



EL CORREGGIO DE CORO

Carlos González Batista

El Museo Diocesano de Coro, considerado unánimemente como uno de los mejores de Venezuela, cuenta en sus colecciones de arte religioso con algunas singulares piezas europeas, entre ellas una pintura de escuela italiana de la **Virgen con el Niño**. La obra, pintada al óleo sobre lienzo, fue adquirida por monseñor Francisco José Iturriza, fundador del Museo, a fines de la década del cuarenta. Proveniente de la colección Ciampitti de Bolonia, y aunque desconocida por la crítica, ha sido tenida desde su instalación en Coro como obra de Correggio, posiblemente, la única que existe en un museo hispanoamericano. Allí

hace muchos años la llegamos a ver, dejándonos desde entonces una clara impresión, tanto por su calidad, como por su comparecencia, insólita, en el ámbito de arte popular que la enmarca. Restaurada recientemente con mucho tacto (por Fernando de Tovar), nos ha movido a escribir estas líneas que intentan desentrañar su significación e importancia.

Los especialistas afirman de consuno la importancia que en la temprana formación pictórica de Correggio tuvo la cultura emiliana y el medio artístico de Mantua, aún bajo la égida de Mantegna. Hacia 1510 sus pinturas comienzan a manifestar interés por la obra de Leonardo (1), a la vez que confirman el contacto con la plástica veneciana. Para entonces (quizá en 1513), postulamos una primera estadia romana del artista, oportunidad en que pudo estudiar con mayor detenimiento el arte de Rafael y del mismo Leonardo. En efecto, el análisis filológico de la *Virgen de San Francisco* (pintada por Correggio entre septiembre de 1514 y abril del año siguiente), iniciado sobre todo con A. Venturi a comienzos de siglo, establecía un largo catálogo de ineludibles referencias (Mantegna, Bianchi Ferrari, Francia, Leonardo, Rafael), confirmadas o rechazadas por especialistas (Ricci, Longhi y otros), quienes a su vez proponían diversos nombres e influencias "filtradas en la obra" (2). El problema se podría resolver, no sin polémica desde luego, reconociendo la presencia de nuestro artista en Roma, tal vez a fines de 1513, lo cual le permitiría conocer obras frecuentemente sacadas a colación al estudiar el retablo y otras de sus realizaciones en los años inmediatos. Tal sería el caso de la *Madonna Sixtina* de Rafael o el *San Juan Bautista* de Leonardo. Lo que sorprende más en este aspecto es el hecho de no haberse tomado en cuenta los frescos de las estancias vaticanas, y concretamente *La Disputa*, para la elaboración de su retablo, pues de hecho, la *Virgen de San Francisco* parece una trasposición del grupo central del célebre fresco, sin olvidar el nexo leonardesco, particularmente apreciable en el *San Juan Bautista*, como lo notara Ricci en 1930 (3).

A partir de 1514 el artista realiza varias obras en su pueblo natal, entre ellas el perdido retablo de *Albinea*, conocido gracias a las numerosas réplicas existentes. Se presenta algún desacuerdo entre los autores acerca de su (segundo) viaje a Roma, que para Freedberg ocurre entre marzo de 1518 y enero del año posterior" (4). A partir de 1519 se instala en Parma por casi una década, pintando obras fun-

damentales de su recién alcanzada madurez, como la cámara para la abadesa Giovanna Piacenza en el convento de San Pablo, la cúpula de San Giovanni Evangelista, y la de la catedral, obra de extraordinaria novedad, considerada generalmente como su obra maestra (5).

En sus últimos años realiza pinturas de tema mitológico y alegórico, como la famosa serie para Federico Gonzaga, repartida hoy entre varios museos. El 5 de marzo de 1534, después de una corta existencia, el artista fallece en su pueblo natal, dejando obras inacabadas, en cuyo número se incluía al parecer otra serie mitológica para Mantua. En su obra, Correggio, quien ha sido calificado como un "profeta" del Barroco, anticipa conceptos que luego alcanzarán su desarrollo en los siglos XVII y XVIII (6).

