

Dios. Con ello quedan trazados, efectivamente, los límites del conocimiento de Dios, sin oscurecer por ello el acceso gnoscitivo a Dios.

E. Reinhardt

Carolyn SMYTH, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1997, 158 pp., 4 láminas en color y 141 fotografías en b/n.

David EKSERDJIAN, *Correggio*, Yale University Press, New Haven (Connecticut) 1997, 334 pp., 299 ilustraciones en color y b/n.

Estos dos libros nos hacen admirar y entender mejor que nunca la obra de un magistral pintor religioso cristiano. Vuelven para dar a Correggio el valor que se merece y lo consiguen al verle y entenderle como artista cristiano de primer orden.

La situación tiene mucho que ver con la escasez de críticos e historiadores del arte que sepan mirar y entender artistas de clara inspiración en la fe. En otra ocasión me he referido a la obra de Leo Steinberg en este sentido, y es interesante ver que Carolyn Smyth, autora de *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral* ha sido alumna suya. Estos frescos en la cúpula de la catedral de Parma fueron objeto de una crítica que sólo veía en ellos una pintura superficial, vaciada de sentido cristiano. Se corrió pronto una historia de que los mismos canónigos querían blanquear la cúpula y buscar otro pintor menos «escandaloso», hasta que pasó Tiziano por Parma y les dijo que aquellos frescos valían el peso de la cúpula en oro.

Nunca he estado en Parma y no puedo corroborar las conclusiones del libro, pues en cuestiones de arte, las fotografías nunca nos ponen ahí, *in situ*, y según Smyth, de eso precisamente se trataba en 1522 cuando Correggio firmó el contrato para decorar el interior de la cúpula con una pintura monumental celebrando la Asunción de la Virgen María. Esta historiadora se ha dado cuenta de que parte de esa crítica negativa a los frescos se debe a la

impaciencia del espectador que no va a la catedral como fiel cristiano sino que va sólo a ver los frescos. Quiere apreciar el arte sin apreciar sus raíces cristianas, y camina sin pararse desde la la puerta del templo hasta colocarse justo debajo de la cúpula en el centro. No va a un templo sino a un museo. No entra en una iglesia viva sino en un mausoleo. Le parece, naturalmente, que es un buen punto de vista. Es, por supuesto, un punto de mira y uno central, pero Smyth nos mueve de ese lugar y nos lleva a otros puntos de observación dentro de la catedral. Es decir, se ha puesto en el lugar de algún habitante de Parma que va a su catedral, no de visita turística o por curiosidad, sino a rezar o asistir a la celebración litúrgica impulsado por su fe religiosa. Con el cambio de punto de vista, cambia la perspectiva, y de repente, los frescos de Correggio son vistos no sólo de manera dinámica, sino como quiso él que se vieran, es decir, no por turistas o críticos, sino por fieles católicos de Parma. Otro historiador, John Shearman, ya había advertido sobre la pluralidad de puntos de vista. Smyth añade ocho o nueve, de la entrada a la catedral hasta el el ábside. El resultado es una visión dinámica de los frescos de la Asunción, más cercana a la del fiel cristiano que acudía a dar culto a Dios en la catedral y a celebrar las glorias de la Virgen.

En sucesivas paradas, que son otros tantos capítulos de su libro, Smyth lleva al lector a través de la nave central a diez puntos de vista. Basta leer el índice del libro y seguir las fotografías (aunque son pocas las de color) para darse una idea de la intención de Correggio. Desde la entrada la vista es, naturalmente, lejana y limitada pero suficiente para atraer la atención; poco a poco vemos más (la famosa comisa ficticia, dos apóstoles, ángeles que aparecen), y poco después, según avanzamos, se nos revela (en el lugar de la antigua escalinata) la Virgen ascendiendo, y luego entre Adán y Eva; enseguida aparecen más figuras del Antiguo Testamento. Sólo cuando el visitante sube las escalones del presbiterio aparece Cristo.

