

LA HUELLA DE LOS *HIEROGLYPHICA* EN LA CAMERA DE ALESSANDRO ARALDI

PAOLO CLERICI*

Resumo: *O seguinte estudo introduz-nos a análise iconográfica da chamada Câmara dos Grotoscos, adornada com afrescos do pintor parmesão Alessandro Araldi (c. 1460-1528) em 1514; o espaço encontra-se localizado dentro do que era conhecido como Presbitério de São Paulo, na cidade italiana de Parma. A Camera del Araldi fica ao lado da mais famosa Camera de San Paolo, pintada por Antonio Allegri da Correggio, em 1519. A decoração cobre toda a abóbada e desenvolve um ciclo pictórico de episódios do Novo e do Antigo Testamento, juntamente com outras representações simbólico-alegóricas, fruto do desejo humanístico da abadessa Gioanna da Piacenza, à guia do mosteiro de 1507 a 1524. Do grupo pictórico dos Araldi destacaremos os ensinamentos alegóricos e as imagens que se enraizam no âmbito de difusão dos Hieroglyphica de Horapolo.*

Palavras-chave: *Araldi; abadessa Gioanna; Parma; Hieroglyphica.*

Abstract: *The current study consists of an iconographic analysis of the so-called Grotosque Room decorated with frescos by the parmesan painter Alessandro Araldi (c. 1460-1528) in 1514. This space is located in the interior of what is known as the Monastery of Saint Paul in the Italian city of Parma. The Camera (room) of Araldi is next to the more famous Camera (room) of Saint Paul, painted by Antonio Allegri da Correggio in 1519. The decoration covers the whole vault and develops a pictorial cycle of episodes from the New and Old Testament, besides other allegoric and symbolic representations, produced under the patronage of the abbess Gioanna da Piacenza, in charge of the monastery from 1507 till 1524. Of the pictorial set painted by Araldi this paper focuses on the allegories and images which are rooted in the diffusion of Horapollon's Hieroglyphica.*

Keywords: *Araldi; abbess Gioanna; Parma; Hieroglyphica.*

1. EL MONASTERIO DE SAN PAOLO Y GIOANNA DA PIACENZA

El Convento de San Paolo en Parma, cuya fundación se remonta a finales del siglo X como una abadía bajo la orden benedictina, se había consolidado a principios del siglo XVI, y era parecido en importancia a los conventos de Sant'Alessandro, San Quintino y Sant'Uldarico, situados en la misma ciudad. En virtud de los privilegios concedidos en primera instancia por Gregorio VIII en 1187 y sucesivamente por el emperador Federico II, las abadesas de este convento podían ser nombradas a vida y además tenían la facultad de elegir los encargados de administrar el patrimonio del monasterio. En 1507 fue nombrada abadesa Gioanna da Piacenza, hija de Marco da Piacenza, descendente de los Sforza, y de Agnese Bergonzi. Cuando asumió el encargo, Gioanna tenía tan sólo 28 años y gobernó el convento hasta 1524 con firmeza y determinación, una mujer de índole muy

* Paolo Clerici (Ancona, 1971) reside en Vitoria-Gasteiz (España). Graduado en Historia del Arte en la UPV/EHU, en la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz. Actualmente está cursando el Máster de Literatura Comparada y Estudios Literarios en la UPV/EHU. Email: enkirendistira@gmail.com.

