

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La Sala del Asno de Oro en el Castillo de San Secondo Parmense

Alumna: Nagore Niso Gallardo

Trabajo de Fin de Grado

Grado: Historia del Arte

Curso académico: 2016-2017

Tutores: Julen Zorrozuza y Jesús M^a González de Zárate

Departamento: Historia del Arte y Música

Índice

Resumen

1. Estado de la cuestión.....	2
2. La figura de Apuleyo	4
2.1. Biografía.....	4
2.2. Su obra: <i>Las Metamorfosis</i>	5
2.2.1. Un texto previo	6
2.2.2. Estructura de las <i>Metamorfosis</i>	6
3. La huella del <i>Asno de Oro</i> en el Humanismo	8
3.1. Su difusión literaria	8
3.2. Ejemplos pictóricos en el arte renacentista	10
4. El Castillo de San Secondo	13
4.1. Una pequeña introducción al complejo arquitectónico	13
4.2. La Sala del Asno de Oro	16
4.2.1. El comitente.....	16
4.2.2. El artista pintor	17
4.2.3. De las secuencias pictóricas	19
5. Conclusiones.....	24
6. Láminas.....	26
7. Bibliografía y Webgrafía	30

Resumen

La *Sala del Asno de Oro* en el palacio de San Secondo fue realizada por el pintor Vincenzo Tamagni y comisionada por Pier María II de Rossi. Representa en sus diecisiete argumentos al fresco las andanzas de Lucio, el asno protagonista de la historia narrada por Apuleyo en su *Asno de Oro* o las *Metamorfosis*, allá por el siglo II de nuestra era. Para llevar a cabo el programa iconográfico, se siguió como fuente literaria la obra de Apuleyo, además de un texto, como explicaremos, que fue escrito por el autor conocido como Pseudo-Luciano. Curiosamente, es de notar, que en el programa pictórico no se da cuenta de uno de los argumentos más destacados en el texto de Apuleyo: la fábula de Amor y Psique.

En este sentido y para conformar la semántica de estas pinturas hemos realizado una recopilación bibliográfica que sirve para acercarnos al porqué de su realización y su importancia. La Sala supone un auténtico *unicum* por la temática tan inusual que encierra ya que las vivencias de Lucio-asno no han sido tradicionalmente muy difundidas por las artes. Otro factor importante será las relaciones de este conjunto con el arte gráfico como en ediciones de libros ilustrados y en estampas sueltas que tanto desarrollo tuvieron en este tiempo.

1. Estado de la cuestión

La elección del tema en este trabajo ha estado impulsada en gran medida por mi estancia como estudiante Erasmus en la Universidad de Parma (curso 2015-16). La localidad de San Secondo Parmense se sitúa a 20 km. de la mencionada ciudad por lo que, al visitarla y conocer su *Sala del Asno de Oro*, tuve curiosidad por indagar en el argumento de sus pinturas ya que semanas antes había conocido la *Sala de Psique* en el Palacio del Té de Mantua cuya decoración, en un primer momento, me había interesado igualmente. Aunque existan varias obras pictóricas que, siguiendo a Apuleyo, reflejan la fábula de Amor y Psique, como la anteriormente citada de Mantua, la *Sala del Asno de Oro* de la Rocca de San Secondo, supone un *unicum* ya que suprime las escenas relativas a Psique y se centra únicamente en las protagonizadas por Lucio (el asno).

Pocos son los estudiosos que han investigado la serie pictórica parmense, si bien aparece mencionada en varias publicaciones sobre el *Asno de Oro* de Apuleyo y en concreto en los comentarios referidos a la fábula de Amor y Psique incluida en la referida obra. La primera persona que trató íntegramente sobre la Rocca de San Secondo fue Sauro Rossi en su *tesi di laurea* (el equivalente a un TFG) en el año 1986 y posteriormente en una monografía publicada en el año 1993 titulada *La committenza dei Rossi nel XVI sec. e San Secondo Parmense*. Sin embargo, los estudios del citado autor se reducían al componente arquitectónico del complejo y a sus comitentes, ya que su *corso di laurea* se ajustaba a los aspectos arquitectónicos propios de su área de conocimiento. No fue hasta dos años después cuando Giovanni Godi y Giuseppe Cirillo se atrevieron, en la obra *La Rocca dei Rossi a San Secondo, Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, a dar datos más precisos acerca de su iconografía, de su comitente y de su autoría, además de su fecha de ejecución. Mariantonietta Acocella recopiló, en *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai Volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, los datos aportados por los anteriores estudiosos e incluyó en su trabajo una comparación con las obras pictóricas existentes sobre el *Asno de Oro* y una comparación de las diecisiete escenas de San Secondo con las estampas incluidas en una edición del *Asno de Oro* debida a Beroaldo en el año 1519.

Nuestro trabajo no se reduce a una mera labor de recopilación bibliográfica pues mediante la misma hemos podido reparar en algunas circunstancias interesantes y establecer algunas conclusiones que podrían sumarse a las hipótesis previas sobre la obra estudiada. Para este análisis hemos seguido varios métodos de investigación de la Historia del Arte aprendidos a lo largo de la carrera como son el biográfico de Giorgio Vasari a la hora de estudiar las vidas tanto del autor propuesto como del comitente, el iconográfico de Erwin Panofsky en cuanto al estudio del origen pictórico del tema y de su desarrollo en la obra a analizar o, finalmente, el atribucionista de Giovanni Morelli al comparar ciertos detalles en los frescos.

2. La figura de Apuleyo

2.1. Biografía

Aunque no se haya conservado ninguna fuente biográfica sobre Apuleyo, de algunas de sus obras (como la *Apología* y las *Floridas*) podemos extraer algunos datos sobre el autor de las mismas. Lucio Apuleyo nacería aproximadamente en el año 125 d.C. en Madaura (norte de la actual Argelia) en el seno de una familia acomodada¹. Su padre, procedente de Italia, llegaría a la mencionada localidad africana junto a un grupo de veteranos para repoblar la colonia en donde progresó hasta alcanzar la máxima magistratura municipal (*duunviro*)². Debido a la distinguida posición paterna, Apuleyo pudo estudiar retórica y gramática en Cartago y filosofía y griego en Atenas. En la etapa de finalización de sus estudios el padre falleció dejando una buena hacienda a los hijos y permitiendo que nuestro autor se dedicase a viajar por todo el Imperio.

En Atenas se formaría esencialmente en la corriente del platonismo aunque hay que puntualizar que en su época poco tenía que ver con el pensamiento académico de su fundador. Ahora estaba impregnado del misticismo propio de las corrientes del siglo II y de este misticismo vendrá su curiosidad por los cultos y creencias de Oriente y Grecia y sobre todo, por los dedicados a la diosa Isis (hecho que tendrá una gran influencia en su novelística y en concreto en el libro XI de sus *Metamorfosis*)³.

Más tarde, en Roma, estudió elocuencia y llegó a ser un renombrado orador y un reputado abogado. Tras esta estancia, volvió al continente africano y se instaló bien en Madaura o bien en Cartago. De esta época destaca en particular uno de sus viajes; de camino hacia la ciudad de Alejandría, cayó enfermo y tuvo que quedarse en la casa de un amigo en la ciudad de Oea (actual capital de Libia, Trípoli). Allí, se casó con la madre del referido amigo, la rica viuda Pudentila. Los familiares de la esposa acusaron a nuestro autor de haberla seducido mediante hechizos y filtros de amor. Para defenderse, tuvo que pronunciar ante el procónsul Claudio Máximo un discurso del que

¹ Se desconoce su auténtico *praenomen*. El de Lucio le es atribuido por su identificación con el personaje de las *Metamorfosis*, Lucio de Patras.

² Su vinculación con la ciudad de Madaura se confirma con el hallazgo de una inscripción de un pedestal en 1818 que decía: “Al filósofo platónico, gloria de su ciudad, los madaurenses dedicaron esta lápida a expensas del erario público” (RUBIO FERNÁNDEZ, L. *Apuleyo. El asno de oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1995, p. 8.).

³ Con este misticismo nos referimos al promovido por Plotino y Porfirio.

conservamos una versión posterior y reelaborada con el nombre de *Apología* o *Pro se de magia liber* (en donde hace una apología de la magia y los cultos a Isis). Tras el reseñado discurso los datos respecto al autor se vuelven cada vez más escasos y esporádicos. Se estima que fallecería alrededor del año 180 d.C. (a finales del reinado del emperador Marco Aurelio) ya que en el 174 habló ante el procónsul Escipión Orfito⁴.

2.2. Su obra: *Las Metamorfosis*

Las Metamorfosis, más comúnmente conocida como *El asno de oro*, sería una de sus obras más tardías. En esta novela de aventuras, Apuleyo nos narra la mágica transformación del protagonista, Lucio, en un asno. Pese a esta apariencia animal, Lucio conserva todas las facultades humanas salvo la voz, y va pasando por las manos de distintos dueños a lo largo de los once libros de la narración descubriendo las reacciones y mentalidades de los componentes de diferentes estratos de la sociedad.

