

Varia: Centenarios, 1506-2006

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid.
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
disuarez@ghis.ucm.es

RESUMEN

Breves comentarios a propósito del V centenario de obras y artistas universales.

Palabras clave: Laocoonte. Museos Vaticanos. Julio II. Bramante. San Pedro del Vaticano. Mantegna. Padua. Verona. Mantua. Correggio.

Varia: centenaries, 1506-2006

ABSTRACT

Brief commentaries about universal works and artists.

Key words: Laocoön. Vaticano's Museums. Giulio II. Bramante. San Pietro del Vaticano. Mantegna. Padova. Verona. Mantova. Correggio.

SUMARIO: Desde las entrañas de la tierra, 1506: hallazgo del Laocoonte. En las entrañas de la tierra: primera piedra de la basílica de San Pedro del Vaticano. Mantegna (Isola di Carturo: 1431- Mantua: 1506). Correggio, los inicios de un grandísimo maestro.

La pretensión de esta *varia* es realizar una serie de breves reseñas, con algunos comentarios y reflexiones asimismo sucintos, con ocasión de centenarios oportunos, y desde luego significativos en —y para— la Historia del Arte, que en este 2006 se cumplen. En concreto, el descubrimiento del *Laocoonte*, el del inicio de las obras de la basílica de *San Pedro del Vaticano*, la muerte de *Andrea Mantegna* y el nacimiento artístico de *Correggio*.

DESDE LAS ENTRAÑAS DE LA TIERRA, 1506: HALLAZGO DEL LAOCOONTE

Hace ahora quinientos años, en 1506, en los alrededores de la *Domus Aurea* de Nerón, a cuya colección pertenecía¹, fue encontrado el grupo escultórico

¹ Es Plinio el Viejo quien proporciona, como otras muchas veces, noticias sobre esta obra; alude a que el famoso grupo del *Laocoonte* «che sta in casa dell'imperatore Tito», es una obra «che va ante-

Laocoonte y sus hijos (mármol; altura 2,42 m.); se le fecha a inicios del siglo I d. C. y se piensa que sea una adaptación de los escultores rodios Hagesandro, Atenodoro y Polidoro, a partir de un grupo en bronce de sólo dos figuras, de finales del siglo III o inicios del II a. C.

Testigo excepcional del hallazgo fue Miguel Ángel, que lo toma como referente y casi como «revelación» venida, en este caso, de las entrañas de la tierra². El grupo escultórico, adquirido inmediatamente por el papa Julio II, es hoy día un auténtico icono de los Museos Vaticanos; es más, sus importancia y consideración son tales que han sido adoptados este paradigmático grupo del *Laocoonte* y el año de su hallazgo, 1506, como hito y data respectivamente, lo suficientemente significativos para ser considerados el auténtico inicio de esta institución museística como tal, una de las más importantes del mundo. Ahora, pues, el nombre de *Laocoonte* queda indisolublemente unido al Vaticano y sus museos, y no sólo a los albores de la estética como disciplina con Gotthol Ephraim Lessing y

posta a qualsiasi pittura o a qualsiasi statua in bronzo: lo scolpirono con lo stesso tipo di marmo, lui, i figli e i grovigli meravigliosi dei serpenti, in base a un progetto comune, artisti sommi: Agesandro, Polidoro e Atenodoro di Rodi (*Historia naturalis*, XXXVI, 37). Una tradición acuñada en el siglo XVII, aludía al descubrimiento del *Laocoonte* en el interior de la Sala de Héctor y Andrómaca, «ma in realtà il gruppo fu rinvenuto nel 1506, cioè nel pieno della frequentazione rinascimentale delle grotte, in una vigna presso le Sette Sale, all'interno di un vano compreso in quel settore della *Domus Aurea* ancora utilizzato dall'imperatore Tito. L'ambiente dovette poi essere annesso alle Terme di Traiano (appare infatti inverosimile che il *Laocoonte* sia stato seppellito dopo l'incendio del 104 d. C.) e rimase probabilmente interrato nel VI secolo, con l'abbandono dell'intero complesso. Il gruppo statuario raffigura il sacerdote che denuncia l'inganno del cavallo ai Troiani esitanti e viene ucciso, con uno o ambedue i figli, secondo le varie narrazioni, da due serpenti apparsi all'improvviso. Ritenuto secondo alcuni un originale di età medioellenistica, vicino per complessità sintattica e per trattamento dei volumi all'ambiente pergameno, il *Laocoonte* sembra collocarsi, in realtà in età tiberiana: i tre scultori rodii citati da Plinio sono autori anche del gruppo con Scilla, Ulisse e Polifemo, rinvenuto nella grotta di Tiberio a Sperlonga». El *Laocoonte* y la zona de su descubrimiento en Roma, estaba «probablemente compresa all'interno degli *Horti* di Mecenate, poi annessi alla *Domus Aurea*, che Tiberio aveva abitato dal 2 al 14 d. C.» (SEGA-LA, Elisabetta: «Le opere d'arte», en *DOMVS AVREA*. Milán, Electa, 1999, pp. 41 y 45).

² No podía pasar inadvertido a Vasari este trascendental descubrimiento del *Laocoonte*, para acabar en su incondicional *laudatio* a Miguel Ángel; así, en el Proemio de la Parte Terza de sus *Vite*, tanto en la edición torrentina, Florencia, 1550, como en la edición giuntina, Florencia, 1568, nos dice: «(...) nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie, citate da Plinio delle più famose: il Laoconte (*sic*), l'Ercole et il Torso grosso di Bel Vedere (*sic*), così la Venere, la Cleopatra, lo (*sic*) Apolo et infinite altre: le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze, con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia. E furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente (...)», y, en efecto, la superación de esta vía «seca, cruda y cortante», para el artista y escritor aretino, culmina en Miguel Ángel, y concluye: «Ma quello che fra i morti e' vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michelagnolo Buonarroti il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme»; citamos por: VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*: Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550, volume secondo, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi; presentación de Giovanni Previtali. Turín, Einaudi, pp. 541 y 543; en adelante, Vasari, 1550; y para la edición giuntina: *Idem: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*; introduzione di Maurizio Marini; edizione integrale. Roma, Tascabili, 1997 (3ª ed.), pp. 554 y 555; en adelante, Vasari, 1568.

su *Laokon oder über die Genzen der Maleri und Poesie (Laocoonte o de los confines entre pintura y poesía)*, publicado en 1776.