culta y con las ideas claras desde el principio¹, tanto que ni las autoridades civiles ni los pontífices consiguieron doblegarla jamás; dejó en el convento unos epígrafes importantes con inscripciones de reminiscencias clásicas y muy en línea con el pensamiento filosófico del *Cinquecento*². Eran frases casi sibilinas, que en parte resultaban oscuras a la plebe, pero su significado habría podido ser fácilmente descifrado por algún intelectual; lemas agudos y maliciosos o *imprese*, afines a los que Isabella d'Este hizo escribir en su *studiolo* en la Corte Vecchia del Palacio Ducal de Mantua. Estaban distribuidos en lugares simbólicos, visibles y de paso, a lo largo de sus seis estancias, son audaces e irónicos y podrían ser analizados como una anticipación del programa iconográfico de la *Camera* de San Paolo pintada por Correggio. La chimenea de la *Camera* pintada por Araldi lleva este lema: «TRANSIVIMUS POR IGNEM ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM, MDXIII»³. Es la única inscripción extraída del texto bíblico en todas las estancias: en realidad, detrás de las apariencias devotas, se esconde el sentimiento de vanagloria de Gioanna, la cual había vencido las facciones que querían someter el convento a un régimen de clausura en esos años. El ciclo pictórico que desarrollará Araldi en 1514 para decorar esa estancia es un testimonio de la fuerza espiritual, el coraje y la benevolencia de la abadesa Gioanna. Todos los demás lemas del Convento no son inspirados por la Biblia; entre ellos el que remata la puerta del salón, donde podemos leer: «NEC TE QUESIVERIS EXTRA»⁴ o las palabras escritas en la puerta de comunicación entre el salón y la *Camera* de Araldi: «GLORIA QUIQUE SUA EST», un verso del *Ode a Priapo*, de Tibulo que, en sus *Elegías*, nos aclara la magnitud del significado oculto, ya que la frase completa delata las segundas intenciones de Gioanna: «Gloria cuique sua est; me, qui spernentur, amantes consultant; cunctis ianua nostra patet»⁵; la frase completa de Tibulo es la confirmación de la aversión de Gioanna al estado de clausura.

Gioanna era sin duda una profunda conocedora de la literatura clásica, dato que emerge claramente considerado el contenido de otras dos inscripciones: la primera «SIC ERAT IN FATIS», un verso que procede de los *Fastos* de Ovidio⁶ y la segunda «IOVIS OMNIA PLENA», citación directa de las *Églogas* de Virgilio⁷. Sumamente determinada cuando se trataba de defender la libertad propia y de las monjas del monasterio frente a las injerencias externas, como perfectamente está resumido en el arquitrabe de la chimenea de la *Camera* de Correggio, donde aparecen las palabras: «IGNEM GLADIO NE FODIAS»⁸. El célebre proverbio pitagórico en este contexto era una alusión a Vesta

¹ MENDOGNI, 1989: 29-52.

² PANOFKY, 2017: 24-25.

³ Sl 66, 13-14.

⁴ PERSIO, 1977: 2.

⁵ TIBULO, 1997: 40.

⁶ OVIDIO, 1971: 28.

⁷ VIRGILIO, 1903: 34.

⁸ PANOFKY, 2017: 25.

y al fuego sacro que sus sacerdotisas tenían la obligación de mantener encendido y, además, era una clara amenaza contra los adversarios de Gioanna, avisados por la abadesa a no insistir en pisar los derechos de los más débiles⁹. El dragón alado que se muerde la propia cola y envuelve el blasón de Gioanna es el *ouroboros*, de los *Hieroglyphica* de Horapolo¹⁰, ya que la abadesa es la guía espiritual del convento y gobierna el tiempo con sabiduría; es la vigilante del límite, como lo es el dragón junto a la puerta¹¹ en el principio del camino iniciático en la *Hypnerotomachia Poliphili*¹². Un programa orquestado con la colaboración de su círculo intelectual, compuesto por los poetas Verónica Gambará y Giorgio Anselmi, el anticuario Michele Fabrizio Ferrarini, el noble casado de los Baiardi y los humanistas Francesco Maria Grapaldo y Taddeo Ugoletto.

En 1521 el territorio fue anexionado al Estado Pontificio y, desde el 28 de agosto de 1524, unos meses después del fallecimiento de la abadesa, se le aplicó al monasterio de San Paolo un régimen de estricta clausura hasta 1810, fecha de su desamortización; esta condición de alejamiento de la vida pública impidió que las obras pictóricas de Araldi en la *Camera* de los grutescos y de Correggio en la *Camera* de San Paolo salieran a la luz y, consecuentemente, no pudieron ser estudiadas por los contemporáneos. El encargado de redescubrir las joyas pictóricas escondidas en el interior de los apartamentos fue el pintor de la corte española Anton Raphael Mengs durante su paso por Italia en 1774¹³.

