



*Alumno: Paolo Clerici*

*Grado en Historia del Arte*

*Año Académico: 2020-2021*

***Pietas, Veritas, Camino Iniciático y Triunfo: la  
apertura humanista de Gioanna da Piacenza en los  
frescos de Alessandro Araldi***

*Tutor: Jesús María González de Zárate*

*Departamento: Historia del Arte y Música*

## RESUMEN

El presente estudio nos introduce en el análisis iconográfico de la llamada *Camera* (Estancia) *de los grutescos*, decorada con frescos por el pintor parmesano Alessandro Araldi (1460 ca – 1528) y cuya fecha de realización se remonta al 1514, como se deduce de la fecha del epígrafe puesto en el friso de la chimenea, ubicada en la pared norte de dicha habitación. El espacio se sitúa en el interior del que fuera conocido como Monasterio de San Paolo en la ciudad de Parma, capital de la provincia homónima en Emilia-Romagna (Italia). Este antiguo monasterio benedictino, en la actualidad visitable como espacio museal, gozó de su esplendor artístico a principios del siglo XVI, coincidiendo con el nombramiento de Gioanna de Piacenza como abadesa (1407-1424) del cenobio femenino. La Camera del Araldi es parte del conjunto de los apartamentos privados de la abadesa, y adyacente a la más célebre *Camera de San Paolo*, pintada por Antonio Allegri da Correggio en 1519. La decoración ofrece una lograda simbiosis de la *maniera* antigua y moderna, cubre la bóveda entera y desarrolla un ciclo pictórico de episodios extraídos del Antiguo y del Nuevo Testamento, a lado de otras representaciones simbólico-alegóricas, fruto del afán humanista de la abadesa Gioanna: ella estaba en continuo contacto con los círculos intelectuales abiertos a la literatura, al teatro y la escultura clásica, presentes en la ciudad emiliana y más extensamente en el norte de Italia. El mensaje iconográfico de la bóveda se desarrolla sobre un fondo azul oscuro del cual parece brotar un intricado sistema de grutescos, candelabros, seres imaginarios y elementos vegetales, permeados de una tonalidad prevalentemente dorada o blanquecina. La obra de Alessandro Araldi es el inequívoco testimonio de que la sintaxis “a la antigua” de los grutescos, de la que tenemos ejemplos en Roma ya desde las dos últimas décadas del siglo XV, experimentó una rápida difusión en el resto de Italia. No obstante, pondremos de relieve el profundo significado doctrinal y alegórico contenido en los doce lunetos, ocho recuadros y cuatro tondos de la bóveda e intentaremos demostrar que la guía espiritual de dicho conjunto de frescos fue la audaz abadesa Gioanna da Piacenza.

## ÍNDICE

1- EL REDESCUBRIMIENTO DE ANTON RAPHAEL MENGES	4
2- LAS DIRECTRICES HUMANISTAS DE GIOANNA DA PIACENZA	6
3- LA <i>CAMERA</i> DEL ARALDI	9
4- PARED SUR ( <i>PIETAS</i> )	11
5- PARED ESTE ( <i>VERITAS</i> )	17
6- PARED NORTE (CAMINO INICIÁTICO)	22
7- PARED OESTE (TRIUNFO)	29
8- EL MENSAJE ALEGÓRICO Y DOCTRINAL DE LA <i>CAMERA</i>	33
9- CONCLUSIONES	37
10- FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	39
11- WEBGRAFÍA	41

## 1- EL REDESCUBRIMIENTO DE ANTON RAPHAEL MENGES

Los focos de nuestra investigación se centran en la ciudad italiana de Parma, que se encuentra en la llanura del río Po, en la parte septentrional de Emilia-Romagna. Es precisamente entre las callejuelas del casco histórico medieval donde se ubica el que desde principios del año 1000 fue conocido como Monasterio de San Paolo. En concreto nosotros analizaremos el ciclo de frescos que decoran una de las habitaciones privadas de la abadesa Gioanna da Piacenza, una estancia pintada por Alessandro Araldi en 1514. En esa época Parma vivía políticamente un periodo de inestabilidad, ya que el Ducado de Milán vinculado a los Sforza, cuya área de influencia llegaba hasta la ciudad emiliana, fue conquistado por los franceses del rey Luis XII. El papado también estaba al acecho en la región con la pretenciosa expansión de Julio II y Parma se quedó en el límite sombrío entre dos potencias equidistantes y lejanas, así que los intereses económicos en la ciudad fueron casi por completo prerrogativa de los señores feudales locales y de las familias aristocráticas: un respaldo eficaz contra las restricciones impuestas por los centros de poder<sup>1</sup>. Dichas circunstancias favorecieron un clima de relativa libertad en el monasterio, sobre todo durante el mandato de la combativa abadesa Gioanna. Sin embargo en 1521 el territorio fue anexo al Estado Pontificio y desde el 28 de agosto de 1524, unos meses después del fallecimiento de la abadesa, al monasterio de San Paolo se le aplicó un régimen de estricta clausura hasta el 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 luz y consecuentemente no pudieron ser estudiadas por los contemporáneos.

Como informa Padre Ireneo Affó en su conciso e importante *Ragionamento* del 1794, fue el pintor de la corte española Anton Raphael Menges quien en 1774, hallándose en Parma y tras admirar estático las cúpulas de la Catedral, San Juan Evangelista y otros lienzos y frescos del maestro Antonio Allegri da Correggio, obtuvo el permiso del obispo para entrar en el Monasterio de San Paolo y tuvo modo de observar las habitaciones de la abadesa; definió la Estancia del Correggio una obra maestra y una joya escondida; dejó amplia memoria de ella en dos tomos que la *Reale*

---

<sup>1</sup> SMAGLIATI, L., *Cronaca Parmense (1494-1518)*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1970, pp. 35-44.

*Tipografia Parmense* publicó póstumos en 1780<sup>2</sup>. Mengs documentó su paso por Italia en una carta fechada en 1774 y dirigida al embajador español en Roma, Nicola de Azara, donde deja patente sus visitas de estudio en Bologna, Parma, Milano y Torino<sup>3</sup>.

De incalculable ayuda a la hora de extraer información sobre las fuentes utilizadas por el Araldi, han sido las aportaciones iconológicas de Giuseppa Z. Zanichelli y de Maria Cristina Chiusa: ambas monográficas están dedicadas al ciclo pictórico del pintor parmesano en el Monasterio de San Paolo y su evidente relación por una parte con el Gótico tardío y por otra con el primer Renacimiento de las escuelas véneta, umbra y emiliana. Asimismo digno de mención es el artículo de Alessio Costarelli, orientado a discernir la procedencia clásica de los distintos epígrafes presentes en los apartamentos de la abadesa; el críptico rebus cruzado de los hemistiquios griegos y lemas latinos de antiguos poemas, que Gioanna utilizaba a modo de amonestación hacia posibles interferencias externas a la actividad del cenobio. Por último cabe destacar la singular contribución de Erwin Panofsky con su ensayo sobre la *Camera* del Correggio, de cuyas páginas hemos extraído valiosa información sobre los años del mandato de Gioanna y su profundo conocimiento de la literatura griega y latina, atizado por un cenáculo intelectual de humanistas, poetas y anticuarios.

Para analizar los temas figurativos de la bóveda, seguiremos el método iconográfico: cada imagen será principalmente analizada por su valor semántico y conceptual, priorizando cuatro aspectos básicos para quien opta por este método de investigación, es decir *describir, identificar, clasificar* y remontar al *origen*, de las fuentes literarias y artísticas<sup>4</sup>. En este caso, por razones de espacio, hemos omitido su evolución en las obras de artistas posteriores a la fecha de realización de la *Camera*.

Con el fin de conferir científicidad al estudio y a la vez lograr el grado de síntesis requerido sin desvirtuar el contenido, hemos considerado oportuno seguir las pautas y la subdivisión de trabajo propuesta por Umberto Eco en su ensayo *Cómo se hace una tesis*<sup>5</sup>. A lo largo de las páginas la exposición aparece claramente subdividida

---

<sup>2</sup> AFFÓ, I., "Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio", en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 86-87.

<sup>3</sup> LONGHI, R., "Il Correggio e la Camera di San Paolo", en BAROCELLI, F., *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *El método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1991, pp. 19-20.

<sup>5</sup> "Una tesis es como una partida de ajedrez, tiene cierto número de movimientos, pero desde el principio hay que estar capacitado para predecir los movimientos a efectuar con vistas a dar jaque mate al

según la ubicación, el discurrir de las iconografías en la bóveda y su relación con el mensaje bíblico, el mundo clásico o emblemático-alegórico.

## 2- LAS DIRECTRICES HUMANISTAS DE 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 al Convento de Sant'Alessandro, San Quintino y Sant'Uldarico<sup>6</sup>. En virtud de los privilegios concedidos en primera instancia por Gregorio VII 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 1494 la abadesa Donna Cecilia, perteneciente a la familia Bergonzi, hizo reformar parcialmente el edificio, dotándolo de unos altos muros defensivos; unos años más tarde le sucedió al mando Donna Orsina Bergonzi, la cual fue recordada por haber llamado al más célebre pintor de Parma en ese momento, Alessandro Araldi, a quien le comisionó la pintura del nuevo coro de la iglesia y el techo de su salón entre 1500 y 1505. En 1507 Orsina falleció y el mismo día 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 veinte y ocho años y gobernó el convento hasta 1524 con firmeza y determinación, una mujer de índole muy culta y con las ideas claras desde el principio<sup>7</sup>. La primera señal de su determinada conducta fue la sustitución del administrador anterior, descendente de los Garimberti, con su cuñado Scipione Montino dalla Rosa. Tan imprevista decisión trajo consecuencias dramáticas ya que el hermano de Gioanna y Scipione Montino fueron sospechados de perpetrar el homicidio del tasador Gianfrancesco Garimberti y este nefasto acontecimiento provocó la inmediata inspección del convento por parte de las milicias comunales<sup>8</sup>.

Gracias a las libertades concedidas, el convento disfrutaba de una notable libertad administrativa y económica; aquí encontraban su lugar las hijas no casadas de

---

adversario”, ECO, U., *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 123 <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/ehu/61203> (consultado el 04/07/2021).

<sup>6</sup> MENDOGNI, P. P., *Correggio a Parma*, Parma, Guanda, 1989, pp. 29-52.

<sup>7</sup> *ibid.*, pp. 29 ss.

<sup>8</sup> PANOFISKY, E., *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*, Milano, Abscondita, 2017, pp. 12-13.

las familias aristocráticas de la ciudad, no obstante las monjas no estaban puestas bajo un régimen de clausura; cada una podía jugar un papel importante en ámbito social y político, podían recibir personas del exterior compartiendo tertulias y fiestas galantes. Es evidente que en este contexto la abadesa actuaba como una potente soberana, dado que dependía únicamente del papa, quien apenas vigilaba, estando más pendiente de otros asuntos que de lo que ocurría en el Convento de San Paolo. A pesar de los intentos de las autoridades ciudadanas para limitar dichas libertades, ni Julio II, ni León X consiguieron someter el ingenio y la rebeldía de Gioanna. Solo Clemente VII en 1524 logró restablecer la regla de la clausura en el monasterio femenino, regla que se puso en marcha de forma efectiva solo tras la muerte de la abadesa, unos meses más tarde.

