

LOS FRESCOS MITOLÓGICOS DE LA VILLA ITALIANA VERTEMATE FRANCHI (PIURO, SONDRIO, LOMBARDÍA)

ANTONIO RAMÓN NAVARRETE ORCERA

IES San Juan de la Cruz, Úbeda (Jaén)

anavarrete@ubeda.uned.es

Resumen

En este trabajo se estudian los frescos mitológicos de la villa italiana renacentista Vertemate Franchi, situada al pie de los Alpes (Piuro, Sondrio, Lombardía). Destaca por el gran número de mitos tratados, inspirados en su mayor parte en las *Metamorfosis* de Ovidio, y por la originalidad de su iconografía. Se puede decir que estamos ante un auténtico «hápx legómenon» de la decoración mitológica.

Palabras clave

Frescos, mitología, villa italiana, Cinquecento, Ovidio, Metamorfosis, iconografía.

La villa Vertemate Franchi, denominada también palacio, es una de las residencias señoriales italianas más sorprendentes, en cuanto a decoración mitológica se refiere, tanto por la cantidad de temas tratados como por la originalidad de su iconografía¹. Ha pasado, a pesar de ello, prácticamente desapercibida para el gran público y para la investigación², que hasta aho-

¹ Ésta es la primera entrega que sale a la luz de la investigación que llevo realizando desde el año 2009 sobre la mitología en los palacios italianos.

² Los estudios más importantes de la villa son: G. Scaremellini, «Il 'palazzo' di Vertemate-Franchi di Piuro: una villa rinascimentale suburbana nel cuore delle Alpi», en C. Brusa (ed.), *Ville suburbane, residenze di campagna e territorio. Esempi in Lombardia ed Emilia Romagna* (atti del convegno di Varese 21-22 settembre 1988), Lativa, Varese, 1989; G. Mulazzoni (ed.), *Il palazzo Vertemate di Piuro*, F. Motta, Milán, 1989; G. Giorgeta, *Il palazzo Vertemate Franchi*, LYASIS, Sondrio, 2004. No aparece tratada, en cambio, en obras compilatorias del período al que pertenece la villa: M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco*

ra no había realizado un estudio pormenorizado de sus frescos ni los había identificado en su totalidad —tarea que tratamos de emprender aquí—.

Está situada en pleno corazón de los Alpes, en el límite con Suiza, en el municipio de Piuro³, de la provincia de Sondrio, dentro de la región de Lombardía. Ocupa un espacio de más de 30.000 m², distribuidos en jardín a la italiana, huerto, viñedo, castañar y otros edificios destinados a labores agrícolas, que en su momento la hacían autosuficiente. La mitología está presente también en el jardín, en dos esculturas: *Hércules y el león de Nemea* (fuente) y *El rapto de Proserpina* (en una amplia hornacina).

Fue mandada construir a mediados del siglo XVI por los hermanos Guglielmo y Luigi Vertemate Franchi, una rica familia de comerciantes, que utilizó la villa como escenario de representación. Es curiosa la historia de los sucesivos propietarios, que han donado —más que vendido— la villa. El último, la señora Sala, que vivía en Milán, la donó en 1986 al Ayuntamiento de Chiavenna, municipio que se halla a dos kilómetros de distancia, que se encarga de la conservación y promoción a través del *Consortio Turistico Valchiavenna*⁴. La villa está abierta al público del 27 de marzo al 1 de noviembre⁵.

No sabemos nada cierto sobre los nombres del arquitecto y los pintores. Por desgracia, el otro palacio que los Vertemate poseían en Piuro fue sepultado, con el resto de la ciudad, en 1618 por el derrumbe de un monte, que causó casi un millar de muertos (drama que nos recuerda a Pompeya y Herculano). Y suponemos que dentro del palacio se guardarían documentos relativos a los artistas que trabajaron en nuestra villa, que se libró milagrosamente del desastre por su alejada ubicación y firmeza del terreno. Desde el siglo XIX se ha supuesto que los pintores fueron los hermanos Giulio y Antonio Campi de Cremona e integrantes de su taller, al que pertenecerían también los milaneses Paolo Camillo Landriani (llamado Duchino), Aurelio Luini y Giuseppe Meda y el bresciano Lattanzio Gambara, que pinta también otras villas por la misma época con temas mitológicos. Igualmente se ha supuesto la participación de Giovanni Battista Castello el Bergamasco, conocido en España por haber dirigido la decoración del palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), que es el palacio español que más mitología contiene. De haber trabajado aquí el Ber-

del Cinquecento italiano, Edizioni Universitarie Jaca Book, Milán, 1996; C. Cieri Via, *L' arte delle Metamorfosi. Decorazioni Mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003.

³ Exactamente, en la localidad Cortinaccio di Piuro,

⁴ Doy las gracias a Giovanna Battistessa por sus gestiones ante el Ayuntamiento para obtener los permisos, y a Ralph, que me atendió en mi segunda visita a la villa.

⁵ Cierra los miércoles no festivos, excepto en agosto, y el horario es de 10 a 12 y de 14:30 a 17:30.

gamasco, debió de ser antes de 1567, año en que se marcha a España, donde finalmente moriría. Hay, sin duda, muchas similitudes entre ambos palacios a nivel iconográfico, sobre todo en el ciclo de Calisto y Diana de la sala de Juno en la planta baja, como veremos luego.