Todo el relato parece estar dedicado al entretenimiento del lector salvo el libro XI, en el cual adopta un sentido más religioso y místico. Será un peregrinaje lleno de castigos por la curiosidad del protagonista por la magia y por el gusto por el amor materialista. El colofón a este periplo y a la narración se condensa en el último libro, donde el protagonista llega a la revelación mística de la diosa Isis y a la conversión en ser humano al oler unas rosas. Es decir, el libro XI, para muchos añadido por Apuleyo a un texto original en griego, daría un sentido simbólico a todo el largo peregrinaje de Lucio convertido en burro.

En cuanto a su título, ha sido empleado popularmente el de *El asno de oro* (*Asinus Aureus*) desde que San Agustín lo denominara así en *La Ciudad de Dios* (libro XVIII)⁵. Sin embargo, esta traducción al español como “asno de oro” sería una equivocación ya que significaría “asno sabio o de gran valor”. Asimismo, para Plutarco, su traducción sería “asno pelirrojo” ya que “representaba la encarnación del pecado y del mal para los iniciados en los cultos de Isis”⁶.

⁴ SEGURA MUNGUÍA, S., *Apuleyo. Apología y Florida*. Madrid: Editorial Gredos, 1980, p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁶ *Ibidem*.

2.2.1. Un texto previo

El argumento de la historia narrada por Apuleyo se correspondería con el de otras dos: la primera, la original, sería la narrada por el protagonista de la fábula, Lucio de Patras. Y la segunda sería la atribuida al griego Luciano de Samósata, contemporáneo de Apuleyo.

Según Carlos García Gual “no fue una invención de Apuleyo, sino que parece haberlo tomado de una narración hoy perdida de Lucio de Patras; un relato que ya tenía la forma autobiográfica”⁷. La narración de Luciano sería una versión en griego mucho más reducida en de esa narración primigenia⁸. La novela de Lucio de Patras constaría de diez libros, la de Luciano únicamente posee dos y la de Apuleyo sería una adaptación al latín de la primera con el libro XI como añadido. La diferencia de este último capítulo con respecto a los anteriores se ve en cuanto a su estilo, registro y el tipo de narración. Por lo tanto, aunque el texto de Apuleyo no sea el original, sí que ha sido el mejor considerado por toda la tradición y la versión más completa que nos queda del primero.

2.2.2. Estructura de las *Metamorfosis*

La novela, como ya se ha indicado previamente, se divide en once libros. El primero, sitúa al protagonista, Lucio Apuleyo, de camino hacia Tesalia para conocer las artes mágicas y es así como coincide con dos compañeros de viaje que le narran historias sobre dos brujas llamadas Méroe y Pantia. Al final del viaje llega a casa de Milón, en Hípata, en donde se aloja. En el libro segundo, Apuleyo conoce en esta última ciudad a su tía Birrena, rica hacendada, quien le aconseja que tenga cuidado con la mujer de su anfitrión, ya que es una bruja. Apuleyo mientras tanto seduce a la criada de la casa de Milón, Fotis. Finalmente y estando en la posada, tras venir de una fiesta en casa de su tía, da muerte supuestamente a tres hombres.

En el tercer libro, ya de día, Apuleyo es acusado de dicho homicidio y es llevado ante los jueces, pero en medio del juicio la madre de los tres difuntos, levanta la sábana que cubre los cadáveres y muestra que en realidad son odres llenos de aire y no cuerpos.

⁷ GARCÍA GUAL, C., *Apuleyo. El asno de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 16.

⁸ Para muchos autores la calidad de la narración de Luciano es bastante inferior, por lo que, parece más correcto pensar que fuese un seguidor o imitador de Luciano quien escribiese este texto. Nos referiremos a él pues, a continuación y a lo largo del texto, como Pseudo-Luciano.

Todo acaba en una fiesta y al unirse con su amada Fotis, descubre que su ama es Pánfila, la gran bruja sobre la que ya le había advertido su tía Birrena. Apuleyo insiste en conocerla y viendo que se está untando un ungüento para convertirse en búho la intenta imitar y acaba por error convertido en asno. Tras este hecho, unos ladrones desvalijan la casa de Milón y se llevan el botín a lomos de un caballo y del asno.

En el libro IV, Lucio ya con cuerpo de asno es llevado por sus nuevos amos, los ladrones, hasta una cueva donde guardan el fruto de sus robos. Uno de sus trofeos consiste en una bella doncella raptada (Carites) que estaba a punto de prometerse. En el último capítulo del libro IV, la madre de los ladrones, conmovida por los sollozos de la joven, le narra la fábula de Psique, para distraerla de sus lágrimas. En el libro V se continúa con la narración de la fábula de Psique, de cómo fue llevada a un palacio lleno de riquezas, donde a las noches yacía con su marido Amor (hijo de Venus), y de cómo sus hermanas por envidia le siembran de dudas acerca de su marido al que le estaba prohibido ver. Así es como Psique decide alumbrar a su marido mientras duerme para poder verlo y, al hacerlo, Amor, emprende la huída, haciendo desaparecer el palacio.

En el libro VI, se termina la narración de la fábula: Venus decide vengarse de su hijo por la desconfianza de Psique, y ésta al no encontrar ayuda en Juno para obtener el perdón, se entrega a Venus para ser castigada. Le hará pasar por difíciles con la intención de que desista en su amor hacia su esposo pero consigue superarlas todas, logrando al final el regreso de su marido y la aprobación ante los dioses. Tras escuchar la fábula contada por la anciana, el asno trata de huir y la doncella aprovecha para escapar sobre sus lomos.

En el siguiente libro, los ladrones que poseían al asno y a Carites como rehenes, culpan a Lucio Apuleyo del robo en casa de Milón (narrado en el libro III) argumentando que por ello nunca más volvió a ella, mientras que Apuleyo con forma de asno gime sin poder defender su inocencia. Será el futuro esposo de Carites, de nombre Lepolemo, quien descubra a los ladrones y libere a su amada pudiendo casarse finalmente con ella. En las bodas de la pareja, los nuevos dueños de Lucio-asno, piensan en como premiar al burro por su valentía y así es como fue entregado a un joven, quien, sin embargo y desafortunadamente acabó fatigándolo con duros trabajos y malos tratos.

En el libro VIII, llega a casa de sus amos un muchacho de nombre Trásilo, que enamorado de Carites, mata al esposo. La mujer quiere vengar esta muerte y asesina a

su vez a Trásilo para, después presa de la tristeza, suicidarse. Habiendo muerto los amos, los yegüerizos venden el asno a un alcahuete de la diosa Isis y así el asno tendrá que llevar la imagen de la diosa a lomos.

En el libro IX, el asno se enfrenta dos veces a la muerte, en primer lugar cuando un cocinero pretende matarle para guisarlo y después serán unos criados los que lo querrán asesinar. Lucio se libra y pasa a manos de un nuevo amo, un hortelano, a quien un caballero se lo arrebató. En el libro X, de nuevo el asno va cambiando de amos (tiene como tales a dos hermanos, un cocinero y un pastelero a quienes robaba comida) hasta que llega a manos de un señor que viendo en el asno ciertas cualidades parecidas a las humanas se dedica a domesticarlo y exhibirlo como espectáculo a cambio de dinero. Una matrona, enamorada del asno, pagaba al amo para yacer por las noches con el animal. Al ver que el asno era capaz de ello, el amo decide exhibirlo también como espectáculo en el teatro público uniéndolo con una mujer que había sido condenada a las fieras.

El final de Apuleyo, dista del autor Pseudo-Luciano. En el libro undécimo de la narración apuleyana, en una procesión hacia la diosa Luna, acompañado por unos sacerdotes, come las rosas de las manos del sumo sacerdote y recupera su forma humana. Lucio agradecido por ello se inicia en la religión de la diosa Luna (Isis). Por el contrario, en el final pseudoluciano, un gobernador romano asiste al teatro público y el asno come las rosas que él porta, transformándose así en humano. En la tradición pseudoluciana no hay rastro de la diosa Isis.

3. La huella del *Asno de Oro* en el Humanismo

3.1. Su difusión literaria

El mérito de la masiva difusión de las *Metamorfosis* de Apuleyo se lo debemos a Boccaccio, quien encontró un manuscrito en el año 1355 en Montecassino que posteriormente llevó a Florencia⁹. Este manuscrito se guarda como “Códice Laurenciano 68F” y se fecha en el siglo XI¹⁰. El manuscrito fue estudiado en primer

⁹ GARCÍA GUAL, C., *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰ ACOACELLA, M., *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai Volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*. Ravenna: Longo Editore, 2001, p. 8.

lugar por Zanobi da Strada sacándolo del Códice Benevento según Luisa Vertova¹¹. Boccaccio fue el primero en incorporar además la historia de Amor y Psique a su *Genealogía de los dioses* y gracias a que copió el manuscrito personalmente, llegó a ser uno de los primeros textos latinos clásicos llevados a la imprenta.