2. LA *CAMERA* DE ARALDI

Las reformas del Monasterio de San Paolo, llevadas a cabo por el arquitecto Giorgio da Erba entre 1510 y 1514, consistieron en la creación de seis estancias de distintas formas, de las cuales solo la *Camera* de Correggio y la *Camera* de Araldi¹⁴ han conservado la original planimetría: esta última tiene una forma muy próxima a un cuadrado (mide 6.5 x 7 metros) y presenta una chimenea entre dos vanos en la pared norte; su bóveda fue decorada con frescos por Alessandro Araldi en 1514¹⁵.

⁹ PANOFKY, 2010: 171-172.

¹⁰ HORAPOLO, 1991: 43-45.

¹¹ COLONNA, 1981: 88-89.

¹² COSTARELLI, 2017: 315-338.

¹³ AFFÓ, 2010: 86-87.

¹⁴ Alessandro Araldi (Parma, 1460-Parma, 1528) fue un pintor sobre todo activo en su ciudad natal e influido por la escuela véneta de Andrea Mantegna y Giovanni Bellini; al mismo tiempo, en su arte muestra haber asimilado las formas de las escuelas renacentistas en Bolonia y Ferrara, ofreciendo en el cromatismo, armonía y aspectos formales ecos de la pintura de Lorenzo Costa, Filippo Mazzola, más conocido como padre del Parmigianino, Amico Aspertini y Francesco Francia. Empezó a trabajar en el Monasterio de San Paolo entre 1500 y 1505, decorando el antiguo coro de las monjas (obra desgraciadamente perdida). Para el claustro del convento realizó una *Coronación de la Virgen con el Niño* y, en los mismos años en que llevó a cabo la *Camera* de los Grutescos, decoró al fresco la llamada Celda de Santa Catalina, ilustrando en una pared el tema de la *Disputa de Santa Catalina* y en la pared situada enfrente *Santa Catalina* y *San Jerónimo*, esta última obra hoy parcialmente repintada. De Araldi se conserva también en el monasterio un *Cenáculo* (1516), una copia de la *Última Cena* de Leonardo; CHIUSA, 1996: 9-19, 74-79.

¹⁵ PANOFKY, 2017: 16-18.

Esta cubierta consta de una intrincada decoración de arabescos, *putti*, follaje, grutescos, racimos y dieciséis elegantes óvalos; se trata de pequeños rosetones dorados que preludian un óculo central, decorado con siete *putti* (alusión al número de los planetas) musicantes sobre un cielo de fondo y aferrados a una barandilla circular.

Parece evidente la fuente de Mantegna, quien recreó un óculo semejante en la bóveda de la Cámara de los Esposos o *Camera Picta* en el Castillo de San Giorgio, en Mantua. El espacio restante está cubierto por una sugestiva mezcla de seres fitomórficos, sirenas, esfinges, extrañas criaturas, efebos danzantes, candelabros, festones y cartelas, todos ellos elementos que resaltan por la tonalidad rosácea o blanquecina sobre un fondo azul oscuro. Como marco de este océano mítico, poblado por figuras grutescas, admiramos cuatro veletas angulares (coincidentes con las trompas), alternadas con otras tantas ungulares. Las veletas destacan cromáticamente por el contraste rojo carmín, amarillo, verde, y su decoración se espacia entre ninfas, tritones, sirenas en las velas de las esquinas y objetos simbólicos y rituales como antifonarios, candelabros y globos terráqueos, mientras que en las velas intermedias (sólo en tres de las cuatro paredes) destacan unos tondos con los retratos de san Pablo, san Jerónimo y Dios Padre. En la vela central del paño norte destaca la alegoría de la Fe. El origen iconográfico de esta decoración se encuentra en el descubrimiento de los motivos de la *Domus Aurea*¹⁶ (hacia 1480), temas iconográficos grutescos o «a la antigua» que responden al concepto de *horror vacui* y que fueron sucesivamente desarrollados por Michele Angelo de Lucca, Filippino, Ghirlandaio y Pintoricchio; en particular este último utiliza este recurso en Santa María en Aracoeli (Capilla Bufalini), en Santa María del Popolo (Capilla Della Rovere) y sobre todo en la *Sala dei Santi* en los Apartamentos Borgia (sirviéndose de la preciosa colaboración de Michele Angelo da Lucca) con un exuberante lenguaje metamórfico sobre fondo oscuro¹⁷.