De este modo, 2006 es el año del **V Centenario de los Museos Vaticanos**, oficialmente inaugurado el pasado 17 de febrero. Su director, el profesor Francesco Buranelli, ha informado de los siguientes eventos al respecto:

- Nueva instalación de piezas arqueológicas procedentes de Catacumbas, que han sido abiertas al público desde el 16 de marzo, en el Museo Cristiano instituido por Benedicto XIV en 1756-1757.
- Secciones de China, Japón, Corea, Tibet y Mongolia, desde el 20 de junio en el Museo Misional-Etnológico, fundado por Pío XI en 1926.
- Tras una compleja restauración, el 27 de abril se han presentado las pinturas murales de Bernardino Pinturicchio y su taller, de la Sala de los Misterios del Apartamento Borgia.
- En otoño se presentará un nuevo sector de la necrópolis romana a lo largo de la Via Triumphalis, descubierta hace tres años durante unas construcciones en el Vaticano; se podrán visitar unos treinta edificios sepulcrales y unas setenta sepulturas individuales de los tres primeros siglos de la era cristiana.
- El centenario será clausurado con la exposición *Laocoonte. En los orígenes de los Museos Vaticanos*, paralela a un congreso internacional sobre la identidad, esencia y papel del museo en la sociedad actual.

EN LAS ENTRAÑAS DE LA TIERRA: PRIMERA PIEDRA DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO

La primera piedra del nuevo San Pedro, que sustituía a la vieja basílica constantiniana, en el Vaticano, se colocó en presencia del papa Julio II y su arquitecto el 18 de abril de 1506. Suponía, ante todo, el punto álgido de los ambiciosos programas imperialistas del papa Della Rovere, dando inicio a unas obras que, hasta la conclusión definitiva de basílica y plaza, no culminarán hasta muy entrado el siglo XVII con Gianlorenzo Bernini y su columnata de suprema agilidad escenográfica; como arquitectos directos de la fábrica, han quedado indisolublemente unidos a ella, los nombres de Rafael, Antonio da Sangallo el Joven, Miguel Ángel, Giacomo della Porta, Carlo Maderno y el citado Bernini.

San Pedro y los mencionados programas, se incardinan en la idea de Julio II, tomando el testigo de papas *quattrocentistas* como Nicolás V o su propio tío Sixto IV, de la *restauratio Romae*, asumiendo el que la ciudad del Tíber estaba acreditada por la tradición como *Urbs Aeterna* y *Umbiculus Imperii*, que ahora pasa a ser centro de la Iglesia y de su hegemonía universal.

Es preciso ver a esta basílica vaticana, templo fundamental de la cristiandad, como «expuesto» directamente cara a la ciudad y al mundo, donde la imagen de la Iglesia, su significación y poder debe ser claro, rotundo, grandioso y solemne, quedando patente que, esta arquitectura y en ese momento, gravita bajo la idea de *concordatio* de signo neoplatónico entonces vigente y dominante como eje y

base del pensamiento, se entiende conformada como expresión de un auténtico microcosmos que sea símbolo del Paraíso o representación de la Jerusalén celestial, al tiempo que sus morfología y sintaxis arquitectónicas deben quedar definidas por un clasicismo pleno y sin ambigüedades, entonces también considerado lenguaje universal.

A todo ello da perfecta y cumplida respuesta Donato Bramante (Urbino: 1444-Roma: 1514), en el cenit de su carrera, tras sus experiencias en el Milán de Ludovico el Moro —acicate y relación con Leonardo y sus ideas, incluidos— y en la propia Roma con obras previas a las realizadas para Julio II. Bajo el alentador mecenazgo de éste, estimulante como ningún otro, alcanza Bramante el perfecto equilibrio entre teoría, léase Vitruvio y su tratado, y práctica, entendida como el sistemático estudio de las ruinas romanas; perfecto equilibrio cuyo punto culminante fue, sin duda, su proyecto para San Pedro del Vaticano.

Bramante opta por una construcción de planta central, de cruz griega cuyos brazos iguales aluden a las cuatro partes de la tierra y, sobre éstas, la cúpula como el cielo, a modo de básicas referencias cosmológicas a las que se añan las arquitectónicas centralizadas del mundo clásico, griego, romano e incluso su prolongación bizantina, y también, pero a gran escala, las relativas a los *matyria* paleocristianos, ya que no cabe olvidar que este templo vaticano cobija la tumba de San Pedro, pescador de almas, piedra de la Iglesia y primer papa.

El reverso de la medalla de Cristoforo Foppa, detto il Caradosso, conmemorativa de este crucial evento de los inicios de las obras en 1506, pone lo dicho palmariamente de manifiesto, tanto mediante la imagen del proyecto del edificio bramantesco, como por la más que expresiva inscripción: «TEMPLI PETRI INSTAVRATIO VATICANVS M.»; obviamente en el correspondiente anverso, la efigie de riguroso perfil clásico de Julio II y lo que constituye su propio mote: «IVLIVS LIGVR PAPA SECVNDVS MCCCCVI (*sic*)».

La grandiosidad del proyecto bramantesco, que hoy sólo podemos imaginar al sentirnos empequeñecidos en el gran ambiente bajo la cúpula del actual San Pedro, finalmente realizada aquélla según diseño de Miguel Ángel, o visualizando ese templo de la sabiduría, que quiere remitir a las ideas ficinianas sobre el mismo, donde dialogan y disertan los protagonistas de la *Escuela de Atenas* de Rafael en la *Stanza della Segnatura* en el Vaticano. Debíó ser una empresa de una envergadura impensable entonces que, probablemente dadas las edades de comitente y arquitecto que preveían no ver la obra concluida, fue pensada a una escala de inusitadas dimensiones.

Cuando fallecen sus protagonistas, Julio II muere en 1513 y Bramante en 1514, estaban levantados los cuatro gigantescos machones centrales hasta las cornisas, preparados como elementos portantes de la gran cúpula. Ya entonces, c.1514, se proponía lo construido bajo diseño de Bramante y lo mantenido del vetusto edificio constantiniano, como auténticas ruinas *all'antico*, en reflexiones y textos escritos, así como, sobre todo, en dibujos y grabados de una emblemática visión de la *Nova Roma* que estaba surgiendo en diálogo con la antigua, o sea, como núcleo focal de la *Caput Mundi* y de la cristiandad.

Los citados machones que generan el espacio arquitectónico bajo la cúpula y que condicionaron los sucesivos proyectos, hasta dotar al templo de un amplio cuerpo de naves y terminar siendo una construcción axial, constituyen en su conformación y estructuración una genial solución creativa de Bramante, que deriva de la arquitectura termal romana, en que eran de concepción eminentemente maciza y como grandes paralelepípedos portantes; Bramante se decide por un perfil trianguliforme, disponiéndolos de modo que hagan chaflán hacia el ámbito central y estructura sus frentes a base pilastras corintias de orden gigante, entre las cuales sendas hornacinas son dispuestas una sobre otra; la diafanidad y la elegancia de tal solución con esos frentes planteados a modo de fachadas, constituyen una de las grandes lecciones del arquitecto de Urbino, que su paisano Rafael, el *Urbinate* por excelencia, a escala más modesta citó en los alzados interiores de la capilla Chigi de Santa Maria del Popolo y en la fachada de Sant'Eligio degli Orefici, ambos en Roma.

