz del refectorio «no hice alto cuando la vi –cuenta– hasta que un monje me preguntó si no hallaba en aquella pared alguna cosa de arte, y entonces me detuve y conocí el artificio». Y el mismo asombro determina muy poco después en el conde de Maule.

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

FRANCISCO ZURBARÁN.

De nuevo encontramos en Zurbarán el efecto de trampantojo en el papelito magníficamente realizado que coloca en la parte baja de la cruz. El Cristo está fijado a la cruz por medio de cuatro clavos, que en este caso presentan un mayor resalte. Igual sucede con los que sostienen la cartela y los que unen los travesaños y el subpedáneo. En este lienzo los clavos están tratados con el mismo cuidado y esmero que los alfileres de los que prenden sus paños de la Verónica, con su efecto de trampantojo¹⁰.

Julián Gállego se atreve a calificar también de «bodegón a lo divino», el tema que Zurbarán trata con un acierto insuperable: el del «Velo de la Verónica» o «Santa Faz», del que tan hermosos ejemplares poseen los museos de Estocolmo y Milwaukee, y las colecciones de Buenos Aires y Madrid

Con su habitual penetración, María Luisa Caturla ha calificado estas obras de «trompe l'oeil» a lo divino¹¹: ¿Cómo logra Zurbarán ese trampantojo?: «Sobre el fondo oscuro –rojizo o negro– destaca sus valores táctiles un lienzo blanco –azulado o marfileño– y este va prendiendo en complicadas dobleces, como para enmarcar el Rostro Divino. Sujetan las dobles alfileres a la antigua, confeccionada aparte su cabeza dorada. Los alfileres prenden ... en el mundo externo... es decir, en el fondo, como si éste fuese de material real y penetrable a su punta. Arriba, de las dos esquinas superiores del cuadro, bajan diagonales unos cordoncillos y arrebujan cada uno un pico del lienzo. El paño de Verónica de Zurbarán está suspendido de esos finos cordeles, atado a algo que no podemos ver, que está fuera del cuadro: clavos, con certeza, desde los que bajan los cordeles a anudar los atadijos... En versión posterior, más clásica, suprime los atadijos en lo alto del paño y el gran alfiler que lo remanga abajo...» No cabe definición más idónea, en su meticulosa sencillez, a estos cuadros, una de cuyas versiones posee M^a Luisa Caturla. El velo de Verónica concebido como trampantojo es, pues, un objeto, una servilleta o toalla planchada y limpia con primor monjil, como lo llama Julián Gállego, y a la vez la efigie de Cristo: una naturaleza muerta a lo divino.

No menos de diez, son los ejemplares que conocemos de la Santa Faz.

Pero vayamos más lejos y contemplemos el admirable SAN SERAPIO de Hartford, mártir mercedario vestido de blanco, colgando de las manos de unos troncos o clavos; su escapulario caído esconde el horror de su martirio, las entrañas arrancadas, que deja adivinar un cuadrado del mismo tema en la colección Lifschitz de Nueva York. La cabeza del mártir cuelga inclinada sobre esos blancos lienzos, como la de Cristo en los paños de Verónica. Es indudable la similitud compositiva entre el San Serapio y La Santa Faz. A un lado hay el trampantojo de un papel con el

¹⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: *La Cartuja de Granada*. León, Everest, 1976, p. 19.

¹¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Barcelona, Noguer, 1973.

Manuela Soriano Sánchez

nombre de B. Serapis sujeto con un alfiler de la misma clase que los usados en La Santa Faz, hecho con el amor de una miniatura.

Ese efecto de trampantojo, también lo llevar a las firmas, tan características, escritas sobre un rótulo de papel, sistema harto conocido y empleado en el Greco, Velázquez,..., pero que toma en Zurbarán un aspecto precioso. Suelen ser fingidos papelitos, muchas veces doblados, o rotos, muy cuidados por su pincel, obviamente coloreados con alguno de los tonos blancos de su propiedad. Con enorme maestría clava los papelitos en el tronco que sostiene a San Serapio de Hartford, o cómo en el Cristo de Chicago, sujeto al pie de la cruz, es como un eco del INRI pintado en una tabla en lo más alto. La firma de Zurbarán aparece, como un papel más en la escribanía de Fray Gonzalo de Illescas, o en un papel medio roto en la Misa del P. Cabañuelas, mientras que en La adoración de los pastores de Grenoble es como un marbetillo de botica, pegado sobre el lienzo y que empieza a despegarse.