Con frecuencia se ha exagerado "la gracia laica", el carácter risueño y hedonista de la pintura de Correggio, cuando se trata de un pintor más vital y trágico que por ejemplo Rafael, donde asimismo pesa aquella circunstancia. La belleza como explicación suficiente está presente, pero también se adivina en ocasiones una secreta "fantasía dolorosa y atormentada, que intenta pasar por lo que no es, puesto que la visión de Correggio adquiere alto valor poético y humano gracias a la tensión evidente de "purificarse" de la nostalgia, del dolor, de la inquietud, del furor" (7); y es que, como ha señalado Argan "lo bello no es una selecta escogencia de la razón entre las formas naturales, sino un estadio superior de elección, al cual cada forma natural puede llegar **espiritualizándose**" (8). De ahí que su pintura sea visión, accessis, y el duro camino: el proceso creativo, su noche oscura, concluya en la serenidad de sus obras juveniles o en la tersa y alegre plenitud de su temprana madurez. La ejecución no recoge el proceso (no es barroco), sino el resultado (es clásico). Ni el proceso anímico ni el material, sino la visión, es el "noli me tangere" de una de sus obras maestras. Sin embargo esa plenitud vital que es fundamentalmente vida emotiva, sensibilidad a flor de piel, empatía, anticipa el espíritu barroco, como pocas veces ocurre en el **cinquecento**.

Fredberg recalca la importancia que el contacto y relación con el espectador tiene para la pintura del artista, mas esa relación es imposible sin una transformación de parte del espectador, de ese modo, "seducido" (Argan), u "obnubilado" (Fredberg), el espectador entra a formar parte de la visión, la cual se amplía inconmensurablemente. Pero al contrario del último de los autores citados, no nos

parece que "lo que ocurre... comienzo de nuestro lado" (9). La visión se desborda, inunda, esa es su verdadera dirección, y ni siquiera importa ante su maravillosa vida que estemos o no al frente. La relación es unilateral, y en última instancia todo el ilusionismo correggesco está en función de la visión en sí, no de la participación, esto es, en función del mundo imaginativo y visionario del propio artista, que viene siendo a la postre su primer vasallo. También es su autor, su dueño, esa ambigüedad es también la del amor, causa principalísima de la gracia correggesca. La gracia vivaz, la profunda simpatía que imprime en sus figuraciones, no puede ser sino armonía, porque la sensible atención, la alegría profunda de sus personajes deviene en absoluta comprensión, o más exactamente, proviene de una comprensión y aceptación profunda y radical. Las palabras del apóstol: la caridad "todo lo perdona, lo cree todo, todo lo espera, todo lo tolera" (10), se avienen a la obra de Correggio como un lema obligatorio y puntual. El artista, ha señalado Argan, no pone límites entre el amor terreno y el amor hacia Dios (11), porque como adivina el gran historiador "el principio de la gracia está en la naturaleza misma del hombre, que tiende, naturalmente, hacia Dios, esto es, a transformar gradualmente el amor terreno en celeste" (12). Por todo ello es imposible que el artista anteponga la felicidad biológica a la felicidad de la interpretación y del conocimiento, como supone Bevilacqua (13), pues el conocimiento verdadero se sustancia a través de la caridad, que es absolutamente natural en el hombre, consustancial por así decirlo, porque la vida, de acuerdo a la teología, es el fundamento de la gracia.