Todas las salas de las tres plantas de que consta la villa dan a un corredor o galería central y están comunicadas entre sí. Los frescos mitológicos se encuentran en techos (planta baja), paredes y frisos altos (segunda planta). Las escenas se agrupan en ciclos y están inspiradas, en su mayor parte, en las *Metamorfosis* de Ovidio, la principal obra de consulta de los pintores durante el *Cinquecento*.



Il. 1. Fachada de la villa Vertemate Franchi

Planta baja

Comenzando por la planta baja, lo primero que encontramos es el **atrio-corredor**, cerrado al fondo por un ventanal que da al patio. En las paredes hay cuatro grandes imágenes de personajes mitológicos⁶, que po-

⁶ Como curiosidad, la mirada de las cuatro divinidades parece seguir a quienes pasan delante de ellas. El Bergamasco era aficionado a tales efectos, como se puede observar en la famosa vaquilla del palacio del Viso del Marqués.

drían ser una alegoría de los cuatro Elementos: *Hércules* (Aire⁷), *Neptuno* (Agua), *Saturno* (Tierra) y *Vulcano* (Fuego). Los espacios en blanco —y afortunadamente sólo ellos— han sido víctima de pintadas y firmas, realizadas en épocas muy diversas —la más antigua de 1619—; un hábito, como vemos, no exclusivo de nuestra época. La restauración última, que más bien ha consistido en una limpieza, ha sido poco invasiva con las pinturas, que presentan su estado primitivo. En la bóveda del atrio hay cuatro nuevos personajes, en mal estado de conservación y de dudosa identificación, que parecen simbolizar abundancia y fe-



Il. 2. *Neptuno*, atrio

cundidad: *Juno* (atributo de un ave, como elemento del aire que es la diosa), *Ceres* (cornucopia con flores), *Baco* (copa, racimo de uvas, corona de pámpanos) y *Priapo* (falo, símbolo de fecundidad).

A la izquierda se halla la sala de **Júpiter y Mercurio**, la más amplia del palacio y decorada por completo en paredes y techo. En las paredes hay grandes imágenes de los dioses: *Apolo* (con corona de laurel y viola en el



Il. 3. Vista general de la sala de **Júpiter y Mercurio**

⁷ Esta identificación es novedosa, como también lo es la identificación que hace el pintor francés Delacroix en un cuadro de 1821 entre Hércules y el Verano.

brazo); *Minerva* (armada con yelmo, lanza y coraza, y escudo decorado con cabeza de Medusa); *Marte*⁸ (armado «a la romana»); *Diana* (con gran creciente lunar en la cabeza, con cesto de peras y con antorcha, tres atributos que la asocian al cielo, a la tierra y al Hades, respectivamente).

En una pared de la sala se halla una chimenea con el escudo de los Vertemate y con la representación de la *Paz* (con antorcha). En el centro de la bóveda, el fresco de *Júpiter y Mercurio* (con sus atributos habituales; les acompaña Cupido con arco y flechas), rodeado de las alegorías de las *Estaciones*.

El resto de la bóveda se divide en ocho pechinas y seis lunetos. En las primeras se alternan figuras alegóricas masculinas y femeninas, y en los segundos se tratan episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio. Cuatro escenas desarrollan el mito de Júpiter e Ío⁹: *Júpiter seduce a Ío* (esta vez el dios se convirtió en nube para conseguir a su amada y pasar así desapercibido a su esposa); *Júpiter convierte a Ío en ternera blanca y la entrega a su esposa Juno* (le jura que jamás ha amado a este animal, que en la imagen aparece de un tamaño sorprendentemente pequeño; no fiándose de su marido, Juno ordena al guardián de cien ojos Argos que la vigile); *Mercurio duerme con su siringa a Argos y le corta la cabeza* (siguiendo el mandato de Júpiter, que quiere recuperar a la joven¹⁰); *Mercurio corta la cabeza a Argos* (en agradecimiento a Argos, Juno cogió sus ojos y se los puso al pavo real). Las carnaciones de las figuras han perdido, en general, su tonalidad original y ahora se ven negras; se cree que esto es debido a las exhalaciones que producían el estiércol y el heno durante el tiempo en que esta sala era utilizada como almacén.

Las otras dos escenas restantes son *Pan y Siringe*¹¹, que es precisamente la historia con la que Mercurio duerme a Argos, y *Apolo y Dafne*¹². En la primera se narra la persecución amorosa de que fue víctima la ninfa de los árboles Siringe por parte de Pan; alcanzada la joven a orillas de un río, y viéndose perdida, pidió ayuda a las náyades (sus hermanas) y se transformó en juncos entre los brazos del dios (en la pintura aún no ha obrado la metamorfosis); Pan, al oír soplar el viento entre las cañas, creyendo que era la voz de su amada, construye un instrumento musical, en recuerdo

⁸ Otra curiosidad: caminando paralelamente a la pared y mirando su imagen, parece que cambia la posición de los pies y del brazo derecho, con el que sostiene la lanza.

⁹ Cf. *Met.* I 583-746.

¹⁰ La muerte de Argos no liberó a Ío, que anduvo errante atormentada por un tábano que le envió Hera, hasta que llegó a Egipto, donde recobró su forma primitiva y dio a luz a un hijo de Júpiter, llamado Épafo.