Como dice Gaya Nuño: «cada uno de estos papelitos es una mínima naturaleza viva más».

Finalmente, Palomino valora el propio significado del bodegón como trampantojo. Esto se advierte a propósito de Zurbarán. Hablando de un cuadro llamado de 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»¹².

Es lo que Emilio Orozco ha llamado «bodegón a lo divino», ya que el tema más zurbaranesco es el «corderito» o borreguito, que, como el propio Orozco ha señalado, existía previamente en Cotán¹³.

Gaya Nuño lo denomina «naturaleza viva» y nos dice: «cuando Zurbarán pinta un «Agnus Dei», naturalmente, con sus blancas lanas, el espectador duda sobre si se halla ante un símbolo, ante una pequeña res o ante otra naturaleza viva. Me inclino más bien por lo último, porque aquí era donde el maestro podía organizar su rigor a entera satisfacción propia»¹⁴.

Emblema de dulzura, de inocencia y de obediencia, el cordero con las patas atadas, abandonado sobre un tablero, sobre el que caen sus patas saliéndose de él, dando un efecto de trampantojo que se refuerza con la maestría en el tratamiento de la luz, que hace emerger la masa blanquecina de un fondo oscuro denso, exquisitamente valorados los matices de una reducida gama de color. Destaca la sensación de abandono y la portentosa técnica que permite reflejar la humedad del hocico, la delicadeza de las pestañas y la tactilidad de la lana, de apretados vellones. Uno de los más interesantes seguidores de Zurbarán, y que nosotros señalamos por su empleo también del trampantojo, es la pintora hispano-portuguesa Josefa de Ayala.

¹² CATURLA, María Luisa: «La Santa...», pp. 202 y ss.

¹³ OROZCO DÍAZ, Emilio: «Cotán y Zurbarán. Influjo y afinidades ente un fraile pintor y un pintor de frailes». *Goya*, 64-65, (1965).

¹⁴ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La obra...*, p. 125.

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

JOSEFA DE AYALA.

Más que en las composiciones con figuras, harto delgadas y exangües, donde triunfa Josefa es en los bodegones, con delicadas reposterías «a lo divino», el más famoso de los cuales es el «Cordero de Dios» con las patas atadas, copia del que Zurbarán coloca en la Adoración de Grenoble o más aún del «Carnerito» de la colección del Marqués del Socorro, pero sin cuernos. El carácter sacro de este simbólico animal, es acentuado por Josefa con una aureola, una ofrenda de flores y pétalos, esparcida sobre el mueble o parapeto zurbaranesco donde está acostada esa víctima, y hasta con el rótulo «occisus a(gnus) origine mundi» colocado en la parte anterior. Ejemplo muy típico de lo que Julián Gállego denomina «cuadro en el cuadro» este corderillo lleva un marco en trampantojo, un enmarque de falsa cornucopia, con borlas y delicadas guirnaldas, un poco pueblerinas, de flores y frutas.

Pero todavía hemos de sorprendernos ante el «Paño de la Verónica o Santa Faz» que se conserva en la iglesia de la Misericordia, de Peniche, con su aspecto de cortina con doble caída, propia del maestro. Ante esta fiel zurbaranista, Gaya Nuño se pregunta si no iría Zurbarán a Portugal entre 1654 y 1658, años en que nada se sabe de su vida¹⁵.

DIEGO VELÁZQUEZ.

Martín González nos plantea que el espejo en el cuadro es un trampantojo, él lo denomina «espejos al trampantojo». 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.

Por esto nos analiza Martín González el lienzo de LAS MENINAS de Velázquez relacionándolo con el cuadro de Van Eyck, que conoció el pintor. El espejo está unido a la superficie, brilla, parece real. Como dice Julián Gállego «el cuadro dentro del cuadro»: «...Y las historias representadas en los cuadros del fondo, veladas por la contradictoria intención imitativa y paradójica del sevillano, son la ilustración de esa superioridad, que pone al pintor al nivel de los mismos Reyes. Reyes que,

¹⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio: «Zurbarán y los Ayala». *Goya*, 64-65 (1965), p.222.