El lienzo, al parecer de lino, un tanto basto, tiene dimensiones habituales en el artista (46 x 36.5 cm), casi idénticas a la Virgen de Madrid, con la que tanto se relaciona, inclusive por su cronología. Preparado con una leve capa de gesso, sobre ella se extendió otra capa de marrón muy oscuro o negro-pardo (14). El artista ha utilizado la paleta característica de aquellos años: la túnica de la Virgen es de color malva con una franja amarilla que recorre el borde del corpiño, el manto es azul grisáceo y el cojín verde, una restringida gama vecina a la de la Madonna Campori (Modena, Galería Estense), o a la dominante en la cúpula de San Giovanni de Parma. De cerca, aunque ceñida al dibujo, se percibe la textura estriada de la pincelada, adensándose la pasta en algunos puntos, particularmente en el jilguero y en la mano derecha del Niño. Tiene el aire de haber sido concebida como una prueba de artista, casi como una mancha, *alla prima*, tal es

su inmediatez y espontaneidad emotiva, como un ejercicio sobre los alcances del claroscuro y el *sfumato* (15), algo que debió culminar en muy escasas sesiones (16), tal vez realizada para la devoción propia o la de algún modesto comitente, como la de tantos *madonneri* italianos. Por sus características bien pudiera fecharse en torno a 1517.

La Virgen junto a un alféizar o antepecho sostiene entre sus brazos al Niño cuyo cuerpo descansa parcialmente sobre un cojín. María surge de la oscuridad y el magistral difuminado que enriquece la expresividad y volumetría del grupo culmina en las sombras impenetrables del fondo. El *sfumato* sirve así de puente entre el fondo y la luz riente del primer plano. El contacto con Leonardo resulta desde luego irrecusable, más que una derivación por vía de Rafael, dada la misteriosa densidad de las sombras. El manto sobre la cabeza de la Virgen se dispone, como es costumbre en Correggio, un tanto ladeado, para mostrar parcialmente la cabellera, particularidad que también encontramos en Dosso Dossi (en la *Madonna Borghese* por ejemplo), y que parece derivarse de Venecia. El óvalo más redondeado del rostro de la Virgen y la trenza arrollada sobre la oreja izquierda, son elementos que también reconocemos en la *Virgen con el Niño* del madrileño Museo del Prado, revelando que aún antes de los frescos en la cámara de San Pablo, el artista iniciaba la adopción de un nuevo tipo fisonómico, que luego se hará sistemático o poco menos. En éste y en otros sentidos, una figuración como la Virgen en *La Noche* (Dresde, *Gemaldegalerie*) se muestra heredera de la de Coro.

El Niño bendice con su diestra en tanto que su mano izquierda, replegada, aprisiona un pequeño jilguero, antiguo y socorrido símbolo de la pasión cristiana (17). Sus pies sobre el antepecho apenas visible por coincidir con el marco de la obra, repiten la posición de los del Niño en la *Virgen con ángeles* de Uffizi, obra temprana de hacia 1511. La composición de notable dinamismo se fundamenta en una diagonal dominante, descrita por el cuerpo bañado de luz del Niño, desde el primer plano hacia el fondo, y desde abajo hacia arriba, en tanto que la Madre parece describir una dirección opuesta. El escorzo del Niño determina como en la célebre *Antiope* del Louvre, o en la *Virgen de la cesta* de Londres, una concavidad en el primer plano, que induce a destruir la referencia al marco, forzando el espacio, la vastedad del escenario.

Los años de formación y el tránsito hacia la madurez del artista reportan, previsiblemente, consecuencias diferentes con respecto a sus estadias romanas, diferencia que podríamos visualizar al traer a colación, otra representación de la Virgen y el Niño, equidistante de la segunda estadia como la de Coro lo sería de la primera. Se trata de la **Virgen de la escalera** (c. 1523). Pero la diferencia entre ambas no radica tanto en la diversa enseñanza derivada de Roma como en la misma evolución del artista. La **Virgen de Coro** anticipa la vibrante pirámide de aquélla, manteniendo el nuevo tipo femenino, que como hemos observado surge hacia 1517. Estilísticamente la de Coro se situaría entre la **Sagrada Familia del Museo de Orleans** y la **Virgen de la escalera**. Con respecto a la primera, la aparición de la pintura coriana contribuiría a documentar su autografía, puesta en duda en algunas ocasiones. El enriquecimiento expresivo de ésta constituye un evidente paso adelante, lo mismo que la síntesis formal, todo ello más el precioso equilibrio anticipa a la **Virgen de la escalera**, hoy en el **Museo de Parma**.