¹¹ Cf. *Met.* I 689-746.

¹² Cf. *Met.* I 452-582. Estas tres historias, pues, van enlazadas en el libro y en la pintura.

suyo, pegando con cera varias cañas de tamaño desigual. El tema de *Apolo y Dafne* es uno de los más representados en la pintura de todos los tiempos; aquí se sigue la iconografía tradicional: el dios persigue a la joven, que en sus manos ha iniciado ya el proceso de metamorfosis en laurel (que es lo que significa su nombre en griego).



II. 4. *Apolo y Dafne*, bóveda de la sala de Júpiter y Mercurio

La sala de Juno o de las audiencias era el lugar en el que la familia pasaba los meses invernales debido a la presencia de una estufa. Las paredes están revestidas de madera, que al parecer se importó de Noruega. Hay una inscripción con la fecha de «1577», que tal vez aluda al año de finalización de este recubrimiento, que es posterior a las pinturas, como resalta a simple vista. En un ángulo hay un pequeño *studiolo*¹³, también recubierto de madera, donde un escribano tomaba nota de lo tratado en las reuniones que en un tiempo se celebraban en esta sala.

¹³ A la entrada tiene el lema latino *INDVSTRIA AVGET IMPERIVM*, «la actividad aumenta el poder».

La bóveda consta de un recuadro central, *Juno montada en un carro de oro tirado por una pareja de pavos reales*, y cuatro laterales, que desarrollan la historia de los amores de Júpiter y Calisto¹⁴. En el primer recuadro *Calisto refrescándose los pies es contemplada por Júpiter*: Calisto era una ninfa, hija de Licaón, rey de Arcadia, que se había consagrado a la virginidad y pasaba su vida en el monte cazando con el grupo de compañeras de Diana; para conquistarla Júpiter adopta la forma de Diana: al fondo de la imagen se ve a Júpiter ya transformado en Diana besar a la joven, que advierte algo extraño en su diosa. En el segundo *Calisto es descubierta por sus compañeras embarazada*¹⁵: tras ser seducida por Júpiter, rehuía el baño en común; en la imagen dos compañeras intentan desvestirla ante la atenta mirada de Diana, sentada en el centro con creciente lunar). En el tercero *Juno furiosa arrastra del pelo a Calisto y la convierte en una osa*. Y en el último *Arcas está a punto de matar a su madre la osa Calisto*: encontrándose un día de cacería en el monte Erimanto, Arcas se encontró con su madre en forma de osa; como ésta lo mira fijamente, se dispone a atravesarla con una flecha, momento en el que Júpiter lo transforma a él también en osa y los sube a ambos al cielo como constelaciones, la Osa Mayor y su guardián, la Osa Menor (Arturo).



Il. 5. *Calisto refrescándose los pies, sala de Juno.*

¹⁴ Cf. *Met.* II 401-530. En el palacio del Viso del Marqués se conserva uno de los ciclos más completos sobre este tema con once escenas.

¹⁵ Esta escena fue inmortalizada por Rubens, entre otros, en su famoso cuadro de *Diana y Calisto* (1638-1640) del Museo del Prado (Madrid).

En esta misma sala, en un registro inferior, corre un friso con seis escenas del mito de Dánae¹⁶: 1) *Acrisio, rey de Argos, consulta el oráculo de Delfos* (éste le vaticina que su nieto, el futuro hijo de su hija Dánae, será la causa de su muerte); 2) *Acrisio advierte a su hija de este hecho* (en la imagen el padre trata de agarrar a su hija, que intenta huir, para explicarle el tema); 3) *Acrisio ordena a un arquitecto construir una fortaleza para encerrar a su hija* (aparece arrodillado recibiendo del rey un plano; en las fuentes literarias se habla de cámara subterránea); 4) *Júpiter, enamorado de la joven, se convierte en lluvia de oro y la deja embarazada* (esta es la escena más representada de este mito en la pintura¹⁷; aquí la joven aparece sentada y completamente vestida en un patio a pleno cielo recibiendo en su regazo la lluvia dorada); 5) *Acrisio encierra a su hija y a su nieto Perseo en un baúl* (que aquí parece más bien un féretro); 6) *El baúl es arrojado al mar*. Dos escenas más —justo detrás de la estufa haciendo ángulo— se han perdido por completo, pero pensamos que no tratan de este mito, pues en la sala siguiente, de Perseo, se continúa la historia justamente donde termina la escena sexta.

En la sala de **Perseo**, comunicada con la anterior, siguen nuevos episodios de la historia de Dánae y Perseo¹⁸. En la bóveda hay un recuadro central de *Perseo montado sobre Pegaso*, rodeado de cuatro escenas: 1) *El baúl con Dánae y Perseo llega a la isla de Sérifos* (donde los acoge el pescador Dictis, hermano del rey de la isla, Polidectes); 2) *Polidectes se enamora de Dánae y reta a Perseo a que le traiga la cabeza de Medusa* (en el curso de un banquete ofrecido por el rey, Perseo mismo se ofrece a traerle como regalo la cabeza de la Gorgona y el rey lo obliga a cumplir esta promesa con la intención de deshacerse de él); 3) *Mercurio y Minerva ayudan a Perseo en su tarea* (según la tradición, la diosa le dio un escudo y el dios una espada; aquí además el dios mensajero le presta sus sandalias aladas); 4) *Perseo corta la cabeza de Medusa* (de su cuello surgieron el caballo alado Pegaso, que se ve en la escena, y el gigante Crisaor; luego Perseo guardó la cabeza en un zurrón y emprendió el regreso).