Una abadesa con una enorme personalidad, culta y perspicaz que ni las autoridades civiles ni los pontífices consiguieron doblegar; dejó en el convento unos epígrafes importantes con inscripciones de reminiscencia clásica y muy en línea con el pensamiento filosófico del Cinquecento<sup>9</sup>. 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 el Correggio. La chimenea de la *Camera* pintada por el Araldi lleva este lema: *TRANSIVIMUS POR IGNE ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM, MDXIII*<sup>10</sup>. 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 el Araldi en 1514 para decorar esa estancia es un testimonio de la fuerza espiritual, el coraje y la benevolencia de la abadesa Gioanna.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>10</sup> “Tuvimos que pasar por el fuego y por el agua, pero luego nos hiciste recobrar el aliento”, *Sal.* 66, 13-14.

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*<sup>11</sup> (No busques fuera de ti mismo) o las palabras escritas en la puerta de comunicación entre el salón y la Camera del Araldi: *GLORIA QUIQUE SUA EST* (A cada uno su mérito), 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: “Cada uno tiene su gloria, a mí me consulten los amantes que sean despreciados: para todos nuestra puerta está abierta”<sup>12</sup>: la frase completa de Tibulo es la confirma 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*” (Así era el destino), un verso que procede de los *Fastos* de Ovidio<sup>13</sup> y



Ilustración 1: Chimenea en la *Camera* del Correggio: epígrafe y Diana cazadora.

la segunda “*IOVIS OMNIA PLENA*” (todo está lleno de Júpiter), citación directa de las *Églogas* de Virgilio<sup>14</sup>. La personalidad de la abadesa resulta nítidamente marcada, una mujer muy firme en la lucha por los derechos, dotada de un considerable sentido del humor, fiera, apasionada, y 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* del Correggio (fig. 1), donde aparecen las palabras: “*IGNEM GLADIO NE FODIAS*”<sup>15</sup> (no apagues la llama con la espada). El célebre proverbio pitagórico en este contexto era una alusión a Vesta y al fuego sacro que sus sacerdotisas tenían la obligación de

<sup>11</sup> PERSIO, *Saturae*, 1, 7, trad. de Germán Viveros, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

<sup>12</sup> TIBULO, *Elegías*, 1, 4, 77, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1990.

<sup>13</sup> OVIDIO, *Fastos*, 1, 481, trad. de B. Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988, p. 50.

<sup>14</sup> VIRGILIO, *Églogas*, III, 60.

<sup>15</sup> PANOFSKY, E., *op. cit.*, p. 25.

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 débiles<sup>16</sup>.

### 3- LA CAMERA DEL 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* del Correggio (fig. 2) y la *Camera* del Araldi (fig. 3) 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 y su bóveda fue decorada con frescos por Alessandro Araldi en 1514<sup>17</sup>. La bóveda de la *Camera* consta de una intrincada decoración de arabescos, *putti*, follaje,



Ilustración 2: *Camera* del Correggio, vista de conjunto. Extraída de [l'architetto \(larchitetto.it\)](http://larchitetto.it), (consultado el 15/07/2021).



Ilustración 3: *Camera* del Araldi, vista de conjunto. Extraída de [Parma, viaggio nella Camera di San Paolo: il giardino mistico di una badessa - la Repubblica](http://Parma.viaggio.nella.Camera.di.San.Paolo.il.giardino.mistico.di.una.badessa-la.Repubblica), (consultado el 15/07/2021).

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 del 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,

<sup>16</sup> <https://www.stilearte.it/labirinto-e-mondo-cifrato-della-badessa-giovanna/> (consultado el 30/12/2020). Esta tesis era sostenida por Panofsky y Padre Ireneo Affó.

<sup>17</sup> PANOFSKY, E., "L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio", Barocelli, F. (ed.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa 2010, pp. 167-168.

todos elementos que resaltan por la tonalidad rosácea o blanquecina sobre un fondo azul oscuro. Como marco de este océano mítico, poblado por figuras grotescas, admiramos cuatro veletas angulares (coincidentes con las trompas), alternadas con otras tantas unguulares. Las veletas destacan cromáticamente por el contraste rojo carmín, amarillo, verde, y su decoración espacia entre ninfas, tritones, sirenas en las velas de las esquinas y objetos simbólico 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, Dios Padre. En la vela central del paño norte destaca la alegoría de la Fe. El origen iconográfico de esta decoración procede tras el descubrimiento de los motivos de la *Domus Aurea*<sup>18</sup> (hacia 1480), temas iconográficos grotescos o “a la antigua” que responden al concepto de *horror vacui* y que fueron sucesivamente desarrollados por un tal Michele Angelo de Lucca, Filippino, Ghirlandaio y el 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 (avalándose de la preciosa colaboración de Michele Angelo da Lucca) con un exuberante lenguaje metamórfico sobre fondo oscuro<sup>19</sup>. Por otra parte mención obligada como posible fuente de inspiración para el Araldi, merecen 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 grotescos por Bernardino Loschi<sup>20</sup>.

Los aspectos iconográficos, sobre los cuales vamos a centrar nuestra atención en este estudio están en los doce lunetos que se abren en las extremidades de la bóveda debajo de las veletas (tres lunetos por cada lado) y en los ocho recuadros y cuatro tondos que complementan dichas alegorías con escenas neo y veterotestamentarias.

Iremos analizando los temas por paredes y clasificando las escenas en tres apartados: representaciones del Antiguo Testamento, imágenes del Nuevo Testamento

---

<sup>18</sup> CHIUSA, M.C., *Alessandro Araldi, la “maniera antico-moderna” a Parma*, Parma, Quaderni di Parma per l’Arte, 1996, pp. 23-25. Parece que el Araldi pudo haberse inspirado en el llamado *Codice di Parma*, un corpus de dibujos sobre temas de grotescos en la *Domus Aurea* y atribuido a Giovan Maria Falconetto.

<sup>19</sup> MASSAGLI R., “Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio”, en GARIBALDI, V., MANCINI, F.F., (ed.), *Pintoricchio*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 76-82.

<sup>20</sup> FADDA, E., *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2018, pp. 28-29. Una obra realizada en 1509 en la que Loschi realizó un conjunto visual sobre la vida de María, a modo de decoración para la capilla privada de Alberto Pio. La *Camera* está mencionada también por SARCHI, A., “The studiolo of Alberto Pio da Carpi”, en PERITI, G., (ed.), *Drawings Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, Ashgate, Burlington, 2005, p. 139.

y Alegorías (lunetos). Estableciendo la *Camera* del Araldi como *Camera* 1, enumeraremos de la misma manera los paños y las iconografías según la pertenencia o la fuente iconográfica. Por lo tanto el análisis iconográfico del primer paño estará clasificado como 1.1.; las dos escenas del Antiguo Testamento serán numerada 1.1.1 y 1.1.2 etc. Además de cada escena investigaremos en primer lugar las fuentes literarias principales y seguidamente las fuentes gráficas, a nuestro parecer, pertinentes.



Ilustración 4: *Camera* del Araldi, paño sur.

#### 4- PARED SUR (*PIETAS*) (fig. 4)

##### - 1.1.1. Moisés recibe las tablas de las leyes de la mano de Dios

El episodio de la entrega de las Tablas con los Diez Mandamientos a Moisés se narra en dos pasajes distintos de la Biblia, recogidos en el Pentateuco. La primera vez se narra en el libro del Éxodo (Ex 20, 1-21)<sup>21</sup>, donde se da cuenta de los dos momentos en que es entregada la ley a Moisés y sucesivamente en el Deuteronomio (Dt 5, 6-22)<sup>22</sup>.

La ubicación de los personajes en la escena recuerda el grabado *Joaquín y el ángel* de Alberto Durero, xilografía realizada en 1504, perteneciente a la serie *La vida de la Virgen* y puede que el Araldi haya conocido la obra gracias a la copia que hizo

<sup>21</sup> Éx 20, 1-21, “Entonces Dios pronunció estas palabras, Yo soy el Señor, tu Dios, el que te sacó de Egipto, de aquel lugar de esclavitud,...y el pueblo se mantuvo a distancia mientras Moisés se acercaba a la nube donde estaba el Señor”, *La Biblia didáctica*, trad. La Casa de la Biblia, Ediciones SM, p. 87.

<sup>22</sup> Dt 5, 6-22, “...estos son los mandamientos que el Señor proclamó a toda vuestra asamblea en la montaña, en medio de fuego y densos nubarrones. No añadió más, los escribió en dos losas de piedra que me entregó”. *Ibid.*, p. 156.

Marcantonio Raimondi<sup>23</sup>. Un precedente iconográfico es el panel dorado de la Puerta del Paraíso (1425-1452) de Lorenzo Ghiberti: la entrega de las tablas está descrita en el séptimo panel de la puerta este del Baptisterio de San Juan en Florencia.

### - 1.1.2. Judith y Holofernes

La fuente bíblica habla de la hazaña de Judith en el libro homónimo<sup>24</sup>, uno de los cuatro libros didácticos del Antiguo Testamento. Judith está representada como una heroína judía que posee todas las virtudes más nobles de su pueblo y que cumple el gesto en solitario para salvar su gente del rey asirio Holofernes.

Mantegna realiza en 1491 un dibujo a lápiz sobre papel en el que describe el relato bíblico de Judith ofreciendo la cabeza de Holofernes a su sirvienta (Galería de los Uffizi). El parecido con este boceto pictórico y casi escultórico del pintor véneto<sup>25</sup> en la postura del Araldi es evidente, en el acabado de las dos mujeres y en el gesto oferente de Judith, a los que el artista de Parma añade el fondo paisajístico, el toldo y el manto carmín de la doncella como notas cromáticas. En otro temple anterior de Mantegna, datado en 1490, del mismo tema, aparecen Judith y la sirvienta delante de una tienda abierta que custodia el cuerpo decapitado de Holofernes. El tema con muchas analogías fue tratado en un dibujo del artista boloñés Francesco Francia (1450 – 1517)<sup>26</sup>. Una relativa semejanza se puede constatar con la Judith de Giorgione<sup>27</sup>, (realizada en 1504) sobre todo en el sensual escorzo de la pierna izquierda y en la suavidad del rostro ovalado. Otras versiones figurativas anteriores pero diferentes en la dinámica creativa son la obra del Ghirlandaio, *Judith con la criada* (1489), un temple sobre madera de álamo, que destaca por un fondo arquitectónico clásico<sup>28</sup> y el *Judith con la cabeza de Holofernes* (1495) del Botticelli<sup>29</sup>.

En la bóveda de la Capilla Sixtina, que Miguel Ángel decoró entre 1508 y 1512, aparece descrito el tema de Judith y Holofernes en una de las pechinas que sostienen la bóveda, como uno de los acontecimientos milagrosos que atestiguan la presencia piadosa de Dios y la anunciada salvación del pueblo de Israel; está ubicada entre la

---

<sup>23</sup> ZANICHELLI, G.Z., “Alessandro Araldi e la Camera di San Paolo”, en DALL’ACQUA, M., (ed.), *Il monastero di San Paolo*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1990, p. 108.