Manuela Soriano Sánchez

ausentes de la tela, pero presentes a través del espejo, son los únicos que al mirarlo no han de asombrarse de ver reflejarse al fondo sus efigies».

Otra obra en la que el efecto de trampantojo es claro es la CUERNA DE VENADO. Olvidada, sin atribución, durante muchos años en el Palacio de Riofrío, esta importante pieza fue descubierta en 1966 y publicada in extenso por Angulo.

Aunque modificada con adiciones que alteraron su aspecto y dimensiones, debe tratarse del «lienzo al óleo de una cuerna de venado que pintó Diego Velázquez con un rótulo que dice: lo mató el rey nuestro señor Phe. quarto el año de 1626» que aparece recogido en los inventarios reales de los siglos XVII y XVIII, desde 1636 hasta 1735. Entre ambas fechas se había procedido, sin duda, a la «restauración» del cuadro, añadiéndole las fajas de telas, perfectamente identificables y enriqueciendo la composición con el búho real y las cabezas que la completan. Quizás Carlos III la regalase a su hermano, buen cazador. Las partes añadidas son todas de excelente calidad y habrá que atribuir las a un pintor de habilidad, buen conocedor de la técnica seiscentista, quizás Juan García de Miranda, que consta trabajó en la restauración de los lienzos dañados por el incendio. La pintura original se reduce a la cuerna, la piedra en que se apoya y el papel blanco, sin inscripción alguna, que tiene efecto de trampantojo por sí sólo. Sobre el fondo liso, de tonalidad castaña ligeramente verdosa, se proyecta la sombra de las enormes astas, con una maestría excepcional que sugiere espacio y aire, ambiente de modo inequívocamente velazqueño.

ALONSO CORTÉS.

El mejor conocimiento de Alonso Cortés nos lo ofrece la calificada como su mejor obra: la exuberante decoración de la antigua iglesia de los jesuitas en Málaga, en la que desarrolla un completo programa iconográfico de barroquizante efecto visual (por el sorprendente engarzamiento entre la pintura al fresco y la geométrica arquitectura de escorzado trampantojo) y conceptual (por la ajustada unidad temática en torno a la «exaltación del martirio y sus valores espirituales» a través de sus símbolos usuales y los principales santos martiriales, según criterio de la jerarquía jesuítica).

Según nos refiere Camacho Martínez, el carácter manierista es visible también en la rigurosa ordenación decorativa de la bóveda donde el espacio ha sido revestido con un «disfraz arquitectónico de tablero» dentro de un correcto y habilidoso camuflaje de escorzos y perspectivas, utilizando para ello una contrastada entonación entre los fondos blancos y dorados y los oscuros «vanos fingidos» de las pinturas. Pero donde se aprecia aún más el arcaico estilo manierizante es en los propios cuadros de los tres anillos concéntricos. Así, las sólidas y monumentales figuras de los santos y santas mártires, enmarcados en sus respectivos espacios de «ventanas enmasca-

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

radas» de fondos oscuros e inconcretos, están representadas en un primer plano, de pie, vistas de frente con gran énfasis áulico que se resalta más por el colorido variado e intencionadamente contrastado de sus amplias y escultóricas indumentarias.

Son todas ellas figuras de serena y equilibrada actitud gestual. Frente a lo estético y solemne de estas figuras, aparecen en el anillo superior, en sus correspondientes huecos de «oscuras ventanas», nueve angelillos de juguetonas y retorcidas actitudes manieristas («figuras puestas y colocadas en posturas difíciles e incómodas»), portadores de coronas de rosas y palmas martiriales. Es, pues, también en este intencionado contraste de actitudes gestuales en comparación con las otras inmóviles figuras, donde se refuerza aún más el talante manierístico del conjunto pictórico de la bóveda semiesférica de la antigua iglesia colegial del «Señor Sebastián»¹⁶ (a quién estuvo en principio dedicado el templo) realizado con el efectismo del trampantojo al servicio de un juego ilusionista entre arquitectura fingida y real.

ALONSO CANO.