¹⁶ Las *Met.* apenas hace alusión a esta historia (IV 610-12). La *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, uno de los manuales de mitología más utilizados durante el Renacimiento, la trata más ampliamente (II 32-33 y XII 25).

¹⁷ Recuérdense las dos versiones de *Dánae* de Tiziano, la del Museo del Prado (1553) y la del Museo de Capodimonte (1545).

¹⁸ En el palacio de El Pardo de Madrid se conserva un ciclo sobre este mito en nueve escenas, realizado por Gaspar Becerra (1563 y 1568), el único pintor español que realizó frescos mitológicos en el Renacimiento.



II. 6. *Minerva y Mercurio ayudan a Perseo*

Saliendo, de nuevo, al atrio, decorado en esta zona con figuras alegóricas e instrumentos musicales, se entra en la sala de la Música, cuyos frescos son de difícil lectura. Los del techo han desaparecido y los de las paredes podrían representar a las Estaciones. Se conservan tres: *Otoño* (una joven con granadas), *Invierno* (una joven disparando el arco) y *Primavera* (otra joven con coronas de flores; está parcialmente destruido).

Segunda planta

La primera planta, dedicada a dormitorios¹⁹ de los propietarios, no presenta decoraciones mitológicas. La segunda, en cambio, está repleta de

¹⁹ Al más lujoso se le llama de Napoleón, pues parece que se preparó para hospedar al general francés, que al final no pasó por aquí por razones estratégicas. El nombre también puede estar en relación con uno de los últimos propietarios, Napoleone Brianzi.

frescos, a excepción de los techos, que son de madera. En cada una de las dos alas de que consta la planta se suceden tres salas. En la parte suroriental están las salas de los *Amorini* (o grutescos), de las Artes (o Amores) y de las Cariátides. Y en la parte suroccidental, las salas del Zodíaco, del Obispo y de Carducci.

La sala de los *Amorini* tiene un friso superior de grutescos con figuras fantásticas que recorre todas las paredes. La sala de las Artes tiene también un friso con algunos dioses: *Neptuno* (¡en lugar de tridente lleva un ancla!), *Pan* y *Anfitrite*, bordeados de figuras fantásticas, como sátiros de género femenino, que son novedosos en la iconografía; más abajo se sitúan representaciones de las Artes: *Geometría*, *Pintura*, *Escultura*, *Aritmética*, *Arquitectura*, *Astronomía*.

La sala de las **Cariátides** contiene interesantes ciclos mitológicos. Se la denomina así porque en los ángulos y en el centro de las paredes hay cariátides²⁰, mujeres que actúan como columnas, que sujetan un friso que rodea toda la sala. El friso de cada pared está ocupado por la alegoría de uno de los cuatro Elementos (centro) y dos escenas mitológicas, pertenecientes a dos historias diferentes, la de Tetis y Peleo y la de Quíone, que aún no habían sido identificadas en su totalidad²¹. La historia de Tetis y Peleo se desarrolla en las cuatro escenas que rodean a las alegorías de la *Tierra* (gruta y globo terrestre) y del *Agua* (mujer con lluvia, mar y ánfora) y en la que se halla a la izquierda del *Aire* (nubes y pájaros).



Il. 7. Sala de las Cariátides. Friso. Alegoría del Agua y escenas 3 y 4 de Peleo. En la pared, escenas 2 y 3 de Ceix.

²⁰ Resulta cómica la posición agachada de una cariátide, por razones de espacio, encima de la puerta.

²¹ Dos escenas, que hasta ahora se creían relacionadas en el mito de Ceix y Alcóne que aparece en las paredes, forman parte de la historia de Tetis y Peleo.

La primera escena es *Júpiter renuncia a Tetis*²²: temiendo que se cumpla el vaticinio que hizo el dios marino Proteo —y que Prometeo le cuenta— de que tendría un hijo que lo destronaría; en la imagen Tetis aparece sentada sobre una roca junto al mar, mientras un personaje ataviado con traje oriental le está hablando; detrás, a lo lejos, Júpiter, con corona y rayos, parece hacer un acto de renuncia con su mano izquierda. La segunda escena es *Júpiter elige a Peleo como esposo de la nereida Tetis*: el dios con el mismo atuendo anterior le está comunicando la noticia; a Peleo se le identifica también por el atuendo en las restantes escenas del ciclo.

La tercera escena (en el friso, en realidad, está colocada como cuarta escena) es *Proteo saliendo del mar da indicaciones a Peleo*: le aconseja que encadene y agarre fuertemente a Tetis, hasta que la nereida se rinda; en la imagen Peleo lleva una jarra con la que acaba de hacer un sacrificio en un altar que aparece a la izquierda con llamas, y a la derecha el dios le va a entregar un cordel. La cuarta escena es *Peleo intenta unirse a Tetis dormida*: para evitarlo, la nereida adopta todo tipo de metamorfosis, potestad propia de las divinidades marinas; al final se rinde diciendo: «vences no sin la voluntad de los dioses»; en el centro de la imagen Peleo desnudo se agarra a Tetis en forma de tigre moteado y detrás se representan tres momentos anteriores: Peleo sorprende durmiendo a la nereida, Tetis transformada en árbol y en ave.