<sup>24</sup> Jdt 13, 1-20, *La Biblia didáctica*, op. cit., p. 416.

<sup>25</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna*, Electa, Milán, 1997, p. 26.

<sup>26</sup> ZANICHELLI, G.Z., op. cit., p. 108.

<sup>27</sup> <https://www.arthermitage.org/Giorgione/Judith.html> (consultado el 17/04/2021).

<sup>28</sup> <http://web.fu-berlin.de/giove/collect/ghirlan.htm> (consultado el 24/04/2021).

<sup>29</sup> <https://www.artehistoria.com/es/obra/judith-con-la-cabeza-de-holofernes> (24/04/2021).

Sibila Delfica y el Profeta Zacarías mientras que las demás pechinas ilustran los episodios de David y Goliat, el Castigo de Amán y la Serpiente de bronce<sup>30</sup>.

### - 1.1.3. Cristo y la samaritana

La fuente literaria del episodio la recoge Juan en su evangelio (*Jn* 4, 6-27), y nos cuenta el encuentro que tuvo lugar en Samaría, en la ciudad de Sicar.

Entre las fuentes iconográfica, está el temple sobre tabla de Duccio de Boninsegna, obra del 1310, de la cual el Araldi recupera la idea del pozo octogonal y de sus dos escalones de base. Otro ejemplo figurativo utilizado por el Araldi es el grabado de Durero de *Cristo despidiéndose de su madre*, imagen semejante por la disposición de los protagonistas, el tratamiento de los pliegues y la gestualidad corporal.

También Pietro Vannucci, conocido como el Perugino ilustra el encuentro acaecido en Samaría en uno de los cinco episodios de la Vida de Cristo de la predela de la *Pala Chigi*, temples sobre tabla conservados en The Art Institute de Chicago<sup>31</sup>.

### - 1.1.4. La caída de Pablo (fig. 5)

El mismo Pablo cuenta el ocurrido en uno de sus discursos que está referido en dos pasajes en el libro de los Hechos de los Apóstoles<sup>32</sup>. La primera carta a los Corintios explica que la luz cegadora del mediodía no era solo una visión, sino que aludía a la presencia de Cristo Resucitado (1 *Cor* 15, 8).



Ilustración 5: Caída de Pablo, recuadro paño sur.

La representación del Araldi toma forma de precedentes escultóricos: un frente de un sarcófago romano, hoy conservado en el Palacio Ducal de

Mantua, con escena de soldados romanos y bárbaros que probablemente el Araldi podía

<sup>30</sup> <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/pennacchi.html> (consultado el 13/04/2021).

<sup>31</sup> GARIBALDI, V., FEDERICO MANCINI, F., (ed.), *Perugino, il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 274-277.

<sup>32</sup> *Hch* 22, 6-8, “Iba, pues, camino de Damasco, y cuando estaba ya cerca de la ciudad, hacia el mediodía, de repente brilló a mi alrededor una luz cegadora venida dal cielo. Caí al suelo, y oí una voz que me decía: “¿Saul, Saul, por qué me persigues?”. *La Biblia didáctica, op. cit.*, p. 923. También el episodio se cuenta en *Hch* 26, 12-18.

haber visto en su visita a Roma; en cambio para la ejecución del grupo central y de los caballeros se inspiró en un friso del Arco de Constantino, en el que aparecen escenas de los enemigos caídos y en otro panel el sitio de Verona<sup>33</sup>. Según M.C. Chiusa, el Araldi se inspiró en las figuras hábilmente retratadas en sus fugaces motos psicológicos por el pintor boloñés Amico Aspertini en la *Pala del Tirocinio* y más concretamente en los Desposorios de la Virgen, tema representado en el ábside pintado en monocromía que campea sobre la escena principal de dicha composición<sup>34</sup>.

#### - 1.1.5. La Dama y el Unicornio

Empezando con las fuentes de la Antigüedad, el primero que hace mención del unicornio fue Ctesias (siglo V-IV a.C.) que ejerció de médico para los reyes de Persia y compuso una *Historia* en XXIII tomos, donde nos ofrece una descripción del unicornio<sup>35</sup>; además está mencionado por Esopo en sus *Fábulas* y por Aristóteles en el *De partibus Animalium* (Lib. III, cap. II)<sup>36</sup>. Asimismo, recoge la información Estrabón en el libro XV de su *Geografía* y Plinio el Viejo en el libro VIII de la *Historia Natural*. En el siglo II-III Claudio Eliano redacta en griego *Sobre la naturaleza de los animales*, donde habla del unicornio sirviéndose de Plinio. En la *Biblia* se menciona el unicornio en el *Deuteronomio* (33, 17), como símbolo de la fuerza y en *Números* (*Nm* 23, 22; 24, 8), en *Job* (*Job* 39, 9) y en los *Salmos* (*Sal* 22, 22). En el *Fisiólogo griego* (traducido al latín a comienzos del siglo V) se describe el unicornio como un animal astuto, difícilmente atrapable y por eso la única manera era invitar una doncella casta a acercarse a él: la dama conseguía amansarlo y guiarlo hasta el rey<sup>37</sup>. Se deduce que el unicornio es alegoría de Jesucristo, quien se hizo carne en el vientre de la Virgen María y liberó la humanidad del pecado. Por consiguiente el unicornio está considerado el símbolo de la castidad femenina y de la religión, además de ser un símbolo de nobleza y realeza, ya que, asociado a una doncella, era parte del emblema de los Farnesio y en relación con una palmera conformaba el emblema de los Este<sup>38</sup>. En la *Iconología* de

---

<sup>33</sup> ZANICHELLI, G.Z., *op. cit.*, p. 108.

<sup>34</sup> CHIUSA, M.C., *Alessandro...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>35</sup> “Tiene el cuerpo blanco y la cabeza de color púrpura, ojos azules, y un cuerno en la parte delantera de un codo de largo”, el fragmento de texto aparece citado por GALLARDO LUQUE, A., *La representación del unicornio en la cultura del occidente cristiano plenomedieval*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 72. [La representación del unicornio en la cultura del occidente cristiano plenomedieval \(ucm.es\)](https://ucm.es) (consultado el 13/04/2021).

<sup>36</sup> Escribe Aristóteles: “Pero también existen animales con un solo cuerno, como el oryx y el citado asno de la India...”.

<sup>37</sup> GALLARDO LUQUE, A., *op. cit.*, pp. 73-89.

<sup>38</sup> HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, vol. II, Madrid, Alianza, 1974, p. 267.

Ripa, una de las imágenes de la Virginitad es una joven que acaricia un Unicornio y lo atrapa<sup>39</sup>, aunque en el fresco de Araldi la mujer representada es ya mayor, igual como simbolización de la vida monástica.

La obra de Francesco Petrarca *Los Triunfos*, empezada hacia 1352 y dejada inacabada a la muerte del poeta, se divide en seis capítulos escritos en versos endecasílabos y cada uno dedicado a un Triunfo. Es en el segundo de los Triunfos, el Triunfo del Pudor o de la Castidad, que nos presenta en el grabado introductorio la figura del Unicornio, símbolo de que la Castidad vence al Amor. Rafael trata el tema en pintura en la célebre Virgen del Unicornio de la Galería Borghese, alegoría de la Virginitad, como se deduce por el rubín y el zafiro engastados en el collar, símbolo de la fidelidad conyugales y del candor de la esposa; así como el nudo de la gargantilla es la alusión al vínculo del matrimonio y obviamente el unicornio sugiere la virginitad<sup>40</sup>. La alegoría de la Dama y el Unicornio ocupa un conjunto de seis tapices datado hacia el 1500 y actualmente en el Museo de Cluny<sup>41</sup>: ilustran alegorías de los cinco sentidos y el deseo. La cosa curiosa es que los tres haces de luna del emblema de Gioanna de Piacenza, son casi la copia del escudo de armas de la familia Le Viste, que fue comitente del ciclo de tapices.

#### - 1.1.6. El triunfo de Paolo Emilio

Una narración verosímil y detallada de los acontecimientos que llevan a la victoria del general romano Lucio Paolo Emilio en el 168 a.C. contra el rey de Macedonia Perseo, en la tercera guerra macedónica, nos la ofrece Plutarco en sus *Vidas Paralelas*<sup>42</sup>. En esa ocasión Paolo Emilio fue piadoso con los vencidos. Polibio (200-118 a.C.) historiador griego, menciona los hechos de la campaña de Macedonia y define la conducta de Paolo Emilio, tanto en vida como en su muerte, un ejemplo de virtud<sup>43</sup>.

En cuanto a las fuentes iconográficas hay que buscarlas en el ámbito numismático y en concreto en un denario acuñado por Paolo Lepido en el 54 a.C., en cuyo reverso aparece un trofeo en el medio, en la izquierda un hombre maniatado, acompañado por dos jóvenes y en la derecha un general romano en traje ceremonial y condecorado con

---

<sup>39</sup> RIPA, C., *Iconología II*, Madrid, Akal, 2016, p. 422.

<sup>40</sup> <https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/dama-con-liocorno/> (consultado el 14/04/2021).

<sup>41</sup> [http://www.musee-moyenage.fr/ang/pages/page\\_id18368\\_u112.htm](http://www.musee-moyenage.fr/ang/pages/page_id18368_u112.htm) (consultado el 17/04/2021).

<sup>42</sup> PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, tomo II, Vida de Lucio Emilio Paulo el Macedónico, XXXI-XXXVIII, <https://www.imperivm.org/vidas-paralelas-emilio-paulo-por-plutarco/> (consultado el 14/04/2021).

<sup>43</sup> POLIBIO, *Historias*, XXXI, 22, Madrid, Gredos, 1983, pp. 366-367.

una toga; la inscripción *TER PAULLUS* alude a las tres victorias conseguidas por el militar, respetivamente en España, Macedonia y Liguria<sup>44</sup>.

### - 1.1.7. Caritas romanas

La última alegoría del paño sur es la transposición pictórica del gesto de piedad filial, conocido como *Caritas Romana* y que nos describe la generosidad de Pero que ofrece el pecho a su padre Cimón (fig. 6), encarcelado y próximo a la muerte por desnutrición, para alimentarle y salvarle la vida. El episodio está recogido por Valerio Máximo en *Hechos y dichos memorables* (V, 4, 7, stran. I)<sup>45</sup> y en las *Fábulas* de Higino, donde Jantipe sustituye a Pero, una variante de la misma historia<sup>46</sup>. Cesare Ripa delinea



Ilustración 6: Pero y Cimón, luneta paño sur.

distintas maneras de pintar la *Piedad de los Hijos para con el Padre* y entre ellas, la de la hija compasiva que da el pecho<sup>47</sup>.

Entre sus fuentes iconográficas destacan el fresco de la Villa de Pompeya (mediados del siglo I), mientras que es posterior a la alegoría del Araldi la reproducción del tema en un grabado de Hans Sebald Beham, obra firmada en 1544. Es bastante evidente la traza estilística del Mantegna en los rasgos faciales de Pero, un parecido perceptible con la figura femenina del séptimo panel del ciclo *Los Triunfos de Cesar* (1485-1505), conservados en el palacio londinense de Hampton Court<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1979, pp. 32-33.