Por otra parte, posibles fuentes de inspiración para Araldi son la Sala de las Audiencias en el *Collegio del Cambio* de Perugia, obra del Perugino y la Sala de las Musas en el Palacio de los Pio en Carpi, decorada con frescos y grutescos por Bernardino Loschi¹⁸.

3. LA CAMERA DE SAN PAOLO

La *Camera* de San Paolo, decorada por Antonio Allegri de Correggio, con toda probabilidad entre 1518 y 1519, es una estancia casi cuadrada (6,5 x 7 m); los frescos de Correggio ocupan solo la parte de la bóveda, salvo la imagen inserta dentro de un marco ficticio trapezoidal de la diosa Diana, montada sobre un carro. La bóveda está compuesta por dieciséis gajos de igual medida, divididos por nervaduras sutiles y pareadas, que recuerdan cañas de bambú y que se juntan en el círculo cenital en virtud de la ficticia sujeción de

¹⁶ CHIUSA, 1996: 23-25. Parece que Araldi pudo haberse inspirado en el llamado *Codice di Parma*, un corpus de dibujos sobre temas de grutescos en la *Domus Aurea* atribuido a Giovan Maria Falconetto.

¹⁷ MASSAGLI, 2008: 76-82.

¹⁸ FADDA, 2018: 28-29. El conjunto de Bernardino Loschi es mencionado también por SARCHI, 2005: 139.

treinta y dos lazos. Estos lazos atados entre sí conforman un dúplice rosetón apuntado, en cuyo centro resalta el emblema dorado de Gioanna da Piacenza con el tema de las tres falces de luna. Los lazos, en sus extremidades van generando unas guirnaldas vegetales y frutales que, destacando sobre un fondo de zarzos, terminan en óculos con imágenes de *putti* danzantes y protagonistas de inocentes acciones de hermético significado. La creatividad de Correggio alcanza aquí un sublime efecto ilusorio, ofreciendo al espectador la imagen de una bóveda agujereada y abierta al cielo, y detrás de este telón pictórico los *putti*, por parejas o en tríadas, parecen jugar e interactuar entre ellos. La idea de horadar la bóveda y el ornato vegetal parecen haber sido sugeridos a Correggio por el célebre temple de Andrea Mantegna, *Madonna de la Victoria*, datado en 1496. Otra fuente posible es la *Sala delle Asse* (1498) de Leonardo da Vinci en el Castello Sforzesco de Milán, sobre todo por la distribución en dieciséis secciones. En la parte más baja de la bóveda de Correggio cierran la composición dieciséis lunetos en grisalla, en cuyo interior sendas figuras mitológicas sugieren una fina textura de mármol y crean un delicado efecto de claroscuros: la maestría pictórica de Correggio consiste en el acabado casi escultórico de los sujetos mitológicos, sugiriendo el efecto del bajorrelieve. En la parte superior, los lunetos están decorados por un friso semicircular adornado con conchas, de las que vemos la valva por la parte exterior; finalmente, debajo de los lunetos, la bóveda es clausurada por un entablamiento continuo, salvo la interrupción por la presencia de dos vanos en la pared norte; el friso de dicho entablamiento consta de cabezas de carneros en cada extremidad del luneto correspondiente y de festones longitudinales de tela que en el centro sostienen, a modo de hamaca, objetos rituales como platos de metal, jarrones, vasijas o ramas de laurel¹⁹. La relación entre la representación de Diana, montando el carro para una batida de caza, y la abadesa Gioanna es más que evidente, por la presencia de tres haces de luna en el blasón de Gioanna: una propiedad que comparte con la diosa de la caza. El primero en avanzar dicha hipótesis fue Corrado Ricci en 1896, que sostiene: «This figure was probably chosen, not as the symbol of purity, but as the personification of the moon, in the Abbess's coat of arms»²⁰.