La quinta y última escena de esta historia es *Tetis acepta a Peleo*: en primer término los amantes se abrazan y al fondo de nuevo se ven en acto amoroso. Peleo lleva aquí casco militar.



II. 8. *Tetis acepta a Peleo*, quinta escena, friso de la sala de las Cariátides

²² Cf. *Met.* XI 22-265.

Las tres escenas que restan, la de la derecha del *Aire* y las dos que flanquean al *Fuego* (salamandra), introducen una nueva historia. Hay un hilo conductor que las une: el personaje femenino vestido con túnica naranja y manto rojo. Se trata de Quíone²³, hija de Lucífero —o Eósforo—, amada el mismo día por los dioses Apolo y Mercurio, de los que tuvo, respectivamente, al músico Filamón y al astuto Autólico. En la primera escena *Mercurio duerme a Quíone con su caduceo*: Mercurio es el primero en poseerla tras haberla dormido con un toque de su caduceo, como se observa en primer término; al fondo, entre edificios, se ve de nuevo a la joven junto a Apolo, que «se finge una anciana» y consigue «un goce que le había sido robado de antemano»²⁴.



II. 9. *Mercurio duerme a Quíone*, friso de la sala de las Cariátides.

En la segunda *Quíone es matada de un flechazo por Diana*; ensoberbecida por estos amores, la joven se atrevió a decir que superaba en belleza a Diana: «desaprobó la figura de la diosa»; ésta, tras decir «le gustaré por mis hechos», le atraviesa su lengua de un flechazo

Y en la última *Quíone ardiendo en la pira*: Dedalión, padre de Quíone, a la izquierda de la imagen, al ver a su hija arder en la pira intenta por cuatro veces arrojarla a ella y otras tantas es rechazado; finalmente huye veloz, deseoso de morir, y alcanza el monte Parnaso, desde donde se arroja, como se ve en la parte superior derecha de la imagen. Apolo, compadeci-

²³ Cf. *Met.* XI 291-345.

²⁴ J. M. Frécaut (*L'esprit et l'humour chez Ovide*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1972) considera esta historia la más escabrosa de las *Metamorfosis*. Pero recordemos la conversión de Júpiter en Diana para conseguir a Calisto o la de Vertumno transformado en anciana para conquistar «dialécticamente» a Pomona.

do, lo convierte en gavián, un ave furiosa como había sido su carácter de humano.

En las paredes se narra el ciclo de Ceix y Alcíone²⁵ en seis escenas, que se pueden apreciar en las imágenes anteriores de esta sala: 1) *Ceix se despi- de de Alcíone antes de partir a consultar el oráculo de Apolo en Claros* (estaba inquieto por lo sucedido a su hermano Dedalión; la escena está parcialmente deteriorada por la construcción de una chimenea); 2) *La nave de Ceix naufraga* (antes de morir invoca a su esposa y pide que las olas lleven su cuerpo a sus manos para que le dé sepultura); 3) *Juno envía a Iris al pala- cio del Sueño* (para que ordene a los ensueños se presenten a Alcíone bajo la apariencia de Ceix); 4) *Morfeo²⁶ bajo la forma de Ceix le cuenta a Alcíone los detalles de su naufragio*; 5) *El cuerpo de Ceix es llevado a la orilla* y 6) *Ceix y Alcíone son convertidos en aves*, por misericordia de los dioses. De nuevo, hallamos un punto de unión en estas tres historias (Tetis y Peleo, Quíone y Ceix y Alcíone) que decoran la sala de las Cariátides: han sido extraídas del mismo libro de las *Metamorfosis*, el libro XI.

La sala más grande es la del Zodíaco²⁷, ilustrada con frescos de gran cali- dad, que hacen pensar en un pintor diferente a los del resto de la casa. En las paredes están representados los signos zodiacales (debajo de cada uno hay grandes figuras masculinas que simbolizan los meses) e, intercalado, otro ciclo mitológico: los amores de Glauco y Escila²⁸, que se desarrolla en tres escenas.



II. 10.
Sala del
Zodíaco

²⁵ Cf. *Met.* XI 410-748. Ceix era hijo de Lucífero y, por tanto, hermano de Dedalión, y rey de Traquis. Alcíone era hija de Eolo, el rey de los vientos.

²⁶ Etimológicamente, «el simulador de formas».