Abandonando la axialidad compositiva mantegnesca, la pirámide de la Madre y el Hijo se agita, bulle de vida, las direcciones contrapuestas se bifurcan, cursan paralelas, sin abandonar la imperativa diagonal ascendente, ni el equilibrio acordado al compensar en ascenso. Ascenso que es también *accessis* como hemos apuntado, aspiración a continuar en la pureza del espacio. De ahí la atenuada alegría de la **Madre**, matizada de melancolía y resignación en contraste con la exultante del **Niño**, que ha asumido plenamente su destino. La **Virgen, ancilla Domini**, acepta, El **Niño**, motor de la redención, actúa. La figura materna es el sustrato paciente de la acción divina: El **Niño** bendice con un antiguo movimiento que viene de la noche, al fondo, tras el manto plegado de la **Madre**; se define nuevamente en el brazo izquierdo, y asciende en bendición, para volver eternamente de la noche a bendecir. Sin embargo, el centro no es el gesto del **Niño**, sino el lugar de la acción, el nudo madre-hijo, que se percibe indisoluble y firme, como para suspender desde lo alto el sabio ritmo de consonancias formales, como las guirnaldas de sus domos.

La naturaleza visionaria de la pintura de Allegri impide en la mayoría de sus obras de tema materno y divino la ruptura del tejido de las referencias internas. En el mundo ensimismado de las **sagradas conversaciones** el **Niño** bendice algo situado fuera de la superficie lí-

mite del cuadro, aunque no fuera de la visión; no es un contrapunto con nuestra realidad lo que postula, sino la amplitud ilimitada de aquella. Así el alféizar de la ventana en la pintura coriana, aunque de signo distinto funciona como los óculos ovales de la **cámara de San Pablo**, cuya vivacidad anticipa. Los niños de Parma, embebidos en sus juegos, retozando, miran hacia abajo como el **demonio** poético, "lleno de dicha ignorante", ignorancia que es, desde luego, supremo conocimiento: el del amor hecho eternidad, conforme a las palabras del poeta, el cual blasfema desde su mundo de gracia y plenitud, sin interrumpir por un instante el juego. En Coro también se abre la visión pero nunca estaremos frente a la mano que bendice. No hay duda que a pesar de la antigüedad del tema, la mano extendida hacia una dirección que no es la nuestra, y aún más la larga diestra materna, enlaza en Correggio con una tensión vecina al Manierismo, a cuyo ambiguo espacio entramos de la mano-frontera de un interlocutor imposible. Sin embargo, en el caso de Correggio la tensión queda atemperada por la empatía y la vida genuina que invitan a extender la visión, a transformarnos a su paso en ella. Así, Diana sobre la chimenea de la **cámara** paulina se aleja en su carro, abriendo infinitamente el cielo por sobre la elegantísima bóveda vegetal de la estancia, donde la diosa, por un instante ha hecho mansión.

Correggio parece darnos con la **Virgen** coriana la clave de su relación mundo-visión. Más que una invitación a participar en su pintura, parece postular lo contrario, sugiriendo la extensión sin límites de la visión, que vale tanto como decir, de la pintura. De hecho, años más tarde veremos derivar de la **Virgen con el Niño** de Coro, como una célula generatriz, la vasta composición de la **Madonna de San Sebastián** de la **Galería de Pinturas** de Dresde. Reducida a sus mínimos elementos, la de Coro porta *in nuce* todas las visiones del artista que tienen por tema la maternidad divina. En estas potenciales visiones radica la fuerza contenida de la obra, y también su unción. Como un talismán, hace que el gesto y la mirada de San Geminio a los pies del retablo no sea en último término, sino una invitación a continuar la visión, a seguir pintando. De hecho todas sus obras son fragmentos de un milagro más vasto. No es, desde luego, la sustitución de un mundo por otro, "questo scambio tra spazio fisico e spazio celeste" (Argan), sino la transfiguración de una sola realidad, donde para decirlo con el citado autor, se cumple el milagro.