El primer texto impreso se realizó en el año 1469 por el romano Giovanni Andrea, en la imprenta de Conrad Sweynheim y Arnold Pannharz. Aunque esta primera edición fue reimpressa varias veces, la edición más conocida y cuidada es la boloñesa del año 1500 por Filippo Beroaldo, ya que iba acompañada de un comentario del mismo. De esta primera publicación boloñesa se hicieron tres ediciones más¹² en Venecia en los años 1501 (por Simone Bevilacqua), 1504 (por Bartolomeo Zanni) y 1510 (por Filippo Pinzi)¹³. De estas ediciones con comentarios de Beroaldo, es en la editada en el año 1510 la primera ocasión en la que aparecen entalladuras de las escenas narradas. Se tituló *Apuleius cum commento Beroaldi et figuris noviter additis* y contó con 50 escenas grabadas¹⁴. La segunda edición de las *Metamorfosis* de Apuleyo con escenas impresas más famosa, sería la del año 1519, impresa también en Venecia por Niccolo Zoppino y Vincenzo de Polo con 64 entalladuras acompañando a la narración¹⁵.

Hasta ahora, todas las ediciones conocidas e impresas conservaban la lengua originaria del texto hasta que en 1508 se publicó una primera traducción a la lengua italiana por Boiardo. Si bien debió de ser hecha anteriormente (entre los años 1478-1479), sólo se conserva la del reseñado año 1508¹⁶. Esta versión italiana fue reimpressa numerosas veces hasta que en 1550, Agnolo Firenzuola hizo una versión más elegante que se consideró más adecuada que la primera. Su difusión no sólo se remitió a la península itálica sino que se llegó a editar y traducir a lo largo de toda Europa.

Para Robert H. F. Carver, la segunda traducción del texto latino habría sido llevada a cabo por el alemán Conradus Celtis en el año 1497 en Viena con el nombre de *De Mundo des Apuleius*¹⁷, con forma de epítome¹⁸. La primera traducción de “*Las*

¹¹ VERTOVA, L., “Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 42 (1979), pp. 104-121.

¹² ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 8.

¹³ Visto en: <[¹⁴ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 98.](http://www.treccani.it/enciclopedia/beroaldo-filippo-senior_(Dizionario-Biografico)/> (consultada el 15/02/2017).</p></div><div data-bbox=)

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 8.

¹⁷ El título extenso sería: *Lucij Apulei Platonici et Aristotelici philosophi Epitoma diuinum de mundo seu Cosmographia ductu Conradi Celtis impressum Vienne*.

metamorfosis” al español se hizo en el año 1513 por Diego López de Cortegana, tomando como punto de partida el texto boloñés de Beroaldo, al francés se imprimió por primera vez unos pocos años después, en el 1518 y por el resto de Europa se empezó a imprimir a mediados del siglo XVI¹⁹.

3.2. Ejemplos pictóricos en el arte renacentista

Sin duda alguna, el tema de la narración apuleyana que más proliferación ha tenido, tanto en el ámbito literario como en el artístico, ha sido el de Amor y Psique. Esta fábula, situada entre los libros IV y VI, fue acogida de muy buen grado en el Renacimiento, por las interpretaciones alegóricas en clave neoplatónica que se hicieron de la misma. Los ejemplos de arte figurativo más importantes que contienen esta temática serían el de la *Logia de Psique* en la Villa Farnesina y el de la *Sala de Psique* en el Palacio del Té de Mantua. Sin embargo, no son los únicos ejemplos de época moderna.

3.2.1. Los ejemplos pictóricos previos a la *Logia de Psique*

Uno de los primeros ejemplos pictóricos que recogen este tema se remite al *Quattrocento* florentino. Se trata de dos tablas de madera que hoy en día se guardan en el Bode Museum de Berlín y que fueron pintadas en el 1444 con motivo del matrimonio entre Lucrecia Tornabuoni y Pedro de Cosme de Médici. Otras dos tablas fueron realizadas también en Florencia por Jacobo del Sellaio, imitando el ejemplo del 1444 pues, la primera tabla de ambos casos, narra la fuga de Cupido después de que Psique lo alumbre con la lámpara de aceite²⁰. Además, aunque el estilo de Jacobo del Sellaio sea más refinado y más propiamente renacentista, en su segunda tabla la historia se corresponde menos con el texto lo que, según Mariantonietta Acocella, nos puede indicar que el autor no lo conociese íntegramente y copiase el modelo pictórico del matrimonio Tornabuoni²¹.

¹⁸ CARVER, R.H.F., “Apuleius and the Northern Renaissance” en CARVER, R.H.F., *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 2007, p. 241.

¹⁹ GARCÍA GUAL, C., *Op. cit.*, p. 55.

²⁰ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 109.

²¹ *Ibidem*.

Una tercera muestra sería el fragmento de una tabla realizada por Francisco de Giorgio Martini que hoy en día se guarda en la Colección Berenson. Aunque tradicionalmente se ha creído que este fragmento correspondía con el ciclo del Rapto de Elena, Luisa Vertova lo ha identificado con un pasaje de *Las Metamorfosis* de Apuleyo (en concreto del libro VI, 8-9), en el cual Psique, tras entregarse voluntariamente a Venus, es arrastrada por la Costumbre y golpeada por la Soledad y la Tristeza²². De Giorgio Martini realizaría esta tabla sobre el 1470, por lo que es muy probable que hubiese leído la primera edición de 1469.

El cuarto y último ejemplar es el realizado por Hércules de Ferrara quien, siguiendo también el esquema de la tabla de 1444, hizo pintar en torno a 1493 en una sala del Palacio de las Delicias de Belriguardo (en la provincia de la Emilia-Romaña) un ciclo pictórico de frescos que, aunque hoy en día no se conserva, gracias a Sabadino de Arienti en su obra *De triumphis religionis*²³ sabemos que se trataba también de la historia de Psique.

3.2.2. La Logia de Psique en la Villa Farnesina

La logia se sitúa en la planta baja y originalmente serviría como acceso a la villa. El nombre con el que hoy en día conocemos esta logia se relaciona con el ciclo pictórico que encierra. Éste fue realizado por Rafael de Sanzio, en el año 1518 por encargo de Agostino Chigi. El hecho de que se conozca a la villa por el nombre de “Villa Farnesina” se debe a que del 1580 al 1731, fue propiedad de los Farnese²⁴. Los frescos narran los episodios de la historia de Psique alternando con festones de flores y frutas realizados por Giovanni de Udine²⁵. La decoración se sitúa en los penachos y en el techo llegando al clímax de la representación en el panel central, y probablemente en origen continuase también en los lunetos pero hoy en día no se conserva. Este panel central en el que se representa el desenlace de la narración corresponde con la escena de la Asamblea Divina y la Boda de Amor y Psique.

Tal vez Rafael se pudo inspirar en la representación del Palacio de las Delicias de Belriguardo realizada por De Giorgio Martini, pero no cabe duda de que debió de

²² VERTOVA, L., *Op. cit.*, p. 110.

²³ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 110.

²⁴ *Ibidem*, p. 112.

²⁵ VVAA., *La Villa Farnesina a Roma*, vol. II, Modena: Franco Cosimo Editore, 2003, p. 98.

conocer el texto y en concreto la edición de Boiardo. Aunque la loggia sería utilizada como lugar para las representaciones teatrales y las fiestas que el propietario llevaba a cabo en la villa, en un primer momento, el ciclo pictórico, y sobre todo el panel central, se escogieron intencionadamente para que se llevase a cabo en ella, la ceremonia de matrimonio entre Agostino Chigi y Francesca Ordeaschi²⁶. Se le da un sentido simbólico a la fábula de Apuleyo: sólo mediante el amor divino el alma humana se vuelve inmortal.

La historia de Psique representada por Rafael en la Villa Farnesina fue reproducida posteriormente en estampa por el llamado Maestro del Dado. El tema pictórico tuvo una gran difusión gracias a las estampas de este último y a los seguidores de Rafael como Giulio Romano, Penni o Vincenzo Tamagni²⁷. El grabador, perteneciente a la escuela de Agostino Veneciano, realizó 64 láminas de la historia de Psique siguiendo los mismos esquemas de los frescos de Rafael y Giulio Romano²⁸ y copiando los dibujos realizados previamente por el flamenco Michel Coixe de la propia Villa Farnesina.

3.2.3. La Sala de Amor y Psique en el Palacio del Té de Mantua

Siguiendo el ejemplo de Rafael en la Villa Farnesina, en el año 1524, Federico II Gonzaga encarga a Giulio Romano las decoraciones de su palacio en Mantua, y las de esta sala en febrero de 1527²⁹. Federico II pudo conocer la obra rafaelesca en Roma, e incluso la opinión de su madre, Isabel de Este, pudo haberle influido a utilizar este tema por el recuerdo de la *Sala de Psique* que su padre, Hércules de Ferrara hizo pintar en su Palacio de Belriguardo³⁰.