4. MENSAJE ALEGÓRICO EN LA BÓVEDA DE ARALDI

El ciclo pictórico de Araldi despliega iconográficamente el epígrafe de la chimenea en la pared norte de la estancia: «TRANSIVIMUS PER IGNEM ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM»; *refrigerium* viene a significar aquí la victoria final y la paz interior conseguida tras las pruebas constantes que nos interpone la vida. El paño sur nos habla de la *Pietas* o la *Caritas*, que Araldi ilustra con la leyenda de Pero y Cimón²¹

¹⁹ PANOFSKY, 2017: 27-33.

²⁰ RICCI, 1896: 165.

²¹ VALERIO MÁXIMO, 1971: 360-361.

sobre un fondo paisajístico que recuerda el cromatismo véneto de Cima da Conegliano²²; con el tondo del encuentro entre Cristo y la Samaritana, imagen oferente del agua vivificadora del bautismo, nos adoctrina con el *Triunfo del general Paolo Emilio*²³ que muestra piedad hacia los vencidos, en una escena envuelta por las llamas, demostración de que hasta en los éxitos siempre hay una parte de tristeza y un sentimiento de pérdida, en clara alusión a Paolo Emilio, que perdió a sus dos hijos en esos días. Son las pruebas a las que nos somete Dios para poder saborear más dulcemente la victoria última. En el recuadro de la *Caída de Pablo*, asistimos a la conversión de un alma; el Señor será su guía y la profesión de orgullo de Saulus se transforma en la *Pietas* de Paulus. El luneto de la *Virgen con el Unicornio* es una precisa alusión a la castidad y a la sabiduría de la abadesa, llamada a guiar espiritualmente el cenobio, mientras que el episodio de *Judith y Holofernes* sirve de amonestación para los adversarios de Gioanna, que predicaban la clausura y la determinación de la abadesa de no aceptar imposiciones externas²⁴. El rostro inscrito en el tondo de la vela unguilar representa a san Jerónimo, padre de la Iglesia y autor de la *Vulgata*.

El paño este queda dedicado a los gemelos argivos Cleobis y Bitón, hijos de Cídipe y la narración de los tres lunetos encierra la alegoría de la *Veritas*, en cuanto que la muerte, otorgada a los dos jóvenes por la piadosa Juno, es el logro de la verdadera felicidad.

La variante de Apolo preferida por Araldi es una herencia ciceroniana procedente de las célebres *Tusculanae disputationes* (escritas en el 45 a. C.): aquí es Apolo el que concedió el sueño eterno a los arquitectos del templo del oráculo de Delfos, Trofonio y Agamedes²⁵. La iniciación a la *Veritas* no puede prescindir de la absoluta obediencia, como profesa la *Regla de San Benito*, y Araldi elige tres episodios representativos, como la «*Traditio Legis*» (entrega de las tablas de la Ley²⁶), el recuadro de *Jesús entre los doctores*, donde Cristo asume la connotación de «*Magister Veritatis*» y cuya posición en la bóveda limita con la figura de Dios Padre que destaca en el *ovatino* de la vela unguilar; por último *La Matanza de los Inocentes* es utilizada simbólicamente como una exhortación por parte de la abadesa a las monjas del convento a no doblegarse frente a ninguna amenaza externa, como se deduce de unos pasajes de Petrus Berchorius en su *Liber Bibliae Moralis*, que la abadesa obviamente conocía: obediencia y audacia como medio para conseguir el *refrigerium*²⁷. En el principio del paño norte asistimos al «Camino Iniciático» con los pies caminando sobre la superficie del agua según lo que está escrito en el capítulo LVIII («Las obediencias imposibles») de la *Regla* benedictina: devoción, sacrificio y obediencia

²² ZANICHELLI, 1979: 28-29.

²³ PLUTARCO: II, XXXI-XXXVIII.

²⁴ ZANICHELLI, 1979: 30-36.

²⁵ BAROCELLI, 2010: 255.

²⁶ Ex 31, 18.