<sup>45</sup> VALERIO MÁXIMO, *Detti e fatti memorabili*, edición de Rino Faranda, Torino, Unione-Tipografico-Editrice-Torinese, 1997, p. 419. “La stessa fama si pensi che ebbe l’amor filiale di Pero, che allattó come un bambino suo padre Micone, già assai vecchio, quasi venutosi a trovare nell’identica condizione di carcerato di colei”, (V, 4, 7, stran. I).

<sup>46</sup> HIGINO, *Fábulas*, 254, 3, trad. de Santiago Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, p. 191. “Jantipe proporcionó alimento con su leche a su padre Micón, encerrado en una cárcel”.

<sup>47</sup> RIPA, C., *op. cit.*, p. 209. “Aquella hija piadosísima que, muy ocultamente, amamantó a su padre, que estaba prisionero y condenado a morir, habiendose prohibido que ninguna persona le llevara comida”.

<sup>48</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, *op. cit.*, p. 29.



Ilustración 7: Camera del Araldi, paño este.

## 5- PARED ESTE (*VERITAS*) (fig. 7)

### - 1.2.1. La matanza de los inocentes

El relato bíblico neotestamentario según el cual Herodes I decide ejecutar a todos los niños que no hayan cumplido aún los dos años, es narrado únicamente por el evangelista Mateo<sup>49</sup>, quien recuerda como lo ocurrido es el averiguarse de una premonición del profeta Jeremías (*Jr* 31, 15): visión que tiene un carácter simbólico dado que probablemente el profeta describe los sufrimientos de las tribus de Israel cuando en el año 607 a.C. los babilonios colonizaron y desterraron los judíos, con lo cual muchos prisioneros fueron llevados a fuerza y supuestamente ejecutados en la ciudad de Ramá. Mateo asocia los dos acontecimientos, como si, a pesar de la distancia cronológica, tuvieran un nexo alegórico común.

La fuente más próxima cronológica y figurativamente para el Araldi, parece ser la incisión de Marcantonio Raimondi, copia de un dibujo original de Rafael<sup>50</sup>: la ubicación similar de los personajes, el drapeado de la túnica de la madre en fuga, los escorzos sin vida de los niños en primer plano, recuerdan al estilo del maestro de Urbino. El captor semidesnudo y retratado de espalda, que no aparece en el grabado de

<sup>49</sup> *Mt* 2, 16-18, “Herodes entonces, cuando se vio burlado por los magos, se enojó mucho, y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en todos sus alrededores, conforme al tiempo que había inquirido de los magos...”.

<sup>50</sup> ZANICHELLI, G.Z., *op. cit.*, p. 108.

Raimondi, es casi la copia invertida del torturador del *Juicio de Salomón* en la Estancia de la Signatura.

- **1.2.2. Cristo entre los doctores (fig. 8)**

El episodio se relata en el Nuevo Testamento en el Evangelio de Lucas (2, 41-50)<sup>51</sup>: recrea la entrada en el templo de Jesús, donde entabla una discusión teológica con los maestros rabinos y destaca por su sabiduría, siendo todavía un adolescente de doce años. El episodio también aparece en el más tardío evangelio apócrifo, conocido como *Evangelio Árabe de la Infancia* (cap. 50, 1-3)<sup>52</sup>, escrito en lengua griega, cuyo original se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

Iconográficamente Araldi es una vez más deudor de un grabado de Durero sobre el mismo tema: una fuente directa evidente por el marco arquitectónico de estilo clásico, la colocación en el centro del banco de la disquisición, que marca la línea de luz y sombra en la esquina en primer plano (alusión a Cristo como piedra angular) y

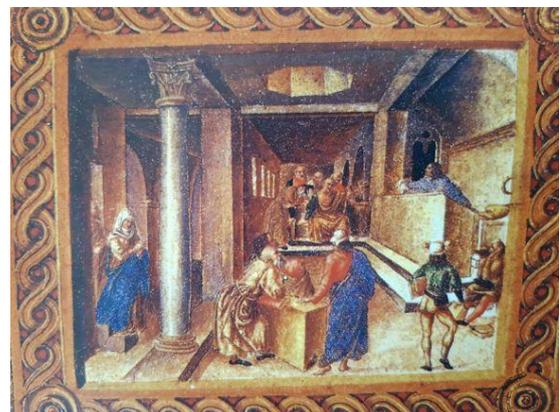


Ilustración 8: Jesús entre los doctores, cuadro paño este.

anticipa la férrea perspectiva lineal de la representación. El interior con techos a artesonado y columna corintia demuestra el conocimiento del nuevo lenguaje renacentista y es un recurso para dividir la narración que Durero también utiliza en otras xilografías como en *La presentación de Cristo en el templo* (1500-1505), extraído de la serie *La vida de la Virgen*. Tanto Araldi como Durero en su espacio sugieren una cúpula, en el centro en el caso del parmesano, más desenfilada en la incisión del maestro alemán<sup>53</sup>. Otra fuente es la representación del episodio de la mano de Duccio, con el primer plano que sugiere profundidad y la arquería gótica como estructura del fondo<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> “Al cabo de tres días, lo encontraron en el templo sentado en medio de los doctores, escuchándolos y haciéndoles preguntas. Todos los que le oían estaban sorprendidos de su inteligencia y de sus respuestas.”, *Biblia Didáctica*, Lc 3, 41-50, *op. cit.*, p. 823.

<sup>52</sup> <https://escrituras.tripod.com/Textos/EvArabe.htm> (consultado el 20/04/2021).

<sup>53</sup> PRICE, D., “El humanismo de Alberto Durero”, en CHECA, F., (dir.), *Durero y Cranach, arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, p. 87.

<sup>54</sup> WHITE, J., *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza, 1994, p. 85.

A continuación vamos a analizar las tres alegorías de la pared este, iconografías que se inspiran en la misma hazaña, sobre la cual Herodoto en sus *Historias* nos sirve de guía: Cleobis y Bitón eran dos hermanos gemelos, ejemplos de prestancia física y muy loados por sus proezas atléticas; un día que su madre Cídipe, sacerdotisa de Hera, tenía que llegar a una ceremonia en Argos dedicada a la misma diosa, Cleobis y Bitón se ofrecieron de remolcar el carro de la madre Cídipe, sustituyéndose a los bueyes ya irremediabilmente cansados, y recorriendo de esta manera cuarenta y cinco estadios. La madre, conmovida por semejante muestra de afecto, pidió en actitud orante delante de la estatua de Hera, que esta ofreciera a sus hijos el regalo más grande que se le pudiera otorgar y la diosa eligió concederles la muerte, considerada el don supremo al que se pueda aspirar para así conseguir la eternidad. Heródoto describe que, una vez terminado el banquete de celebración, los dos jóvenes se recostaron para descansar y sobre sus cuerpos jóvenes sobrevino el sueño de la muerte<sup>55</sup>. Para dignificarlos en el recuerdo, los argivos esculpieron los dos *kuroi* (siglo VI a.C.) con los rasgos de los gemelos: esculturas conservadas en la actualidad y que se hallaron en Delfos. Pausanias por su parte describe el episodio en el libro II de *Descripción de Grecia*.

### - 1.2.3. La muerte de Cleobis y Bitón

La escena tiene manifiestas similitudes con el luneto central del mismo paño que vamos a tratar seguidamente. La diferencia que destaca de inmediato llena el espacio izquierdo de la narración donde los cuerpos sin vida de los dos hermanos se encuentran tendidos en el suelo. El precario estado de conservación del fresco en ese fragmento no ayuda a identificar las procedencias iconográficas aunque está claro que hay una progresiva disminución de la luminosidad: el cielo dorado del primer luneto de la triada, cede paso a un cielo más tenebroso y lleno de nubes y la vestimenta blanca de los dos gemelos en el luneto central se transforma en el cuerpo desnudo de la muerte o sueño eterno, el cual se manifiesta de un color pardo oscuro.

La figura de los dos jóvenes sumidos en el sueño eterno parece inspirada en un grabado de Bernardo Parentino (hacia 1500) sobre el sujeto mitológico conocido como *Hércules en la encrucijada*<sup>56</sup>. Asimismo para la imagen que pueda haberse impreso en el Araldi antes de realizar pictóricamente los cuerpos tumbados de los gemelos,

---

<sup>55</sup> HERÓDOTO, *Historia*, I, 31, trad. Carlos Schrader, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1984, pp. 109-110.

<sup>56</sup> BAROCELLI, F., "Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza", en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio...*, *op. cit.*, pp.255-256.

invitamos a observar uno de los frescos de Luca Signorelli en la Capilla San Bricio de la Catedral de Orvieto, la obra conocida como *El Sermón y las obras del Anticristo* (1499-1504). Justo al lado del célebre autorretrato de Signorelli en compañía de Fra Angélico (los dos vestidos de negro en la parte inferior izquierda) hay distintos cuerpos sin vida, víctima de la aparición del demonio que mana rayos color de la sangre desde el cielo. Este conjunto de frescos de Signorelli fue motivo de inspiración para Miguel Ángel en el *Juicio Final* de la Sixtina<sup>57</sup>. Otro ejemplo es *La muerte de Adonis* (1512-1513) de Sebastiano del Piombo, quien en los marcados efectos volumétricos de sus figuras complementa la primera formación veneciana con el estilo clásico que adquirió en su estancia en Roma<sup>58</sup>.

#### - 1.2.4. Cídipe y sus hijos ruegan ante la estatua de Apolo

En el luneto correspondiente, la escena muestra Cídipe de pie delante de una estatua de una divinidad que podemos reconducir a Apolo, y no a Hera como sugiere el relato de Heródoto; probablemente una libre interpretación pictórica del Araldi. Las fuentes son los modelos apolíneos de Policleto, como el *Diadúmenos* (Museo Nacional del Prado), con su cuerpo y rostro idealizado, atributos que dignifican la belleza suprema de Apolo; el ligero *contrapposto* y los delicados pliegues de la clámide suelta sobre la cintura hacen pensar también al *Apolo* del Museo Arqueológico Nacional de Madrid<sup>59</sup>. Otra fuente posible es el *Adán* del escultor véneto Tullio Lombardo (1455-1532)<sup>60</sup>, conservado en el Metropolitan de Nueva York. Incluso los bucles copiosos y dorados de los dos gemelos, representados genuflexos en actitud angélica, recuerdan la cabellera del *Adán* de Lombardo. Contribuciones iconográficas que pueden haber sido modelos para el Araldi son por otra parte el *Apolo y Daphnis* del Perugino<sup>61</sup>, obra que nace de un dibujo preparatorio del mismo pintor umbro el cual retrata la etérea gracia de Apolo en su desafío musical con Marsias<sup>62</sup>. El estilo iconográfico del *Cleobis y Bitón* es con toda probabilidad la transposición temática de un Arcángel Gabriel, y en concreto

<sup>57</sup> <http://www.artearti.net/magazine/articolo/cappella-di-san-brizio-del-duomo-dorvieto/> (consultado el 24/04/2021).

