



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

El escorzo en el Renacimiento italiano:  
la figura de Andrea Mantegna

The foreshortening in the Italian Renaissance:  
the Andrea Mantegna's figure

Autora

Ángela Andrés González

Director

José Luis Pano Gracia

Facultad de Filosofía y Letras

Año 2019

## Índice

Índice.....	1
Resumen.....	2
<b>1. Introducción.....</b>	<b>3</b>
1.1. Elección y justificación del tema.....	3
1.2. Objetivos.....	3
1.3. Metodología.....	4
1.4. Estado de la cuestión.....	4
1.5. Agradecimientos.....	7
<b>2. Estudio analítico.....</b>	<b>8</b>
2.1. Breves apuntes sobre el Renacimiento italiano.....	8
2.2. Desarrollo y evolución de la representación figurativa en escorzo.....	9
2.3. Justificación de la importancia y vinculación de la figura de Andrea Mantegna con respecto a la representación figurativa en escorzo.....	12
2.4. Vida y obra de Andrea Mantegna.....	14
2.5. Las obras más significativas de Andrea Mantegna.....	19
2.5.1. La <i>Cámara de los esposos</i> .....	19
2.5.2. El <i>Cristo muerto</i> .....	22
<b>3. Conclusiones .....</b>	<b>25</b>
<b>4. Fuentes y bibliografía consultada.....</b>	<b>26</b>
<b>5. Anexos.....</b>	<b>29</b>

## **Resumen**

Pretendemos estudiar el desarrollo que alcanza en el Renacimiento italiano la representación figurativa en escorzo a través de los textos que escribieron los más reconocidos tratadistas del momento. Para comprender este complejo proceso es importante tener en cuenta la puesta en praxis de este sistema, y para ello es indispensable la figura de Andrea Mantegna, quien dedicó su vida artística en conseguirlo. Con una vida prolífica, destacó sobre los demás y se convirtió en el artista que, hasta el momento, mejor había configurado este fenómeno, con obras tan conocidas como la *Cámara de los Esposos* y el *Cristo muerto*.

## **Abstract**

We will study the development that reaches in the Italian Renaissance, 15th and 16th century, the figurative representation in foreshortening through the manuscripts and processes that were written by the most recognized treatises of the moment. To understand this complex process it is important to take into account his work on this system for it, it is important the Andrea Mantegna's figure, who dedicated his artistic life to reach it. With a prolific life, he stood up over the rest, becoming the artist that, by the moment, had better shaped this phenomenon. Looking deeply into his life, we will see his two bestest masterpieces: the *Bridal chamber* and the *Lamentation of Christ*.

**Palabras clave:** Renacimiento, perspectiva, escorzo, dibujo, pintura, Andrea Mantegna.

**Keywords:** Renaissance, perspective, foreshortening, drawing, picture, Andrea Mantegna.

## **1. Introducción**

### **1.1. Elección y justificación del tema**

El principal motivo por el que se ha elegido este tema para la realización del Trabajo de Fin de Grado reside en el interés que desde siempre me ha suscitado, de una forma o de otra, el estudio del Renacimiento italiano. La razón de ello es que fue un movimiento que supuso un giro completamente nuevo con respecto a todo el arte que se había desarrollado en épocas anteriores al mismo.

Del mismo modo, al cursar en el Grado de Historia del Arte la asignatura de Arte del Renacimiento, dentro del amplio contenido que estudiamos, la figura de Andrea Mantegna y sus trabajos fueron los que más impresión e interés me causaron, al suponer una gran evolución en la forma de representación de los elementos que conforman una obra pictórica, concretamente, se consiguió desarrollar grandes avances en los estudios de la representación de figuras en perspectiva. Además, fue un pintor que muy tempranamente quedó subrayada su relevancia en los tratados sobre la perspectiva que fueron escritos por sus coetáneos, donde la figura de Mantegna es ensalzada de manera reiterada.

### **1.2. Objetivos**

A continuación, tenemos que plantear los objetivos que nos hemos propuesto para la realización de este TFG:

1. Dar a conocer los estudios y avances que se llevaron a cabo en el Renacimiento italiano para poder desarrollar y elaborar figuras en escorzo.
2. Realizar una reflexión sobre la importancia de Andrea Mantegna tanto en el Renacimiento italiano como en la representación pictórica de los personajes en escorzo.
3. Dar visibilidad al desarrollo que llevan a cabo este tipo de representaciones a lo largo de la vida del artista, mediante la selección y el análisis de sus trabajos más relevantes, hasta llegar a la realización de sus obras más reconocidas y consideradas en la representación en escorzo, tal y como veremos más adelante.

4. Reflexionar sobre la influencia que supuso, en artistas coetáneos y posteriores, la obra completa de Andrea Mantegna.

### **1.3. Metodología**

Tras haber realizado una breve elección y aproximación al tema que íbamos a desarrollar, tuvo lugar una búsqueda en la Biblioteca María Moliner para comprobar la disposición de la bibliografía existente sobre el Renacimiento italiano y, por supuesto, acerca del artista Andrea Mantegna. Posteriormente, se comprobó la presencia de artículos, trabajos o documentos sobre los tratados de la perspectiva en páginas web como Dialnet. Esta búsqueda finalizó en la Biblioteca Universitaria de Burgos y en la Biblioteca de la Pinacoteca de Brera de Milán. En este ejercicio de recogida de información, también jugaron un papel muy importante los libros sobre el Renacimiento que tuve la oportunidad de adquirir durante mi estancia Erasmus en Italia. Después, se realizó un esquema sobre la estructura que iba a tener el estudio y se procedió a la realización del mismo.

Para el conocimiento más exhaustivo de su obra más divulgada, el *Cristo Muerto*, consideré de gran importancia conocer el contexto en el que se encontraba la pintura actualmente. Para ello, y de acuerdo con mi tutor, efectué un viaje a Milán con el fin de visitar la Pinacoteca de Brera, donde pregunté al personal del museo si podían facilitarme información más específica sobre Andrea Mantegna y su quehacer pictórico, como motivo de un trabajo que estaba llevando a cabo. Me pusieron en contacto con un especialista de este artista, Francesco Petrella, perteneciente al Servizio Didattici di Brera, de quien obtuve gran cantidad de información de considerable trascendencia.

### **1.4. Estado de la cuestión**

Teniendo en cuenta la bibliografía recopilada, se puede afirmar que el estudio, tanto del escorzo como de la figura de Andrea Mantegna, ha sido tratado con profundidad desde el Quattrocento hasta nuestros días, lo que trae como consecuencia que dispongamos de una gran variedad de fuentes escritas que abordan estos temas, otorgándonos así, una mayor facilidad para llevar a cabo nuestra labor durante el desarrollo de este estudio.

En primer lugar, mencionaremos los tratados y manuscritos que más relevancia han adquirido a lo largo de la historia, es decir, los que han gozado de mayor

trascendencia en cuanto a lo que se refiere a la representación en escorzo. Y, a continuación, comentaremos las obras más destacadas que tratan de manera específica la figura de Andrea Mantegna.

Como primera fuente escrita que trata de resolver el problema que plantea la representación en perspectiva y en escorzo de las figuras pictóricas, se encuentra el tratado *De Pictura* (1453), de Leon Battista Alberti.<sup>1</sup> Este trabajo buscaba la explicación teórica y práctica mediante el establecimiento de unas reglas de representación que sirviesen a los artistas aprendices del momento. El tratado de Alberti, que es muy completo, está conformado por un total de tres libros, siendo en el Libro III en el que se centró en resolver la cuestión del escorzo.

Poco tiempo después, y todavía en el Quattrocento, se perfeccionó aún más el tratado de Alberti, concretamente con la redacción del escrito *De prospectiva pingendi* (1474), que fue redactado por Piero della Francesca.<sup>2</sup> Se trata del primer tratado dedicado de manera exclusiva al estudio de la perspectiva geométrica, donde iba a desarrollar las ideas de Alberti, pero justificándolas matemáticamente, consiguiendo así un método más verosímil de la representación en escorzo. A finales del Quattrocento y comienzos del Cinquecento, fue cuando Leonardo Da Vinci dio un paso decisivo con la escritura de su *Trattato Della Pittura* (1487 y 1514; publicado en 1680).<sup>3</sup> Un tratado que está compuesto por las anotaciones e ideas que fue elaborando a lo largo de su vida mientras trabajaba en la perfección constante de sus pinturas. Así, constituye un escrito cuya función es la de saber observar la naturaleza para saberla reflejar posteriormente en un dibujo. Todo ello va acompañado de unas excelentes ilustraciones explicativas.

Luego cabe destacar la figura de Alberto Durero, que redactó el tratado conocido como *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* (1523),<sup>4</sup> centrado en el estudio de las proporciones y del tratamiento de la perspectiva, además del escorzo. En esta misma centuria, y entre 1560 y 1570, se llevó a cabo la escritura por parte de Carlos Urbino del *Codex Huygens* –hoy en día en la Morgan Library de

---

<sup>1</sup> BATTISTA ALBERTI, L., *De Pictura*, Florencia, 1435. Citamos por BATTISTA ALBERTI, L., *De Pictura* (traducción PÉREZ INFANTE, C.), México, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1998.

<sup>2</sup> DELLA FRANCESCA, P., *De prospectiva pingendi*, (edición NICCO FASOLA, G.), Florencia, Sansoni, 1942.

<sup>3</sup> DA VINCI, L., *Tratado de la pintura*, Roma, 1680. Citamos por DA VINCI, L., *Tratado de la pintura*, traducción GARCÍA LÓPEZ, D.), Madrid, Alianza, 2013.

<sup>4</sup> DURERO, A., *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, 1523. Citamos por DURERO, A., *De la medida*, (traducción CALATRAVA ESCOBAR, J.), Madrid, Akal, 2000.

Londres— y donde se establecen las correctas reglas de la perspectiva y de la representación figurativa, basándose en el tratado, ya mencionado, que años anteriores había escrito Leonardo Da Vinci.

Finalmente y con el mismo objetivo, Giovanni Paolo Lomazzo escribió en 1584 una obra que ya es considerada manierista, su *Trattato dell'arte della pittura*, constituido por siete libros, donde aúna en el Libro V la explicación de una correcta aplicación de la perspectiva lineal, y del cual, además, hizo un compendio de estas ideas en el trabajo llamado *Idea del tempio della pittura* (1590).<sup>5</sup> De tal manera que, con este tratado, consigue la legitimación y la sistematización de las normas e ideas que establecen los autores de los tratados anteriores, facilitando así la práctica de la pintura a los futuros artistas.

Por lo que respecta a la primera obra en la que se mencionan los logros y avances de Andrea Mantegna, es de referencia obligada la *Cronaca rimata* (1482),<sup>6</sup> de la que fue responsable Giovanni Santi. Este autor busca ensalzar el talento de Mantegna en la perspectiva, el virtuosismo ilusorio y su dominio en la realización de escorzos. A mediados del siglo XVI, el gran Giorgio Vasari, en su obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550),<sup>7</sup> hace un comentario sobre los trabajos de Mantegna y su caracterización como maestro en los escorzos, así como por la valentía que tuvo en aquellos tiempos por materializarlos. Poco tiempo después, también lo haría Lomazzo en su *Idea del tempio della pittura* (1590),<sup>8</sup> donde pretende dejar clara la idea de que sin Mantegna, el arte de la pintura no hubiera sido lo mismo.

Pero, tratándose en concreto de obras monográficas sobre Andrea Mantegna, existen en la actualidad una gran proliferación de éstas, de tal manera que, a modo de síntesis, cabe destacar la obra de Suzzane Boorsch, Keith Christiansen, David Ekserdjian, Charles Hope y David Landau, bajo el sencillo título de *Andrea Mantegna*

---

<sup>5</sup> LOMAZZO, G.P., *Idea del tempio della pittura*, Milán, 1590. Citamos por LOMAZZO, G.P., *Idea of the temple of painting* (traducción JULIA CHAI, J.), Pennsylvania, University Press, 2013.

<sup>6</sup> SANTI, G., *Cronaca rimata*, Urbino, 1482. Citamos por SANTI, G., *Cronaca rimata*, Barcelona, Electa 2009.

<sup>7</sup> VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Florencia, 1550. Citamos por VASARI, G. (traducido por MÉNDEZ BAIGES, M. T. y MONTUANO GARCÍA, J. M.), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, en Madrid, Tecnos, 1998.

<sup>8</sup> LOMAZZO, G.P., *Idea del tempio della pittura*, Milán, 1590. Citamos por LOMAZZO, G.P., *Idea of the temple of painting ...*, op.cit.

(1992).<sup>9</sup> Un estudio que ha sido imprescindible para la realización de este TFG, ya que otorga una mayor importancia a su obra artística que a su biografía, resultando imprescindible para comprender sus personajes escorzados. Busca la comprensión de sus primeros trabajos, sus iconografías y sus dibujos preparatorios, así como las obras más relevantes de su vida.

Un año después, se publicó la monografía de la profesora Alicia Cámara Muñoz, titulada *Andrea Mantegna* (1993),<sup>10</sup> y cuyo propósito es el de dar a conocer las obras más relevantes del artista y describir –técnicamente y formalmente– hasta el más pequeño detalle de las mismas, con la finalidad de facilitar su comprensión. Obra, sin duda, de un carácter muy didáctico y de una gran utilidad para los estudiantes de Historia del Arte, con un excelente catálogo de obras y una actualizada bibliografía.

Asimismo, también es destacable la monografía que efectuó Alberta De Nicolò Salmazo denominada *Mantegna* (1997).<sup>11</sup> Con este libro se ha buscado conseguir cierta aproximación al artista mediante la explicación de su obra completa, acompañada del contexto de sus encargos, así como situaciones personales, preferencias del pintor en el momento de su realización o del contexto político que le tocó vivir, proporcionándonos así un conocimiento de carácter general muy profundo sobre el artista.

## **1.5. Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecer al personal perteneciente a la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza y de la Biblioteca Universitaria de Burgos, ya que, en todo momento, han estado dispuestos a ayudarme para la localización de fuentes bibliográficas. Del mismo modo, dar las gracias a Francesco Petrella, perteneciente al Servizio Didattici di Brera, por dedicar su tiempo en proporcionarme información significativa para elaborar este trabajo. Y, por último, también deseo agradecer a José Luis Pano Gracia, director de este TFG, por la ayuda prestada durante su realización.

---

<sup>9</sup> BOORSCH, S., CHRISTIANSEN, K., EKSERDJIAN, D., HOPE, C. y LANDAU, D., *Andrea Mantegna*, Milano, Electa, 1992.

<sup>10</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna*, Madrid, Historia 16, 1993.

<sup>11</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna*, Madrid, Electa, 1997.

## 2. Estudio analítico

### 2.1. Breves apuntes sobre el arte del Renacimiento italiano

El Renacimiento es un movimiento que se desarrolla en los siglos XV y XVI, en concreto tiene su comienzo en 1453 como consecuencia de la caída de Constantinopla y la huida de grandes pensadores de la península griega a la italiana. Es más, en oposición al estilo gótico,<sup>12</sup> lleva consigo de manera explícita toda una gran amalgama de nuevos conocimientos, por lo que se entiende como un fenómeno de carácter unitario, cuyo inicio guarda relación con el Humanismo y que supone una transformación en el mundo de las artes, filosofía y teología.<sup>13</sup>

El artista renacentista en comparación con el medieval se ha individualizado de las masas, en estilo y en pensamiento, y, por lo tanto, adquiere un carácter subversivo,<sup>14</sup> de tal manera que prevalece cierta aspiración a la renovación del hombre que implica una reforma moral y una retrospectiva de la cultura antigua. Se desarrolla un arte que, a grandes rasgos, exige la contemplación de la naturaleza y de una realidad no manipulada,<sup>15</sup> donde impera un nuevo modo de ver el mundo y, a su vez, la obra de arte. Ello quedaría marcado por el interés de hallar una explicación del contenido de un cuadro de un modo diferente.<sup>16</sup> Asimismo, es un estilo que remite al espíritu de la antigüedad clásica, tanto griega como romana, en el que, para representar pictóricamente la profundidad espacial, por primera vez, se pone en práctica la perspectiva construida geoméricamente.<sup>17</sup> Se puede hablar de ilusionismo espacial –mediante la perspectiva central– alcanzando su mayor interés a mediados del siglo XV, junto con la reproducción del movimiento o la utilización correcta del color.

Se conoce el siglo XV como la edad de las especulaciones teóricas, en la que penetra con fuerza el estudio de la Antigüedad griega y romana, donde además de ser destacable la publicación de tratados de carácter decisivo, como el *Di prospettiva pingendi* de Piero della Francesca; en Mantua, con la figura de Andrea Mantenga; en

---

<sup>12</sup> JESTAZ, B., *El arte del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1991, pp. 16-17.

<sup>13</sup> ESTÉBANEZ, E. G., *Renacimiento: El Humanismo y Sociedad* (vol. 11), Madrid, Cincel, 1986, pp. 27-35.

<sup>14</sup> FLAMAND, E. C., *El Renacimiento III*, París, Editions Rencontre Lausanne, 1966, p. 7.

<sup>15</sup> KELLER, H., *El Renacimiento italiano*, Madrid, EDAF, 1900, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>17</sup> TOMAN, R., *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, Köln, H.F. Ullmann Publishing, 2011, pp. 8-9.

Florenia con la Escuela de los Verrocchio, de donde saldría la figura de Leonardo Da Vinci, y en Milán con Bramante. Los artistas, que en su mayoría fueron también teóricos, construyeron sus bases originales en rivalidad con las viejas “artes liberales”, asimilando las antiguas lecciones.<sup>18</sup>

## 2.2. Desarrollo y evolución de la representación figurativa en escorzo

En la pintura de comienzos del siglo XV es visible el predominio de formas que se remiten al estilo tardogótico, bien conocido como Gótico Internacional. La magnificencia, la decoración suntuosa y el detallismo realista conformaron un estilo caracterizado por la elegancia en las líneas. Su desarrollo en la península itálica se vería motivado por la llegada de artistas que portaban consigo el repertorio formal propio de la elegancia palatina de la región franco-flamenca.

Giorgio Vasari, calificaría el inicio del Quattrocento como una *rinascità*, es decir, un renacer del arte cuya única función sería la de llevar a cabo la búsqueda de la reproducción fiel a la realidad. Esta veracidad la seguirían cultivando los artistas de este periodo llevándola a su máxima perfección.<sup>19</sup> Entre 1420 y 1440, se dice que la pintura encontraría nuevas razones de ser, es decir, el espacio armonioso y organizado consiguió definitivamente imponerse, algo que se vio en la figura de Paolo Uccello, ya que fue capaz de simplificar los elementos a representar en pequeños modelos tratados a través de la geometría, de tal manera que conseguiría introducir un cuerpo en todas sus facetas posibles.<sup>20</sup>

También cobró importancia la representación de volúmenes caracterizados por la armonía y las perspectivas más perfectas, así como la ambientación monumental, desarrollada bajo la ayuda de Mantegna y de los pintores procedentes de Ferrara.<sup>21</sup> Como consecuencia, Padua, Venecia y Verona, se convirtieron en el centro artístico de una pintura que consiguió la ruptura definitiva con el gótico gracias a la aparición de Andrea Mantegna, quien consiguió llevar a cabo una especie de compendio de los gustos del siglo XV en la Italia del norte.

---

<sup>18</sup> CHASTEL, A., *Storia dell'arte italiana. Tomo Primo.*, Italia, Laterza, 1993, p. 208.

<sup>19</sup> DEIMLING, B., “La pintura del Renacimiento Temprano en Florenia e Italia central”, en TOMAN, R., *El arte en la Italia del Renacimiento: ...*, op.cit., pp. 239-241.

<sup>20</sup> CHASTEL, A., *Storia dell'arte italiana...*, op.cit., pp. 237-241.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 272.

Dentro de este Renacimiento italiano, en lo referente al dibujo, su enseñanza y aprendizaje, los artistas aprendices además de basarse en modelos de la Antigüedad griega y romana, llevaron a cabo un estudio sobre un modelo vivo ya que resultaba idóneo para conseguir representaciones de aspecto natural.<sup>22</sup> Fue en 1435 con el tratado de Leon Battista Alberti (1404-1472), conocido como *De pictura*, cuando se explicó el método de aprendizaje que debían seguir los pintores, el cual, a grandes rasgos, debía memorizar todas y cada una de las posiciones individuales que puede adoptar la figura humana<sup>23</sup>. Asimismo, resulta de gran interés tener constancia de un breve apunte que Alberti plasmó en su tratado: *No nos interesa saber quién fue el inventor de este arte o quien fue el primer pintor (...) nosotros estamos construyendo un arte de la pintura acerca del cual, desde mi punto de vista, nada se ha escrito en esta época.*<sup>24</sup>

En el Libro III de este mismo tratado, Alberti establece unas pautas consideradas por él mismo esenciales, que debe tener en cuenta todo artista dedicado a la actividad de la pintura. Una de ellas sería que a través del color y sobre cualquier tipo de soporte siguiendo los planos observados, toda figura representada adquiere relieve, pareciendo que tienen masa y convirtiéndose en un elemento sólido. Además, entre sus deseos, se encuentra la premisa de que el pintor debe tener conocimientos sobre la geometría para poder comprender todas las reglas de la pintura.<sup>25</sup> De este modo, se puede decir que deja las bases para llevar a cabo una correcta representación de la realidad, para lo que se necesita conocimiento del tratamiento de la perspectiva. Bases que posteriormente y gracias a otros tratadistas, alcanzarían un mayor desarrollo.

Todos estos avances en el dibujo, sobre todo de la figura humana en perspectiva, se llevaron a cabo mediante un procedimiento sistemático desarrollado teóricamente por Piero della Francesca (1415-1492), quien, hacia 1474 escribiría un tratado conocido como *De prospectiva pingendi*. Este tratado, considerado como el mejor texto para conocer la investigación científica de la representación del espacio en perspectiva, está basado en la proyección múltiple de textos y figuras que tienen como fin el de representar sólidos de una complejidad creciente hasta llegar al escorzo de la figura

---

<sup>22</sup> PERRIG, A., “Sobre el dibujo y la formación básica del artista entre los siglos XIII y XVI”, en Toman, R., *El arte en la Italia del Renacimiento: ...*, *op.cit.*, pp. 416-442, espec. p. 430.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 431.

<sup>24</sup> BATTISTA ALBERTI, L., *De Pictura* (traducción PÉREZ INFANTE, C.), *op.cit.*, pp. 7-130, espec. p 80.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 115-118.

humana construido a través de puntos.<sup>26</sup> En el Libro III del tratado ya mencionado, hay una propuesta sobre la representación del rostro en perspectiva en cualquiera de las posiciones que pueda adoptar, aplicando un método preciso cuyo procedimiento podía aplicarse a toda figura humana o forma compleja. Además, lograría desarrollarlo en escenarios contemplados tanto en planta como en perfil.

Con el proceso llevado a cabo por Piero, basado en realizar una sección de una cabeza mediante distintos planos de carácter paralelo a través del cual obtenía distintos contornos bajo la utilización de proyecciones cilíndricas ortogonales,<sup>27</sup> la representación del escorzo resultó poco práctico, lo que trajo como consecuencia que los artistas investigaran otros métodos. Así, al poco tiempo, Alberto Durero (1471-1528) escribió dos manuscritos dedicados a los jóvenes pintores aprendices llevando a cabo una síntesis de la tradición práctica alemana y la tradición pictórica italiana; nos referimos a *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* (1523) y *Underweysung der Messun* (1525), donde elaboró un estudio analítico de las proporciones del cuerpo humano, lo cual exigía una perfecta comprensión de las líneas, superficies y cuerpos. En cada uno de ellos abordó el escorzo de una manera diferente, a pesar de ello, siempre en perspectiva con una precisión total. Fue en el tratado *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* y concretamente en el Libro III y Libro IV, donde desarrolló un proceso basado en la vinculación de las formas del cuerpo humano con sólidos geométricos, obteniendo como resultado una forma mucho menos compleja de dibujar en escorzo. Este procedimiento lo hizo basándose en el Tratado *De pictura* de Alberti, en el Tratado *De prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca,<sup>28</sup> en textos y obras de la Antigüedad y en el *Cuaderno de apuntes* (s.XIII) de Villard de Honnecourt.<sup>29</sup>

Posteriormente, se llevaría a cabo la realización del manuscrito conocido como el *Codex Huygens* (1560-1570), de Carlos Urbino, dedicado fundamentalmente a recoger las ideas de Leonardo Da Vinci. Compuesto por cinco libros basados en la explicación de la representación de la figura humana adaptada a distintas posiciones,

---

<sup>26</sup> MAURE-RUBIO, M. Á., “Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. Un análisis desde la geometría.”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 253-275, espec. p. 255.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 255-256.

<sup>28</sup> CARDONA SUÁREZ, C. A., *La Geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus construcciones*, Bogotá, Fundación Universidad, 2006, pp.16-20.