²⁷ ZANICHELLI, 1979: 36-41.

son condiciones necesarias para reprimir el orgullo personal. En la actitud ejemplar de la abadesa se encarnaba el espíritu del Señor, y la adhesión fiel a su mandato era la clave para que las cosas imposibles se volvieran practicables²⁸ y así llegar al *Concilium* con Dios. La misma obediencia es el concepto que permea el tondo con el *Sacrificio de Isaac*, mientras que entre el milagro de fe y la representación de lo Imposible discurren los episodios de las *Bodas de Caná* y *San Pedro caminando sobre las aguas*. Es un lento camino de purificación a cuya meta final los seres humanos no pueden llegar solos, ni armados de soberbia, como demuestra *El Pecado Original* de la bóveda; finalmente, en las dos alegorías de la *Caritas* y del *Sacrificio* resuena el eco de la «Prisca Theologia», con referencias clásicas al fuego purificador de Vesta, que en su luneto central, con la personificación de Gioanna ofreciendo haces de trigo a los antiguos dioses, coincide con el espacio arquitectónico ocupado por la chimenea. La senda de la Iniciación desemboca en la *Caritas* o *Amor Dei*, es decir, en la llama ardiente elevada hacia el cielo y que todos los rincones del alma alumbraba, conforme al pensamiento de san Buenaventura.

La página iconográfica en el sector oeste de la estancia es la transposición pictórica de la anhelada victoria final y, por consiguiente, del Triunfo sobre los vicios, como compendian las dos alegorías diseñadas mediante la semántica medieval de la lucha entre bien y mal: el *Triunfo sobre la Avaricia*, personificada por el dragón, y el *Triunfo sobre la Injusticia*, encarnada esta por el mono, conforme a las creencias ínsitas en los bestiarios y, en particular, a la opinión de Isidoro de Sevilla, que une las etimologías *simia* y *similitudo*, resignificando el animal como un pésimo imitador del comportamiento humano²⁹. Otro aspecto del triunfo es el *Juicio de Salomón*, alusión al Juicio Final y símbolo del justo epílogo en el mensaje doctrinal: la autoridad de Salomón es como la de Cristo y, por ende, de la abadesa, la cual guía virtuosamente el cenobio. El dragón, transposición semántica de la maligna serpiente, ha sido derrotado, de la misma manera que derrocados son los comerciantes del templo; semejante es la actitud de Gioanna, que desentierra la avaricia de las vísceras del monasterio, poniendo en práctica las palabras de Pablo, representado en el tondo de la vela central, en la sexta carta a los Efesios: «Porque nuestra lucha no es contra enemigos de carne y sangre, sino contra los Principados y Potestades, contra los Soberanos de este mundo de tinieblas, contra los espíritus del mal que habitan en el espacio»³⁰.

5. EL CAMINO INICIÁTICO Y LOS *HIEROGLYPHICA*

El programa iconográfico en los lunetos del paño norte despliega el concepto del Camino Iniciático, como pasaje obligado para alcanzar la Verdad Última o Paz Interior. A través de las alegorías de lo Imposible, el Sacrificio y la *Caritas*, Araldi nos introduce a la acepción

²⁸ BAROCELLI, 2010: 256-257.

²⁹ ZANICHELLI, 1979: 41-51.

³⁰ Ef 6, 12.

cristiana de Triunfo o *Refrigerium*, en el significado etéreo y sutil de descanso eterno o salvación, como aparece numerosas veces en la literatura patrística, en las inscripciones funerarias, tal y como mencionan, entre otros, Tertuliano, Ambrosio, Cipriano, Agustín y Jerónimo³¹.

En este breve estudio nos centraremos en concreto en el luneto de lo Imposible, una imagen enigmática, novedosa y que no tiene precedentes en el mundo clásico. El luneto destaca al comienzo del paño norte y comparte la veleta angular o trompa con el último episodio del lado este de la bóveda, es decir la muerte de Cleobis y Bitón, la leyenda argiva, recopilada por Heródoto en su *Historia*³².

5.1. Alegoría de lo Imposible

En el luneto de lo Imposible destacan como motivo principal dos pies enigmáticos que caminan sobre el agua y campean en un ambiente silvestre y montañoso con una ciudad fortificada y enmarcada por el fondo dorado del cielo.