A partir de 1652, Cano realiza en la catedral de Granada uno de los conjuntos más importantes, representando la vida de la Virgen. Se le encarga la realización de siete monumentales lienzos de terminación en medio punto, con serias dificultades que fueron superadas por Cano, dando unidad a toda la serie, creando, sin embargo, en cada una de las obras composiciones independientes y, al mismo tiempo, equilibradas con el resto.

Es en estos fondos arquitectónicos donde el artista deja testimonio de que también domina el efecto de trampantojo, aunque no lo usa en sus cuadros como otros pintores. Ser en dos de los lienzos del ciclo mariano que el maestro hizo para la Catedral de Granada, donde podamos observarlo.

Los temas de la VISITACIÓN y PRESENTACIÓN son los elegidos por el maestro para insertarlos en interesantes contextos de arquitectura. En el primero, llama poderosamente la atención una pilastra –destacada en primer término del fondo– con tonalidad más clara que el resto de la arquitectura; en ella el artista se recrea modelando elementos decorativos –grutescos– de clara estirpe renacentista; sin centrar la composición, forma parte de la hábil dinámica compositiva y ambiental ideada por el pintor. Así, mientras que el volumen de la figura de la Virgen se recorta en un espacio abierto, el de Isabel está respaldado por el sentido ascensional de la pilastra.

El arco de medio punto, que da acceso a un exterior, constituye el último referente arquitectónico del fondo, con él se pretende continuar en el lienzo la galería abierta por el arco real que cobija la hornacina en donde está la pintura, un auténtico

¹⁶ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, Diputación, 1982, pp. 180 y ss.

Manuela Soriano Sánchez

trampantojo, como si el espacio iniciado por la arquitectura real del arco de medio punto continuara por ese otro de ficción. El fondo del lienzo se completa con un celaje resuelto a base de gradaciones cromáticas. El escalón sobre el que están las figuras parece ser el último descansillo de una escalera donde tiene lugar la escena.

En la PRESENTACIÓN, donde se justifica todavía más la relación entre la pintura y la arquitectura de la Capilla Mayor. Alonso Cano crea una proyectiva con claras connotaciones manieristas, Orozco Díaz señala cómo «los elementos arquitectónicos aunque ilógicos, alcanzan una importancia y grandiosidad –respondiendo a visiones manieristas– cual nunca se dio en el arte de Cano...»¹⁷

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.

De fecha muy temprana es su obra de la «INMACULADA CON FRAY JUAN DE QUIROS», obra de grandes dimensiones que fue pintada en 1652 para la Hermandad de la Vera Cruz, cuya capilla se encontraba en el Convento de San Francisco de Sevilla. La pintura presenta una admirable composición, a pesar del formato de medio punto de su parte inferior, obligado por estar situada la pintura encima de la reja de la capilla de la cofradía. En la composición el fraile aparece justamente en actitud de escribir uno de sus libros, inspirándose ante una representación pictórica de la Inmaculada. Es lo que Julián Gállego llama «un cuadro dentro del cuadro»¹⁸, creando un vistoso efecto escenográfico, casi de trampantojo, al enmarcar la figura de la Virgen entre elementos arquitectónicos, por un baquetón fingido y flanqueado por columnas que sostienen un entablamento. Entre las columnas cuelgan guirnaldas de frutas y aparecen también ángeles mostrando el escudo de la cofradía. Actualmente se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla.

El tema de la figura humana dentro de un marco constituye otra forma de trampantojo, que sirve especialmente para el retrato. 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; numerosos pintores de esta centuria testimonian esa afición al doble juego de las apariencias, hay que mostrar que el cuadro es y no es, al mismo tiempo, la realidad. Es el retrato que es, a la vez, una persona y un cuadro. Murillo nos presenta su «AUTORRETRATO» (National Gallery, Londres). Realizado a instancias de sus hijos, tal y como señala la cartela que aparece en la parte inferior de la pintura, muestra al artista de medio cuerpo, incluido en un óvalo que hace la función de marco fingido. En el borde de este marco aparece apoyada la mano del artista en un claro efecto de trampantojo; su rostro acusa el paso de los años con respecto a su autorretrato juvenil, pero en él hay una profunda serenidad de ánimo

¹⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1965.

¹⁸ GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1968.