El esquema que siguió fue muy parecido al de Rafael, con la escena culminante (la unión de Amor y Psique) en el panel central y siguiendo un ritmo ascendente: la fábula comienza en el octógono de la bóveda de la pared oeste, con la representación de Venus transportada por un carro tirado por cisnes, mientras ordena a Cupido que acabe con Psique. La historia continua de manera no lineal y de un modo laberíntico, como

²⁶ VVAA., *La Villa Farnesina a Roma*, vol. I, Modena: Franco Cosimo Editore, 2003, p. 99.

²⁷ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 119.

²⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de el Escorial* (vol. VII), Vitoria-Gasteiz: Ediciones Ephialte, 1994, p. 153.

²⁹ VVAA, *Giulio Romano. Saggi di Ernst H. Gombrich... [et. Al.]*, Milán: Electa, 1981, p. 343.

³⁰ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 125.

una metáfora del viaje errático que debe hacer el alma, a lo largo de las bóvedas y lunetos, hasta la escena central más importante, la unión ante los dioses³¹.

4. El Castillo de San Secondo

4.1. Una pequeña introducción al complejo arquitectónico

El castillo de los Rossi está situado entre Milán y Parma en la Vía Francígena, la cual las unía a las ciudades de Boloña, Florencia y Roma. Esto supone que su emplazamiento era un lugar muy bien conectado con el resto de ciudades-estado y que era por lo tanto un lugar estratégico. Además, el hecho de su proximidad con la ciudad de Parma permitía a los Rossi mantener cierto control sobre ella. Los orígenes del núcleo del castillo de San Secondo Parmense se remontan al siglo XIII, cuando Pier María I (llamado El Magnífico o El Viejo) sucedió a su padre Pietro de Rossi (1374-1438) en el año 1438 y vio imposible lograr el control hegemónico de la ciudad de Parma, situando su condado en la localidad de San Secondo Parmense adquiriendo la *rocca* una especial importancia³². Pier María I de Rossi El Viejo (1413-1482) refundó el pueblo y el castillo preexistente entre 1450 y 1470³³. La teoría de que refundase el castillo entre la década de los cincuenta y los setenta del siglo XV se sustenta también por Sauro Rossi en el hecho de que entre el 1440 y el 1446 erigiese un oratorio, que después se convertirá en la parroquia de la Anunciación³⁴.

En cuanto a la planta *quattrocentesca* del castillo, si bien hoy en día está parcialmente destruida y remodelada, podemos conocerla por un fresco realizado por Benedetto Bembo en el Castillo de Torrechiara (también de la familia Rossi). Este castillo fue mandado construir por Pier María I en el mayo de 1448 y en la *Camera d'oro* el pintor de Brescia representó la potencia del ducado rossiano en sus paredes mediante la figuración de sus edificios más representativos e imponentes (San Secondo, Roccabianca, Busseto y Fontanellato)³⁵. Según Sauro Rossi, la construcción llevada a cabo por Pier María El Viejo sería un castillo de planta cuadrangular con una torre al

³¹ SIGNORINI, R., *La camera di Amore e Psique nella Villa del Te a Mantova*, Mantova: Editoriale Sometti, 2012, p. 42.

³² ROSSI, S., "La vicenda architettonica della Rocca di San Secondo nel XV et XVI". *Aurea Parma*, 1991, 75 (2), p. 101.

³³ *Ibidem*, p. 98.

³⁴ ROSSI, S., *Op. cit.*, p. 101.

³⁵ *Ibidem*, pp. 102-103.

sureste a modo de fuerte, en el medio del ala este³⁶. El castillo tendría una tipología mixta de castillo y ciudadela y se caracterizaba también por un acentuado verticalismo en su alzado y por poseer una gran función defensiva y militar³⁷.

Tras la muerte de Pier María I en el año 1482, el castillo estuvo durante dos décadas abandonado y bastante maltrecho tras los bombardeos de los Sforza hasta que Giovanni de Rossi recuperó el control del ducado como recompensa por los servicios prestados al ejército francés. Fue su hijo, Troilo I de Rossi (padre de Pier María II El Joven) quien decidió reconstruir el castillo de San Secondo. De esta restauración la parte más significativa sea tal vez la construcción del ala norte a la cual hoy en día se le llama *Palazzo Nuovo*. Este *Palazzo Nuovo* era la vivienda residencial dentro del conjunto defensivo³⁸. Se puede decir que el castillo proyectado por Pier María I fue más bien un castillo-fortaleza y la reconstrucción de Troilo I supuso una conversión del complejo arquitectónico en un castillo-residencia. Tras la muerte de Troilo I en el 1521, su esposa Bianca Riario Sforza continuó las obras de reforzamiento del conjunto.

El hijo y sucesor de Troilo I de Rossi, Pier María II El Joven, decidió ampliar nuevamente el castillo de San Secondo Parmense una vez cumplida su mayoría de edad. Entre las ampliaciones y los añadidos del séptimo conde de San Secondo destaca una escalera de mármol de Verona y la ampliación de una de las torres. El resultado de las diferentes fases constructivas llevadas a cabo por las distintas generaciones de los Rossi, dan como consecuencia un espacio construido *ad quadratum* alrededor del patio interior con logia y con diferentes alzados de las partes integrantes³⁹. Sin embargo, no se tienen muchos datos acerca de las modificaciones llevadas a cabo por el conde, aparte de los frescos realizados en la *Camera d'oro* del Castillo de Torrechiara por el pintor Benedetto Bembo. Sobre los arquitectos de las diferentes fases constructivas del conjunto tampoco se conoce mucha información. Este hecho puede deberse a que la familia Rossi tuvo problemas con el pontífice Paolo III cuando, debido a algunos

³⁶ *Ibidem*, p. 98.

³⁷ *Ibidem*, p. 111.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ ROSSI, S., *Op. cit.*, p. 108.

escándalos producidos por los hermanos del séptimo conde, el Papa tuvo la intención de demoler el recinto y por lo tanto se destruyó gran parte de la documentación⁴⁰.

En cuanto a las decoraciones del recinto, la *Rocca* cuenta con más de veinte salas con decoraciones tanto de tipo clásico con cenefas de grecas y motivos vegetales, como decoraciones a base de grotescos, paisajes, fábulas, escenas mitológicas, históricas, de batallas militares, escenas históricas... Si bien el complejo, como hemos anunciado, fue parcialmente derruido, todavía se conservan muchas de estas decoraciones en el *piano nobile* (Lámina 1). Las decoraciones más antiguas se realizaron bajo el mecenazgo de Pier María II El Joven y son la *Sala del Asno de Oro*, a la que más tarde nos referiremos, y *La Sala de los Césares*. Ésta última sería el Estudio del séptimo conde y fue decorada por algún seguidor de Giulio Romano con frescos que representan a antiguos emperadores romanos. Según Giovanni Godi y Giuseppe Cirillo si bien su autoría es aún incierta, podría pertenecer a algún aprendiz de Giovanni da Udine por su semejanza con las decoraciones del *Palacio Te* en Mantua⁴¹. En cuanto a su datación, se sitúa alrededor del 1530 como la del *Asno de Oro*, por lo que sus autorías podrían corresponderse.

El resto de las salas decoradas, son de época posterior y fueron en su mayoría comisionadas por Troilo II (hijo de Pier María II y Camila Gonzaga). Entre ellas destacan la *Sala de Belerofonte*, la *Galería de Esopo*, la *Sala de las Fábulas*... Otras de las salas con decoraciones son: la *Sala de Momo*, la *Sala de la Cena*, la *Sala del Lobo*, la *Sala de la Justicia*, la *Sala de los atletas*, la *Sala de Mercurio*, la *Sala de Circe y Dido*, la *Sala de Leto*, la *Sala de Adonis*, la *de los Gigantes* y la *de las Gestas Rossianas*. Esta última fue encargada también por Troilo II alrededor del año 1570 y en ella se representan todas las gestas contenidas por la familia de los Rossi desde el siglo XIII.

⁴⁰ CIRILLO G. y GODI, G., "Le decorazioni" en BASTERI, M. C., CIRILLO, G., GODI, G. y ROTA, P., *La Rocca dei Rossi a San Secondo: un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma: Public Promo Service Editrice, 1995, p. 27.

⁴¹ *Ibidem*, p. 131.