La imagen tiene su fuente iconográfica más directa en los *Hieroglyphica* de Horapolo; es el jeroglífico IX del capítulo noveno, donde los enigmáticos pies sobre el agua, sobreponiéndose a las leyes físicas, transmiten la idea de que lo imposible puede acaecer o, mejor dicho, en clave soteriológica o mística: lo que es imposible que suceda³³.

En la ilustración del mismo jeroglífico, un acaecimiento imposible se expresa también de otra manera, es decir, con la figura de un hombre sin cabeza avanzando por un camino, como si aún estuviera con vida. El tratado de Horapolo tuvo una enorme trascendencia entre los círculos humanistas desde la segunda década del siglo XV, en concomitancia con el descubrimiento de un manuscrito que el viajero Cristoforo Buondelmonte trajo a Florencia desde la isla griega de Andros en el año 1419. En un primer periodo la obra se mantuvo viva gracias a la dedicación encomiable de humanistas como Ciriaco de Ancona (1391-1455) y el fraile Michele Fabrizio Ferrarini (prior de Reggio Emilia hasta su muerte en 1492), quienes glosaron, tradujeron y enriquecieron valiosos ejemplares manuscritos hasta que en 1505 viera la luz la primera edición (aún desprovista de ilustraciones) de los *Hieroglyphica* en la imprenta veneciana de Aldo Manuzio. La hipótesis más probable es que Araldi tuviera acceso directo a esa edición, de cuya sabiduría escrita plasmó la iconografía del luneto. La singular representación fue utilizada asimismo por Alberto Durerero entre la serie de grabados que componen el arco triunfal del emperador Maximiliano I, obra realizada entre 1512 y 1517; el grabador y tratadista alemán utiliza dos pies aislados sobre una superficie de agua para mostrar

³¹ AJA SANCHEZ, 2015: 12-14.

³² HERÓDOTO, 1977: 109-110.

³³ HORAPOLO, 1991: 231.

cómo Maximiliano I consiguió derrotar al rey de Francia, un triunfo que a priori era considerado imposible por la entera humanidad³⁴.

En relación con la pintura de Araldi, según el juicio de González de Zárate, andar sobre el agua significa equipararse a lo imposible, del mismo modo que un acontecimiento imposible pero real supuso la caída de los Primeros Padres e imposible pero real fue que Pedro anduviese sobre las aguas³⁵.

5.2. *Prisca Theologia*

La bóveda de Araldi es un cielo de virtud, un firmamento poblado de seres divinos, criaturas fantásticas, diosas paganas, alegorías y psicomaquias. Un techo ilusionista, abierto en un óculo central donde siete *putti* musicantes aluden a los siete planetas y rememoran la bóveda de Mantegna en Mantua, su personal expresión pictórica de la Antigüedad y de la perspectiva del «sotto in su».

El connubio entre Cielo y mundo terrenal era precisamente el núcleo de la filosofía neoplatónica, divulgada en Florencia por Marsilio Ficino, el cual intentaba demostrar en su *Theologia Platonica* que no hay más que una Teología o Revelación: que el Universo es un círculo divino en continuo movimiento que nos dirige de lo material a lo espiritual o viceversa, como ilustran los *Tarots* de Mantegna. Esta correspondencia entre microcosmos y macrocosmos derriba todas las fronteras de las creencias medievales o, mejor dicho, las perfecciona en una óptica antropocéntrica y abre a una teología convergente o *Prisca Theologia* («Teología Antigua»), donde el mundo pagano aporta savia vivificadora, fundamenta y completa la cultura judío-cristiana. La mezcla de pagano y cristiano se forja de manera indisoluble en los conceptos de *Castitas-Pietas*, *Veritas*, *Camino iniciático*, *Triunfo-Refrigerium*, y el pintor los ilustra aportando ejemplos de historia romana, rememorando el fuego sagrado de Vesta, las antorchas radiantes de Ceres y la leyenda de la Dama y el Unicornio. Recupera a Polibio y Plutarco, Esopo y Aristóteles, extrae de Valerio Máximo la leyenda de Pero y Cimón, y de Heródoto la de Cleobis y Bitón. Finalmente, difunde los *Hieroglyphica* en el luneto de lo Imposible. Parece una escenificación teatral con los *putti* que sujetan el óculo central y los tondos neo y veterotestamentarios. Los tritones por su parte, emergiendo de un océano poblado de grutescos, sujetan los recuadros bíblicos que complementan las alegorías y refuerzan la idea de la *Prisca Theologia*. Fue la abadesa Gioanna la que se consagró a orquestar tan suntuoso programa; ella, que en su escudo de armas hacía alarde de tres haces de luna, atributo que la identificaba con la casta diosa Diana.