<sup>58</sup> FREEDBERG, S.J., *Pintura en Italia: 1500 – 1600*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1998, pp. 110-111.

<sup>59</sup> CEBALLOS HORNERO, A., “Roma, los espectáculos deportivos: Ludi circenses et pugilum”, en A.A.V.V., en *Reflejos de Apolo. Deporte y Arqueología en el mediterráneo antiguo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, pp. 130-131.

<sup>60</sup> <https://www.descubrirelarte.es/2014/11/17/recuperado-el-adan-de-tullio-lombardo.html> (consultado el 24/04/2021).

<sup>61</sup> <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Pietro-Perugino/54154/Apolo-y-el-pastor-Daphnis,-c.1490-1500.html> (consultado el 24/04/2021).

<sup>62</sup> GARIBALDI, V., MANCINI, F. F., (ed.), *op. cit.*, pp. 333-334.

avanzamos la hipótesis de que sea un tributo del Araldi a la *Anunciación* de Filippino Lippi, conservada en la Alte Pinakothek de Munich<sup>63</sup>.

Para descifrar el perfil de Cídipe tenemos que retrotraernos al mundo romano y exactamente al cameo de Livia, la tercera esposa de Augusto, joya conservada en Koninklijk Penningkabinet de Aia<sup>64</sup>. De la notable semejanza entre el cameo de la Divina Augusta y la Cídipe del Araldi habla también Giuseppa Zanichelli. Cídipe está ataviada como si fuera divinizada y es evidente la identificación con la *Magna Mater* Cibeles o Rea, así como es posible pensarla como diosa de la fecundidad romana y en ese caso aparecería como Ceres o Deméter.

#### - 1.2.5. Cleobis y Bitón tirando del carro de su madre Cídipe (fig. 9)

En el último luneto de la pared este se nos presenta la escena con Cídipe sentada sobre el carruaje y para identificar el modelo iconográfico vamos a apoyarnos de la numismática romana: una vez más extraemos el modelo de Livia en el reverso de un sestercio del 68 d.C., época que coincidía con los dos años de imperio de Servio Sulpicio Galba; en la moneda se ve Livia sentada y ataviada con una túnica, con patera y cetro<sup>65</sup>.

En un denario de la época de Vespasiano, el reverso reproduce la figura de Ceres sentada con una espiga en la mano izquierda y la antorcha en la derecha<sup>66</sup>. Los atributos de Ceres varían en otras monedas donde observamos la diosa sosteniendo una espiga de trigo, cornucopia y amapola<sup>67</sup>. Asimismo la imagen de Cídipe concordaría como



Ilustración 9: Cleobis y Bitón remolcando el carro de su madre Cídipe, luneto paño este.

imagen de la diosa Cibeles u Ops, en la tradición sabina, que solía ser representada sentada o de pie, con un ramo de espigas y un cetro, así como en carros remolcados por

<sup>63</sup> RUDA, J., *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete Catalogue*, New York, Phaidon, 1993, pp. 157-163.

<sup>64</sup> <https://www.europeana.eu/es/item/22/2022> (consultado el 24/04/2021).

<sup>65</sup> SAN VICENTE GONZÁLEZ DE ASPURU, J. I., *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico*, Oviedo, UNIVERSIDAD DE OVIEDO, 2017, pp. 297-298. La correspondiente ilustración de la moneda aparece en la p. 189 de dicha obra.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 323. La moneda es del año 79 d.C. y en el texto la ilustración está en la p. 201.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 325.

leones<sup>68</sup>. En cambio los bueyes reversos en el suelo, tienen probablemente su origen figurativo en *La peste de Frigia*, grabado de M. Raimondi sobre tema de Rafael (1515-1516)<sup>69</sup>. Por último se conoce la existencia de un altar romano de la época imperial, cuyo frente lleva esculpida la saga de Cleobis y Bitón mientras van arrastrando el carro de la madre; este altar está conservado en el Museo Nacional Romano.



Ilustración 10: *Camera del Araldi*, paño norte.

## 6- PARED NORTE (CAMINO INICIÁTICO) (fig. 10)

### - 1.3.1. El sacrificio de Isaac

Las vicisitudes del primero de los patriarcas, Abraham, las refiere el libro del Génesis desde el capítulo 12 hasta el 25. Se describe primero su alianza con Dios (*Gn* 17, 1-14) y el consiguiente cambio en la denominación del patriarca, es decir de Abram a Abraham, que etimológicamente significa “padre de una muchedumbre”. Seguidamente el relato del sacrificio se explica en el capítulo 22 del mismo libro (*Gn* 22, 1-19)<sup>70</sup>; a raíz de la obediencia de Abraham y por su inmensa fe, un ángel enviado por el Señor trajo un carnero para que fuera ofrecido a Dios en lugar del amado Isaac. El divino mensajero transmitió las palabras del Señor que prometía a Abraham una

<sup>68</sup> <https://www.imperio-numismatico.com/t142341-glosario-de-monedas-romanas-opis-ops> (consultado el 24/04/2021).

<sup>69</sup> BAROCELLI, F., “Il Correggio...”, op. cit.”, en BAROCELLI, F., (dir.) *Il Correggio...*, op. cit., p.264.

<sup>70</sup> “Y Dios le dijo: “Toma a tu hijo único, a tu querido Isaac, ve a la región de Moria, y ofrécemelo allí en holocausto, en un monte que yo te indicaré”, (*Gn* 22,2).

descendencia innumerable como los granos de arena en la playa o las estrellas del firmamento (*Gn* 22, 16-17). El episodio del sacrificio del monte Moria se vuelve a recordar en el Nuevo Testamento, como ejemplo de fe fundamentada por las obras; lo menciona el apóstol Santiago en su carta (*Sant* 2, 21-23)<sup>71</sup>.

Un primer ejemplo iconográfico de interés por su semejanza figurativa se encuentra en la basílica de San Vital en Rávena: el mosaico bizantino del tímpano izquierdo en el área del presbiterio (mediados del siglo VI d.C.) muestra a Abraham disponiéndose al sacrificio, frente a los tres ángeles de la Trinidad y bajo la bendición de la *Dextera Domini*, apareciendo del sutil velo de nubes<sup>72</sup>. Asimismo, Jacopo Torriti ilustra el episodio veterotestamentario entre los frescos de la Iglesia Superior de la Basílica de S. Francisco de Asís, donde coincidieron las tendencias pictóricas más novedosas del siglo XIII<sup>73</sup>.

Uno de los diez paneles de bronce dorado de la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti (ca. 1425-1452), recrea a Abraham en el momento de degollar a Isaac, mientras está siendo frenado por el ángel. La composición es una fuente para el Araldi, el cual simplemente se limita a variar las direcciones del ángel y de Isaac, y confiere resalto a la escena que en el bajorrelieve del autor de los *Commentarii* se relega en la esquina superior derecha. Otros modelos sobre los cuales posiblemente se inspiró el Araldi son los dos relieves tallados sobre el mismo tema por Brunelleschi y Ghiberti en ocasión del concurso para la adjudicación de las segundas puertas del baptisterio, dos obras que enfatizan el nuevo lenguaje expresivo clásico y renacentista. Es preciso mencionar también la escultura de Donatello datada en 1418 y conservada en el Museo de la Opera del Duomo de Florencia, al igual que la decoración de la bóveda de la Sala de Heliodoro, obra de Rafael, quien divide la parte central del techo en cuatro gajos alrededor de un óculo central, ofreciendo imágenes extraídas del *Éxodo* y del *Génesis*, entre ellas el Sacrificio de Isaac: la intención de Rafael es asociar la inmensa fe del patriarca a la del sacerdote de Bolsena<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> “¿Acaso no alcanzó Abrahán, nuestro antepasado, el favor de Dios por sus obras, cuando ofreció a su hijo Isaac sobre el altar? Ves cómo la fe cooperaba con sus obras y por las obras se hizo perfecta su fe”, *Sant*, 2, 21-22.

<sup>72</sup> <https://www.uv.es/~mahiques/Vitalrav.htm> (consultado el 29/04/2021).

<sup>73</sup> TORRITI, Jacopo in "Enciclopedia dell' Arte Medievale" ([treccani.it](http://treccani.it)) (consultado el 30/04/2021).

<sup>74</sup> <https://lasestanciasderafael.es/acerca-de/boveda-de-la-estancia-de-heliodoro/> (consultado el 29/04/2021).

### - 1.3.2. Adán y Eva

En el primer libro del Antiguo Testamento, el acto de creación de Adán y Eva, el Pecado Original y la relativa expulsión del Paraíso Terrenal están descritos desde el capítulo 1 (*Gn* 1, 26) hasta finalizar el capítulo 3 (*Gn* 3, 23). En el Salmo 8, *El hombre bajo los cielos*, los versos poéticos alaban el poder del hombre, sin olvidar sus límites<sup>75</sup>, mientras que en Sabiduría se recuerda la trampa que nos tendió el maligno y la consiguiente caída<sup>76</sup>, así como en la Carta a los Romanos<sup>77</sup> y finalmente en Apocalipsis, equiparando el dragón a la serpiente tentadora<sup>78</sup>.

Muy numerosas son las representaciones del primer hombre y la primera mujer expulsados del Paraíso terrenal, así que intentaremos reducir las fuentes a lo esencial. *In primis* es interesante recordar los frescos de Masaccio y Masolino, ambos fechados en 1425, en la Capilla Brancacci de Santa María del Carmine en Florencia<sup>79</sup>: sobre todo la versión más estática de Masolino encaja en su mayor parte con el tondo del Araldi, siendo semejante la disposición de las piernas y la ubicación de la serpiente entrelazada en el árbol al que se respalda Eva. Obviamente otra fuente de inspiración es la pareja de pinturas del 1507, hoy conservadas en el Prado, de Durero: casi un estudio detallado de desnudos, que muestra la habilidad del grabador alemán en el dibujo anatómico según los nuevos cánones renacentistas y la asociación de los dos protagonistas a la estatuaria clásica de Apolo y Venus<sup>80</sup>. El ciclo escultórico de Jacopo della Quercia en las jambas de la portada de San Petronio (1425-1438), no habrá pasado inobservado, así como tampoco pudo pasar por alto la representación que hizo Rafael de nuestros progenitores en el techo de la Estancia de la Signatura o el *Pecado original* y relativa expulsión del Eden, dos episodios de una única historia que Miguel Ángel en la bóveda de la Sixtina, divide utilizando como eje central el Árbol del Bien y del Mal<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> “Lo hiciste inferior a un dios, coronándolo de gloria y esplendor; le diste el dominio sobre la obra de tus manos, todo lo pusiste bajo sus pies”, (*Sal* 8, 6-7).

<sup>76</sup> “Dios creó el hombre para la inmortalidad y lo hizo a imagen de su propio ser; mas por envidia del diablo entró la muerte en el mundo y tienen que sufrirla los que le pertenecen”, (*Sab* 2, 23-24).