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

que le muestra seguro de sí mismo y orgulloso de su profesión de pintor. Este aspecto se subraya a través de los instrumentos del oficio que aparecen sobre una mesa a ambos lados del óvalo, como señala Valdivieso¹⁹; así a la izquierda figura un papel medio enrollado en el que se advierte una figura pintada con lápiz rojo, lápiz que también figura allí junto con un compás y una regla. A la derecha se dispone la paleta del pintor con sus pinceles. En el Wellington Museum, de Londres, se conserva una repetición del anterior pero sin la inscripción y los instrumentos del oficio.

De nuevo Murillo nos sorprende con otros dos magníficos ejemplos de trampantojo en el retrato de «NICOLAS OMAZUR» y el de su esposa «ISABEL DEL MALCAMPO». Repite el esquema del autorretrato de Murillo. Su esposa le tiende una flor desde su cuadro, y su marido le responde desde el suyo con una calavera. Esos ademanes, como ciertos gestos y guiños que quieren establecer la comunicación de un personaje, intermediario, con el espectador, juegan confundiendo el espacio pintado y el espacio real.

JUAN DE VALDÉS LEAL.

Destacamos la intervención directa de Valdés Leal en la Iglesia de los Venerables, de Sevilla (1680/1690), con la ejecución del repertorio de ángeles que figuran en las pechinas de la media naranja y en los medios puntos de los muros laterales. Son en total ocho representaciones de ángeles, todos ellos magníficamente dibujados por su propia mano pero coloreados con gran dureza, lo que hace suponer que la labor le correspondió en mayor parte a su hijo Lucas. Cada uno de los ángeles lleva objetos que son necesarios en la celebración de la Misa, como cruz de altar, cáliz, vinajeras, casulla, misal, ara, mantel de altar, alba y dalmática. Todos están efigiados con rasgos de jóvenes mancebos y están acompañados por pequeños ángeles. Cada escena se enmarca con molduras de fingida arquitectura de movido diseño y con guirnalda de flores y frutos. «ÁNGEL CON CASULLA»²⁰.

La amplia labor decorativa emprendida por Valdés Leal en los Venerables se completa con su intervención en el techo de la sacristía de la iglesia, cuyo trabajo de albañilería y carpintería de la iglesia concluyó según Angulo a principios de 1688. Con la ayuda de su hijo Lucas, realizó esta tarea. La superficie de este recinto tiene unas medidas que aproximadamente tienen ocho metros de largo por cuatro de ancho teniendo un techo muy bajo, lo que movió a Valdés a introducir en la representación pictórica un efecto de perspectiva que aumentase ilusoriamente la altura del recinto. Para ello situó en la conjunción del techo con las paredes, una cornisa fingida sobre

¹⁹ VALDIVIESO, Enrique: *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. Madrid, Sílex, 1991.

²⁰ VALDIVIESO, Enrique: *Valdés Leal*. Sevilla, Guadalquivir, 1988.

Manuela Soriano Sánchez

la que dispuso una balaustrada desde la que se alzan muros en perspectiva, culminantes en un techo adornado de yeserías.

Esta arquitectura fingida da como resultado, al levantar los ojos hacia el techo de la sacristía, el efecto de una profundidad triplicada, perfectamente resuelta en sus problemas técnicos. La sensación de espacio y de luz está admirablemente conseguida, a través de la representación de los óculos y ventanas que proyectan potentes efectos luminosos en el ambiente. En medio del espacio de este techo fingido aparecen cuatro ángeles mancebos que vuelan, sosteniendo entre sus brazos una gran cruz de madera, alegorizándose «EL TRIUNFO DE LA SANTA CRUZ».

Debe tenerse en cuenta que Sevilla en estos años (1630/40), tuvo una importante colonia de comerciantes y banqueros holandeses y flamencos, que sin duda alguna, colaboraron en la transformación del gusto, tanto en la incorporación de obras de sus países de origen, como propiciando, con encargos expresos, la adopción por parte de los pintores sevillanos de esquemas compositivos y elementos temáticos nuevos. La difusión, muy a finales del siglo, del género del trampantojo, lo prueban sobradamente.

Sin embargo, pocos períodos de la historia del arte español nos han dejado tantas preguntas sin responder como los oscuros años de la transición entre el siglo XVII y el XVIII. En los últimos lustros del siglo, parece que aparece entre nosotros, y se afirma especialmente en Sevilla, este género nuevo, que tendrá su mayor importancia en las primeras décadas del siglo XVIII.

William B. Jordan y Peter Cherry, nos dicen que la pintura española hace una apropiación descarada de la pintura de trampantojo que practicaron los holandeses y flamencos, y que este fenómeno podría no haber tenido la extensión que se supone, y que tal vez, sepamos menos sobre ello de lo que pensamos.

El género del trampantojo había alcanzado quizá su culminación con el flamenco germanizado CORNELIUS NORBERTUS GYSBRECHTS (doc. entre 1659 y 1678), viajero por la Europa nórdica, de Copenhague a Breslau, pero también en algunos artistas, casi todos procedentes de uno u otro lado de los Países Bajos, como WALLERAND VAILLANT (Lille 1623-Amsterdam 1677) o EVERT COLLIER (Breda 1640-después de 1706), que lo difunden por toda Europa. Parece que hacia 1660 la moda europea de los trampantojos alcanza su inicio entre nosotros. No debe sorprendernos que en Sevilla, ciudad cosmopolita con un buen número de habitantes procedentes de los países del norte, se conocieran estas obras extranjeras.

MARCOS CORREA.

Son dos solamente las pinturas que de él se conocen. Son representaciones de trampantojo o engañifa, como nos dice Valdivieso, y se conservan en la Hispanic Society de Nueva York. En ambas obras se finge la superficie de un fondo de tablas,

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

en las que están clavados grabados o cuelgan cintas sujetas a escarpas, tinteros, papeles enrollados, legajos, frascos con tinta, un bastón, la calavera de un conejo y una paleta de pintor. Están realizadas con hábil dibujo, creando los efectos de luz y sombra para crear sensaciones de relieve y por lo tanto de fugaz ilusión de veracidad.

Todo un conjunto de obras de carácter análogo se pinta en Sevilla en estos años, y en algún caso han sido atribuidas al propio Murillo, como nos dice Pérez Sánchez²¹. Casi todas ellas presentan el esquema que Marlier ha llamado «rincón del estudio», donde se fingen, sobre un fondo de tablas una serie de objetos, ya descritos, con un virtuosismo tridimensional, llevado al límite.

A parte de Correa debieron ser varios los pintores dedicados en Sevilla a este tipo de representaciones, puesto que se conocen varias obras anónimas de diferente estilo que no han podido ser puestas en relación con ningún artista concreto. Lo cierto es que este género pictórico arraigó en la clientela local prodigándose después su ejecución a lo largo del siglo XVIII.

Algunos de estos cuadros son estos dos anónimos que describimos a continuación, por su interés como trampantojos:

ANÓNIMOS SEVILLANOS HACIA 1680-90. «Guirnalda con lienzo de la Virgen y el Niño» y «Guirnalda con lienzo de San Nicolás». Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Son dos lienzos muy significativos del género del trampantojo de fines del siglo XVII, y de la tradición de las guirnaldas flamencas al modo de Daniel Seghers. Del primero tienen el fondo de madera, que los emparenta con los cuadros de «rincón de taller» y el efecto de relieve insistido de los marcos de ébano. De la segunda, la estructura toda de la guirnalda, los tipos de flores y su vivaz colorido.

Su singularidad fue ya señalada por Angulo, que advirtió, además, cómo la Virgen con el Niño de este lienzo repite la de Murillo en el Dulwich College de Londres, con una ligera variante en la posición de los brazos del Niño, que se repite en alguna otra copia de aquella composición. Es imposible, por ahora, sugerir atribución alguna, pero la calidad de los lienzos es considerable y atestiguan la vigencia de un género apenas estudiado hasta ahora. Estuvieron depositados algunos años en la iglesia de San Bernardo de Sevilla.

LUCAS VALDÉS.

A pesar de que Lucas Valdés tuvo en su padre un excepcional maestro, su arte no alcanzó niveles más que discretos. Quizás la mayor virtud pictórica era su facilidad para concebir grandes y aparatosos escenarios arquitectónicos en perspectiva, aprovechando sus conocimientos en esta ciencia.

²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España*. Madrid, Cátedra, 1992.

El inicio de la actividad de Lucas Valdés como pintor de escenografías murales tuvo lugar en torno a 1685, cuando la decadente salud de su padre le lleva a sucederle en las labores que este desarrollaba en la iglesia de los Venerables. Las pinturas de los muros de la nave y su bóveda corresponden por completo a Lucas. Por su estilo parecen estar realizadas en los primeros años del siglo XVIII, presentando en general potentes tonalidades, en las que predominan rojos y azules para facilitar su visión. En los muros y representados a la manera de tapices fingidos, con grandes alardes de trampantojo aparece una sucesión de episodios que exaltan el ministerio sacerdotal, y sobre todo la supremacía del poder espiritual sobre el temporal. En estas seis representaciones el artista recrea escenas efectistas, donde se mueven multitud de personajes, no siempre bien resueltos en su disposición espacial y en la interrelación de sus gestos y actitudes.

No faltan trucos efectistas que intentan engañar al ojo del espectador, ni alardes de perspectiva que indican el dominio de esta ciencia por parte del artista.

Finalmente ha de hacerse referencia, como obra suya en los Venerables, al RETRATO DEL ALMIRANTE PEDRO CORBERT, patrono de este edificio, cuya ejecución aparece documentada a nombre de Lucas Valdés en 1699. Lucas Valdés nos muestra el retrato del Almirante dentro de un marco en el que la mano izquierda del personaje sale y se coloca sobre la moldura del marco colocado sobre un escritorio donde aparecen los emblemas al modo del realizado por Murillo, con efecto de trampantojo.

BERNARDO LORENTE GERMÁN.

En torno al 1730 puede fecharse la pintura que representa a SAN FERNANDO existente en una colección particular sevillana. El semblante del Santo muestra una gran intensidad expresiva. Como Murillo en sus autorretratos, este San Fernando aparece saliendo del marco del retrato con su brazo derecho que empuña una espada, saliendo por encima del marco consiguiendo el efecto de trampantojo.

Dentro de la modalidad del trampantojo son suyos dos admirablemente ejecutados que pueden fecharse hacia 1730, en el momento de plenitud del artista, coincidiendo con la estancia de la Corte en Sevilla. Son estos dos magníficos trampantojos sendas alegorías de «El Vino» y «El Tabaco», alusivas respectivamente al sentido del gusto y del olfato, y probablemente pertenecieron a una serie de los cinco sentidos, realizadas con una intención moralizante. Otro trampantojo que representa «Una Alacena abierta» se conserva firmado en una colección particular sevillana.

La estructura de la composición, es virtualmente idéntica a la que presenta una pareja de lienzos de Benedetto Sartori, su estricto contemporáneo, lo que corrobora el intercambio que debió de existir entre los artistas sevillanos, que parecen

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

ser los especialistas del género entre nosotros, y los cultivadores del mismo en el resto de Europa, aunque quizás todo pueda explicarse por la común dependencia de los modelos flamenco-holandeses.

Por último, para terminar este recorrido del trampantojo en la Andalucía del siglo de Oro, nos encontramos con otros tres artistas que ya se nos meten de lleno en la segunda mitad del siglo XVIII, como son PEDRO DE ACOSTA, CARLOS LÓPEZ Y FRANCISCO GALLARDO, sin embargo, considero muy importante el hablar de ellos, porque, aunque sus obras se documentan en estas fechas, ellos nacieron en el siglo XVII y, sobre todo, porque continúan con una corriente artística que se inicia a finales de dicho siglo XVII.

PEDRO DE ACOSTA.

De su actividad artística sólo nos ha quedado testimonio de un grupo de trampantojos, siguiendo un estilo de moda en Europa desde finales del siglo XVII, y que en Sevilla habían practicado Marcos Correa y posteriormente Bernardo Lorente Germán, como ya hemos visto.