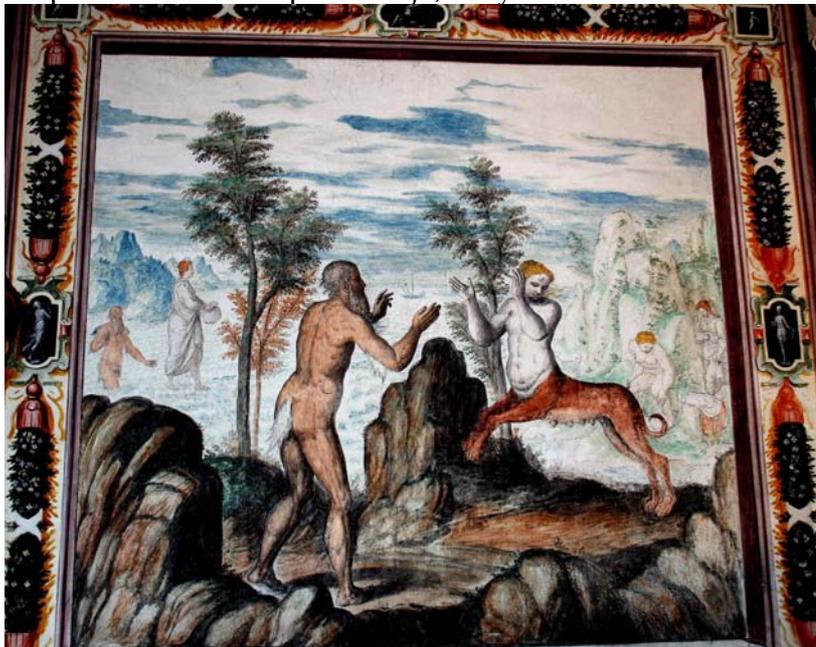
²⁷ En la Exposición Nacional de Roma de 1911 se presentó una reproducción de toda la sala, representando al arte lombardo.

²⁸ Cf. *Met.* XIII 898-968 y XIV 1-74.

La primera escena es *Escila rechaza el cortejo de Glauco y huye*: Glauco era un pescador beocio que comiendo casualmente una hierba se convirtió en una divinidad marina; su aspecto se transformó: sus hombros se desarrollaron y adquirieron color azulado, sus mejillas se poblaron de una barba de reflejos verdes y la parte inferior de su cuerpo se convirtió en cola de pez; se enamoró de Escila, una hermosa joven que no le correspondió; la escena, que sigue fielmente las *Metamorfosis*, recoge dos momentos de este cortejo: a la izquierda, Glauco, con aspecto humano, persigue a la joven; a la derecha, el dios, de pie, le explica a la joven, sentada sobre una roca, su historia.

En la segunda escena *Circe empapa un vestido con veneno*: Glauco pide a la maga Circe que le ayude a conseguir el amor de Escila con alguno de sus sortilegios e hierbas, pero la maga se enamora de él y, viéndose rechazada, decide vengarse preparando unas hierbas mágicas, que esparce en la gruta en la que suele descansar la joven. En la imagen se recogen varias instantáneas en la recogida y preparación de estas hierbas; además, a la izquierda, Circe está empapando con veneno un vestido para Escila ante la presencia de Glauco, detalle que no recogen las *Metamorfosis*.

Y en la tercera *Circe transforma a Escila en un monstruo*: al introducirse Escila en las aguas de esta gruta, su cuerpo se transforma en seis cuerpos de perro de cintura para abajo, tal y como se describe en la *Odisea*; en cambio, en la pintura sólo presenta un cuerpo de perro de cintura para abajo;



en la pintura sólo presenta un cuerpo de perro de cintura para abajo; a la izquierda se ve a Circe caminando sobre las aguas²⁹, seguida de Glauco; y a la izquierda, a Escila metiéndose en el agua.

Il. 11. *Circe transforma a Escila en un monstruo, escena tercera, sala del Zodíaco*

²⁹ Dice Ovidio, *Met.* XIV 50: «corre con los pies secos sobre la superficie de la llanura marina».

Las dos escenas restantes son más problemáticas. En una un adulto corta en trozos a un niño: podría referirse al episodio en que *Tántalo ofrece a los dioses —para ponerlos a prueba— el cuerpo de su hijo Pélope*³⁰ (de hecho, al fondo, en una sala se está celebrando un banquete). En la otra escena aparece un joven semicubierto con un manto blanco ante cuatro hombres vestidos al modo oriental. Tal vez represente a Pélope, pues lo lógico sería que en esta escena se continuase la misma historia; uno de los hombres señala al cielo con su mano, explicando quizá al joven la intervención divina en su «resurrección»³¹. Por otro lado, este mito y otros que veremos en el friso pertenecen al mismo libro VI de las *Metamorfosis*.

En el friso superior que recorre las paredes hay doce escenas más, distribuidas en cuatro historias —tres por pared—, protagonizadas por Circe y Ulises³², Latona³³, el rey Midas³⁴ y Atalanta e Hipómenes³⁵, que tienen en común el poner de relieve la venganza que toman los dioses sobre los hombres cuando éstos intentan ofenderlos.

Las tres primeras, sobre la pared de la chimenea, recogen el episodio en que la maga Circe convierte en cerdos a los compañeros de Ulises, inspirado en *Metamorfosis XIV*³⁶ 244-307, que es un resumen de *Odisea X* 136-400. En la primera escena *Circe transforma en cerdos a los compañeros de Ulises, a excepción de Euríloco*³⁷: tras beber una copa y ser tocados por la varita de la diosa. En la segunda escena *Mercurio previene a Ulises y le da una planta para quedar inmune a los hechizos de Circe*: le aconseja que amenace a la diosa con la espada y que no renuncie a su lecho para recuperar a sus compañeros; en la escena aparece también Euríloco. En la tercera *Los compañeros de Ulises recobran su aspecto humano*: para la «retrometamorfosis» la maga utiliza sortilegios contrarios y toca a los compañeros con la varita al revés.

³⁰ Cf. *Met.* VI 401-423.

³¹ Además, los vv. 412-413 del libro VI de las *Metamorfosis* («se reúnen los patricios de los lugares colindantes. Y las ciudades cercanas pidieron a sus reyes que fueran a dar consuelo») pueden aludir a los mencionados cuatros hombres.

³² Cf. *Met.* XIV 223-307 y *Od.* X 133-574.

³³ Cf. *Met.* VI 146-312 y 313-381.

³⁴ Cf. *Met.* XI 85-193.

³⁵ Cf. *Met.* X 560-709.

³⁶ El mismo libro en que se inspiran las escenas de Glauco de la pared de abajo.

³⁷ Según la *Odisea*, Euríloco estaba al frente de 22 compañeros, uno más que en las *Metamorfosis*.



II. 12. *Los compañeros de Ulises recobran su aspecto humano, friso de la sala del Zodíaco*

En la pared siguiente se narran en tres escenas dos actos de soberbia contra la diosa Latona y la cólera que suscitan en ella. En uno *Los campesinos licios impiden a Latona beber agua y son transformados en ranas*: la diosa con sus gemelos Apolo y Diana en brazos, llega sedienta a un lago y pide a un grupo de campesinos que había que la dejen beber agua; éstos la insultan y le enturbian el agua y, tras pronunciar la diosa la frase «¡Qué viváis eternamente en esta charca!», son convertidos en ranas. En la imagen a dos de ellos ya se les ha operado la mutación en la cara.

Las otras dos escenas giran en torno a Níobe³⁸. En una *La reina Níobe se cree superior a la diosa Latona por su amplia prole*: hija de Tántalo — que aparece en la pared de abajo — y esposa del rey tebano Anfión, tuvo siete hijos y siete hijas, frente a dos de Leto. Desvió los sacrificios que se hacían a la diosa en su propio beneficio, como se observa en la parte izquierda de la imagen, en la que sus súbditos se arrodillan ante ella. En la parte derecha Leto se queja de este hecho a sus hijos.

La otra escena de esta pared es *Apolo y Diana vengan el honor de su madre matando a todos los hijos de Níobe*: primero Apolo mata a los siete varones y luego Diana hace lo mismo con las siete hijas, a pesar de las súplicas de Níobe, que de dolor fue transformada en piedra. Pero ni siquiera entonces cesaron sus lágrimas.

³⁸ En las *Metamorfosis* se sitúan justo antes que la de Latona y los campesinos licios.



II. 13. *Apolo y Diana vengan el honor de su madre, friso de la sala del Zodíaco*

En la siguiente pared se recogen, en otras tres escenas, dos leyendas relacionadas con Midas, el famoso rey de Frigia. En una *Midas obtiene de Baco el don de transformar en oro todo lo que toca* como recompensa por haber hospedado a Sileno cuando se perdió en el bosque. A la izquierda de la imagen aparece Baco con aspecto infantil ante Midas y Sileno. A la derecha, el rey, ante una mesa con objetos de oro, le pide al dios que lo libere de este don, lo cual consigue bañándose en la fuente del río Pactolo, como se ve en el centro.

La otra leyenda está relacionada con la intervención de Midas en una famosa competición musical. En una escena, *Midas recibe orejas de burro por apoyar a Marsias³⁹ en su disputa musical con Apolo*: actuó de juez el dios de la montaña Tmolos y Midas consideraba injusto el veredicto que daba vencedor a Apolo. A la izquierda, Midas se está viendo su rostro con orejas de asno en un espejo que le sujeta el mismo Apolo.

En la escena siguiente *El secreto de Midas es descubierto por su barbero*: a la izquierda, el barbero descubre las orejas de asno del rey, que ocultaba con una tiara. Abrumado por este hallazgo, el barbero, como se ve a la derecha, hace un agujero en la tierra, le confía el secreto y lo tapa, pero con el tiempo nacen unas cañas que, movidas por el viento, se encargan de divulgarlo a toda la población.

³⁹ Está muy extendida la confusión entre este personaje y Pan, dios de los pastores y rebaños y perteneciente al cortejo de Baco.



II. 14. *El secreto de Midas es descubierto por el barbero, friso de la sala del Zodíaco*

La última pared se dedica al mito de Atalanta e Hipómenes⁴⁰. En la primera escena *Atalanta es retada por Hipómenes a una carrera*: para casarse con Atalanta, la mujer más rápida de la antigüedad, había que vencerla en una carrera, con el agravante de que si ella vencía mataba a su contrincante; muchos pretendientes habían encontrado ya la muerte —en primer término vemos a dos— cuando aparece Hipómenes, biznieto de Neptuno, y se presenta a la joven —al fondo, a la izquierda—; a la derecha Hipómenes pide ayuda a Venus, que le da tres manzanas⁴¹ para que las utilice en la carrera. En la segunda escena *Hipómenes vence la carrera arrojando tres manzanas de oro*: conforme iba siendo adelantado arrojaba, uno a uno, estos frutos a los pies de Atalanta; parece que se recoge el momento en que se lanza la última manzana, ante la mirada de varios grupos de espectadores. Y en la tercera escena *Hipómenes y Atalanta profanan el templo de Cibeles y son convertidos en leones*: Hipómenes olvidó dar las gracias a Venus —a la izquierda sobre nubes—, que, dolida, hizo concebir en el joven un irrefrenable deseo de hacer el amor, saciado en el mismo templo de la diosa Cibeles; a la derecha los amantes están sentados debajo de una hornacina de la diosa, que por pudor vuelve su cara; indignada, la diosa los castigó transformándolos en leones, como se ve en el centro de la imagen.