<sup>77</sup> “Así pues, por un hombre entró el pecado en el mundo y con el pecado la muerte”, (*Rom* 5, 12).

<sup>78</sup> “Y el dragón, que es la antigua serpiente, que tiene por nombre Diablo y Satanás y anda seduciendo a todo el mundo, fue precipitado a la tierra junto con sus ángeles”, (*Ap* 12, 9).

<sup>79</sup> DEIMLING, B., “La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central”, en TOMAN, R., (ed.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Colonia, Könemann, 1999, pp. 240-242.

<sup>80</sup> <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/adan-y-eva-durero/d1a4fc99-8dcd-457c-9ec7-f551b245eaf3> (consultado el 30/04/2021).

<sup>81</sup> <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-centrali/peccato-originale-e-cacciata-dal-paradiso-terrestre.html> (consultado el 30/04/2021). G.

### - 1.3.3. Bodas de Caná

Es un episodio que aparece en el Evangelio de Juan (*Jn 2, 1-13*), que refiere de unas bodas en Caná, en Samaría, a la que presenciaron en calidad de invitados Jesús en compañía de sus discípulos: ocurrió que faltando vino para los comensales, Jesús ordenó llenar seis tinajas de agua y seguidamente operó el milagro de transformar el contenido en vino.

En el recuadro con las *Bodas de Caná* resuena el eco de la ambientación arquitectónica elegida por Durero en su grabado del 1503 *Jesús entre los doctores*: el Araldi se amolda una vez más a un marco arquitectónico clásico para revivir el acontecimiento milagroso narrado por Juan. Por otra parte, la aparente modestia de la mesa, apoyada sobre caballetes, y la vajilla, no se aleja mucho de la representación de Duccio di Buoninsegna, aunque éste todavía es portador de una estética gótico-tardía de principio del siglo XIV. Tampoco es lícito prescindir de dos obras ligeramente anteriores a la de Duccio, como la representación que nos ofrece Giotto, visible en la Capilla de los Scrovegni en Padua<sup>82</sup>, y una vez más el ejemplo iconográfico atribuido a Jacopo de Torriti o a un maestro de la escuela romana en el conjunto de la Basílica de Asís<sup>83</sup>.

### - 1.3.4. San Pedro caminando sobre las aguas

Mateo en su Evangelio cita el acontecimiento en el capítulo 14, tras referir de la decapitación de Juan el Bautista y de la multiplicación de panes y peces. En esta ocasión Pedro, llamado por el Señor, se acercó a él, intentando caminar sobre la superficie del lago, pero unas ráfagas de viento lo predispusieron a dudar y mientras iba perdiendo el equilibrio, Jesús le aferró la mano<sup>84</sup>.

Entre las fuentes figurativas, una vez más citaremos las puertas del Baptisterio de San Juan en Florencia, precisamente el octavo panel de la puerta norte<sup>85</sup>, tallada por Ghiberti, el cual delinea con suma pericia el episodio evangélico, resaltando las diagonales compositivas, el dramatismo y el ímpetu del mar que genera la duda en San Pedro. Los dos protagonistas destacan majestuosos en el lado derecho, mientras que en

---

Zanichelli también es de la opinión de que el Araldi pueda ser deudor de las iconografías ofrecida por Rafael y Miguel Ángel en los palacios vaticanos.

<sup>82</sup> WHITE, J., *op. cit.*, p. 67.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>84</sup> “Pedro saltó de la barca y, andando sobre las aguas, iba hacia Jesús. Pero al ver la violencia del viento se asustó y, como empezaba a hundirse, gritó: - Señor sálvame! – y Jesús le tendió la mano”, (*Mt 14, 29-31*). El episodio entero está recopilado en *Mt 14, 22-34*.

<sup>85</sup> <https://www.lacamaradelarte.com/2017/08/segundas-puertas-del-baptisterio-de.html> (consultado el 01/05/2021).

Araldi los mueve a la parte izquierda del recuadro, quizás más en sintonía con otras representaciones anteriores como la de Duccio del 1308-1311 (NGA Washington)<sup>86</sup>, donde reina más quietud y la gravedad compositiva del lenguaje medieval; o la de Andrea de Bonaiuto, fechada en 1366-1368, en la Sala Capitular (hoy Capilla de los Españoles) de Santa María Novella (Florencia). Asimismo merece una citación la célebre *Navicella* de Giotto, un mosaico que decoraba la parte superior de la antigua portada de San Pedro en Vaticano y hoy casi perdido, salvo algunos fragmentos que han sido reutilizados para crear otra figuración fiel al original. Por último ponemos de relieve el fresco del Ghirlandaio en la pared norte de la capilla Sixtina, titulado *La vocación de los primeros apóstoles*, cuya barca se dispone como eje narrativo del fondo<sup>87</sup>.

- **1.3.5. Caritas (fig. 11)**

Para descifrar el significado de la primera alegoría de la pared norte, hay que remontarse a la mitología romana y en concreto a la figura de Vesta (correspondiente de



Ilustración 11: Alegoría de la *Caritas*, luneto paño norte.

la griega Hestia). Fue la primera de las hijas de Gea y Crono y hermana de Zeus; se pone en relación con la virginidad y la fecundidad, con sus sacerdotisas llamadas Vestales que eran elegidas entre las doncellas (de seis a diez años de edad) y que habrían servido la diosa por un periodo de treinta años, sin manchar su castidad en este lapso de tiempo, bajo pena de ser enterradas vivas. Como contrapeso por estas estrictas normas, podían gozar de privilegios parecidos a los de los magistrados u otros patricios<sup>88</sup>. Uno de los atributos de Vesta era el fuego sagrado, símbolo del bienestar del hogar y de la ciudad; además como recuerda Ovidio en el libro

<sup>86</sup> <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.282.html> (consultado el 01/05/2021).

<sup>87</sup> <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/parete-nord/storie-di-cristo.html> (consultado el 03/05/2021).

<sup>88</sup> MARTÍNEZ LÓPEZ, C., “Virginidad-fecundidad: en torno al suplicio de las Vestales”, *Studia histórica. Historia antigua*, n.6, 1988, pp. 137-138.

VI de sus *Fastos*, la diosa se identifica con la Tierra como alude la raíz etimológica de su nombre<sup>89</sup>. Según una leyenda fue Eneas que introdujo el culto en Roma y a comienzos del siglo VII a.C. fue erecto un templo en honor de Vesta bajo el reinado de Numa Pompilio: en su interior estaba presente el Paladión y un fuego sagrado siempre tenía que estar alimentado<sup>90</sup>. Según Isidoro de Sevilla el motivo de su nombre está en su raíz etimológica “está vestida” de hierbas, frutos y abundancia<sup>91</sup>, siendo uno de sus atributos la Cornucopia.

En el contexto del Araldi el recuerdo de Vesta se asocia a la alegoría de la *Caritas* Espiritual, a cuya representación artística hace referencia Ripa en su *Iconología*<sup>92</sup>.

La iconografía de Vesta es bastante inusual, siendo definida más por el atributo del fuego que por su personificación, no obstante hay diferentes ejemplos en la numismática romana donde se retrata mayoritariamente sentada en trono con cetro, Palladium y antorcha según las situaciones. La moneda más pertinente para nuestro caso es un denario del periodo de Vespasiano (81-82 d.C.), sobre cuyo reverso destaca Vesta de pie con su inseparable cetro y con un cucharón para libaciones<sup>93</sup>, aunque en el luneto del Araldi la larga vestimenta púrpura y el velo se corresponden al entorno monástico y a la elevación espiritual por medio del ejercicio de la virtud.

### - 1.3.6. Sacrificio

Entre las instrucciones que nos da la *Iconología* de Ripa a la hora de pintar la *Obediencia para con Dios*, habla de una mujer con hábito largo observando el fuego del sacrificio, mientras que, en el apartado de la *Obediencia*, una de las descripciones habla de una mujer honesta y humilde ataviada con el traje monástico<sup>94</sup>. En la imagen del Araldi se representa la castidad de una vestal, traducida en clave monástica, que está avivando la llama del Amor Espiritual sobre el altar del sacrificio. En la sala adyacente del Correggio se puede admirar una recreación parecida de Vesta o una vestal en los

---

<sup>89</sup> OVIDIO, *Fastos*, VI, vv. 249-304, en <https://fdocuments.in/reader/full/fastos-ovidio-pdf> (consultado el 01/05/2021). “Vesta es igual que la tierra: las dos tienen por debajo un fuego vigilante”, (*Fastos*, VI, 266-267).

<sup>90</sup> HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017, pp. 28-31, <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/ehu/115973> (consultado el 03/05/2021).

<sup>91</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997, p. 80.

<sup>92</sup> RIPA, C., *op. cit.*, pp. 161-163. En el texto se describe la Caridad como una mujer vestida de rojo y con corazón ardiente, símbolo del fuego divino como amor hacia Dios. Una variante podría ser representar a la mujer con una llama ardiente a modo de corona en la cabeza.

<sup>93</sup> SAN VICENTE GONZÁLEZ DE ASPURU, J. I., *op. cit.*, p. 368 (ilustración) y p. 392 (ficha técnica).

<sup>94</sup> RIPA, C., *op. cit.*, pp. 136-138.

lunetos en grisalla del paño este<sup>95</sup>. Las fuentes hay que buscarlas más bien en las monedas imperiales romanas, aunque tenemos constancia de un *kylix* (siglo VI a.C.), conservado en el museo arqueológico de Tarquinia, donde Vesta aparece sentada en trono, asiendo una rama en la mano derecha. Otro precedente es una escultura conocida por la denominación *Hestia Giustiniani* (Museo Torlonia), en la cual la diosa está cubierta por un velo, lleva un quitón ligero con el cetro como atributo y aparece en posición erguida<sup>96</sup>.

### - 1.3.7. Lo Imposible (fig. 12)

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 turrta y enmarcada por el fondo dorado del cielo. La imagen tiene su fuente iconográfica más directa

en la *Hieroglyphica* de Horapolo<sup>97</sup>, siendo a la vez una representación utilizada por Alberto Durero entre la serie de grabados que componían el arco triunfal del emperador Maximiliano I<sup>98</sup>. Andar sobre el agua significa, a juicio de González de Zárate en su



Ilustración 12: Alegoría de lo Imposible, luneto paño norte.

comentario a esta pintura de Araldi, equipararse a lo imposible, como un acontecimiento imposible pero real supuso la caída de los Primeros Padres e imposible pero real fue que Pedro anduviese sobre las aguas<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> BOLOGNESI, R., *Correggio e la Camera di San Paolo. Svelamenti inédti*, Milano, Silvana Editoriale, 2018, pp. 30-31 y 49.

<sup>96</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Mitología e Historia del Arte*, op. cit., p. 268-269.

<sup>97</sup> HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de J.M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, p. 231. Es el jeroglífico IX del cap. IX, donde los enigmáticos pies sobre el agua, sobreponiéndose a las leyes físicas, transmiten la idea de que lo imposible puede acaecer.

<sup>98</sup> PANOFISKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 2005, pp. 191-192. Durero utiliza dos pies aislados en una superficie de agua, para demostrar como Maximiliano I consiguió derrotar el rey de Francia y dicho triunfo a priori era considerado imposible por la entera humanidad.