4.2. La Sala del Asno de Oro

4.2.1. El comitente

El comitente de la *Sala del Asno de Oro* fue el referido séptimo conde de San Secondo, Pier María II (llamado El Joven). Nacería entre septiembre del año 1502 y julio de 1503 siendo el hijo primogénito de su predecesor Troilo I de Rossi y Bianca Riario Sforza della Rovere (viuda de Astorgio Manfredi)⁴². Con tan sólo cuatro años empezó su educación primaria en la corte medicea en Florencia junto a su tío Giovanni de Médici (hijo de Caterina Sforza y hermano de su madre Bianca) con quien tan sólo se llevaba seis años de diferencia⁴³. Tras concluir sus estudios en la ciudad florentina, ocupó un puesto en la corte del rey francés como paje. La muerte de su padre el 3 de junio del año 1521 hizo que lo sucediese como séptimo conde de San Secondo bajo la regencia de su madre hasta su mayoría de edad. Tan sólo dos años después de este suceso, firmó un contrato nupcial con Camila Gonzaga (hija de Giovanni Gonzaga y sobrina del marqués Federico II Gonzaga) en Mantua⁴⁴. La dote de la contrayente constó de seis mil ducados⁴⁵.

Sus relaciones con la corte francesa continuaron ya que entre los años 1525 y 1526 asistió como soldado mercenario a dicha corte junto con su tío Giovanni de Médici en las ciudades de Pavía y de Milán. Participaría también en el famoso *Sacco di Roma* en el mayo del 1527 junto al ejército de la Liga Antimperial de Clemente VII pero a principios de junio, al no poder pagar aún a sus hombres, acepta una oferta del emperador Carlos V entrando de nuevo en su ejército nuevamente junto a Giovanni⁴⁶. Los servicios de Pier María al Sacro Imperio Romano Germánico fueron recompensados en el año 1530 cuando fue nombrado por Carlos V “Capitán de los soldados mediceos”. Este título supuso asimismo un aumento de los privilegios sobre sus feudos. En este contexto de bonanza económica, fue cuando comisionó las decoraciones para la *Sala del Asno de Oro* del Castillo de San Secondo, la cual cumplía

⁴² Visto en: <<http://www.cortedeirossi.it/libro/personaggi/piermariaiii.htm>> (consultada el 7/3/17).

⁴³ BASTERI, M. C. y ROTA, P., “I Conti Rossi e la Residenza di San Secondo” en BASTERI, M. C., CIRILLO, G., GODI, G. y ROTA, P., *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

la función de cámara nupcial. A este hecho, objeto de nuestro estudio, nos referiremos más tarde.

Los servicios al emperador no acabaron aquí y se extendieron incluso por África (en concreto por la región tunecina), Francia y Dalmacia. En el año 1539, Carlos V volvió a recompensarlo dando la autonomía a sus feudos de la ciudad de Parma. De este modo, pudo salvar sus dominios y su Castillo de San Secondo de la familia Farnese ya que el Papa Paolo III (mismo pontífice que autorizó la fundación de la Compañía de Jesús y que convocó en Concilio de Trento del 1545) había unido el condado de Parma y el de Piacenza (bajo dominio de los Farnese). Como se ha indicado más arriba, el pontífice quiso demoler el Castillo de San Secondo por varios escándalos de miembros de la dinastía Rossi (en concreto sus hermanos Giovanni Girolamo y Giulio Cesare, quien fue acusado de homicidio)⁴⁷. Sin embargo, gracias a la ayuda de los Gonzaga, el Papa desestimó la idea y Pier María consiguió salvar sus feudos y sus construcciones. Un año después, dejó el ejército imperial y pasó a formar parte de las tropas de Francisco I, quien lo nombró además “Caballero de la Orden de San Miguel” y “Capitán de la Infantería Italiana”. Sin embargo, las incursiones de los Farnese en el territorio de los Rossi no cesaron, y una enfermedad hizo que Pier María muriese en el año 1547.

4.2.2. El artista pintor

El autor de la decoración de la sala se consideraba hasta hace bien poco anónimo, si bien se creía que pudo pertenecer al grupo de ayudantes de Giulio Romano o de Rafael de Sanzio. Los últimos estudios de Mariantonietta Acocella parecen indicar sin embargo, que la decoración de la *Sala del Asno de Oro* se debe al pintor Vincenzo Tamagni (1492-c.1530) de San Gimignano⁴⁸. Giuseppe Cirillo y Giovanni Godi también apuntan a Tamagni como el autor de los frescos⁴⁹. Giorgio Vasari, nos habla en su segunda edición de *Le Vite* sobre el supuesto autor y sabemos gracias a él que asistió

⁴⁷ BASTERI, M. C. y ROTA, P., “I Conti Rossi e la Residenza di San Secondo” en BASTERI, M. C., CIRILLO, G., GODI, G. y ROTA, P., *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁸ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁹ BASTERI, M. C., CIRILLO, G., GODI, G. y ROTA, P., *La Rocca dei Rossi a San Secondo: un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma: Public Promo Service Editrice, 1995, p. 128.

a Rafael de Sanzio en las decoraciones de la Villa Farnesina junto a otros pintores como Perino del Vaga, Penni o Polidoro da Caravaggio⁵⁰.

Nació en el 10 de abril de 1492 en San Gimignano (Siena) y falleció en la misma localidad poco después del año 1530. Sus primeras colaboraciones artísticas son como asistente del pintor Giovanni Antonio Bazzi (conocido como el Sodoma) en el Monasterio de Monte Oliveto Maggiore sobre los años 1505 y 1506⁵¹. Años después contrajo una deuda con Giovanni Antonio Bazzi y al no poder pagarle, fue encarcelado entre el 1510 y el 1512 trabajando desde prisión. Posteriormente trabajó como ayudante de Giovanni da Spoleto en las decoraciones de la Iglesia de Santa María de la Asunción en Arrone entre el 1517 y 1520⁵². Y sin duda, su colaboración más importante fue junto a Rafael di Sanzio con quien trabajó entre el 1516 y el 1520 (fecha de la muerte del pintor de Urbino) y más tarde colaboraría con los discípulos del maestro en el Vaticano. Tal vez trabajase también junto a Giulio Romano en la Estancia de Constantino, la cual se empezó en el año 1517 cuando aún Rafael vivía, pero al morir el artista fue concluida por Giulio Romano.

Esto explicaría también que el pintor de San Gimignano tuviese relación con Giulio Romano y que hubiese visto o incluso colaborado posteriormente en el año 1527 en las pinturas de la Sala de Amor y Psique del Palacio del Té en Mantua. Entre el 1522 y el 1525 trabajó a lo largo de la Toscana y también en Roma hasta el 1527 cuando se produjo el *Sacco di Roma* en el mes de mayo, debido al cual tuvo que huir⁵³. Por lo tanto, durante su huida, podría haber conocido el palacio de los Gonzaga en Mantua y el trabajo de Giulio Romano en la *Sala de Amor y Psique*.

El estilo del artista fue enriqueciéndose paulatinamente. Sus primeras obras tienen una influencia directa de su primer mentor (El Sodoma) y con el tiempo van refinándose con un estilo más propio de la Escuela de Ghirlandaio. En el *Thieme-Becker* se propone que fuese discípulo de Sebastiano Mainardi, quien fue colaborador cercano a

⁵⁰ TURNER, N., "Raphael at Chatsworth, The Problem of his late drawings", *On Paper*, vol.1, 1996 (2), pp. 8-12.

⁵¹ THIEME, U. y BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIII, Leipzig: E.A. Seemann, 1978, p. 121.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ VASARI, G., *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, edición de Luciano Bellosi i Aldo Rossi. Traducción española. Ediciones Cátedra, Madrid, 2002, p. 563.

Ghirlandaio y procedente también de San Gimignano⁵⁴. Tras sus primeros trabajos como ayudante de Rafael di Sanzio, su estilo cambió repentinamente a un estilo romano. Sin embargo, siguió teniendo una habilidad técnica inferior a la de sus maestros.

La ejecución de los frescos de la *Sala del Asno de Oro* se sitúa alrededor del año 1530, así como la *Sala de los Césares*. Por lo tanto, si finalmente la autoría correspondiese a Vincenzo Tamagni, sería uno de sus últimos encargos y correspondería con su última etapa de estilo. Recibe también el influjo de la *Sala de Psique* de Mantua en cuanto a la disposición de las escenas y el tema literario por lo que el autor de la *Sala del Asno de Oro* del Castillo de los Rossi en San Secondo Parmense pudo haber conocido dicha sala, pues huyó del *Sacco di Roma* el mismo año de la ejecución de las mismas.

La elección del tema pictórico iría íntimamente relacionada con la función de la sala que lo alberga. Algunas de las escenas tienen cierta carga erótica, por lo que muchos estudiosos lo vinculan con que fuese la cámara nupcial de Pier María II y Bianca Riario Sforza⁵⁵. Asimismo la elección del tema del *Asno de Oro* se relacionaría con la voluntad tanto del comitente como del artista de demostrarse “a la moda” tras las decoraciones de la *Sala de Amor y Psique* en el Palacio del Té en Mantua y la *Loggia de Psique* en la Villa Farnesina. Las relaciones del comitente con los Gonzaga y Mantua eran además estrechas ya que compartían parentesco por el matrimonio con la sobrina de Federico II Gonzaga.

4.2.3. De las secuencias pictóricas

En cuanto a la *Sala del Asno de Oro*, se sitúa en el *piano nobile* del castillo, y sus decoraciones se disponen a lo largo de la bóveda que cubre la sala en 16 paneles cuadrados y un diecisieteavo central realizados mediante la técnica del fresco y que presentan el esquema de *quadri riportati* (cuadros trasladados), ya que no poseen la perspectiva *sotto in su* como *La Sala de Amor y Psique* en el Palacio del Té (Lámina 2). Las escenas se enmarcan con superposiciones de marcos de estuco y el tipo de disposición de las secuencias en sentido ascensional hacia un último cuadro central lo

⁵⁴ VASARI, G. *Op. Cit.*, p. 563.

⁵⁵ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 141.

toma también de la Sala de Mantua⁵⁶. Lo original de estas escenas es que no recogen el tema que tradicionalmente más influencia había tenido, el de la fábula de Amor y Psique (IV-V), sino que representan las anécdotas del protagonista de la narración del *Asno de Oro*, el asno Lucio⁵⁷.

La representación pictórica comienza en un primer fresco extraído del capítulo 11 del libro III. En él aparecen el protagonista Lucio y Fotis, la criada, observando tras la puerta a la esposa de Milón (Pánfila) antes de transformarse en búho. Pánfila aparece desnuda, aplicándose el ungüento y con el pie apoyado sobre el baúl en el que guarda cremas.

La segunda escena, se corresponde con el capítulo 24 del mismo libro III. Lucio aparece convertido en asno, ya que al querer metamorfosearse en búho como la maga Pánfila, acaba por equivocación transformado en asno al aplicarse el ungüento erróneo. Se representan a Fotis y Lucio-asno en la habitación de Pánfila con el baúl en el suelo y con la joven abatida.

El tercer registro narra el capítulo 28 del libro III, en el cual los ladrones que han desvalijado la casa de Milón, utilizan a Lucio-asno y los caballos de Milón para llevarse el botín a sus lomos. Aparece Lucio-asno y dos corceles más junto a él con el expresado bagaje sobre sus lomos y tres ladrones, corriendo agitados y ataviados con escudos, yelmos y varas de madera en un estado de agitación (Lámina 3).

En el cuarto motivo se narra el tercer capítulo del libro IV. El asno, había comido las coles de un labrador al pensar que podían tener el mismo efecto de antídoto que las rosas, y el hortelano al intentar castigarlo recibió una coza. La mujer del campesino comenzó a llorar y gritar y los ladrones lo castigan atándolo con una argolla y moliéndole a palos. Se representa el momento en el que Lucio-asno, asustado por la paliza que está recibiendo, sufre de un ataque de diarrea y entonces los ladrones asqueados se alejan de él, salvando así su vida.

El quinto panel se refiere al libro IV y su capítulo 24. En él aparecen la vieja madre de los ladrones y la doncella (Carites) que mantienen como rehén, a quien la primera trata de consolar contándole la fábula de Amor y Psique para entretenerla.

⁵⁶ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 142.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 141.

Aunque todas las escenas siguen el ejemplo de los grabados de las ediciones venecianas del libro del *Asno de Oro* (como la de Niccolo Zoppino y Vincenzo de Polo del 1519), ésta en particular comparte bastantes analogías con otra situada en la *Sala de Amor y Psique* del Palacio del Té en Mantua, en concreto con la de la primera prueba que ha de superar Psique, la selección de las semillas⁵⁸. En el panel de Mantua, Psique aparece en un granero separando y seleccionando las semillas como castigo por parte de Venus. Aquí, en San Secondo, el autor repite el mismo tipo iconográfico de la Psique de Mantua para la imagen de Carites⁵⁹: vemos la misma postura de Psique, sentada, con una pierna adelantada y con los pies asomando del vestido con pliegues voluminosos, con gesto abatido y la cabeza inclinada hacia su izquierda apoyándose en el brazo izquierdo. Aunque el registro en general siga el esquema de la estampa de la edición veneciana de Apuleyo de 1519, en San Secondo se ambienta en un exterior y la figura de Carites se fundamenta más en el prototipo de Giulio Romano (Lámina 4).

Este prototipo iconográfico comenzado por Giulio Romano para la imagen de Psique en la selección de semillas y continuado por Vincenzo Tamagni para la imagen de Carites escuchando la fábula de Psique narrada por la madre de los ladrones, será repetido posteriormente por el Maestro del Dado en sus grabados (Lámina 5). Con este modelo comienzan sus ya referidos 32 grabados en talla dulce sobre la fábula de Amor y Psique⁶⁰. Ya que en el resto de las estampas reproduce los modelos de Rafael y Giulio Romano, es curioso que eligiese el esquema de Vincenzo Tamagni para la reproducción de esta escena. En este sentido se desprende el conocimiento que el citado Maestro del Dado pudo tener de este *unicum* que vamos analizando.

En cuanto al sexto motivo, sigue el capítulo 27 del libro VI. Lo más curioso del conjunto es que se obvie la fábula de Amor y Psique y que se continúe con la narración justo después de la fábula. Lucio-asno aprovecha un momento en el que no están los ladrones para emprender la huida. El asno se representa en plena huida, dando coces, y a la madre de los ladrones intentando retenerlo, agarrándolo por la sogá.

La siguiente escena (Lámina 6), la séptima, recrea la huida de Carites a lomos de Lucio-asno (libro VI-28) y la octava el capítulo 13 del libro VII, en el cual, Carites a lomos de Lucio-asno se reúne de nuevo con su amado Lepolemo.

⁵⁸ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ CIRILLO G. y GODI, G., *Op. cit.*, p. 127.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 153.

El noveno panel (libro VII, 20) presenta a Lucio-asno en llamas en el medio de una laguna siendo apaleado por un joven. Tras un incendio provocado por dicho joven, el asno comienza a arder y se sumerge en el lago para intentar extinguir el fuego, pero el muchacho lo sigue torturando.

En el décimo fresco, la madre de aquel joven que torturaba el asno, piensa que es Lucio quien ha matado a su hijo, por lo que decide vengarse y torturarlo quemándole los genitales con un tizón ardiendo. El asno responde, de nuevo, con una diarrea para alejar a la señora (libro VII-28).

La decimoprimer viñeta se refiere al capítulo 27 del libro VIII, en el cual Lucio-asno porta una imagen de la diosa Isis en procesión en sus lomos (Lámina 7). En la duodécima, Lucio irrumpe en el comedor de sus amos y escapa de la casa, ya que lo pretendían matar para cocinarlo (libro IX, 1).

En la representación número 13 (libro X, 15) el asno aparece degustando la comida de sus dos amos (un cocinero y un pastelero) y los hermanos descubriéndolo y viendo la fechoría tras una puerta. El panel número 14 muestra al asno comiendo en una bandeja que le ofrece un muchacho y a su amo sorprendido de que se deleite con manjares humanos (libro X, 6).

El siguiente cuadrado es el que más carga erótica tiene de todo el conjunto ya que se ve en el interior de una alcoba el cuerpo desnudo de la matrona acariciando a un engalanado Lucio-asno (libro X, 21). Un feriante ofrecía al asno como espectáculo a cambio de dinero y la matrona decidió pagar al amo para yacer con él (Lámina 8).

El dieciseisavo registro continúa la narración con la procesión que hacen con el asno hacia el teatro público (libro X, 29).

La última escena, la central, es en la que desemboca toda la narración, al contrario que en los frescos anteriores, no alude a ningún pasaje del *Asno de Oro* de Lucio Apuleyo ni a su libro XI como cabría esperar sino que alude al final del Pseudo-Luciano. Lucio-asno, sobre un estrado, está rodeado de una multitud de personajes tanto civiles como militares y come de la rosa que porta un senador romano sentado en un lugar preminente (Lámina 9). El hecho de que tomase el final pseudoluciano en vez del apuleyano se debe según Mariantonietta Acocella a que el autor de los frescos conoció alguna traducción al italiano de Boiardo de la narración latina (quien, recordamos, fue el

primero en traducir la obra del latín y de cuya traducción derivaron las primeras ediciones ilustradas)⁶¹. Según Robert H. F. Carver, esto se reafirma con el hecho de que no haya rastro de Isis en la escena⁶². En el final del libro de Apuleyo, Isis es importante porque es quien le comunica que debe comer de las rosas para volver a su forma humana, y porque todo el relato es una especie de apología hacia los cultos de la diosa. Algo realmente curioso de la escena es que Pier María II de Rossi, aprovechase este lugar tan importante y destacado de la representación para incluir los escudos de las familias Rossi y Gonzaga en el suelo.

Como ya hemos dicho previamente, la *Sala del Asno de Oro* del Castillo de San Secondo, bebe de la influencia del trabajo de Rafael de Sanzio en la *Logia de Psique* de la Villa Farnesina y de Giulio Romano en la *Sala de Psique* del Palacio del Té en Mantua⁶³. Por una parte, el autor de las obras propuesto por Giuseppe Cirillo y Giovanni Godi, Vincenzo Tamagni, conoció la obra de la *Villa Farnesina*, ya que trabajó en ella ayudando a Rafael de Sanzio con otros colaboradores como Penni, Giulio Romano y Giovanni de Udine⁶⁴. Por otra, el comitente de la sala posiblemente también habría visitado la Sala de la Villa Farnesina según Mariantonietta Acocella⁶⁵.

Indudablemente Pier María II tuvo la oportunidad de conocer la *Sala de Amor y Psique* del Palacio del Té ya que compartía parentesco con el marqués Federico II (su mujer Bianca Riario Sforza era su sobrina) y por ello mantuvieron una relación estrecha⁶⁶. Por lo tanto, aparte del comitente, el autor de los frescos también debió de haber conocido el Palacio del Té (incluso tal vez haber asistido a Giulio Romano) ya que el tipo iconográfico que utiliza para Carites es el mismo que el utilizado por Giulio Romano para Psique separando las semillas⁶⁷. De hecho, la *Sala de los Césares* de San Secondo, comisionada también por Pier María II y considerada como decorada por el mismo autor que la del Asno de Oro, tiene grandes analogías también con otra de las obras que se guardaban en el Palacio del Té: *Los Triunfos del César* son una serie de nueve cuadros sobre batallas en las que Julio César resultó victorioso y fueron

⁶¹ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 145.

⁶² CARVER, R. H. F., *Op. cit.*, p. 254.

⁶³ TURNER, N., *Op. cit.*, p. 253.

⁶⁴ VVAA., *La Villa Farnesina a Roma*, vol. II, Modena: Franco Cosimo Editore, 2003, p. 56.

⁶⁵ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 143.

⁶⁶ ACOCELLA, M., *Ibidem*.

⁶⁷ CIRILLO, G. y GODI, G., *Op. cit.*, p. 127.

realizados por Andrea Mantegna entre el 1486 y el 1492⁶⁸. Actualmente, la obra original se guarda en el Palacio Real de Hampton Court.

Asimismo, la elección del argumento para el Palacio del Té, pudo ser influenciada por la madre de Federico II, Isabel de Este, ya que su padre Hércules de Ferrara eligió el mismo tema en su Palacio de las Delicias de Belriguardo. Por lo tanto, como antecedentes pictóricos de la *Sala del Asno de Oro*, podemos tomar la *Logia de Psique* de la Villa Farnesina por la implicación de Tamagni como colaborador y la *Sala de Amor y Psique* del Palacio del Té de Mantua por las estrechas relaciones (tanto familiares como políticas) de las familias Rossi y Gonzaga y el hecho de que ambas estancias tuviesen la misma función: cámara nupcial. Dado que el antecedente de la sala del Palacio del Té sería la sala comisionada por Hércules de Ferrara en el Palacio de las Delicias de Belriguardo, podemos también considerarla como un antecedente previo. No obstante, también tiene antecedentes gráficos de las ediciones impresas con grabados que se realizaron de la obra de Apuleyo *El Asno de oro*. Estas ediciones ilustradas, derivaron de la primera traducción al italiano de Boiardo en 1508. La edición ilustrada con la que más analogías comparte es la del año 1519, que contaba con 64 estampas ofreciendo a modo de final el comentario del pseudoluciano en lugar del señalado por Apuleyo.

5. Conclusiones

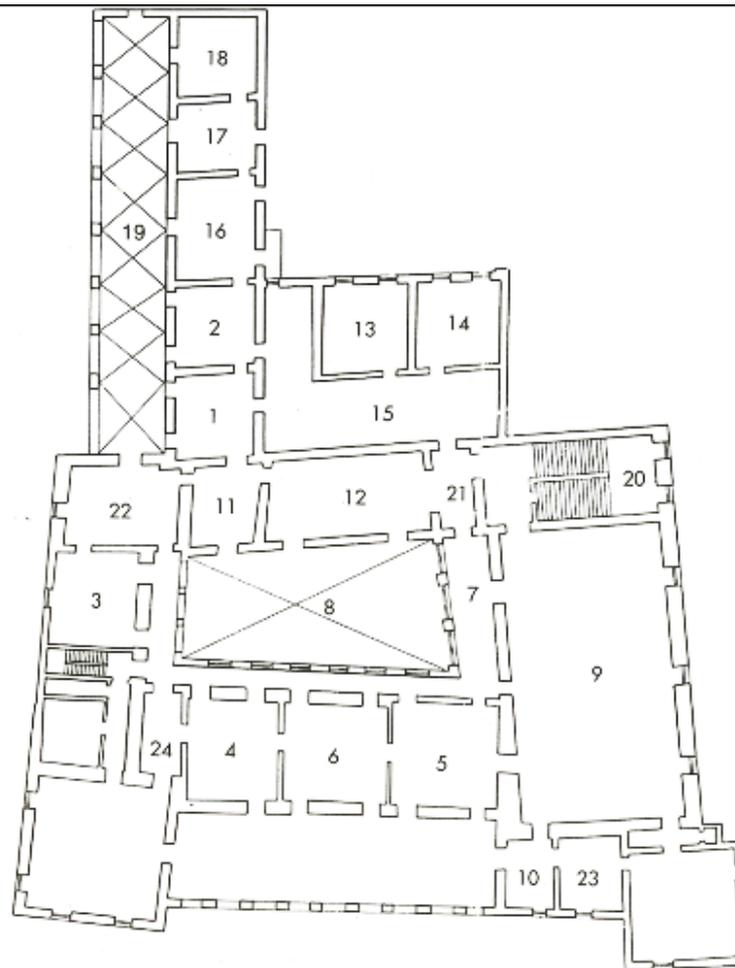
1. A pesar de los diferentes estudios sobre el referido Castillo de San Secondo, no se ha podido precisar cuál fue su arquitecto. Aunque se sabe que existía un núcleo fundacional del siglo XIII, debido a los continuos asedios que sufrió el castillo, la estructura y planimetría del mismo fueron variando a base de destrucciones y reconstrucciones.
2. Siguiendo a los historiadores citados en el texto se ha propuesto como comitente para la sala estudiada a la figura de Pier María II El Joven, quien motivado por los gustos de su época y por sus relaciones con la corte de Mantua, decidió recurrir a la misma fuente literaria que la utilizada por Federico II Gonzaga y Giulio Romano para las decoraciones de la *Sala de Amor y Psique* del Palacio del Té. Asimismo, el uso de la Sala del Asno de Oro comisionada por el séptimo

⁶⁸ ACOCELLA, M., *Op. cit.*, p. 142.

conde de San Secondo sería el mismo que el de Federico II, una cámara nupcial. Este hecho se puede relacionar también con la última escena, en la cual se representan los escudos de las familias Rossi y Gonzaga (tal vez como símbolo de unión entre el conde y Camila Gonzaga).

3. La autoría de las decoraciones de la *Sala del Asno de Oro*, junto con la de *Los Césares*, se atribuye a Vincenzo Tamagni por autores como Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi y Mariantonietta Acocella. Atendiendo a la fecha aproximada de fallecimiento del pintor (c.1530) la empresa en San Secondo sería una de sus últimas obras ya que su ejecución se sitúa también alrededor del mismo año.
4. Esta sala no es la única que toma como hilo narrativo la obra de Apuleyo pero sí es la única que no repara en la historia más conocida y prolífica del libro (la fábula de Amor y Psique). De hecho, en las escenas de San Secondo se representa casi la totalidad del relato, atendiendo a los pasajes en los cuales Lucio-asno es el protagonista, desde el libro III hasta el XI (eludiendo la fábula que se sitúa desde el capítulo 24 del libro hasta el capítulo 27 del libro sexto).
5. Aparte de la influencia de obras como la *Logia de Psique* de Rafael di Sanzio y la *Sala de Amor y Psique* de Giulio Romano, la huella del arte gráfico en San Secondo es también patente. La edición literaria ilustrada del *Asno de Oro* con la que más analogías comparte es con la veneciana impresa en el año 1519 por Zoppino y de Polo, cuyas entalladuras servirían como modelo para el artista de San Gimignano.
6. De los diecisiete paneles que conforman la narración, todos se inspiran en la obra de Apuleyo menos el último, el cual, según Mariantonietta Acocella y Robert H. F. Carver se corresponde con el final del autor Pseudo-Luciano.
7. En el quinto panel, que reproduce el capítulo 24 del libro IV, la imagen de Carites utiliza el prototipo de Psique iniciado por Giulio Romano en la prueba de la selección de semillas del Palacio del Té. El Maestro del Dado posteriormente realizó su serie de 32 entalladuras sobre la fábula de Amor y Psique basándose en los frescos de Mantua y de la Villa Farnesina aunque, para la imagen de Carites y la vieja, se puede apreciar que bebe más de la influencia de San Secondo en el gesto y postura de Carites.

6. Láminas



Schema delle decorazioni trattate

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------|-----------------------|
| 1 Sala dell'Asino d'oro | 9 Salone delle Gesta Rossiane | 17 Sala del Lupo |
| 2 Sala dei Cesari | 10 Saletta della Grotta | 18 Sala del Satiro |
| 3 Sala di Circe | 11 Saletta degli Atleti | 19 Gran Loggiato |
| 4 Sala di Latona | 12 Salone di Bellerofonte | 20 Scalone |
| 5 Sala dei Giganti | 13 Sala del Mugnaio | 21 Andito |
| 6 Sala di Adone | 14 Sala di Esopo | 22 Sala di Mercurio |
| 7 Loggiato | 15 Galleria di Esopo | 23 Sala del Pergolato |
| 8 Cortile d'Onore | 16 Sala della Giustizia | 24 Corridoio |

Lámina 1. Esquema con las decoraciones del *piano nobile* y leyenda.

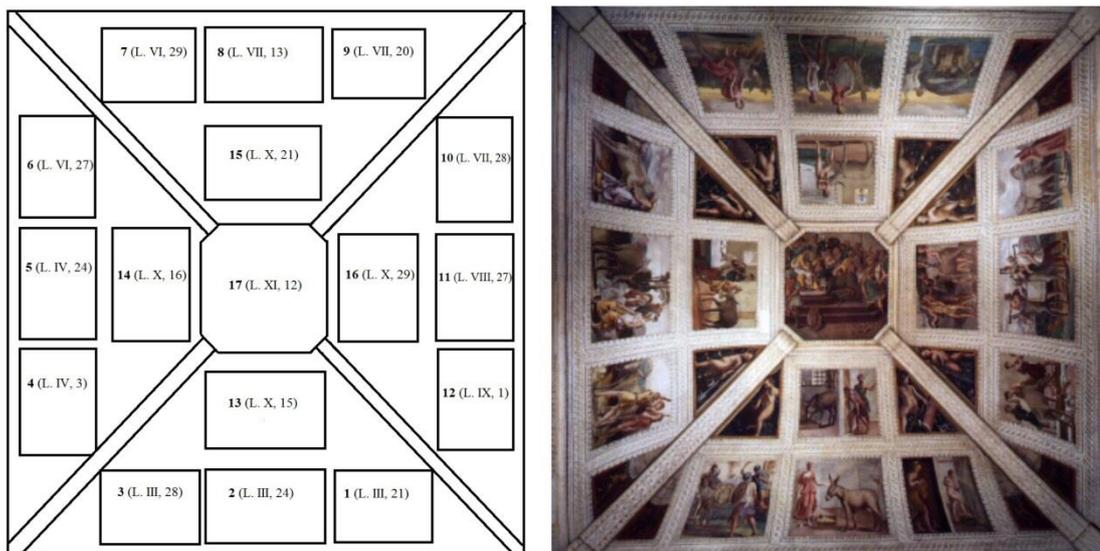


Lámina 2. Esquema de las escenas e imagen general de la Sala.



Lámina 3. Comparación entre el tercer panel de San Secondo y la entalladura de la edición de 1519.



Lámina 4. Arriba de izquierda a derecha: Entalladura de la edición de Apuleyo de 1519 y fresco de San Secondo (Libro IV, 24). Debajo de izquierda a derecha: fresco y diseño de Giulio Romano sobre la prueba de la selección de semillas (Libro VI, 10).

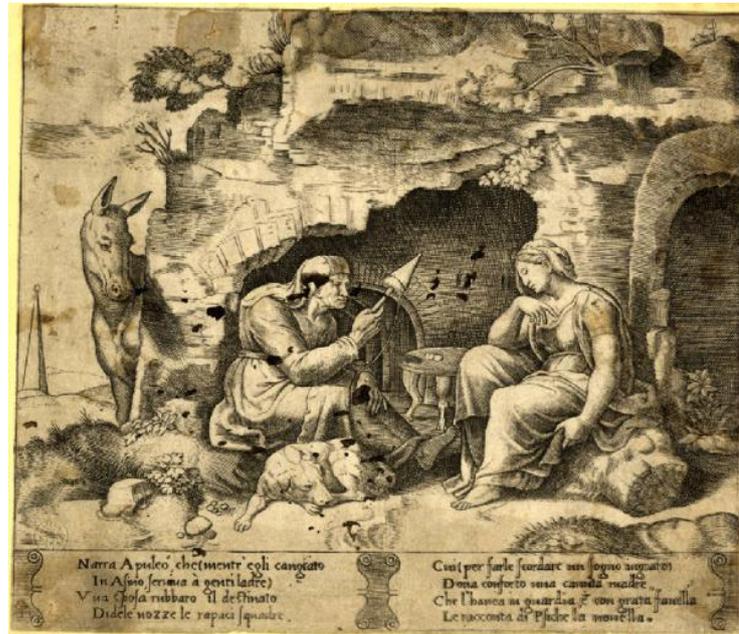


Lámina 5. Entalladura del Maestro del Dado del capítulo 24 del libro IV.



Lámina 6. Entalladura y fresco sobre la huida del asno y Carites.

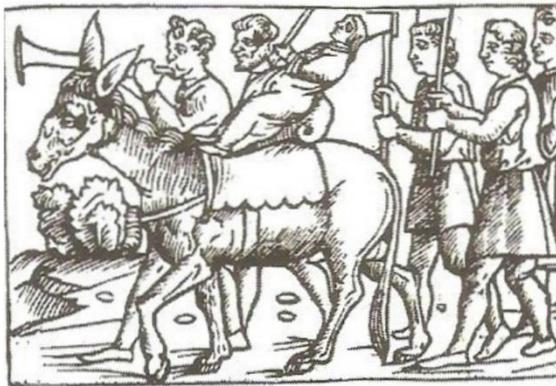


Lámina 7. Comparación entre la entalladura de 1519 y el panel de la *Sala del Asno de Oro*.

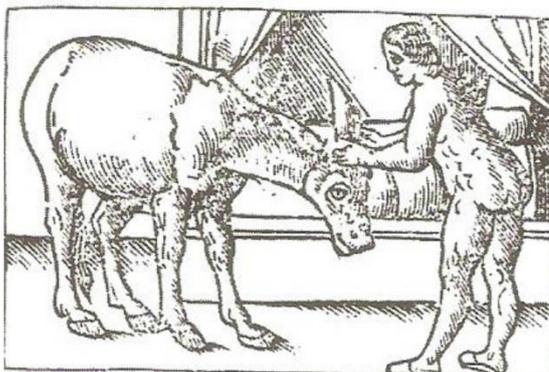


Lámina 8. Entalladura y fresco del Libro X, 21 (la matrona y el asno).



Lámina 9. Última escena central y grabado basada en el final pseudoluciano.

7. Bibliografía y Webgrafía

- ACOCELLA, M., *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai Volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*. Ravenna: Longo Editore, 2001.
- BASTERI, M. C., CIRILLO, G., GODI, G. y ROTA, P., *La Rocca dei Rossi a San Secondo: un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma: Public Promo Service Editrice, 1995.
- BINI, E., “Pier Maria II de' Rossi. Conte di San Secondo”, *Corte dei Rossi*. <<http://www.cortedeirossi.it/libro/personaggi/piermariaiii.htm>> (Consultada el 7/03/2017).
- CARVER, R., *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 2007.
- GARCÍA GUAL, C., *Apuleyo. El asno de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- GILMORE, M., “BEROALDO, Filippo, senior”, *Treccani, La cultura italiana. Dizionario Biografico degli italiani*. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/beroaldo-filippo-senior_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/beroaldo-filippo-senior_(Dizionario-Biografico)/)> (Consultada el 15/02/2017).
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de el Escorial (vol. VII)*, Vitoria-Gasteiz: Ediciones Ephialte, 1994.
- ROSSI, S., “La vicenda architettonica della Rocca di San Secondo nel XV et XVI”. *Aurea Parma*, 1991, 75 (2), pp. 91-116.
- RUBIO FERNÁNDEZ, L. *Apuleyo. El asno de oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1995.

- SEGURA MUNGUÍA, S. *Apuleyo. Apología y Florida*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- SIGNORINI, R., *La camera di Amore e Psiche nella Villa del Te a Mantova*, Mantova: Editoriale Sometti, 2012.
- THIEME, U. y BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIII, Leipzig: E.A. Seemann, 1978.
- TURNER, N., “Raphael at Chatsworth, The Problem of his late drawings”, *On Paper*, vol.1, 1996 (2), pp. 8-12.
- VASARI, G., *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Traducción española, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- VERTOVA, L., “Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979 (42), pp. 104-121.
- VVAA, *Giulio Romano. Saggi di Ernst H. Gombrich... [et. Al.]*, Milan: Electa, 1981.
- VVAA., *La Villa Farnesina a Roma*, vol. I, Modena: Franco Cosimo Editore, 2003.
- VVAA., *La Villa Farnesina a Roma*, vol. II, Modena: Franco Cosimo Editore, 2003.