Esos cuatro soportes fundamentales y prigenios de San Pedro del Vaticano, siguen sustentando hoy la hermosísima cúpula de Miguel Ángel, auténtica cabeza de la Iglesia si la columnata berninesca se entiende como sus brazos que reciben y acogen al fiel, y que es LA CÚPULA en una ciudad de cúpulas. Tampoco podemos imaginar en exceso cómo hubiera sido el San Pedro del Vaticano de Bramante, como centro de la plaza homónima y no como su «fondo», ya que ésa era al parecer su idea.

Según era propio de las ceremonias inaugurales entonces, la bendición de la primera piedra de esta basílica, debió suponer el descender a las entrañas de la tierra y junto al primer cimentaje, colocar y enterrar ritualmente una serie de pre-seas, acaso también la medalla de Caradosso.

(...) [Bramante] *facesse a gli altri dopo lui strada sicura nella professione della architettura, essendo egli di animo, valore, ingegno e scienza in quella arte non solamente teorico, ma pratico et esercitato sommamente*³.

(...) *fu necessario il creare in quel tempo Giulio II pontefice animoso e di lasciar memorie desiderosissimo. E fu ventura nostra e sua trovare un tal principe, il che agli ingegni grandi avviene rare volte, a le spese del quale e' potesse mostrare il valore dello ingegno suo e quelle artificiose difficoltà che nella architettura mostrò Bramante*⁴.

(...) *gli ingegni che studiano sopra i sudori antichi, mi pare che ancora lo debbano avere alle fatiche di Bramante. Perché se pure i Greci furono inventori della architettura et i Romani imitatori, Bramante non solo imitandogli con invenzion nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all' arte, la quale per lui imbellita oggi veggiamo*⁵.

E tanto gli era cresciuto l' animo vedendo le forze del Papa e la volontà sua corrispondere allo ingegno et alla voglia che esso aveva, che sentendolo avere volontà di buttar in terra la chiesa di Santo Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni. Ma fra gli altri ne fece uno che fu molto mirabile, dove egli mostrò quella intelligenza che

³ Vasari, 1568, p. 572; sólo en esta edición.

⁴ Vasari, 1550, volume secondo, p. 572 y Vasari, 1568, p. 582.

⁵ Vasari, 1550, volume secondo, p. 573 y Vasari, 1568, p. 583.

si poteva maggiore con dua campanili che mettono in mezzo la facciata, come si vede nelle monete che batté poi Giulio II e Leon X fatte da Carradosso (sic), eccellentissimo orfice che nel far coní non ebbe pari, come ancora si vede la medaglia di Bramante fatta da lui molto bella. E cosí resuelto il Papa di dar principio alla grandissima e terribilissima fabrica di San Pietro, ne fece rovinare la metà e postovi mano con animo che di bellezza, arte, invenzione et ordine, cosí di grandezza, come di ricchezza e d'ornamento avessi a passare tutte le fabbriche che erano state fatte in quella città dalla potenza di quella Republica e dall' arte et ingegno di tanti valorosi maestri; con la solita prestezza la fondò et in gran parte innanzi alla morte del Papa e sua, la tirò alta fino a la cornice, dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri e voltò quegli con somma prestezza et arte⁶.

Ebbe in vita grido grandissimo e maggiore ancora dopo morte, perché la fabbrica di San Pietro restò a dietro molti anni. (...) Fu sepolto in San Pietro l'anno MDXIII (sic). Et è stato di poi onorato con questo epitaffio: MAGNVS ALEXANDER, MAGNAM CVM CONDERET VRBEM/ NILIACIS ORIS, DINOCRATEM HABVIT./ SED SI BRAMANTEM TELLVS ANTIQVA TVLISSET./ HIC MACEDVM REGI GRATIOR ESSET EO.⁷

Fu di grandissima perdita all' architettura la morte di Bramante, il quale fu investigatore di molte buone arti ch' aggiunse a quella, come l' invenzione del buttar le volte de getto, lo stucco, l' uno e l' altro usato dagli antichi, ma stato perduto da le ruine loro fino al suo tempo. Onde quegli che vanno misurando le cose antiche d' architettura, trovano in quelle di Bramante non meno scienza e disegno che si faccino in tutte quelle. Onde può rendersi a quegli che conoscono tal perfezzione, uno degli ingegni rari che hanno illustrato il secol nostro⁸.

MANTEGNA (ISOLA DI CARTURO: 1431-MANTUA: 1506)

Conocidos son los inicios paduanos de Andrea Mantegna, el taller de Squarcione y la *Cappella Ovetari* en los *Eremitani* de la ciudad. Su relación con Verona fue asimismo clave, sobre todo en base a la *Pala di San Zeno* colocada en la capilla mayor de esta iglesia ya en 1460 e *in situ* hoy día, aunque sin su *predella* dispersa tras el desmontaje de todo el conjunto durante el expolio napoleónico. Y ya desde 1460 y hasta su muerte, asentado en Mantua y ligado a la Casa Gonzaga⁹.

Fascinado por la Antigüedad Clásica a nivel de estudio de fuentes literarias, de realizar *quasi* visitas arqueológicas, análisis y acopio de piezas antiguas, o sea un apasionado coleccionista poseso de una auténtica «manía anticuaria», es Andrea Mantegna, impregnado de esta dimensión de la cultura paduana, el más conspíuo representante de ese *novus ordo* que hacía *dell'antico* norma de vida en

⁶ Vasari, 1550, volume secondo, p. 576 y Vasari, 1568, p. 586; el párrafo: *con dua campanili...fatta da lui molto bella*, sólo en Vasari, 1568.

⁷ Vasari, 1550, volume secondo, p. 577; nada de esto en Vasari, 1568.

⁸ Vasari, 1550, volume secondo, pp. 577-578 y Vasari, 1568, p. 587.

⁹ En todo, remitimos a la excelente síntesis de CIERI VIA, Claudia: *Mantegna*. Florencia, Giunti, 1996.

claves éticas y estéticas, junto a Leon Battista Alberti, imprescindible en este contexto, ahora —la primera formación de Alberti fue asimismo paduana en el entorno de Gasparino Barsizza— y, sobre todo luego, en relación con Mantua.