<sup>99</sup> Del programa iconográfico del Araldi en la relación entre relato bíblico, mitología y jeroglíficos se trata también en GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M., “Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y



Ilustración 13: *Camera del Araldi*, paño oeste.

## 7- PARED OESTE (TRIUNFO) (fig. 13)

### - 1.4.1. Expulsión de los mercaderes del Templo

Narra Mateo en su Evangelio<sup>100</sup> que Jesús, entrado en el templo de Jerusalén, echó a todos los que comerciaban, vendían palomas y cambiaban monedas, por haber transformado un lugar de oración en una cueva de ladrones. Seguidamente habiendo el Señor realizado unos milagros, los niños presentes los reconocieron como Hijo de David, y Jesús recordó una frase que resume el mensaje del Salmo 83<sup>101</sup>, donde los hijos de Coré cantaron una laude de la Casa del Señor<sup>102</sup>. Más sucintamente sobre el episodio nos informan Lucas<sup>103</sup>, Marcos<sup>104</sup>, mientras que Juan<sup>105</sup> añade al relato unos particulares: el motivo de la visita del Señor era el aproximarse de la pascua judía y cuenta como Jesús, al ver que del templo se habían apoderado blasfemos mercaderes comerciando bueyes, ovejas y palomas, amenazó a los presentes con un látigo, acometió contra las mesas y como prueba de su autoridad intimó a los mercaderes derruir el

---

semántica: la Emblemática”, en GARCÍA ARRANZ, J.J., GERMANO LEAL, P., (ed.), *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, A Coruña, SIELAE, 2020, pp. 56-57.

<sup>100</sup> *Mt* 21, 12-17.

<sup>101</sup> “De la boca de los niños de pecho has sacado una alabanza”, (*Mt* 21, 16).

<sup>102</sup> *Sal* 83, 2, “¡Qué deliciosa es tu morada, Señor todopoderoso!”.

<sup>103</sup> *Lc* 19, 45-47.

<sup>104</sup> *Mc* 15, 15-19.

<sup>105</sup> *Jn* 2, 13-21.

templo, y a los tres días él lo habría levantado otra vez desde los cimientos: clara alusión al templo como su propio cuerpo que iba a resucitar.

Un precedente iconográfico está en el ciclo de *Historias de Jesús* en la Capilla de los Scrovegni en Padua y surge de la mano de Giotto (1303-1305): la violenta contienda entre Jesús y los mercaderes destaca en primer plano sobre un fondo arquitectónico gótico tardío, mientras que el Araldi reduce el número de personajes dando relieve a un arco de medio punto central y a dos vanos geminados laterales. Otro antecedente es la placa de la puerta norte del Baptisterio de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti (1403-1424): un tumulto mixtilíneo con fuerza casi expresionista y el armonioso movimiento de los pliegues del ropaje llena el ritmo asimétrico de la composición.

#### - 1.4.2. El juicio de Salomón (fig. 14)

El capítulo 3 del libro 1 Reyes<sup>106</sup> refiere sobre el célebre juicio del rey Salomón, el cual demostró su justicia y sabiduría en un contencioso entre dos mujeres, ambas asumiéndose la maternidad del mismo hijo. Al final la verdad salió a luz, ya que frente a la partición del cuerpo del hijo por medio de una espada, la verdadera madre se dispuso a renunciar a él, entregarlo a la otra mujer y salvarle la vida.

Por lo que concierne los préstamos iconográficos del Araldi, otra vez es preciso mencionar su deuda con el *Juicio del rey Salomón*, pintado por Rafael en la Estancia de la Signatura, así como parece evidente la semejanza de composición,



Ilustración 14: Juicio del rey Salomón, recuadro paño oeste.

definiciones de rostros y acabado con la técnica del Perugino; hipótesis reforzada considerando que, unos años antes, el Araldi fue el autor del fresco *La disputa de Santa*

---

<sup>106</sup> 1 Re 3, 16-28.

*Caterina*, en la celda a ella dedicada en el Monasterio de San Pablo, y en esa ocasión el pintor parmesano se inspiró en un dibujo del Perugino<sup>107</sup>.

### - 1.4.3. Triunfo sobre la Avaricia

Los dos lunetos que vamos a analizar a continuación simbolizan la tan deseada victoria final del creyente sobre los vicios terrenales; son la culminación de un camino iniciático y el consiguiente encuentro con la senda de la perfección y del *Concilium* con el Señor<sup>108</sup>. El filo del sable levantado y a punto de desgarrar al dragón es el concepto de *Ira Dei* o de *Predicatio Santa* como convienen Tertuliano<sup>109</sup> o Rabano Mauro<sup>110</sup>, y la resolución para combatir los pecados capitales: en este caso la Avaricia encarnada por el dragón amenazante con las fauces abiertas. El dragón en la religión cristiana asume la connotación del diablo, la serpiente antigua que con sus engaños amenaza el reino de Dios<sup>111</sup>. Desde los albores del siglo V d.C. con la *Psycomachia* de Prudencio se populariza el tema de los enfrentamientos simbólicos entre fuerzas contrarias; se representa visualmente el desafío entre concordia y discordia, piedad y crueldad, impureza y castidad, como si de una feroz batalla interior se tratara; dichas alegorías quedan personificadas, siendo las fuerzas siniestras representadas por monstruos o animales<sup>112</sup>.

A nivel iconográfico Araldi se puede haber inspirado en los enfrentamientos entre san Jorge y el dragón; *in primis* de Rafael en sus representaciones sobre el mismo tema: una del 1504 conservada en el Museo del Louvre y la otra casi coetánea, admirable en la Galería Nacional de Arte en Washington, autografiada en oro con el nombre *Raphello* sobre la jarretera del caballo<sup>113</sup>; asimismo otra fuente anterior válida son las obras de Paolo Uccello (1456 y 1458) relacionadas con la misma hazaña. La diferencia iconográfica está en que la princesa, espectadora del desafío en las obras de Rafael y

---

<sup>107</sup> ZANICHELLI, G.Z., *op. cit.*, pp. 108-110.

<sup>108</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>109</sup> TERTULIANO, *De Spectaculis*, vol.1, col. 660.

<sup>110</sup> RABANO MAURO, *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, col. 940, [Allegoriae in Universam Sacram Scripturam, MLT - \[PDF Document\] \(documents.pub\)](#) (consultado el 15/06/2021).

<sup>111</sup> *Ap* 12, 7-9.

<sup>112</sup> SOLIVAN ROBLES J., “La Psycomachia en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XII, n.22, 2020, pp. 106-107, [file:///C:/Users/Asus/AppData/Local/Temp/5.solivan\\_robles\\_psychomachia-2.pdf](#) (consultado el 15/06/2021).

<sup>113</sup> TALVACCHIA, B., *Rafael*, Londres, Phaidon, 2007, p. 44.

Uccello, se transforma en protagonista activa y viste el hábito monacal, convirtiéndose en la abadesa, árbitro y ejemplo de virtud.

#### - 1.4.4. Triunfo sobre la Injusticia (fig. 15)

Este luneto en todo semejante al anterior nos muestra la misma doncella con una túnica larga blanca izando una espada a punto de herir de muerte a un mono, encarnación de la Injusticia. Si los Padres de la Iglesia descreditaban el mono como animal abyecto y enemigo de Cristo, Ripa por su parte, así como Valeriano en su *Hieroglyphica*, otorgan al animal una connotación más cambiante y ambigua, en consonancia con las fábulas clásicas: en Ripa está asociado a la astucia engañosa, al descaro y a la persuasión, aunque el concepto de fondo se queda anclado a lo fraudulento y a lo negativo<sup>114</sup>. Rica de significados ocultos es una obra en la que posiblemente se inspiró el Araldi: es decir *Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud* (1502), obra realizada por Mantegna para el *studiolo* de Isabella



Ilustración 15: Triunfo sobre la Injusticia, luneto paño oeste.

d'Este en Mantua: en el centro aparece una criatura simiesca que enroscada en el brazo lleva una filacteria con las palabras *immortale odium / fraus et malitiae*, mientras de su cuello cuelgan bolsos cuyos lemas nos amonestan sobre las malas conductas. Para ahondar en el significado que le atribuye Araldi, lo tenemos que poner en relación con el recuadro del *Juicio de Salomón*, siendo este rey el dispensador de la justicia. La actitud de Salomón se opone claramente a la visión que Horapolo nos da del mono, cuyo hábito es matar a uno de sus hijos, tergiversando completamente el espíritu y las leyes de la Iglesia<sup>115</sup>.

#### - 1.4.5. Ceres con las antorchas

El último luneto del paño oeste está vinculado a la historia de Ceres en busca de su hija Proserpina, raptada y llevada al inframundo por Plutón. A la diosa de la fertilidad y

<sup>114</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, op. cit., pp. 51 y 97-98.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 98.



Imprescindibles fueron los modelos que procedían de monedas romanas, gracias a la presencia en el norte de Italia de diversos coleccionistas; así como la difusión de la *Hieroglyphica* de Horapolo desde la segunda década del siglo XV y las fábulas de los *Ovidios moralizados* han contribuido a la asimilación del mensaje humanista, tan sumamente radicado en el pensamiento de la abadesa Gioanna y de su entorno intelectual<sup>121</sup>. En el momento de entrar en la *Camera* desde uno de los antiguos ingresos oficiales, el visitante se topaba con la inscripción latina *DII BENE VORTANT* (los dioses dirijan las cosas hacia el bien); otro epígrafe ubicado entre *Camera* y una pequeña habitación privada lucía las palabras *O(MN)IA VIRTUTI PERVIA* (a través de la virtud se consigue todo): eran los combativos *motti* (lemas) de la abadesa, su personal batalla en contra de las restricciones de la clausura y la firme exigencia de permitir la entrada en sus apartamentos a toda persona virtuosa<sup>122</sup>. Una síntesis de erudición clásica y doctrina extraída de cada epígrafe y de los ocho crípticos hemistiquios en parte latinos y en parte griegos en cartelas de marqueterías, distribuidos a lo largo de las paredes de un antiguo oratorio, contiguo a la *Camera* del Correggio. El dragón alado que se muerde la propia cola y envuelve el blasón de Gioanna (fig. 17) es el *ouroboros* de la *Hieroglyphica*, ya que la abadesa es la guía espiritual del convento y gobierna el tiempo con sabiduría; es la vigilante del límite como el dragón junto a la puerta<sup>123</sup> en el principio del camino iniciático en *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>124</sup>. 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<sup>125</sup>.



Ilustración 17: Emblema de la abadesa con el *Ouroboros*.

<sup>121</sup> QUINTAVALLE, A.C., “Le stanze della badessa”, en ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>122</sup> PANOFISKY, E., “L’iconografia...”, *op. cit.*, en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio...*, *op. cit.*, pp. 170-171.

<sup>123</sup> COLONNA, F., *El sueño de Polifilo (tomo I)*, trad. de Pilar Pedraza, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981, pp. 88-89.