Los dos últimos capítulos de este libro versan sobre la visión más céntrica y la visión desde el ábside. El espectador asiste así al funeral de la Virgen, como si los apóstoles estuvieran rodeando su tumba, dando la idea de que en la Madre del Salvador, muerte y funeral, ascensión y vida gloriosa, son una sola y misma cosa. Refiriéndose a los ángeles, dice Smyth que «celebrando su funeral, ya se alegran de su ascensión»; mientras que los apóstoles que se han reunido para su muerte, ahora son testigos de la Asunción. «No sólo se revela gradualmente el sentido de la Asunción al combinarse el progreso del espectador y la manifestación de la cúpula, sino que el mismo observador se mueve en una narrativa temporal como resultado de esta relación programática del espectador, la arquitectura y la pintura».

Smyth es siempre consciente de que no está en un museo sino en una iglesia católica, y que los frescos no eran simplemente decoración en las paredes sino parte integrante del espacio sagrado. Por ejemplo, cuando ve los frescos desde otro punto de vista, en lo que era el lugar donde los fieles se acercaban a comulgar, establece una serie de relaciones entre lo que vemos arriba en la cúpula y lo que ocurre abajo en el altar y en el comulgante. «La Encarnación, simbólicamente presente en el fresco, está de hecho presente abajo en el rito del sacramento». En nuestro avance por la nave, no hemos visto a Cristo todavía. Y antes de hacerlo, al subir la escalinata, nos encontramos con más figuras del Antiguo Testamento. Este era un espacio prohibido para los laicos, especialmente durante la liturgia. No era sólo para evitar distracciones en los fieles; hay en el diseño del lugar sagrado y la pintura toda una teología de perfección cristiana tal como tradicionalmente se entendía en el siglo XVI. Lo que ve el clero, desde su lugar propio en el templo, difiere en tono intelectual y espiritual de lo que ven los laicos. Correggio sabía para quién pintaba cada cosa, según fuera a ser o no visible para ellos.

Esta figura de la Virgen en los frescos de Parma es única en el renacimiento; y según

Smyth, Correggio se esforzó para que su arte pictórico pudiera expresar la teología mariana, es decir, la doble relación de María con la humanidad y con el cielo, su triunfo y su papel en la redención. El pintor lo hizo uniendo en la figura de manera genial la postura orante, la torsión del cuerpo y su ascenso. Aunque algunos han puesto en duda que sea Cristo la figura que desciende al encuentro de la Virgen, los argumentos de Smyth me parecen convincentes, aunque, de nuevo, Correggio se mostró también original en esta figura: su Cristo es un joven normal, vigoroso, apasionado, y arrebatado de alegría a punto de volver a abrazar a su Madre, por así decirlo, para siempre.

La posición «central» justo debajo de la cúpula no era la típica del visitante de la catedral, sino casi exclusiva del clero (exactamente en el altar), y esta historiadora del arte comenta con gran perspicacia teológica y litúrgica: «Parece natural que el sacerdote que celebra la Misa en el altar tenga la vista más clara de los acontecimientos celestiales en lo más alto de la cúpula. Al llevar la hostia a su congregación, el sacerdote participa en la unión de los dos mundos, divino y humano, así como recibe la unión celestial de la Virgen con Cristo retratada en el duomo. En cada caso, el sacerdote es testigo de la re-actualización de la unión redentora de Cristo con este mundo». Sin embargo, aunque parecería ser el mejor sitio para ver los frescos, es también una visión limitada (a ella se deben en parte las críticas negativas que han recibido). «Correggio transformó la falta de simultaneidad de nuestra experiencia en la Catedral en una oportunidad de crear, dentro de un ciclo, pinturas separadas y relacionadas entre sí, cada una apropiada al lugar y status del observador para quien es visible».

* * *

Al mismo tiempo que aparecía al público la obra de Smyth se publicaba una espléndida y monumental obra sobre Correggio escrita por David Ekserdjian, *Correggio*. Los datos que conocemos con certeza de su vida apenas

ocupan unas pocas páginas, y no tenemos ninguna documentación que nos acerque a la personalidad del pintor cuyo verdadero nombre es Antonio Allegri. Murió en 1534 y la fecha incierta de su nacimiento hoy se coloca hacia 1489. Pero si Correggio no fue un Caravaggio en aventuras y episodios de capa y espada, sí fue un artista profesional y serio, un hombre convencido de la dificultad de su arte pero también de la responsabilidad que imponía su talento. Dedicó su vida a su arte, y fue un arte eminentemente cristiano. En sus vidas de los artistas, Vasari se quejaba de no haber conseguido un retrato de Correggio porque este pintor «nunca se hizo un autorretrato, ni otros lo pintaron, y siempre vivió modestamente». Y continuaba, «No se tenía en mucho, y no estaba convencido de que sabía hacer arte con aquella perfección que hubiera deseado, sabiendo lo difícil que era. Era feliz con poco, y vivió una buena vida cristiana».

El libro de Ekserdjian es la primera obra en inglés que sigue, obra por obra, cuadro por cuadro, y dibujo por dibujo, la obra de Correggio con un análisis crítico exhaustivo, fruto de muchos años de observación y admiración. Sólo por esta razón *Correggio* es un libro indispensable en cualquier biblioteca de arte, y debería de tener su lugar destacado en la historia del arte cristiano. Ha sido editado con el cuidado, esmero y elegancia que ha hecho de Yale University Press una magnífica editorial para historiadores del arte. Con casi trescientas espléndidas fotografías, el libro es un deleite para los ojos (las del capítulo dedicado a los frescos de la catedral de Parma, por ejemplo, me han parecido mejores que las del libro de Carolyn Smyth). Lo importante es que Correggio estuvo entre los grandes pintores europeos del renacimiento, con Michelangelo, Rafael, Mantegna, y Leonardo da Vinci, y su influencia iba a dejarse sentir con fuerza. Además de la formidable erudición de Ekserdjian, el gran mérito suyo es haber entendido y apreciado la seriedad de Correggio como artista religioso, y la alegría intensa que manifiesta su obra religiosa. Lejos de ser superficial,

como otros críticos defendían, la pintura religiosa de Correggio se distingue por un exquisito humanismo, una ternura especial, y un placer religioso que es al mismo tiempo íntimo y extático. De alguna manera, prerrogativa del auténtico arte, sea cristiano o no, nos sentimos arrebatados hacia la realidad de los misterios que con tanto tesón Correggio trabajó sobre lienzos y paredes durante toda su vida profesional.

Los dos libros son una guía para ver mejor la obra de un artista genial, pero son también una guía para que el lector y espectador creyente pueda deleitarse aún más en los misterios sublimes de su fe.

A. de Silva

M^a Jesús SOTO BRUNA-Concepción ALONSO DEL REAL (eds.), *De Processione mundi. Estudio y edición crítica del tratado de Domingo Gundisalvo*, EUNSA («Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista», 7), Pamplona 1999, 262 pp.

Entre los medievalistas supone un hecho comúnmente admitido que el florecimiento filosófico del siglo XIII en la Universidad de París, difícilmente se podría haber llevado a cabo sin la recepción de las obras árabes (que transmitieron una versión neoplatónica de los textos aristotélicos) en la península Ibérica durante el siglo XII. En efecto, principalmente en la Escuela de Traductores de Toledo se pudo vivir ese momento privilegiado de transmisión del saber filosófico árabe al mundo latino. En este contexto filosófico se encuadra el *De Processione mundi*, de Domingo Gundisalvo que constituye el primer intento especulativo de incorporar el pensamiento árabe al pensamiento latino, dentro del ámbito cristiano, es decir, desde una metafísica creacionista.

El tema tratado en esta obra es estrictamente metafísico, puesto que se centra en el estudio acerca del origen y de la estructura del universo con el fin de demostrar la existencia