³⁴ PANOFSKY, 2005: 191-192.

³⁵ GONZÁLEZ DE ZARATE, 2020: 56-57.

BIBLIOGRAFÍA

- AFFÓ, Ireneo (2010). *Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 85-103.
- AJA SANCHEZ, José (2015). *La acepción trascendente del Refrigerium cristiano, entre el agua y el infierno*. «Collectanea Christiana Orientalia». 12:2015, 1-45. [Consult. 11 abr. 2021]. Disponible en <<https://www.uco.es/revistas/index.php/cco/article/view/394/373>>.
- BAROCELLI, Francesco (2010). *Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 223-365.
- CHIUSA, Maria Cristina (1996). *Alessandro Araldi, la «maniera antico-moderna» a Parma*. Parma: Quaderni di Parma per l'Arte.
- COLONNA, Francesco (1981). *El sueño de Polifilo (tomo 1)*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. 88-89.
- COSTARELLI, Alessio (2017). *Epigrafía e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma*. «Eikasmos». XXVIII, 315-338. [Consult. 10 jun. 2021]. Disponible en <https://www.academia.edu/35134192/Epigrafia_e_Umanesimo_nel_Monastero_di_San_Paolo_a_Parma>.
- FADDA, Elisabetta (2018). *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 28-29.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús (2020). *Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática*. In GARCÍA ARRANZ, José Julio; GERMANO LEAL, Pedro, ed. *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*. A Coruña: SIELAE, pp. 19-128.
- HERÓDOTO (1977). *Historia*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, pp. 109-110.
- HORAPOLO (1991). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- MASSAGLI Riccardi, (2008). *Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio*. In GARIBALDI, Vittoria; MANCINI, Francesco F., ed. *Pintoricchio*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 75-91.
- MENDOGINI, Pier Paolo (1989). *Correggio a Parma*. Parma: Guanda.
- OVIDIO (1971). *Fastorum Libri Sex, I, 481*. Hildesheim: Georg Olms, p. 28.
- PANOFSKY, Erwin (2005). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, pp. 191-192.
- PANOFSKY, Erwin (2017). *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*. Milano: Abscondita, pp. 11-33.
- PANOFSKY, Erwin (2010). *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 165-221.
- PERSIO (1977). *Saturae, I, 7*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 2.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas, II, XXXI-XXXVIII*. [Consult. 14 abr. 2021]. Disponible en <<https://www.imperivm.org/vidas-paralelas-emilio-paulo-por-plutarco/>>.
- RICCI, Corrado (1896). *Antonio Allegri da Correggio, His life, His Friends and His Time*. London: William Heinemann, p. 165. [Consult. 11 abr. 2021]. Disponible en <<https://archive.org/details/antonioallegrida00riccuoft/page/164/mode/2up>>.
- SARCHI, Alessandra (2005). *The studiolo of Alberto Pio da Carpi*. In PERITI, Giancarla, ed. *Drawings Relationships in Northern Italian Renaissance Art*. Burlington: Ashgate, pp. 129-152.
- TIBULO, (1997). *Le elegie, I, 4, 77-78*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, p. 40.
- VALERIO MÁXIMO (1971). *Deti e fatti memorabili*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, pp. 360-361.
- VIRGILIO (1903). *Las Bucólicas. Égloga III, 60*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, p. 34. [Consult. 24 abr. 2022]. Disponible en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021807/1080021807_MA.PDF>.
- ZANICHELLI, Giuseppa (1979). *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*. Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione.