

LA ICONOGRAFÍA DEL «TRIUNFO DE CÉSAR» DE ANDREA MANTEGNA

Inmaculada Jiménez Caballero

En una reciente estancia en Londres pude contemplar, al visitar el Palacio Real de Hampton Court, la serie de nueve lienzos de Andrea Mantegna conocida como *El Triunfo de César*, que allí se exhiben tras una larga y delicada restauración de la que fueron objeto recientemente. Con ocasión de la restauración, se ha publicado un pequeño catálogo en el que se ofrece al visitante los datos históricos sobre el encargo de estas pinturas, el lugar en el que fueron expuestas, la adquisición por la Corona inglesa, así como un pormenorizado análisis y descripción de las mismas¹.

Con todo, es posible que lo más valioso del catálogo sea la reproducción en color de ocho de los lienzos, de evidente interés para los estudiosos del dibujo y la pintura renacentista; ya que hasta el presente, en las obras editadas sobre Mantegna estas pinturas se reproducían en blanco y negro, a pequeño tamaño y sin la última restauración. Es necesario señalar que no se reproduce el lienzo número siete, el denominado de «Los cautivos», ya que por su defectuoso estado los conservadores del museo han decidido no restaurarlo, considerando, además, que lo que nos queda de este lienzo, a causa de los repintados sucesivos desde el siglo XVII, no se puede adjudicar ya a Mantegna. No obstante, se reproduce un grabado de finales del siglo XVI sobre esta escena; así como otro dibujo de Mantegna, para un lienzo de la serie finalmente no ejecutado, en el que se representaba una procesión de senadores y soldados por las calles de Roma. Todas estas cualidades hacen que merezca la pena reseñar este catálogo, pese a su sencillez, por la información que nos brinda de estas obras, no suficientemente valoradas en nuestros días.

Como es sabido, esta serie de pinturas fue considerada en su época como una de las grandes cumbres de la pintura del Renacimiento, y, en su conjunto, como la gran obra de Mantegna; tal como dejó

escrito Giorgio Vasari en la narración de la vida de Mantegna, tras juzgar la diversidad de las escenas, la magnificencia del tema y la fiel recreación de la antigüedad romana. El texto de Vasari, en la Vida de Andrea Mantegna, en la primera edición de 1550, dice así:

Et al detto marchese (Ludovico) per memoria dell'uno e dell'altro, nel palazzo di San Sebastiano in Mantova dipinse il trionfo di Cesare intorno a una sala, cosa di suo la migliore ch'e' facesse già mai. Quivi con ordine bellissimo situò nel trionfo la bellezza e l'ornamento del carro; colui che vitupera il trionfante, i parenti, i profumi, gli incensi, i sacrifici et i sacerdoti, i prigionieri e le prede fatte per gli soldati e l'ordinanza delle squadre e tutte le spoglie e le vittorie; e le città e le rocche in vari carri contrafece, con una infinità di trofei in su le aste, e varie armi per in testa e per indosso, acconciature, ornamenti e vasi infiniti; e tra le moltitudine de gli spettatori, una donna che ha per la mano un putto, che essendoseli fitto una spina in un piede, lo mostra alla madre e piagne, cosa bellissima e naturale. E certo che in tutta questa opera pose il Mantegna gran diligenza e fatica non punto piccola, non guardando nè a tempo nè a industria nel lavorare; e di continuo mostrò avere a quel principe affezione grandissima, da che e' faceva cortesie sí rare alla sua virtù, innamorato in tutto di quella².

Es evidente que el comentario de Vasari nos muestra con toda nitidez el cambio en los intereses y en el gusto artístico que se había producido en Roma a mediados del quinientos. Así, cuando alaba la infinita variedad de personas, objetos y motivos reflejados en la pintura, nos está poniendo de manifiesto las preferencias manieristas por la variedad y complejidad en la composición; al igual que al mencionar el pequeño detalle del niño que se ha clavado una espina, indica con ello el ingenio y la inventiva presente en cada uno de los lienzos.

En cualquier caso, y pese a las alabanzas de Vasari, es necesario señalar que el deterioro temprano de las pinturas, y su traslado a la colección privada de los monarcas ingleses, les hizo perder interés entre historiadores y críticos. Interés que vuelven a adquirir tras la restauración de los lienzos que permite analizar las buenas cualidades de composición, colorido y dibujo de estas obras³.

Conviene recordar que el conjunto de estas pinturas fue encargado por Francesco II Gonzaga en torno al año 1485, con el fin de decorar las salas principales de su palacio ducal en Mantua. La selección del tema, el Triunfo celebrado por Julio César en Roma, tras las victorias en las Galias y en el Ponto, se debían no sólo por el interés en la figura de Julio César —tema frecuente en la iconografía de la época— sino por las aficiones militares del Gonzaga, empeñado por entonces en conquistas de nuevos territorios para el ducado de Mantua. Del palacio ducal se trasladaron a la corte de los Estuardo en Londres, cuando Carlos I adquirió en 1629 gran parte de la colección artística formada por la familia Gonzaga. A pesar de su gran tamaño (278 x 266 cm), gracias a estar pintados sobre tela, pudieron trasladarse enrollados con facilidad a Inglaterra, aunque esta operación ya produjo un notable deterioro en algunas pinturas.

Es fácil apreciar que el conjunto de los nueve lienzos forman un único ciclo de pinturas, en el que se intenta recrear la magnificencia del desfile triunfal de César en Roma. Mantegna sitúa la línea de horizonte a nivel del plano de suelo, logrando así reforzar el aspecto grandioso de las escenas y el carácter enérgico de las figuras que participan en el desfile. Por otra parte, Mantegna procura con toda la intención dotar de la necesaria verosimilitud a sus escenas, de ahí que intente recrear tanto la antigua Roma —con sus edificios, acueductos y arcos triunfales—

como el vestuario, armamento y trofeos de los guerreros y acompañantes. Para ello, tal como se ha puesto de relieve por varios autores, se inspira en los antiguos relieves de la columna Trajana y de los arcos de Constantino, Septimio Severo y Tito.

Fiel a su tiempo, Mantegna se afana en lograr una gran variedad en la composición de las escenas, intentando romper la monotonía en el ritmo y secuencia ordenada del desfile. Para ello, no sólo cambia los fondos, sino que introduce un gran número de personajes secundarios, representándolos en sus más variadas posiciones. En este sentido, se puede apreciar un contrapunto entre ciertas figuras —algunas de espaldas al observador, otras que miran hacia atrás—, o en la disposición de los miembros —lo que de paso le permite mostrar su maestría en el dibujo de la figura—, y cómo introduce algunas escenas anecdóticas a lo largo de las escenas —conversaciones entre los personajes, miradas cruzadas, etc.—. Pero quizá la mayor variedad y fantasía —la tan deseada *invenzione* de los tratados— se encuentre en el conjunto de trofeos que se exhiben en la procesión, que Mantegna procura dibujar con todo detalle y esplendor: armaduras sobre picas formando trofeos, estandartes, banderas, ídolos, representaciones de la diosa Cibeles —alegoría a la victoria en el Ponto—, trompetas, cartelas, animales para el sacrificio, elefantes, etc., para acabar con la representación de César coronado sobre el carro triunfal.

Aun teniendo en cuenta todo lo anterior, es interesante apreciar que la famosa *invenzione* en los temas, motivos y encuadres —es decir, la originalidad y la inventiva a la hora de componer e idear una escena— no era una tarea del todo fácil. En ese sentido, existe un claro paralelismo, no suficientemente señalado, entre la escena de César en su carro triunfal, sobre un fondo de un Arco de Triunfo, sobre una escena de los frescos de la capilla Ovetari de Padua, en la que se nos muestra el juicio del apóstol Santiago por Herodes Agrippa (aquí representado con la *tunica talaris*, a la usanza de los romanos), que elevado en un estrado reproduce la misma posición y perfil que el César del Triunfo, en una escena que también se enmarca en un arco triunfal.



Andrea Mantegna, «Portaestandartes (lienzo I)»



Andrea Mantegna, «Portadores de Trofeos (lienzo II)»

Interesa comentar cómo en algunos otros lienzos Mantegna intenta evocar los antiguos edificios romanos; especialmente en el cuarto lienzo, en el que representa en una de las colinas de Roma un edificio circular y otras estructuras, en lo que se evidencia el reflejo de algunos edificios estudiados por Mantegna en la visita que hizo a Roma con el fin de documentarse para pintar estos cuadros. Lo que representa no son, por tanto, edificios de la antigüedad, sino las ruinas romanas estudiadas por Mantegna, y una recreación del edificio ideal de planta central tan querido para los pintores renacentistas.

Es evidente el interés que tiene el análisis y estudio de estos nueve lienzos para el estudioso del arte del renacimiento italiano. Pero quisiera fijarme ahora en dos aspectos de cierta actualidad en relación con los temas de estudio de algunos docentes de nuestra Área de Conocimiento puestos de manifiesto en artículos de esta revista y en ponencias a congresos. Me refiero a la iconografía referida a las ciudades y edificios figurados en el desfile triunfal. El primer lienzo de Mantegna evoca, al comienzo de la parada, una serie de soldados que llevan unas telas pintadas en las que se muestran las ciudades y fortalezas asediadas y conquistadas por César en sus campañas. Se trata, por tanto, del conocido tema de «el cuadro dentro del cuadro», pero también de un intento bastante novedoso de esbozar lo que podríamos entender como vistas panorámicas de algunas ciudades —bastante inverosímiles— de la Galia⁴.

De mayor interés es el lienzo segundo, en el que junto a un gran número de elementos —ingenios militares, flameros, cartelas y estatuas de ídolos— se nos representa una ciudad capturada por medio de una grandiosa maqueta, en la que sobresale un templo clásico de planta central y otros edificios menores. Maquetas que también figuran en los lienzos números siete y ocho, plantadas sobre picas. Es posible que la originalidad de Mantegna a la hora de evocar estos edificios por medio de modelos pudiera deberse a la normal utilización de las maquetas como sistema de representación arquitectónica. Si así fuera, las maquetas representadas en el desfile —como alegoría simbólica— nos

ofrecerían cierta información, y confirmación, sobre lo habitual del uso de modelos en el renacimiento, del que tanta información nos brinda Vasari en su obra. Un tema del que precisamente el profesor José María Gentil ha tratado por extenso en nuestros congresos y en esta revista.

NOTAS

1. LLOYD, CHRISTOPHER: *Andrea Mantegna. The Triumphs of Caesar. A sequence of nine paintings in the*

Royal Collection. Hampton Court Palace, Londres, 1991. (ISBN: 0 11 290503 X).

2. VASARI, G.: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. da Cimabue insino a' tempi nostri*, (primera edición, Florencia, 1550). Citado según edición a cargo de L. Bellosi y A. Rossi, Einaudi Tascabili, Torino, 1991, vol. I, pág. 494.

3. Véase MARTINDALE, A.: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty The Queen at Hampton Court*, Londres, 1979 (existe traducción italiana, Milán, 1980). También, LIGHTBOWN, R.: *Mantegna, corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe*, Mondadori, Milán, 1986 (Phaidon, Oxford, 1986), págs. 179-194, 348-358, 447-452.

4. Véase, entre otros, BÁEZ MEZQUITA, J. M.: «Aspectos subjetivos de la representación del territorio en el dibujo y la pintura», en EGA. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 1, Valencia, 1993, págs. 57-68.



Andrea Mantegna, «Julio César en su carro triunfal (lienzo IX)»