Coro, junio de 1986.

NOTAS

1. Según S. J. Friedberg esta influencia habría que adelantarla a los años 1513 y 1514, ajustándose perfectamente a nuestro aserto. Vid. *Pintura en Italia 1500-1600*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 268.
2. A. Quintavalle, *Correggio*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1977, p. 90.
3. *Ibidem*, p. 91. Por su parte, Augusta Ghidiglia Quintavalle se muestra algo más explícita al respecto: "Tra gli artisti che operavano a Roma, soprattutto tra il 1508 ed il '16, penso dunque che deve averlo colpito, con il Raffaello delle Stanze, in special modo il Michelangelo della Sistina ed il 'clan' della Farnesina". Sobre todo, según la autora citada, para los frescos de San Juan de Parma. A. Ghidiglia Q. *Gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, Milán, 1962, p. 18.
4. *Op. cit.*, p. 273.
5. El último pago al maestro por los mayordomos de fábrica de la catedral ocurre el 17 de noviembre de 1530.
6. Sobre este aspecto frecuentemente referido por la crítica, puede consultarse a B. Berenson, *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954, pp. 227-233.
7. Alberto Bepiacqua en *Correggio*, p. 6.
8. Giulio Carlo Argan, *Storia dell' arte italiano*, V. III, Sansoni, Florencia, 1982, p. 132.
9. *Op. cit.*, p. 278.
10. San Pablo, *I Corintios* 13,7.
11. "... motivo che sarà sviluppatto in epoca baroca, specialmente dal Bernini, ma che ha la sua origine nella teorica leonardesea degli affetti o dei moti mentale che suscitano i moti del corpo". Argan, *Op. cit.*, p. 131.
12. *Ibidem*, p. 132.
13. *Op. cit.*, p. 5.
14. Queremos agradecer al restaurador de la obra, Fernando de Tovar, por las indicaciones (preciosas para nosotros) acerca de la técnica del artista.
15. "En el dominio del claroscuro tal vez no tenga rival en todo el arte italiano". Es la admirativa observación de Berenson, *Op. cit.*, 230.
16. Para Wolfflin, Correggio fue de todos sus contemporáneos "quien más se apartó de la tendencia dominante (lineal)". "En él se ven claramente los esfuerzos por conseguir que la línea deje de ser elemento director... aparecen en las sombras y luces aquellos lengüeteos y rebasamientos como si pugnaran entre sí y quisieran librarse de la forma". (*Conceptos fundamentales de la historia del*

arte, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 47). Fueron estas las mismas "vacilaciones", perceptibles en obras como las conservadas en Capodimonte las que sorprendieron al Sr. De Tovar cuando restauraba la *Virgen de Coro*. Sobre esto Vid. Berenson, *Op. cit.*, p. 228. No obsta lo anterior a que exista asimismo un Correggio asaz minucioso, preparando sinopias y diseños diversos para una misma obra. Vid Ghidiglia, *Op. cit.*, p. 29.

17. El Jilguero, "afecto a comer de cardos y espinos... ha sido aceptado como una alusión a Cristo coronado de espinas, este es, como un símbolo de la Pasión de Cristo. En tal sentido, frecuentemente aparece con Cristo Niño, dando a entender la estrecha conexión entre la Encarnación y la Pasión", apunta G. Ferguson en *Signs and symbols in Christian art*, New York, 1961, p. 19. Entre los pintores que han empleado este símbolo podemos citar a Bronzino, a Tiépolo, y por supuesto a Rafael. Ejemplos más antiguos los encontramos en Barnaba de Modena (*Virgen con el Niño*, Sabona, *Pinacoteca*), y en Lorenzo Veneziano; en este último caso nos referimos al retablo de la *Colección Lehman* de Nueva York. Con respecto a la pintura española, conocemos la presencia de este símbolo en algunas obras de Zurbarán como por ejemplo en el notable y tan explícito *Niño de la espina*, de una colección particular sevillana.