Tres pinturas de trampantojos, una de ellas firmada por este artista, se conservan actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En ellas se revela claramente el estilo del artista, que ciertamente no es muy apurado de calidad. Todas ellas muestran un fondo fingido de libros, dibujos, grabados, cartas y cuentas de gastos, creando el efecto de relieve merced a suaves alternancias de luz y sombra que aciertan a crear una ilusoria sensación de autenticidad. En dos de las pinturas aparecen pintados libros impresos en Sevilla en 1741, año que sirve para fechar este conjunto pictórico. El tercer trampantojo del Museo de Sevilla es de composición muy austera, ya que en él figuran tan sólo sobre el fondo de tablas dos grabados, uno reproduce un paisaje y el otro una calavera con una rosa, alusión clara a la fragilidad y corta duración de la vida humana. A este conjunto de tres pinturas pertenecía una cuarta de propiedad particular en Madrid, donde aparece una lista de gastos referentes a la alimentación, dos grabados, uno de ellos de Teniers, y una carta dirigida a Don Francisco Ramos, notario de la casa arzobispal de Sevilla.

CARLOS LÓPEZ.

Cómo nos dicen Pérez Sánchez y Valdivieso, entre otros; Carlos López parece ser sevillano y coetáneo de Acosta, por su estrecha relación con los lienzos de éste. López firma una composición más sencilla, que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid. Se trata de un trampantojo con grabados y aves muertas colgados de un tablero. Es obra de escasa calidad que evidencia la dedicación de este artista a un mercado de pocas pretensiones.

Manuela Soriano Sánchez

«TRAMPANTOJO DE AVES MUERTAS Y GRABADOS». Madrid. Real Academia de San Fernando. Firmado al dorso de la tela: «Carlos López fecit»

Análogo en todo a las obras de Pedro de Acosta, hasta el extremo de haberse considerado también suyo en las referencias fotográficas de Archivo Mas (Foto nº C 94812). La firma que ostenta nos permite conocer otro pintor del género, seguramente también sevillano o al menos trabajando en aquella zona.

Una de las estampas que se reproducen muestran una inscripción «N. Berchen inv.» corroborando la continua presencia de estampas holandesas en los talleres españoles del siglo XVIII.

FRANCISCO GALLARDO.

No poseemos de este curioso artista otras noticias que las que nos proporcionan los cuatro lienzos que tenemos, fechados en 1764, probablemente en Cádiz, ciudad que se menciona en el sobre de carta que aparece en el nº 60. Su formación y estilo son enteramente sevillanos, muy próximos a lo que muestran las obras de Pedro de Acosta y las de Bernardo Llorente Germán en este género. Resulta interesante la decidida afición a la literatura que subrayan estos lienzos, llenos de referencias cervantinas y textos poéticos.

Cavestany, que los conoció, creyó de la misma mano otros cuadros que no hemos visto «uno con libros de Caballerías citados en el Quijote... y otros son libros de lujosas encuadernaciones», que ser n seguramente los que han pertenecido a la colección Andre Hípola de Madrid, reproducidos por Torres Martín²².

OTROS EJEMPLOS DE PINTURA ILUSIONISTA Y TRAMPANTOJOS DEL SIGLO DE ORO EN ANDALUCÍA.

La Iglesia de Santa Isabel de Granada tiene excelente muestra, también, de la pintura ilusionista y de trampantojo, cuando finge las celosías que salen de la capilla mayor. Se trata de tribunas, donde ordinariamente se acogían los patronos. Dos ventanas con celosías «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.

Una variante dentro de la modalidad del trampantojo es el bodegón con armas, cultivado en el siglo XVII sobre todo por FRANCISCO GYSBRECHTS.

«TRAMPANTOJO». Riofrío. Museo de la Caza. Ejemplo soberbio del arte del trampantojo, fue adquirido seguramente por Isabel de Farnesio en Sevilla, pues el

²² CAVESTANY, J.: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1936-40.

El efecto de trampantojo en la pintura andaluza del Siglo de Oro

inventario de La Granja de 1746 lo describe conjuntamente con otro, compañero, que representa un armario abierto, como «de autor sevillano». Luego, de modo inexplicable, se mencionan ambos en Riofrío. Su ejemplo sería seguramente definitivo para el ulterior éxito del género en la propia ciudad andaluza.

El Museo del Prado posee otro, que ha estado atribuido a Velázquez, en atención a la inscripción, evidentemente antigua, que quizás haya que entender como una humorada del pintor. En la colección de la Duquesa de Osuna de Sevilla hay dos ejemplares, del tipo «armero», es decir, el colgador especial de las casa nobles para colocar las armas. Sin embargo, las tres pinturas son consideradas por Pérez Sánchez obra del pintor valenciano, el canónigo VICENTE VICTORIA.