⁴⁰ Recordemos el ciclo pintado sobre este tema por el florentino Romulo Cincinato entre 1578 y 1580 en el palacio del Infantado de Guadalajara (España). Cf. A. R. Navarrete, *La mitología en los palacios españoles*, UNED, Úbeda-Jaén, 2005, págs. 87-91.

⁴¹ En una interpretación cristiana aludirían a las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad.

La sala del Obispo⁴² desarrolla la disputa de Aracne y Minerva⁴³ en el arte de tejer en cinco recuadros de las paredes: 1) *Minerva entra en el telar en el que dos mujeres trabajan*; 2) *Minerva se presenta a Aracne como vieja* (para hacerla desistir de su idea de competir con Minerva, pero no lo consigue ni transformándose de nuevo en diosa); 3) *Aracne deshace el ovillo de lana*; 4) *Aracne hila la lana*; 5) *Minerva irritada por el éxito de Aracne rompe su tela* (la diosa golpea con la lanzadera a la joven, que desesperada se cuelga; compadecida la diosa, le conserva la vida, pero convirtiéndola en araña). En el friso superior se narran justamente, entre escenas alusivas al arte de tejer, protagonizadas por jóvenes, algunos temas mitológicos representados en las telas de ambas contendientes.



Il. 15. Sala del Obispo. Vista general. En paredes, escenas 3, 4 y 1 de Aracne y Minerva

De los temas tejidos por Aracne⁴⁴ se recogen dos escenas sobre Asteria, la hija del titán Ceo y hermana de Latona, amada también por Júpiter: As-

⁴² Llamada así por haberse hospedado en ella el obispo de Como en sus visitas pastorales.

⁴³ Cf. *Met.* VI 1-141.

⁴⁴ Aracne se centró en las infidelidades de los dioses; de las amantes de Júpiter, además de a Asteria, presenta a Europa, Leda, Antíope, Alcmena, Dánae, Egina, Mnemósine, Proserpina. También alude a los amores de Neptuno, Apolo, Baco y Saturno.

teria poseída por Júpiter en forma de águila y Asteria se transforma en codorniz⁴⁵ para escapar a la persecución del águila y luego en isla⁴⁶.



II. 16. Asteria poseída por Júpiter en forma de águila, friso de la sala del Obispo.

De los temas tejidos por Minerva se recogen cuatro escenas. En una aparece el conocido tema de *La disputa de Minerva y Neptuno por la posesión del Ática* (junto a la diosa aparece un esquelético olivo y junto al dios la parte trasera de un caballo). En otra *Ródope y Hemo*⁴⁷ son convertidos en mon-

⁴⁵ Esta transformación sólo aparece en las *Metamorfosis*.

⁴⁶ La isla de Ortigia, que en griego significa «isla de las codornices». Luego recibiría el nombre de Delos, cuando Latona dio a luz allí a sus gemelos.

⁴⁷ Hemo es uno de los hijos de Bóreas y Oritía, casado con Ródope, hija del dios-río Estrimón, con la que reinó en Tracia y tuvo un hijo, llamado Hebro, epónimo del río del mismo nombre. Hemo y Ródope tuvieron la osadía de hacerse rendir culto, adoptando, respectivamente, los nombres de Zeus y Hera. (cf. *Met.* VI 87-89). Hoy se denomina como Montes Ródope a un macizo montañoso de la antigua Tracia y las actuales Bulgaria y Grecia.

tes por usurpar la personalidad de Júpiter y Juno. En una tercera Cíniras⁴⁸ y sus hijas son convertidas en escalones de un templo (por ofender a la diosa Juno, que se halla a la izquierda de la imagen, mientras Cíniras parece querer abrazar los escalones, como dicen *Las Metamorfosis* VI 99-101). Y en la cuarta Antígona⁴⁹ es convertida en cigüeña por Juno (por haberla ofendido diciendo que su cabellera era más hermosa que la de Juno o por haberse acostado con su marido; primero Juno convierte sus cabellos en serpientes y luego los dioses, apiadados, la convirtieron en cigüeña, ave enemiga de las serpientes).



Il. 17. Cíniras y sus hijas, friso de la sala del Obispo

⁴⁸ Este personaje no es el padre de Mirra, sino otro del que habla también el apologista cristiano del siglo III Lactancio Plácido (*Instituciones divinas* VI 1): era un rey de Asiria cuyas hijas fueron convertidas en escalones por ofender a Juno. Cf. n. 621 (pág. 389) de la edición de las *Metamorfosis* de Ovidio realizada por Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (Cátedra, Madrid, 1995).

⁴⁹ No hay que confundirla con la hija de Edipo. Esta otra Antígona era una joven de extrema belleza, hermana de Príamo.

La sala de Carducci⁵⁰, por último, no tiene temas mitológicos. En el friso superior hay grutescos y en las paredes, motivos geométricos y cuatro alegorías, que podrían referirse a los cuatro continentes.

⁵⁰ Ilustre profesor de literatura italiana de la Universidad de Bolonia, que residió en la villa diez años, de 1888 a 1905.