<sup>124</sup> COSTARELLI, A., Epigrafía e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma, *Eikasmos*, XXVIII, 2017, pp. 315-338, ([PDF Epigrafía e Umanesimo nel Monastero di San Paolo a Parma | Alessio Costarelli - Academia.edu](#) (consultado el 10/06/2021)).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 335.



Ilustración 18: Chimenea con epígrafe en la Camera del Araldi.

El ciclo pictórico del Araldi despliega iconográficamente el epígrafe de la chimenea (fig. 18) en la pared norte de la estancia: *TRANSIMUS PER IGNEM ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM*; *refrigerium* viene a significar 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 el Araldi

ilustra con la leyenda de Pero y Cimón sobre un fondo paisajístico que recuerda el cromatismo véneto de Cima da Conegliano<sup>126</sup>; 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* que muestra piedad hacia los vencidos, en una escena envueltas por las llamas, demostración de que hasta en los éxitos siempre hay una parte de tristeza y un sentimiento de pérdida: 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* funge de amonestación para los adversarios de Gioanna que predicaban la clausura y la determinación de la abadesa de no aceptar imposiciones externas<sup>127</sup>. 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 Cídice 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

<sup>126</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 30-36.

Apolo que concedió el sueño eterno a los arquitectos del templo del oráculo de Delfos, Trofonio y Agamedes<sup>128</sup>. La iniciación a la *Veritas* no puede prescindir de la absoluta obediencia, como profesa la *Regla de San Benito*, y el Araldi elige tres episodios representativos como la *Traditio Legis* (entrega de las tablas de la Ley, Ex 31,18), 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 unguar; 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*<sup>129</sup>.

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<sup>130</sup>, devoción, sacrificio y obediencia son condición necesaria 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 practicables<sup>131</sup>, 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 milagro de fe e 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 se identifica con Gioanna ofreciendo haces de trigo a los antiguos dioses y coincide con el espacio arquitectónico ocupado por la chimenea. La senda de la Iniciación desemboca en la

---

<sup>128</sup> BAROCELLI, F., “Il Correggio..., op. cit.”, en BAROCELLI, F., (dir.) *Il Correggio..., op. cit.*, p.255.

<sup>129</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia..., op. cit.*, pp. 36-41.

<sup>130</sup> “Si cui fratri aliqua forte gravia aut impossibilia iniunguntur, suscipiat quidem iubentis imperium cum omni mansuetudine et oboedientia.” Texto completo en [REGOLA DI S. BENEDETTO - ITALIANO e LATINO \(ora-et-labora.net\)](http://REGOLA DI S. BENEDETTO - ITALIANO e LATINO (ora-et-labora.net)), (consultado el 20/06/2021).

<sup>131</sup> BAROCELLI, F., “Il Correggio..., op. cit.”, en BAROCELLI, F., (dir.) *Il Correggio..., op. cit.*, pp. 256-257.

*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<sup>132</sup>.

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*, personada 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 humano<sup>133</sup>. 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, está 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 Carta a los Efesios<sup>134</sup>.

## 9- CONCLUSIONES

Lejos de lucir únicamente un lenguaje estético, la *Camera* decorada por Alessandro Araldi es sin lugar a duda un testimonio más de la pervivencia de lo antiguo en el panorama renacentista; *Nachleben der Antike*, así define Aby Warburg ese pathos, ese aliento de vida que permea la obra de arte del Quattrocento y supera la finitud de la vida humana; la sinuosidad y el movimiento de la serpiente ritual pagana que como una huella imborrable anima y define los misterios de la doctrina cristiana. Esta simbiosis entre doctrina cristiana y antiguas mitologías nunca se perdió en realidad, a pesar de que la Edad Media intentó encriptar las míticas hazañas bajo unas formas más toleradas por la Iglesia. A partir de mediados del siglo XV se consiguió recuperar una sintaxis que reintegró las formas antiguas, concertándolas con la fuerza del monoteísmo cristiano.

---

<sup>132</sup> ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia...*, *op. cit.*, pp. 41-47.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>134</sup> “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”, (San Pablo, *Ef* 6,12).

La bóveda del 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* del Mantegna. Esta correspondencia entre microcosmos y macrocosmos derriba todas las fronteras de las creencias medievales, 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. Dicha apertura humanista compaginó la sabiduría antigua, griega, persa, egipcia y romana con los episodios bíblicos y en particular revisitó los mitos de Hélade, abriendo camino a las obras de Botticelli, Francesco del Cossa, Filippino Lippi, Pintoricchio y Donatello entre otros. Asimismo determinante fue el renacimiento de las letras, con obras reveladoras como *Genealogia deorum gentilium* del Boccaccio, *Los Triunfos* del Petrarca, la *Giostra* del Poliziano y la apología renacentista *Oratio de hominis dignitate* de Pico della Mirándola.

Pintoricchio en la Sala de las Sibilas (1492-94) de los Apartamentos Borgia nos demuestra que la Cristiandad tiene comienzo antes del advenimiento del Salvador, visto que bien los profetas, bien las Sibilas prefiguran el nacimiento de Cristo. De la misma manera el Araldi nos invita a emprender un camino virtuoso, invita al espectador a descifrar los valores semánticos de sus representaciones. La mezcla de pagano y cristiano se forja de manera indisoluble en los conceptos de *Caritas-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 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 la *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 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.

## 10- FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

AFFÓ, I., “Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio”, en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa, 2010.

BAROCELLI, F., “Il Correggio nel monastero di San Paolo e l’umanesimo monastico di Giovanna Piacenza”, en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa, 2010.

*Biblia didáctica*, trad. La Casa de la Biblia, Ediciones SM, 2009.

BOLOGNESI, R., *Correggio e la Camera di San Paolo. Svelamenti inediti*, Milano, Silvana Editoriale, 2018.

CEBALLOS HORNERO, A., “Roma, los espectáculos deportivos: Ludi circenses et pugilum”, en A.A.V.V., *Reflejos de Apolo. Deporte y Arqueología en el mediterráneo antiguo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

CHIUSA, M.C., *Alessandro Araldi, la “maniera antico-moderna” a Parma*, Parma, Quaderni di Parma per l’Arte, 1996.

COLONNA, F., *El sueño de Polifilo*, trad. de Pilar Pedraza, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981.

DEIMLING, B., “La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central”, en TOMAN, R., (ed.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Colonia, Könemann, 1999.

DE NICOLÓ SALMAZO, A., *Mantegna*, Electa, Milán, 1997.

FADDA, E., *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2018.

FREEDBERG, S.J., *Pintura en Italia: 1500 – 1600*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1998.

GARIBALDI, V., FEDERICO MANCINI, F., (ed.), *Perugino, il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *El método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1991.

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M., “Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática”, en GARCÍA ARRANZ, J.J., GERMANO LEAL, P., (ed.), *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, A Coruña, SIELAE, 2020.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, vol. II, Madrid, Alianza, 1974.
- HERÓDOTO, *Historia*, trad. Carlos Schrader, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1984.
- HIGINO, *Fábulas*, trad. de Santiago Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de J.M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- LONGHI, R., “Il Correggio e la Camera di San Paolo”, en BAROCELLI, F., en BAROCELLI, F., (dir.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa, 2010.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, C., “Virginidad-fecundidad: en torno al suplicio de las Vestales”, *Studia histórica. Historia antigua*, n.6, 1988.
- MASSAGLI R., “Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio”, en GARIBALDI, V., MANCINI, F.F., (ed.), *Pintoricchio*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.
- MARINER, V., *Batracomiomaquia e Himnos Homéricos*, Alcañiz-Madrid, Palmyrenus, Colección de Textos y Estudios Humanísticos, 2009.
- MENDOGNI, P. P., *Correggio a Parma*, Parma, Guanda, 1989.
- OVIDIO, *Fastos*, trad. de B. Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid, Catedra, 2015.
- PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 2005.
- PANOFSKY, E., “L’iconografía della Camera di San Paolo del Correggio”, en Barocelli, F. (ed.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano, Mondadori Electa 2010.
- PANOFSKY, E., *L’iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*, Milano, Abscondita, 2017.
- PERSIO, *Saturae*, trad. de Germán Viveros, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- POLIBIO, *Historias*, Madrid, Gredos, 1983.
- PRICE, D., “El humanismo de Alberto Durero”, en CHECA, F., (dir.), *Durero y Cranach, arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.
- QUINTAVALLE, A.C., “Le stanze della badessa”, en ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1979.

- RIPA, C., *Iconología I y II*, Madrid, Akal, 2016.
- RUDA, J., *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete Catalogue*, New York, Phaidon, 1993.
- SAN VICENTE GONZÁLEZ DE ASPURU, J. I., *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017.
- SARCHI, A., “The studiolo of Alberto Pio da Carpi”, en PERITI, G., (ed.), *Drawings Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, Ashgate, Burlington, 2005.
- SMAGLIATI, L., *Cronaca Parmense (1494-1518)*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1970.
- TALVACCHIA, B., *Rafael*, Londres, Phaidon, 2007.
- TERTULIANO, *De Spectaculis*, vol.1.
- TIBULO, *Elegías*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1990.
- VALERIO MÁXIMO, *Detti e fatti memorabili*, edición de Rino Faranda, Torino, Unione-Tipográfico-Editrice-Torinese, 1997.
- VIRGILIO, *Églogas*.
- VIRGILIO, *Geórgicas*, Madrid, Cátedra, 1994.
- WHITE, J., *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza, 1994.
- ZANICHELLI, G.Z., *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1979.
- ZANICHELLI, G.Z., “Alessandro Araldi e la Camera di San Paolo”, en DALL’ACQUA, M., (ed.), *Il monastero di San Paolo*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1990.

## 11- WEBGRAFÍA

- COSTARELLI, A., “Epigrafía e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma”, *Eikasmos*, XXVIII, 2017, [\(PDF\) Epigrafía e Umanesimo nel Monastero di San Paolo a Parma | Alessio Costarelli - Academia.edu](#) (consultado el 10/06/2021).
- ECO, U., *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2010, ECO, U., *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2010, <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/eHu/61203> (consultado el 04/07/2021).
- HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017, <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/eHu/115973> (consultado el 03/05/2021).
- [La representación del unicornio en la cultura del occidente cristiano plenomedieval \(ucm.es\)](#) (consultado el 13/04/2021).

OVIDIO, *Fastos*, en <https://fdocuments.in/reader/full/fastos-ovidio-pdf> (consultado el 01/05/2021).

PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, tomo II, Vida de Lucio Emilio Paulo el Macedónico, XXXI-XXXVIII, <https://www.imperivm.org/vidas-paralelas-emilio-paulo-por-plutarco/> (consultado el 14/04/2021).

RABANO MAURO, *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, [Allegoriae in Universam Sacram Scripturam, MLT - \[PDF Document\] \(documents.pub\)](#) (consultado el 15/06/2021).

SOLIVAN ROBLES J., “La Psychomachia en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XII, n.22, 2020, [file:///C:/Users/Asus/AppData/Local/Temp/5.solivan\\_robles\\_psychomachia-2.pdf](file:///C:/Users/Asus/AppData/Local/Temp/5.solivan_robles_psychomachia-2.pdf) (consultado el 15/06/2021).