A ello hay que sumar el denominado influjo toscano que, para Mantegna y Padua, hay que cifrar ante todo en Donatello y su taller actuantes aquí durante el intervalo 1443-1453. Perspectiva albertiana y *pathos* griego de sus figuras; dicción escultórica de las mismas, excesiva para Vasari que peyorativamente lo comenta; posición *icastrica* como en la estatuaria griega; dibujante excepcional; excelentes grabados de amplia circulación que tuvieron su origen en diseños suyos. Todos datos utilizados para analizar su amplia obra; menos usual es aludir a los planteamientos escenográficos de sus escenas, algo que domina a la perfección, así como su alto conocimiento de las leyes perspectívicas —de nuevo a recordar a Alberti— y, profundizando en ellas, las «transgresiones» a las mismas, en vía hacia el ilusionismo pictórico.

Pero ante y sobre todo, Mantegna es sinónimo de *Camera Picta*, estancia del *Castello di San Giorgio* de Mantua que, para Ludovico II Gonzaga, pintara al fresco entre 1465 y 1474.

Entendiendo el «traslado» desde la *Corte Vecchia* al *Castello di San Giorgio*, sobre el *Lago di Mezzo* de los tres que las canalizaciones del Mincio conforman en torno a la patria de Virgilio, como un auténtico ritual en claves dinásticas, de prestigio y diferenciación, Ludovico II, bajo el aliento de la Dieta de Mantua, Pío II y Alberti en la ciudad, c.1459-1460, hace que Luca Fancelli, arquitecto florentino a su servicio y conformador en la práctica de los proyectos albertianos para Mantua¹⁰, adecúe todo sin perder su condición de fortaleza en la ciudad. Singularmente esta estancia, también conocida como *Camera degli Sposi*, desde ahora corazón y santuario, auténtico «archivo» genealógico y de fastos de los Gonzaga, que aquí legitiman su estirpe, y que precisamente Mantegna sobredimensionará con su discurso pictórico, planteado ahora bajo esquemas unitarios sin división en registros como era tradicional, sino en directa y continua relación con el espacio arquitectónico, cuyos contornos quedan anulados y visualmente prolongados, abriéndolos y expandiéndolos, con todo tipo de escenas cortesanas y sus precisos ambientes convenientemente planteados, arquitecturas, jardines, *vedute* de trasfondos arqueologizantes y espléndidos retratos de grupo; una puesta en escena de la propia corte mantuana, refinadísima y de altísimo nivel artístico en conjunto y en sus pormenores. Las grisallas con bustos de emperadores romanos, alcanzan tal grado de corporeidad y plasticidad, que engañan al ojo más esceptico *in situ*.

La pequeña gran obra que hoy atesora el Museo del Prado, incluso incompleta como hoy la vemos¹¹, es todo un manifiesto pictórico. Se trata de la *Muerte*

¹⁰ Todo tipo de citas, recuerdos y avales, respecto a lo que fuera el atrio y su significación en la casa romana, son aquí invocados, y en este sentido son claves los asesoramientos albertianos, que quedarán codificados fundamentalmente en los capítulos I, II, III y IV del Libro V de su *De re aedificatoria*.

¹¹ La parte superior con la imagen de Cristo recibiendo la figuración del alma de María, con todo el recuerdo de la tradicional iconografía bizantina, es hoy parte de los fondos del Museo ferrarés sito en el *Palazzo dei Diamanti*.

o *Dormición de la Virgen*, 1462-1464, pintada por Mantegna, al parecer, por encargo de Ludovico II Gonzaga para la capilla del citado *Castello di San Giorgio*, y es, más que nada, un consumado ejercicio «a la italiana» de paisaje real, una vista del mencionado *Lago di Mezzo* mantuano, integrado con la escena del primer término, y sin elementos de transición, «pantallas», como en los paisajes urbanos flamencos del siglo XV, lo que supone un «salto» directo hasta lo «infinitamente lejano» desde un ambiente interior «infinitamente próximo».

Vasari, absolutamente injusto, corto y ciego respecto a la *Camera Picta*, sí prodiga adjetivos encomiásticos a la serie de lienzos del *Trionfo di Cesare* que Mantegna pintara, 1490-1495, para el *Palazzo di San Sebastiano*, hoy en Hampton Court, y que nos consta que, junto a los *Trionfi del Petrarca*, también pintados por Mantegna, fueron utilizados, en 1501, en una representación teatral en la corte de Mantua.

Imposible no referenciar el *Cristo muerto*, 1478-1480, de la Brera de Milán, otro hito mantegnresco, sobre todo en su valentísimo escorzo, o la citada *Pala di San Zeno* de Verona, 1457-1460, sabio, y tempranísimo, juego entre arquitecturas real y pintada, con un auténtico despliegue de citas anticuarias y conformando una suerte de *hortus conclusus* donde queda ubicada la sacra convesación.

(...) fece a San Zeno in Verona la tavola dello altar maggiore, de la quale dicono che e' lavorò per mostra una figura bellissima, avendo gran volontà di condurre tal lavoro¹².

Nel medesimo luogo [Camera Picta] sono molte figure che scortano al di sotto in sù, grandemente lodate, perché se bene ebbe la maniera alquanto secca, vi si vede nondimeno ogni cosa fatta con molto artificio e diligenza¹³.

(...) dipinse nel palazzo di S. Sebastiano in Mantua (sic) in una sala il trionfo di Cesare, che è la miglior casa che lavorasse mai; in questa opera si vede con ordine bellissimo situato nel trionfo, la bellezza e l'ornamento del carro; modo del panneggiare crudetto e sottile, colui che vitupera il trionfante, i parenti, i profumi, gl' incensi, i sacrificii, i sacerdoti, i tori pel sacrificio coronati e prigionieri, le prede fatte da' soldati, l'ordinanza delle squadre, i liofanti, le spoglie, le vittorie e le città e le rocche, in varii carri contrafatte con una infinità di trofei in sull' aste e varie armi per testa e per indosso, acconciature, ornamenti e vasi infiniti; e tra la moltitudine degli spettatori una donna, che ha per la mano un putto, al qual essendosi fitto una spina in un piè, lo mostra egli piangendo alla madre, con modo grazioso e molto naturale¹⁴.

(...) egli ne venne in tal fama, che papa Innocenzo VIII, udita l'eccellenza di costui nella pittura e l'altre buone qualità di che era maravigliosamente dotato, mandò per lui, acciò che egli, essendo finita di fabricare la muraglia di Belvedere, sì come faceva fare a molti altri, l'adornasse delle sue pitture. Andato dunque a Roma con molto esser favorito e raccomandato dal marchese che per maggiormente onrarlo lo fece cavaliere, fu ricevuto amorevolmente da quel pontefice e datagli subito a fare una picciola cap-

¹² Vasari, 1550, volume primo, p. 494; en Vasari, 1568, p. 510, escuetamente: *e similmente quella di S. Zeno*.

¹³ Vasari, 1550, volume primo, p. 493 y Vasari, 1568, p. 510.

¹⁴ Vasari, 1550, volume primo, p. 494 y Vasari, 1568, p. 510.

PELLA che è in detto luogo. La quale con diligenza e con amore lavorò così minutamente, che e la volta e le mura paiono più tosto cosa miniata che dipintura (sic): e le maggiori figure che vi sieno sono sopra l'altare, le quali egli fece in fresco come l'altre, e sono S. Giovanni che battezza Cristo, et intorno sono popoli che spogliandosi fanno segno di volersi battezzare. E fra gl'altri vi è uno, che volendosi cavare una calza appiccata per il sudore alla gamba, se la cava a rovescio attraversandola all'altro stinco, con tanta forza e disagio, che l'una e l'altra gli appare manifestamente nel viso; la qual cosa capricciosa recò a chi la vide in quei tempi, meraviglia, Dicesi che il detto Papa, per le molte occupazioni che aveva, non dava così spesso danari al Mantegna como egli avrebbe avuto bisogno, e che perciò nel dipignere in quel lavoro alcune virtù di terretta, fra l'altre vi fece la discrezione; onde andato un giorno il papa a vedere l'opera, dimandò Andrea che figura fusse quella, a che rispose Andrea: «Ell'è la discrezione». Soggiunse il pontefice: «Se tu vuoi che ella sia bene accompagnata, falle a canto la pazienza». Intese il dipintore quello che perciò voleva dir il Santo Padre, e mai più fece motto. Finita l'opera, il Papa con onorevoli premii e molto favore lo rimandò al duca (sic; aún marqués)¹⁵.

Appresso ritornò a Mantova, murò e dipinse per uso suo una bellissima casa, la quale si godette mentre che e' visse. Dilettosi ancora de l'architettura, et accomodone molti suoi amici¹⁶.

E con esequie onorate fu sepelito in Santo Andrea, e gli fu fatto questo epitaffio: ESSE PAREM HVNC NORIS, SI NON PRAEAPONIS, APELLI, / AENEA MANTINEAE QVI SIMVLACRA VIDES.¹⁷

Fu Andrea di sì gentili e lodovoli costumi in tutte le sue azioni, che sarà sempre di lui memoria, non solo nella sua patria, ma in tutto il mondo, onde meritò esser dall'Ariosto celebrato non meno per i suoi gentilissimi costumi che per l'eccellenza della pittura, dove nel principio del XXXIII canto, annoverandolo fra i più liuistri pittori de' tempi suoi, dice: Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino (sic; Giovanni Bellini)¹⁸.

Es, pues, 2006, el V centenario de la muerte de Mantegna. Un primer evento en Mantua al respecto, ya ha sido clausurado y tras el verano se preveen otros. Entre el 26 de febrero y el 4 de junio, ha sido «activa» la exposición: *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*¹⁹ que, como novedad importante ha llevado aparejada la apertura al público de la iglesia de *Santa Maria della Vittoria* donde, en su momento, fue colocada la *Pala* homónima hoy en el Louvre.

Aunque con su decoración interior perdida, el pretexto y sujeto de esta exposición no ha podido ser más oportuno y sugerente. La propia casa que el artista se autodiseñase —consta que c.1483 ya trabajaba en ello— como vivienda y

¹⁵ Vasari, 1550, volume primo, pp. 494-495 y, de modo similar aunque no exacto: Vasari, 1568, p. 511.

¹⁶ Vasari, 1550, volume primo, p. 496; a esto sólo se alude aquí.

¹⁷ Vasari, 1550, volume primo, p. 496 y Vasari, 1568, p. 512; en esta última solamente, se alude a que: *sopra la quale [la sepultura] egli è ratrato di bronzo.*

¹⁸ Vasari, 1568, p. 512; sólo en esta edición.

¹⁹ Catálogo de igual título, a cura di Rodolfo Signorini con la collaborazione di Daniela Sogliani. Milán, Silvana, 2006.

quasi como pequeño museo donde guardaba y «exponía» sus preciadas piezas antiguas²⁰; la construyó en el *quartiere di San Sebastiano* y ha sido rehabilitada satisfactoriamente²¹.

Resulta un hecho sin duda excepcional en su momento, aunque no el único²², que un artista diseñe y se construya su propia casa, lo que confirma el alto prestigio y consideración de que gozaba Mantegna en la corte de los Gonzaga, donde culminó su actividad entre 1460 y 1506. Es de nuevo Alberti el personaje a tener en cuenta en relación con las ideas de Mantegna para su propia casa, bien directamente en las estancias mantuanas de Leon Battista, bien a partir de sus escritos de arquitectura en códices o publicados —la *editio princeps* del *De re aedificatoria* data de 1485—, bien vía el citado Luca Fancelli, «satélite» ejecutivo en Mantua de los proyectos albertianos; en concreto las mencionadas consideraciones sobre pórtico y atrio de la antigua casa romana. Asimismo, el sugestivo patio circular de la casa de Mantegna, ha sido puesto en relación con una de las varias villas que poseía en Italia Plinio el Joven, y a la que alude en sus escritos. En concreto se trata de la conocida como *Laurentinum* cerca de Ostia, en el *Vico Augustano*, y que Gayo Plinio denomina *mi Laurentino* o *mi Laurente*, «proporciona suficiente comodidad, su mantenimiento no es costoso», comenta el autor romano, señalando que «en la entrada hay un vestíbulo, sencillo, pero no despreciable, a continuación un pórtico redondo en forma de letra D, que rodea un patio pequeño, pero agradable, que proporciona un magnífico abrigo contra el mal tiempo, pues está protegido por cristales y mucho más por techos voladizos»²³.

Lo previsto para el próximo otoño-invierno'2006, es lo siguiente: exposición en las *Fruttiere* del *Palazzo Te* en Mantua, bajo el título *Mantegna a Mantova 1460-1506*, entre el 16 de septiembre de 2006 y el 14 de enero de 2007. Junto al maestro y sus obras, quedará ilustrada la pintura mantuana durante el período de «interregno», entre la muerte de Mantegna y la llegada, en 1524, de Giulio Romano; sus complementos en la ciudad del Mincio, serán las secciones de escultura en el *Castello di San Giorgio* y las pinturas de los mantegnescos del primer piso del *Palazzo di San Sebastiano*. Paralelas serán las exposiciones de Padua (*Museo Civico agli Eremitani*) y de Verona (*Palazzo della Gran Guardia*).

²⁰ Aún en 1506, Mantegna confirmaba a Isabella d'Este, tan ávida como él por el coleccionismo de antigüedades, estar dispuesto a cederle su busto antiguo de Faustina.

²¹ Hoy día propiedad oficial, está en Mantua, vía Acerbi, nº 47, al lado del asimismo rehabilitado *Palazzo di San Sebastiano* y frente a la homónima iglesia albertiana.

²² En Ferrara se construyó su propia vivienda, con proyecto asimismo personal, Biagio Rossetti, arquitecto y urbanista al servicio de la corte estense. Lo propio, y también en Mantua, hará el pintor y arquitecto Giulio Romano; en esto también siguió a su maestro Rafael que, en Roma y mientras habitaba en el bramantesco *Palazzo Caprini* que había adquirido, diseñaba su propia casa, proyecto que nunca llegó a ultimar.

²³ PLINIO EL JOVEN. *Cartas*, Libro II, carta 17: «Gayo Plinio a Galo», p. 138; citamos por ed. Gredos, introducción, traducción y notas de Julián González Fernández. Madrid, 2005. A diecisiete kilómetros de Roma, era utilizada por su propietario como una auténtica villa suburbana, siendo el apetecido *otium* tras el *negotium* diario en la urbe; a la misma podía accederse tanto por la vía Laurentina como por la vía Ostiense.

En relación con las obras de Mantegna realizadas bajo mecenazgo de los Gonzaga, que presuntamente conformarán la citada exposición del *Palazzo Te*, se puede encontrar en algún medio de difusión que suele pasar por «revista de arte»²⁴, y nada más lejos de la coherencia que esto, comentarios como que a los cuadros mantegnescos acompañarán obras de Lorenzo Costa (c.1460-1535), Pietro Vanucci, Il Perugino (c.1448-1523), «Correggio y otros artistas locales contemporáneos»; locales ¿de dónde?, el primero ferrarés, luego asentado en Mantua, el segundo, de Perugia, como su nombre indica, y ciudadano de honor de Florencia; lo de contemporáneos respecto a éstos, puede tener una cierta coherencia, aunque Costa debe ser visto más como *a posteriori*²⁵.

En todos los sentidos, Correggio sí que es *a posteriori* y no existe tal contemporaneidad artística con Mantegna, cuya obra y estímulos son decisivos en la maduración del propio arte del pintor de la Emilia, nacido precisamente en la localidad de Correggio; en varios sentidos, podría ser visto incluso como superación de Mantegna, pero es que son dos artistas de contextos muy diversos. Con el fin de poner en claro cuestiones como las dichas, que incitan al error, nos hemos impuesto el epígrafe siguiente sobre aspectos de Correggio.

CORREGGIO, LOS INICIOS DE UN GRANDÍSIMO MAESTRO

d' una piumosità morbida.

Giorgio Vasari.

La relación de Mantegna, incluso de parentesco, con Venecia y los Bellini, es clara, documentada y siempre oportunamente reseñada bien por los que tratan del propio autor de la *Camera Picta*, como por los que encaran el tema de los ini-

²⁴ Por llamar a las cosas por su nombre, que ya es hora, nos referimos a la publicación «Descubrir el Arte» que, afortunadamente, en los círculos más serios y rigurosos ya es conocida como «Destruir el Arte», al menos respecto al de la Edad Moderna. Divulgación, seriedad y rigor, nunca han estado reñidos y no es lícita la «cultura del todo vale». El «arquetipo» ensamblado por David García López, en el nº 88 de la citada revista —¡ochenta y ocho ya, qué pesadilla!— es, a todas luces, brillante, bien estructurado en su discurso y sugerente por las citas sobre todo, pero tremendamente engañoso como canto de sirena, en todo caso, debería haber sido «arquetipo *quattrocentista*» y lo que significa, y no renacentista; son varias las incoherencias y errores de fechas, pero con todo, digamos, en tono menor. Lo que sí es un grave error y una incalificable ausencia en todo el texto, donde se habla de coleccionismo del propio Mantegna, de su pasión por la Antigüedad y sus objetos de arte, de la Mantua de los Gonzaga de la que Mantegna fue su adalid artístico, de arquitectura a propósito de la casa del propio artista; en suma, de la cultura *quattrocentista* en Mantua, y no hacer mención de Leon Battista Alberti, poco, mucho o de pasada, es simplemente desconocer de qué se está escribiendo. De igual modo, referirse a Correggio como «contemporáneo» de Mantegna, no es un *lapsus*, es columpiarse en el vacío, cuando además, ese Comité del V Centenario al que se alude, en previsión de esa exposición en el *Palazzo Te*, nada de eso dice, ni informa, como cabría esperar.

²⁵ De hecho, la tercera de las obras mitológicas de Mantegna para el *Studiolo* de Isabella d'Este, *Il Regno di Como*, que el maestro no había completado en 1506, será precisamente Lorenzo Costa quien la termine.

cios del hito que, en la historia de la pintura occidental, plasmó y desarrolló la *Serenissima* durante el Renacimiento. No así el *tandem* Mantegna-Correggio; lo usual, como mucho, es referirse al ambiente pictórico emiliano a fines del *Quattrocento*, dominado por Cosmé Tura y la *officina ferrarese*, que va a ser superado, lo cual es obvio, por Correggio que, a su vez y de una forma precoz, traspasa los limitados perímetros de su primera formación provinciana, mediante el conocimiento del *ciclo mantovano del Mantegna*, e hipotéticos *viaggi nel Veneto e a Roma*. Desde luego, incluso por presencia física directísima, Mantegna y Mantua artísticamente hablando, fueron decisivos en el despertar y despuntar de Correggio, hasta constelar con sus obras de plenitud ese excelso universo de la pintura italiana del primer *Cinquecento*. Eso sí, este artista superaba también la aludida *maniera secca, cruda e tagliante* que Vasari atribuye, entre otros a Mantegna precisamente, hasta llegar a ser en pintura el excelso hacedor de una plumosidad mórbida, calificativo, en verdad, que justamente define la de Antonio Allegri (c.1489-1534), usualmente conocido como Il Correggio por su localidad de origen.

El 13 de septiembre de 1506, a *hore diecenove*, Mantegna moría en Mantua, siendo sepultado en su capilla funeraria, en la albertiana iglesia de *Sant'Andrea*, primera a la izquierda al traspasar desde el exterior su monumental pórtico; los frescos de la cúpula de dicha capilla fueron ejecutados por un jovencísimo Correggio que los completaba en 1507.

(...) fu di eccellente e bellissimo ingegno dotato Antonio da Correggio pittore singularissimo. Il quale attese alla maniera moderna tanto perfettamente, che in pochi anni dotato dalla natura et esercitato dall' arte divenne raro e maraviglioso artefice (...) come ne fanno fede nel Duomo di Parma una moltitudine grandissima di figure, lavorate in fresco, e ben finite, che sono locate nella tribuna grande di detta chiesa: nelle quali scorta la vedute al di sotto in su con stupendissima maraviglia²⁶.

(...) crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de' grandi.

Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch' egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori²⁷.

E fece alla pittura grandissimo dono ne' colori da lui maneggiati como vero maestro (...) perché mostrandoci i suoi capegli fatti con tanta facilità nella difficoltà del far-

²⁶ Vasari, 1550, volume secondo, pp. 561-562 y Vasari, 1568, p. 572.

²⁷ Vasari, 1550, volume secondo, p. 562 y Vasari, 1568, p. 573. La morbidez señalada, es casi definitiva de sus pinturas mitológicas, singularmente las cuatro dedicadas a los amores de Júpiter, c.1531-1532, encargadas por Federico II Gonzaga, ya duque de Mantua, para su Palazzo Te y que, puestas en comparación con el *Parnaso*, 1497, y *Minerva expulsando a los vicios del jardín de la Virtud*, 1502, realizadas por Andrea Mantegna para el *studiolo* de su madre Isabella d'Este, ponen de manifiesto los distintos contextos y concepciones a que hacíamos alusión. Respecto a la ponderación del color en Correggio por parte de Vasari, no nos resitimos a señalar al menos, los espléndidos azules [azul Correggio, fue un tiempo casi definición cromática] de los fondos del *Noli me tangere* del Prado y del soberbio *Retrato de dama* del Ermitage, ambas obras de c.1518, la última muy probablemente Veronica Gambara, señora de Correggio que, con la propia Isabella d'Este y Vittoria Colonna, forma el triunvirato femenino, a todos los niveles, más importante del Renacimiento.

gli, ha insegnato come e' si abbino a fare. Di che gli debbono eternamente tutti i pittori. Ad istanzia de' quali gli fu fatto questo epigrama da Messer Fabio Segni, gentiluomo fiorentino: ANTONIO A COREGIO (sic) / HVIVS CVM REGERET MORTALES SPIRITVS ARTVS/ PICTORIS; CHARITES SVPLICVERE IOVI:/ «NON ALIA PINGI DEXTRA, PATER ALME, ROGAMVS;/ HVNC PRAETER, NVLLI PINGERE NOS LICEAT»./ ANNVT HIS VOTIS SVMMI REGNATOR OLYMPI/ ET IVVENEM SVBITO SYDERA AD ALTA TVLIT, / VT POSSET MELIVS CHARITVM SIMVLACRA REFERE/ PRAESENS ET NVDAS CERNERET INDE DEAS.

Et appresso quest' altro ancora.: DISTINCTOS HOMINI QVANTVM NATVRA CAPILLOS/ EFFICIT, ANTONI DEXTRA LEVIS DOCVIT./ EFFIGIES ILLI VARIAS TERRAEQVE MARISQVE/ NOBILE AD ORNANDAS INGENIVM FVERAT./ COREGIVM PATRIA, ERIDANVS MIRANTVR ET ALPES,/ MOESTAQVE PICTORVM TVRBA DOLET TVMVLO.²⁸.

En el catálogo de Mantegna, la denominada *Madonna della Vittoria* [Louvre, París], 1496, supone una sustancial evolución, treinta años después de la *Pala di San Zeno* de Verona, con una completa definición del espacio, circularmente unitario, donde escenifica la «sacra conversación», retomando la iconografía de la Virgen de la Misericordia. Obra comisionada por Francesco II Gonzaga²⁹ como *ex voto* por su victoria en la batalla de Fornovo (1495), *l' impostazione scorciata dal soto in su nell'evidenziarse l' impianto circolare, determinato dal mantello della madre della Misericordia*, acentúa el carácter absidal de la arquitectura vegetal, auténtica pérgola a modo de continente de la escena, desarrollando el modelo de *hortus conclusus* de la citada *Pala di San Zeno*. El gesto protector de la Virgen sobre la cabeza del retrato del comitente como donante, al tiempo que bendice, remite a *L' Annunciata*, c.1475, de Palermo, obra de Antonello da Messina³⁰, y es el de la *Madonna di San Francesco*, 1514-1515, de Correggio. Del mismo modo, la solución de la arbórea cúpula de la *Pala della Vittoria* mantegnesca, es tomada por Correggio para la de la capilla funeraria de Mantegna; este último, a su vez la había *già sperimentato in prima persona nella perdutta decorazione della cappella di Innocenzo VIII a Roma, come documenta la descrizione del Taja (1750): «La cupuletta era ornata di finti spartimenti rotondi intrecciati a modo di inferiata o in graticciata, interrotta da putti sostenenti festoni. Ai quattro angoli gli Evangelisti leggenti, scriventi e meditanti. Molti grotteschi ornamentali leggiadrissimi*³¹.

²⁸ Vasari, 1550, volume secondo, pp. 563-564; la dedicatoria expresa a Correggio en el primer epigrama y el segundo, sólo aquí. Vasari, 1568, p. 575; la referencia al autor Fabio Segni, sólo aquí.

²⁹ Francesco II Gonzaga, marido de Isabella d'Este, fue el cuarto marqués de Mantua durante el intervalo 1484-1519, sucediendo al tercero, Federico I, que lo fue entre 1478 y 1484, y éste a su vez tras Ludovico II, segundo marqués entre 1444-1478. Federico II, entre 1519 y 1540, fue primero quinto marqués y luego primer duque, *factotum* del Palazzo Te, construido y decorado, c.1525-1534, por Giulio Romano.

³⁰ Cuenta también con ilustres precedentes, como la *Sant' Anna meterzza*, de Masaccio-Masolino, o las *Virgenes de las rocas*, de Leonardo, versiones Louvre y Londres.

³¹ Vid. CIERI VIA, Claudia, *op. cit.*, pp. 25-27.

Este planteamiento de la capilla del papa Cybo en el Belvedere vaticano *quattrocentesco*, está en la base, pues, de la solución adoptada a la muerte de Mantegna para la bóveda de su capilla funeraria, que es, a su vez, eslabón previo con potenciación, amplificación perspectíva y con un magistral desarrollo ilusionista por parte de un Correggio, ya seguro de sí y de sus recursos, en la *Camera di San Paolo*, 1519, en Parma, respecto a la cual es preciso asimismo recordar la propia *Camera Picta* y la *Salla delle Asse*, c.1497-1498, de Leonardo y su *Accademia Vinciana* en el Milán de Ludovico el Moro. Por su parte, la obra de Correggio en *San Paolo* de Parma —sala privada de la indómita Giovanna da Piacenza—, prefigura los dos restantes hitos del *corpus* de frescos de Correggio, que lo son asimismo del ilusionismo pictórico europeo; nos referimos a las cúpulas de *San Giovanni Evangelista*, 1521 y la espectacular *Assunzione della Vergine*, c.1526-1530, de la catedral, ambas en Parma.



Lámina 1: *Laocoonte*. Museos Vaticanos.

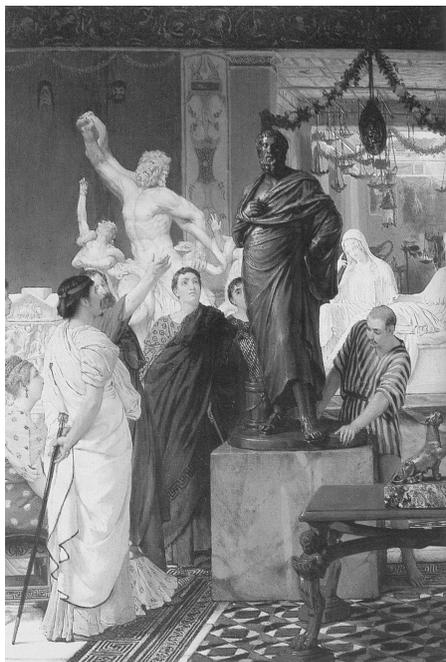


Lámina 2: Lawrence Alma-Tadema: *Galería de esculturas en la Roma de Augusto*, 1867. Musée des Beaux-Arts, Montreal.

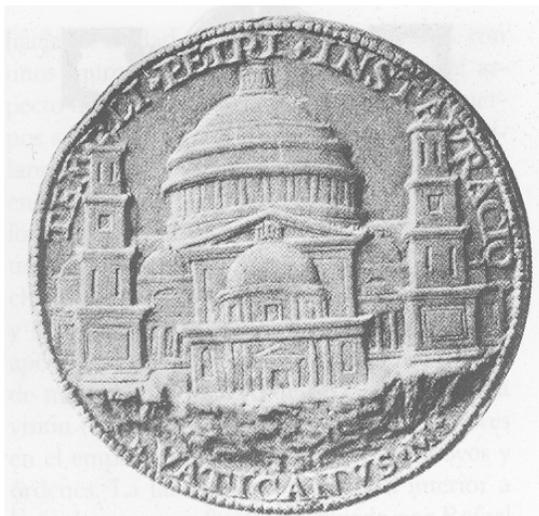


Lámina 3: Caradosso: *reverso de la medalla conmemorativa, inicios obras de San Pedro*.

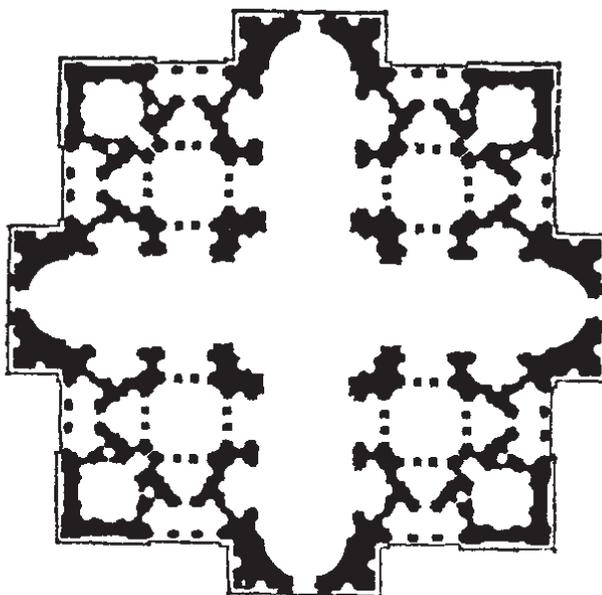


Lámina 4: *planta de San Pedro según Bramante.*



Lámina 5: *retrato de Bramante. Vasari, Vite, 1568.*



Lámina 6: retrato de Mantegna. Vasari, *Vite*, 1568.



Lámina 7: Mantegna: *Camera Picta*, det. Castello di San Giorgio. Mantua.



Lámina 8: Casa de Mantegna; det. Patio. Mantua.



Lámina 9: Mantegna: *Madonna della Vittoria*. Louvre, París.

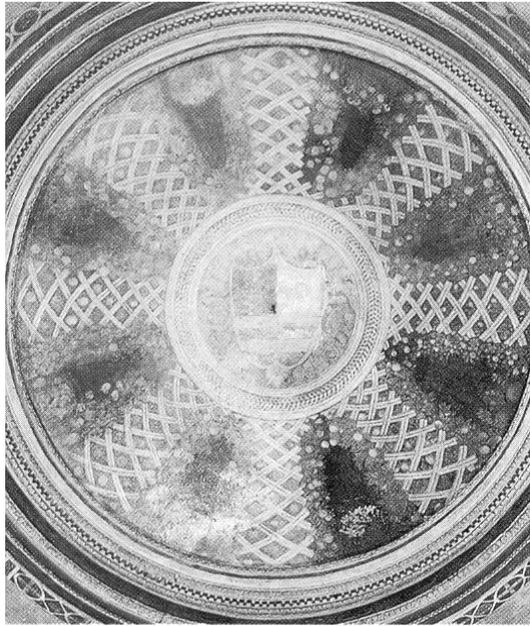


Lámina 10: Correggio: *cúpula de la capilla funeraria de Mantegna. Sant'Andrea, Mantua.*

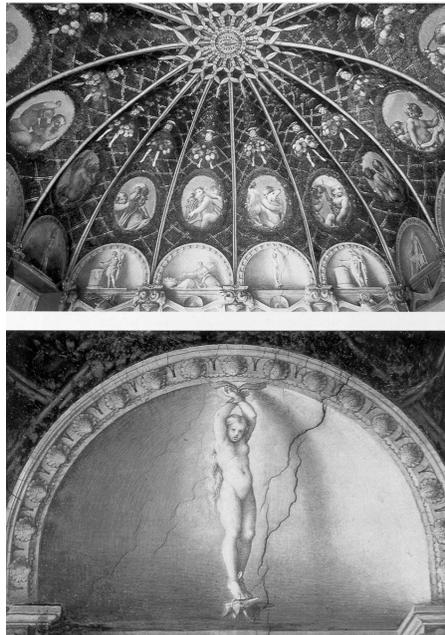


Lámina 11: Correggio: *Camera di San Paolo, dets. Parma.*