<sup>29</sup> MAURE-RUBIO, M. Á., “Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana...”, *op.cit.*, p. 259.

donde el dibujo adoptaba el procedimiento propio para conseguir un correcto escorzo, gracias al trabajo en perspectiva.<sup>30</sup>

La puesta en praxis de todo ello, en un primer momento se llevó a cabo con figuras tumbadas, así lo demuestra la obra de Paolo Uccello conocida como *La Batalla de San Romano* (1438-1440), hoy en día en la National Gallery de Londres [fig.1]. Si se observa en detalle [fig.2], vemos que destaca la figura de un guerrero en escorzo, potenciando la sensación espacial. La utilización de estos recursos empieza a ser necesaria en el Renacimiento, es decir, la introducción de todo tipo de objetos en perspectiva y de figuras humanas en escorzo. Todo contribuiría a realzar la sensación de espacio tridimensional. Asimismo, la perfección de esta técnica sería alcanzada con la obra comúnmente conocida como el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna, la cual abordaremos luego más detalladamente.

Por último, en poco tiempo se iba a ver un cambio en la representación en escorzo de figuras tumbadas sobre el suelo, dando paso a imágenes como la del fresco del muro superior izquierdo de la Capilla de San Brizio, donde se encuentra la conocida *Predicazione dell'anticristo* (1441-1502) de Luca Signorelli [fig.3]. En esta obra es vigente la total ruptura con la frontalidad, concretamente en la figura de un profeta, trabajado en escorzo [fig.4].

### **2.3. Justificación de la importancia y vinculación de la figura de Andrea Mantegna con respecto a la representación figurativa en escorzo**

Las múltiples posibilidades que ofreció la perspectiva para la representación de la tercera dimensión en una superficie plana fueron exploradas por Mantegna a lo largo de toda su vida.<sup>31</sup> Es así como la figura de este pintor adopta gran relevancia en cuanto a lo que se refiere a la interpretación de figuras humanas en escorzo, así como en su desarrollo, ya que ofrece una gran cantidad de ejemplos de gran calidad, tanto en dibujo como en el tratamiento de perspectiva que exige este tipo de representaciones. Asimismo, podemos destacar en 1457 la obra el *Traslado de los restos de San Cristóbal* en la Capilla Ovetari de la Iglesia de los Eremitani (Padua) [fig.5], donde se distingue el monumental cuerpo arrastrado y en escorzo del protagonista.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 263-264.

<sup>31</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op.cit.*, p.118.

En 1460 trabajó en temple sobre tabla en la Basílica de San Zenon (Verona), en un retablo que adquiere el mismo nombre –*Retablo de la Basílica de San Zenon* [fig.6]– y que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Tours,<sup>32</sup> apreciándose en la predela de la izquierda figuras tumbadas y escorzadas en las que obtiene un resultado fiel a la realidad [fig.7]. Además, en este tipo de representaciones, donde la figura esta tumbada, consigue elaborar unas figuras de tal manera que estén dispuestas en el espacio, libremente en cualquier emplazamiento. Ejemplo de ello y que explicaremos posteriormente sería el mural fechado entre 1465 y 1474 en el techo de la *Cámara de los esposos* en el Palacio Ducal de Mantua, donde se aprecian diferentes personajes en un atrevido escorzo.

Esto supuso la apertura de nuevos caminos en la pintura mural, tanto de techos como de bóvedas,<sup>33</sup> a pesar de que sus producciones fueron sencillas, sirvieron como modelo para futuras creaciones más complejas en épocas posteriores. Andrea Mantegna consiguió que se pudieran desarrollar perspectivas tanto de soporte horizontal como vertical, llevando a cabo una relación espacio-volumen con la finalidad de otorgarle a las figuras un mayor realismo<sup>34</sup>. Es decir, la gran mayoría de cambios y avances que se producen en el Renacimiento italiano se le deben atribuir a este gran artista, dado que siguiendo las reglas de la perspectiva, conseguiría hacer partícipe al espectador de un nuevo mundo creado bajo las reglas más verosímiles de la naturaleza; una naturaleza que serviría de modelo al artista. Atendiendo y analizando tanto sus bocetos como sus dibujos preparatorios se ve el talento propio de un maestro, ya que cuentan con una gran precisión y un tratamiento de la escala que contribuirían a esa verosimilitud que tanto se le atribuye como característica principal de su obra.<sup>35</sup>

Resultan de gran interés las palabras de Federico Giannini e Ilaria Baratta, escritores de la revista italiana *Finestre sull'Arte*, pues dicen que Andrea Mantegna fue en su momento un artista capaz de ofrecer un tipo de representación inédita,

---

<sup>32</sup> MAURE-RUBIO, M. Á., “Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana...”, *op.cit.*, pp. 266-267.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>34</sup> MCLEAN, A., “La arquitectura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central”, en Toman, R., *El arte en la Italia del Renacimiento: ...*, *op.cit.*, pp. (98-130), espec. p. 106.

<sup>35</sup> BOORSCH, S., CHRISTIANSEN, K., EKSERDJIAN, D., HOPE, C. y LANDAU, D., *Andrea Mantegna*, *op.cit.*, pp. 68-75.

experimentando un punto de vista que nadie, antes de él, había sido capaz de llevar a cabo.<sup>36</sup>

#### 2.4. Vida y obra de Andrea Mantegna

Andrea Mantegna (1430/1431-1506) fue un artista que pudo conocer todas las posiciones profesionales que un pintor podía experimentar en el Quattrocento. Llevó a cabo su formación en un taller bajo las directrices de un maestro, dentro del sistema gremial que imperaba en esa época.<sup>37</sup> Ya en esta etapa de su vida mostró un estilo moderno con respecto al resto de artistas, pues su modo de trabajar era *in resenti*, además de dedicarse al estudio del natural de la anatomía del cuerpo humano. Su manera de dibujar estaba basado en la copia de grandes maestros.<sup>38</sup>

Para Salmazo: *La comparación con las primeras obras seguras de Mantegna, en torno a finales de los cuarenta, inducen a la identificación de rechazo por parte del alumno de la tradición cultural figurativa.*<sup>39</sup> De este modo y teniendo en cuenta que tuvo una clara influencia de la pintura de Donatello, durante estos primeros años de formación ya hay una vigente pintura tridimensional; pintura que se asemejaría a la técnica escultórica debido a sus fuertes claroscuros y al temprano interés por rebajar el punto de vista.<sup>40</sup>

Ejemplo claro de ello es el *Retablo para el altar de la capilla de San Lucas* en la Basílica de Santa Justina de Padua, realizado entre 1453 y 1454, hoy en día en la Pinacoteca di Brera (Milán) [fig.8]; naturalismo, expresión de sentimientos como el dolor, monumentalidad de las figuras... todo ello contribuyó a la creación de una de sus primeras composiciones en escorzo y en la que la lectura de sus elementos se debe efectuar de abajo a arriba. Poco tiempo después, en 1457, efectuó el ya mencionado *Martirio de San Cristóbal y el traslado de su cuerpo* en la Capilla Ovetari, donde se reitera el trabajo del espacio en profundidad y del escorzo en el cuerpo de San Cristóbal. Pero fue entre 1456 y 1459, cuando trabajó en el *Retablo del altar mayor de la Basílica de San Zenon* (Verona), ya mencionado, donde consigue crear un espacio ilusorio

---

<sup>36</sup> [https://www.finestresullarte.info/947n\\_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php](https://www.finestresullarte.info/947n_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php) (fecha de consulta: 24-X-2019).

<sup>37</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op.cit.*, pp. 5-7.

<sup>38</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 11.

tratado con gran detalle donde todas las figuras que completan este trabajo están dispuestas simétricamente a lo largo de las diagonales de la composición que convergen en un mismo punto de fuga.

La fama y el prestigio llegaron al artista gracias al contrato –en el que se le invitaba a trabajar en la Corte de Mantua– que le ofreció Ludovico Gonzaga hacia 1457 y 1458.<sup>41</sup> En 1460 es cuando finalmente se traslada hasta su muerte en 1506. De este modo se puede decir que a lo largo de su vida sus trabajos estuvieron a la disponibilidad de tres marqueses, Ludovico (1445-1478), Federico (1478-1484) y Francisco (1484-1519), y también para la mujer de Federico, Isabella d'Este; debido a estos trabajos tan prolongados en el tiempo, Andrea Mantegna pudo atraer la atención de literatos como Giorgio Vasari.

La fecha de 1460 también adquiere importancia porque fue el año en el que Andrea Mantegna realizó *La Oración en el Huerto* o *Cristo en el Huerto de los Olivos* en la National Gallery de Londres<sup>42</sup> [fig.9]. Una obra pictórica que, si se analiza visualmente en detalle se ve un magnífico trabajo en escorzo de las figuras dispuestas en el suelo y tumbadas, además de poder determinar la presencia de las características de su arte que le convierten en un pintor exitoso; un dibujo que actuaría como medio de traducción naturalista y que cuenta con clara firmeza y elegancia, habilidad en el uso de los colores y un tratamiento espacial aplicado a distintos planos de profundidad obtenidos a través del correcto uso de las leyes de la perspectiva y que, por lo tanto, darían lugar a un claro virtuosismo ilusorio en el que las figuras estarían dispuestas en el plano exacto.<sup>43</sup>

En los *Funerales de la Virgen* (1460-1464) [fig.10], conservada en el Museo del Prado (Madrid), hay un gran avance en su forma de concebir el juego de luces y sombras. Un juego que se desarrolla gracias a un foco de luz que proviene del lado derecho del cuadro que deja al apóstol, en primer plano, iluminado, y al resto de personajes en sombra. A su vez, resulta de total relevancia destacar el trabajo en escorzo aplicado a este mismo apóstol y el tratamiento en perspectiva en el que el punto de fuga donde convergen las líneas del pavimento se encuentra en un punto de vista más

---

<sup>41</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, pp.13-14.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>43</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Noguer, 1973, pp. 9-11.

rebajado.<sup>44</sup> Estamos, por tanto, hablando de una obra donde adquiere gran importancia la disposición simétrica en la que quedan dispuestas las figuras que la conforman.

En síntesis, se puede decir que la obra de Mantegna se caracteriza por la agudeza en la delimitación de las líneas, la definición plástica y volumétrica de las figuras, con lo que consigue obtener la sensación de relieve escultórico,<sup>45</sup> y, finalmente, por la predilección hacia la perspectiva y los espacios, ambos de carácter muy complejo, de tal manera que consigue adquirir el espíritu intelectual del que fue dueño. Además, fue creador de un arte comparable con el de la Antigüedad clásica, tanto griega como romana, siendo este un logro por el que trabajó de manera insaciable a lo largo de su carrera. Esto se debe a su vez por su gusto particular hacia el coleccionismo, pues, era dueño de una colección particular dotada de múltiples obras clásicas que le sirvieron como inspiración. Acerca de ello, podemos destacar un verso que le dedico G. Santi a nuestro artista hacia 1482, y que dice así:

*Ni hombre alguno usara los pinceles  
u otro medio, que de la Antigüedad  
fuera tan verdadero sucesor,  
ni trabajara con mayor beldad,  
y aun pudiera deciros que la excede  
y si no es demasiado, antes que todos  
los de la Antigüedad ponerse puede.*<sup>46</sup>

En 1468, Mantegna dio paso a la realización de una obra, encargo de Ludovico, que es una tabla ahora perdida y cuya iconografía reflejaba el *Descenso de Cristo al limbo*, un tema –muy común en el aquel momento– que da nombre a esta pieza. Hoy en día, se conserva su dibujo preparatorio (1465) [fig.11] en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York).<sup>47</sup> La importancia reside en la figura de espaldas; se trata de Cristo, el cual está efectuado en visión frontal fuertemente escorzada de abajo a arriba. Esta obra, y con ello, los estudios de perspectiva que le conciernen para llevar a cabo su correcta ejecución, fue perfeccionada por el propio artista en una actividad que se prolongó hasta

---

<sup>44</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.*, pp. 13-17.

<sup>45</sup> MARTINI, A., *Andrés Mantegna*, Buenos Aires, Codex, 1964, p. 2.

<sup>46</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, p. 77.

<sup>47</sup> <https://www.artehistoria.com/es/obra/descenso-al-limbo> (fecha de consulta: 26-X-2019)

1490 y a la que puso fin con la realización de el *Descenso de Cristo al limbo* [fig.12], perteneciente a la Johnson Collection de Princeton. Así, Mantegna se centró exclusivamente en el estudio de las figuras fuertemente escorzadas y su correspondiente disposición en el escenario abriendo camino al ilusionismo y a la creación de un espacio dominado por la ficción.<sup>48</sup>

El llamado *Tríptico de los Uffizi* [fig.13], que actualmente se encuentra en la Galería de los Uffizi (Florencia), comprende *La Ascensión* (1460), *La Adoración de los Magos* (1462) y *La Circuncisión* (1464-1470). Se han planteado ciertas hipótesis sobre si estas obras realmente formarían este conjunto o si eran totalmente independientes, ya que entre ellas no hay ningún tipo de relación formal. En *La Ascensión*, es capaz de crear un ilusionismo espacial gracias al juego que establece con la profundidad y con los personajes dispuestos hacia el centro de la composición. En *La Adoración de los Magos*, hay cierta novedad en el tratamiento del espacio, pues se trata de una diagonal curva y en profundidad la que haría llegar desde el fondo de la obras hasta el espacio en el que se encuentra el espectador –partícipe de la obra– un camino ilusorio.<sup>49</sup> El tratamiento lumínico se ve condicionado por el emplazamiento en el que iba a ser colocada, pues se piensa que contaba con una iluminación frontal. En este trabajo pictórico y en *La Circuncisión* se aprecia el interés por Mantegna de alcanzar el grado máximo de veracidad. En esta última obra se ve el afán del pintor por llevar a cabo un falso bajorrelieve en el que conseguiría resaltar las contraposiciones entre luz y color. Este efecto fue conseguido mediante la creación de un fondo arquitectónico compuesto por falsos mármoles y piedras preciosas policromadas.<sup>50</sup>

Poco después, concretamente en 1465, comenzó uno de los trabajos –que abordaremos posteriormente y de forma más exhaustiva– que le llevarían a la fama. Se trata de la decoración de las paredes y de la bóveda situada en el Castillo de San Giorgio, es decir, de la estancia conocida como *Cámara de los esposos* o *Camera Picta*, la cual finalizó en 1474. Es un trabajo en el que consiguió llevar a su máximo esplendor todas y cada una de las características mencionadas anteriormente, y que le convertirían en un artista reconocido dentro del Renacimiento italiano. A su vez, en esta década, desarrolló una nueva imagen como artista, puesto que comenzó a trabajar en grabados –

---

<sup>48</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.*, pp. 15-17.

<sup>49</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>50</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.*, p. 17.

de donde es destacable su tratamiento meticuloso de las formas— como consecuencia de la influencia de Baccio Baldini, Francesco Rosselli y Antonio Pollaiuolo, y ello debido tras una pequeña estancia en la toscana. Ya en los años setenta, realizó un dibujo preparatorio, a pluma y a tinta marrón sobre papel, el *Descenso al sepulcro* [fig.14], actualmente en el Civici Musei d'arte e storia de Brescia, y su correspondiente grabado, que recibe el mismo nombre, en la Graphische Sammlung Albertina de Viena. En este dibujo, elaboró un estudio de la disposición de las figuras llevando a cabo una relación entre el espacio y perspectiva, originando un escenario en el que supo conseguir la sensación de profundidad mediante la adhesión de elementos muy escorzados.

Asimismo, el pintor también iba a realizar dos obras de sumo interés: el *San Sebastián* de 1470, el cual hoy en día se encuentra en el Kunsthistorisches Museum (Viena), y el *San Sebastián* efectuado entre 1478 y 1484, actualmente en el Museo del Louvre (París).<sup>51</sup> Son obras perfectas para aquel que tiene cierta predilección por las antigüedades, pues en ambas creaciones, adquirieron una vital importancia las ruinas escultóricas clásicas romanas del fondo, elaboradas con gran precisión y fuerza expresiva.<sup>52</sup> Diez años después, hacia 1490, consiguió llevar a cabo otra obra que recibió el mismo nombre, *San Sebastián*, conservado en la Ca' d'oro (Venecia). Este trabajo ofrece un avance en su forma de concebir las obras, debido a que ha conseguido liberarse de los elementos anecdóticos de iconografía religiosa.<sup>53</sup> La disposición de la figura de San Sebastián en estas obras se justifica de forma sencilla, pues la respuesta se encuentra en la investigación constante por parte del pintor en todo lo que conlleva la representación del espacio. Además, consigue que la figura aislada del santo y atravesada por flechas adquiera sentido escultórico [fig.15].

Andrea Mantegna, como ya hemos mencionado de manera reiterada, fue un maestro en el arte del escorzo, así lo demostró en la obra que llevó a cabo en 1480 conocida como el *Cristo muerto* que se encuentra en la Pinacoteca de Brera (Milán) y que luego analizaremos con mayor detenimiento. Su habilidad en el uso de la perspectiva fue reconocida por sus contemporáneos, al ser considerado como el mejor

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>52</sup> MANCA, J., *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, Nueva York, Parkstone Press International, 2012, p. 40.

<sup>53</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, p. 64.

artista en la elaboración de figuras en escorzo, siendo el *Cristo muerto* uno de los más famosos en la historia de la pintura universal.

Entre 1488 y 1490, Mantegna interrumpió sus trabajos para trasladarse a Roma, lo que le supuso la entrada al servicio de Inocencio VIII, pero, al año siguiente de marcharse, Francesco Gonzaga solicitó su regreso a la Lombardía. Ya asentado de nuevo en la Corte, en 1495, efectuó la *Sagrada Conversación* –Museo del Louvre (París)– en la que vuelve a estar presente su trabajo minucioso en el dibujo y las líneas. Finalmente, en septiembre de 1506, se produjo el fallecimiento del artista.

## **2. 5. Las obras más significativas de Andrea Mantegna**

### **2.5.1. La Cámara de los esposos**

La denominada *Camera picta* o *Cámara de los Esposos* [fig.16] consiste en la decoración de las paredes y de la bóveda rebajada de la estancia que se encuentra en la planta noble de la torre nororiental del Castillo de San Giorgio. Unos trabajos que fueron comenzados por el techo el 16 de junio de 1465 y que llegaron a su fin en 1474. A grandes rasgos, se caracteriza por la gran habilidad en el tratamiento de la perspectiva, una compleja decoración realizada con la técnica del temple en seco que contribuiría a la creación de una construcción arquitectónica unitaria *all'antica*, conformada por falsas pilastras con función sustentante y rematada con una cúpula.<sup>54</sup> Asimismo, fue en esta obra en la que consigue superar con creces todo lo que había realizado hasta el momento, gracias al ilusionismo, pues consigue llegar a su culmen,<sup>55</sup> transformando una sencilla estructura real en una falsa construcción arquitectónica completamente distinta.

La relevancia de esta obra reside en el techo y va a ser en la parte de esta magna obra en la que nos vamos a centrar [fig.17]. El óculo central, queda introducido mediante una guirnalda de flores y a su vez en un marco cuadrilateral de estuco, en el que se ha aplicado el método perspectivo *di sotto in sù* (de abajo a arriba). Muestra una claraboya circular –una terraza– desde la cual se asoman personajes fuertemente escorizados, así como dos grupos de mujeres, un pavo real y un grupo de niños

---

<sup>54</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.* pp.18-19.

<sup>55</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna, op.cit.*, p. 8.

asustadizos, realizados con un dibujo muy correcto.<sup>56</sup> Se representa una balaustrada en falso mármol blanco que se convierte en el elemento clave de continuidad entre el espacio fingido y el real.<sup>57</sup> Este elemento fingido que permite ver en escorzo a los personajes y con el cielo de fondo, convierte esta producción en uno de los mayores logros del artista, pues, esta obra puede considerarse como el precedente de las cúpulas pintadas por pintores como Correggio y que, en el Barroco y en el Rococó, alcanzaron su mayor auge en palacios e iglesias. Sobre esta obra y concretamente de sus figuras elaboradas en escorzo, Giorgio Vasari hizo un breve apunte que dice así: *Legó a la pintura el modo de resolver las dificultades de los escorzos en sotto in sù, difícil y caprichosa invención.*<sup>58</sup> De tal manera que establece un juicio positivo sobre su obra, reconociendo su maestría a la hora de realizar escorzos.

El óculo en cuestión, también conocido como el *ojo del cielo*, está realizado con un alto nivel cualitativo, y fue parcialmente restaurado en 1506 por Francesco Mantegna, hijo del artista. Se ha identificado que la intervención tuvo lugar en el grupo de las tres figuras femeninas que se asoman en la balaustrada.<sup>59</sup>

Hacia 1461 y ya establecido Andrea Mantegna en Mantua, fue llamado –hay quienes dicen que incluso fue rogado– por Ludovico Gonzaga para que comenzara a ser su pintor de corte, siendo ésta una de las razones por las que el artista se vio con el derecho de plasmar un autorretrato suyo en la Cámara del Castillo de los Gonzaga, siendo así partícipe de uno de los más monumentales testimonios de pintura con iconografía civil del Renacimiento. Un autorretrato en el que aparece con su birrete en la cabeza, en conversación con sus señores, cara a cara en el mismo plano.<sup>60</sup> Además, en la estancia se encuentran representados familiares del Marqués de Mantua, cortesanos y huéspedes, donde tiene lugar la celebración del nombramiento del cardenal Francesco. Se demuestra así, como el pintor ha querido reunir en un ambiente único varios

---

<sup>56</sup> MATEO GÓMEZ, I., *Historia universal de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp.58-59.

<sup>57</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, pp.125-128.

<sup>58</sup> VASARI, G. (traducido por MÉNDEZ BAIGES, M. T. y MONTIJANO GARCÍA, J. M.), *Las vidas ... , op.cit.*, p. 302.

<sup>59</sup> AGOSTI, G. y THIÉBAUT, D., *Mantegna 1431-1506*, Milán, Officina Libraria, 2008, pp. 177-185.

<sup>60</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna, op.cit.*, pp. 7-8.

episodios como si se desarrollasen en el mismo momento en el que el espectador acude a contemplar la obra.<sup>61</sup>

En este proyecto, cabe destacar el virtuosismo que consigue otorgar a la puesta en escena desarrollada con un excepcional sentido de la perspectiva y conformada por figuras tanto monumentales como estatuarias.<sup>62</sup> Se trata –por lo tanto– de una concesión propia de Mantegna, de plasmar los elementos a lo clásico, pues era lo que se estaba efectuando en ese momento en las cortes del norte de Italia entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Todo ello fue posible gracias a la formación humanista del artista.

En cada lacunario del techo, dentro de un medallón de falso mármol blanco y sostenido por un niño, elaboró el retrato de uno de los ocho primeros emperadores romanos, dícese desde Julio César hasta Otón, acompañados por inscripciones con su nombre [fig.18]. El techo se completó con temas mitológicos en los lunetos, concretamente con las historias de Orfeo, Arión y Hércules en las secciones triangulares.<sup>63</sup> Estos episodios expresados como relieves de mármol y con el habitual fondo de mosaico de oro y en escorzo de abajo a arriba ayudan a incrementar la ilusoria impresión de bóveda que el techo le otorga,<sup>64</sup> por lo que contribuyen a magnificar la importancia de la representación figurativa en escorzo que adquiere esta bóveda rebajada.

Además de la pintura fingida de la arquitectura de esta estancia –que permite ver en escorzo a los personajes que se asoman y el cielo– se le pueden atribuir otros recursos que contribuyen a la creación de la sensación de entrar a un espacio que se prolonga más allá de los muros, para lo cual finge abrir la habitación a otros espacios; a un interior y a un paisaje que se ve a través de una arquería. También, se ha especulado sobre la idea de que las figuras del óculo tendrían un punto de vista preferente, siendo éste el lugar que ocupaba Ludovico Gonzaga normalmente, convirtiéndose así en el

---

<sup>61</sup> GROSSATO, L., *Dal Giotto al Mantegna*, Milano, Electa, 1974, p. 16. Véase también en *Catalogo delle opere*, imágenes 83 y 84.

<sup>62</sup> ZUFFI, S., CREPALDI, G. y LORANDI, F., *El fresco: de Giotto a Miguel Ángel*, Milan, Electa, 2002, pp.180-181.

<sup>63</sup> DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna, op.cit.* pp. 18-19.

<sup>64</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna, op.cit.*, pp. 100-101.

verdadero protagonista; se sentaba a la derecha de la chimenea.<sup>65</sup> Es, por lo tanto, una estancia pintada para un espectador en concreto.

El techo de esta habitación fue completado con la decoración de los tímpanos [fig.19]. Estos, forman parte de las paredes, pero gracias al tratamiento ilusorio que consigue otorgarles, hace que formen parte del techo. Son tres en cada una de las paredes, y están decorados con un cielo que hace de fondo y que cobija a dos guirnaldas de hojas y frutas.<sup>66</sup>

Para concluir el análisis de esta obra, cabe decir que resulta de interés mencionar los temas iconográficos que completan esta estancia. En la pared norte, la representación de la Corte [fig.20], donde se han podido identificar a la mayoría de los personajes;<sup>67</sup> en la pared este, una representación realista de un cortinaje [fig.21]; en la pared sur, falsos cortinajes y el escudo de los Gonzaga rodeado por genios alados [fig.22]; y, por último, en la pared oeste, tres composiciones ligadas temáticamente –que reciben el nombre de *Regreso de la caza*– y unidas mediante un paisaje [fig.23].

### 2.5.2. El Cristo muerto

Obra fundamental es la imagen de la muerte de Cristo, tanto solo como acompañado de su madre, María, y del discípulo tan amado, Juan evangelista.<sup>68</sup> Un claro ejemplo de este tema iconográfico fue el *Cristo muerto* realizado por Andrea Mantegna entre 1475 y 1480, conservado actualmente en la Pinacoteca de Brera de Milán [fig.24] y a la que introduciría la novedad de incluir una tercera persona que hasta día de hoy sigue siendo desconocida; de tal manera que, habría un total de tres personajes llorando la muerte de Cristo e incorporadas a la escena toscamente, antes de su futura resurrección.

Según nos ha contado Francesco Petrella –perteneciente al Servizio Didattici di Brera– en la visita a la Pinacoteca, el rostro de San Juan Bautista está tomado de otra obra que realizó Mantegna anteriormente, concretamente del *San Sebastián* perteneciente al Museo del Louvre, es decir, retrata a la misma persona en dos

---

<sup>65</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, pp.125-128.

<sup>66</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna, op.cit.*, pp. 100-101.

<sup>67</sup> AGOSTI, G. y THIÉBAUT, D., *Mantegna 1431-1506, op.cit.*, pp. 181-183.

<sup>68</sup> CHRISTIANSEN, K., *Attorno a Mantegna: secondo dialogo*, Milano, Skira, 2016, p. 23.

ocasiones. La diferencia reside en que en el *Cristo muerto*, ha conseguido elaborar el rostro siguiendo las leyes de la perspectiva, y, por lo tanto, en escorzo [figs.25-26].

Este trabajo se completa con la inclusión de símbolos como el paño de lino blanco –testigo del estudio magnífico de los pliegues– que cubre medio cuerpo de Cristo, los vasos con ungüentos y las lágrimas de María. El rostro de la madre, marcado por el dolor y la edad, deja ver los ojos enrojecidos y, junto a ella, Juan con las manos juntas delante de Cristo, y al fondo, el personaje anónimo también vehículo de la emoción [fig.26].<sup>69</sup> Francesco Petrella también nos ha comentado que, los personajes con dolientes expresiones, situados en la zona de la cabeza de Cristo, y junto con el violento escorzo, contribuyen a magnificar el patetismo de la figura protagonista y la sensación de desolación. Esta sensación de violento escorzo del que hablamos, la complementa con la postura que adopta la mano, sobrecogida agarrando la sabana, y la cabeza, inclinada hacia atrás. Por lo demás, cabe destacar la claridad con la que se puede distinguir las huellas de los clavos, tanto en manos como en pies, además de la luz, algo apagada, que convierte los colores que conforman la pintura, en tonalidades ocres.<sup>70</sup>

Este cuadro, que ya era famoso en el s. XVI y que se le conocía como *Cristo en escorzo*, y que, en la actualidad, se le ha atribuido el nombre de *Lamento sobre Cristo*, es la prueba manifiesta de que Mantegna sabe reflejar las ideas convencionales del decoro, mostrando a Cristo con los pies en primer plano y con las plantas sucias, que se salen de la placa de mármol –conocida como la piedra de la unción– sobre la que se dispondría el cuerpo martirizado del Salvador.<sup>71</sup> La novedad de este cuadro, iconográficamente hablando, reside en el cambio de la manera de representación, pues hasta el momento, se le había representado de medio busto.

Son de total relevancia las altas cualidades alcanzadas por Mantegna en esta obra a través de tres niveles como son: el control en la figuración, el inusual punto de vista y el dominio perspectivo,<sup>72</sup> donde el escorzado cuerpo de Cristo muestra un delirio

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 25-29.

<sup>70</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, p. 128.

<sup>71</sup> CHRISTIANSEN, K., *Attorno a Mantegna...*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>72</sup> ÁLVARO TORDESILLAS, A. y LINARES GARCÍA, F., “La distancia que acerca: rectificación del Cristo Yacente de Andrea Mantegna.”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 17, 2011, pp.184-197, espec. p. 186.

de la perspectiva convertido en amarga poesía.<sup>73</sup> Este dominio perspectivo del que hablamos hace referencia a que Mantegna consigue trabajar sobre distintos puntos de vista en una misma obra, ya sea en los pies (utilizando como base para su correcta ejecución dos cilindros), el torso, las manos y la cabeza (en la que consigue evitar la macrocefalia). Así es como alcanza el realismo total y una perspectiva lineal a través del escorzo, que acaban convirtiéndola en una de las obras más representativa del Quattrocento italiano.<sup>74</sup>

Este *gran capolavoro*,<sup>75</sup> constituye una prueba de su maestría en el arte de escorzar al extremo. Consiste en una imagen que estaría únicamente destinada a la devoción y en la que el artista plantea como motivo principal una figura dispuesta en escorzo perspectivo con la finalidad de intensificar la potencia de la imagen como objeto de meditación. Y, por ello, era de vital importancia el tratamiento de los pies, donde las proporciones acaban siendo perfectas sin ningún elemento disonante, ya que podría haber obtenido como resultado unas extremidades grandes con respecto al tamaño de la cabeza. Asimismo, trabajó en la introducción de correcciones ópticas que le condujeron a la subordinación de la geometría y a las necesidades expresivas que la obra devocional tiene implícitamente.<sup>76</sup> Mantegna dedicó tiempo a esta cuestión, pues la estuvo estudiando de manera empírica utilizando una figura masculina acostada sobre una mesa o plataforma, vista en alto, todo ello con la finalidad de crear una obra de arte de potente impacto.<sup>77</sup>

En consecuencia, cabe destacar que el *Cristo muerto* demuestra la preocupación que caracteriza a Andrea Mantegna por la buena práctica y el empleo de sus habilidades, queriéndose mostrar como un virtuoso de su tiempo mediante la representación realista de una figura humana en posición comprometida, recurriendo de nuevo al ilusionismo a partir del recurso de la perspectiva y del control del escorzo.<sup>78</sup>

La obra entró en la colección Aldobrandini de Roma, donde fue inventariada por primera vez en 1603. Allí fue estudiada por pintores romanos como el caravaggesco

---

<sup>73</sup> BELLONCI, M. y GARAVAGLIA, N., *La obra pictórica completa de Mantegna, op.cit*, espec. p. 9.

<sup>74</sup> MATEO GÓMEZ, I., *Historia universal de la pintura, op.cit*, pp. 58-59.

<sup>75</sup> AGOSTI, G. y THIÉBAUT, D., *Mantegna 1431-1506, op.cit*, espec. p. 44.

<sup>76</sup> CÁMARA MUÑOZ, A., *Andrea Mantegna, op. cit.*, p. 128.

<sup>77</sup> CHRISTIANSEN, K., *Attorno a Mantegna: ..., op.cit*, p. 29.

<sup>78</sup> ÁLVARO TORDESILLAS, A. y LINARES GARCÍA, F., “La distancia que acerca...”, *op.cit.*, espec. p. 187.

Orazio Borgianni, que realizó numerosas versiones del mismo personaje.<sup>79</sup> Hasta que, en el año 1824, la obra llegó a la Academia de Brera, gracias a la figura de Giovanni Bossi, en aquel entonces director de la misma.

### 3. Conclusiones

Como conclusión de este trabajo, es importante destacar una vez más la importancia que puede llegar a tener Andrea Mantegna. No sólo por ser el primer pintor del Renacimiento italiano capaz de desarrollar figuras escorzadas de la manera más verosímil con respecto a la realidad, sino porque, además, sirvió de modelo a muchos pintores, tanto coetáneos suyos como posteriores.

Esto se demuestra, por ejemplo, al contemplar la obra de Tintoretto conocida como el *Descubrimiento del Cuerpo de San Marcos* realizado entre 1562 y 1566, conservado actualmente en la Pinacoteca de Brera (Milán) [fig.27 y fig.28]. En ella se puede apreciar la figura de San Marcos en un atrevido escorzo, donde Tintoretto se sirvió claramente del *Cristo Muerto* como modelo, aunque Tintoretto se centra más en otras cuestiones como el tratamiento de la anatomía (algo muy característico de los artistas del Cinquecento italiano). Lo mismo ocurre con la obra de Lelio Orsi, el *Cristo muerto* (1570-1579) [fig.29], que se puede contemplar en la Galleria Estense de Modena; y como sucede también con el *Cristo muerto y los instrumentos de la Pasión* (1583-1585), de Annibale Carracci, que se encuentra hoy en día en la Staatsgalerie Stuttgart [fig.30].

Por añadidura, debemos reconocer la repercusión de este artista, no sólo en el Renacimiento, sino en movimientos artísticos posteriores; lo que magnifica su prestigio. Un ejemplo de ello serían las cúpulas y techos pintados de palacios e iglesias barrocas, en las que se servirían como modelo del óculo de la *Camera Picta*. Su influencia se aprecia incluso en la escultura de grandes maestros, pues se dice que Miguel Ángel Buonarroti para la realización de la figura de Cristo en los brazos de su madre de la *Pietà* (1498-1499), que se encuentra en San Pedro del Vaticano, estudió la obra de Andrea Mantegna. Un estudio que también le serviría para la realización de las pinturas de la Capilla Sixtina.

---

<sup>79</sup> CHRISTIANSEN, K., *Attorno a Mantegna...*, *op.cit.*, p. 25.

#### 4. Fuentes y bibliografía consultada

- AGOSTI, GIOVANNI y THIÉBAUT, DOMINIQUE, *Mantegna: 1431-1506*, Milán, Officina Libraria, 2008.
- ÁLVARO TORDESILLAS, ANTONIO. y LINARES GARCÍA, FERNANDO., “La distancia que acerca: rectificación del Cristo Yacente de Andrea Mantegna.”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 17, 2011.
- BATTISTA ALBERTI, LEON, *De Pictura*, (traducción PÉREZ INFANTE, CARLOS), México, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1998.
- BELLONCI, MARIA y GARAVAGLIA, NINY, *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Noguer, 1973.
- BOORSCH, SUZANNE, CHRISTIANSEN, KEITH, EKSERDJIAN, DAVID, HOPE, CHARLES y LANDAU, DAVID., *Andrea Mantegna*, Milano, Electa, 1992.
- CÁMARA MUÑOZ, ALICIA, *Andrea Mantegna*, Madrid, Historia 16, 1993.
- CARDONA SUÁREZ, CARLOS ALBERTO, *La Geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus construcciones*, Bogotá, Fundación Universidad, 2006.
- CHASTEL, ANDRÉ, *Storia dell'arte italiana. Tomo Primo*, Italia, Laterza, 1993.
- CHRISTIANSEN, KEITH, *Attorno a Mantegna: secondo dialogo*, Milano, Skira, 2016.
- DA VINCI, LEONARDO, *Tratado de la pintura*, (traducción GARCÍA LÓPEZ, DAVID), Madrid, Alianza, 2013.
- DELLA FRANCESCA, PIERO, *De Prospectiva Pingendi*, (edición NICCO FASOLA, GIUSTA), Florencia, Sansoni, 1942.
- DE NICOLÒ SALMAZO, ALBERTA, *Mantegna*, Madrid, Electa, 1997.
- DURERO, ALBERTO, *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, (traducción CALATRAVA ESCOBAR, JUAN), Madrid, Akal, 2000.

- ESTÉBANEZ, EMILIO GARCÍA, *Renacimiento: El Humanismo y sociedad* (vol.11), Madrid, Cincel, 1986.
- FLAMAND, ELIE-CHARLES, *El Renacimiento III*, Paris, Editions Rencontre Lausanne, 1966.
- GROSSATO, LUCIO, *Dal Giotto al Mantegna*, Milano, Electa, 1974.
- JESTAZ, BERTRAND, *El arte del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1991.
- KELLER, HARALD, *El Renacimiento italiano*, Madrid, Edaf, 1900.
- LOMAZZO, GIAN PAOLO, *Idea of the temple of painting*, (traducción JULIA CHAI, JEAN), Pennsylvania, University Press, 2013.
- MANCA, JOSEPH, *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, Nueva York, Parkstone Press International, 2012.
- MARTINI, ALBERTO, *Andrés Mantegna*, Buenos Aires, Codex, 1964.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL, *Historia universal de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- MAURE-RUBIO, MIGUEL ÁNGEL, “Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. Un análisis desde la geometría.”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- TOMAN, ROLF, *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, Köln, H.F. Ullmann Publishing, 2011.
- VASARI, GIORGIO, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (traducción MÉNDEZ BAIGES, MARÍA TERESA y MONTIJANO GARCÍA, JUAN M<sup>a</sup>), Madrid, Tecnos, 1998.
- ZUFFI, STEFANO, CREPALDI, GABRIELE y LORANDI, FRANCO, *El fresco: de Giotto a Miguel Ángel*, Milán, Electa, 2002.

## Webgrafía

- [https://www.finestresullarte.info/947n\\_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php](https://www.finestresullarte.info/947n_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php) (fecha de consulta: 24-X-2019)
- <https://www.artehistoria.com/es/obra/descenso-al-limbo> (fecha de consulta: 26-X-2019)

## 5. Anexos



**Figura nº 1.** Paolo Uccello. *La Batalla de San Romano*. 1438-1440.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-batalla-de-san-romano> (fecha de consulta: 20-X-2019).



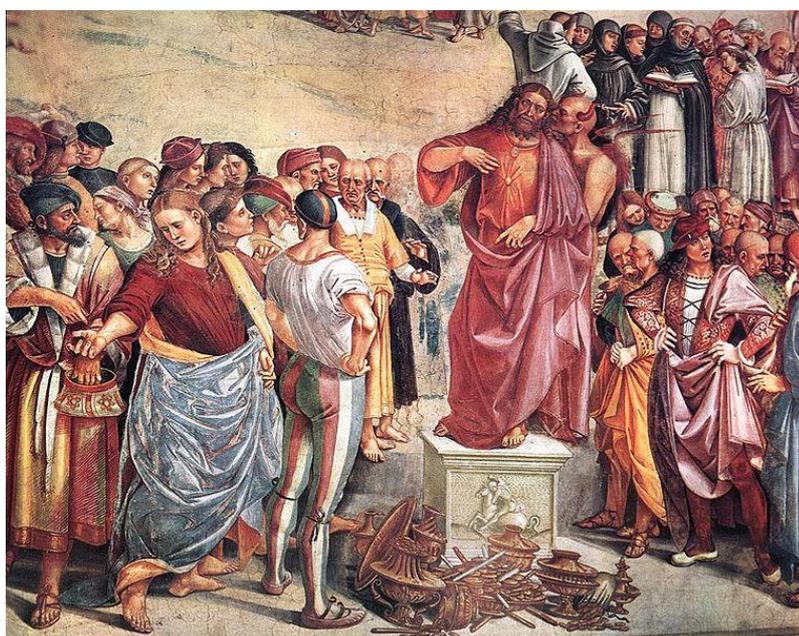
**Figura nº 2.** Paolo Uccello. Detalle de *La Batalla de San Romano*. 1438-1440.

Fuente: [https://www.finestresullarte.info/947n\\_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php](https://www.finestresullarte.info/947n_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php) (fecha de consulta: 20-X-2019).



**Figura nº 3.** Luca Signorelli. *Predicazione dell'anticristo*. 1441-1502.

Fuente: [https://puntoalarte.blogspot.com/2017/10/signorelli-y-miguel-angel\\_23.html](https://puntoalarte.blogspot.com/2017/10/signorelli-y-miguel-angel_23.html)  
(fecha de consulta: 20-X-2019).



**Figura nº 4.** Luca Signorelli. *Detalle de la Predicazione dell'anticristo*. 1441-1502.

Fuente: <https://www.antoniosocci.com/ricordando-pastore-idolo-cui-arrivo-fu-preannunciato-pio-xii-gesu-tramite-la-mistica-maria-valtorta-ripropongo-questa-memorabile-pagina-del-beato-john-h-newman-sulla-religione-del-mo/> (fecha de consulta: 20-X-2019).



**Figura nº 5.** Andrea Mantegna. *Traslado de los restos de San Cristóbal*. 1457.

Fuente: <https://arteinternacional.blogspot.com/2015/08/pintura-del-quinientos-andrea-mantegna.html> (fecha de consulta: 25-X-2019).



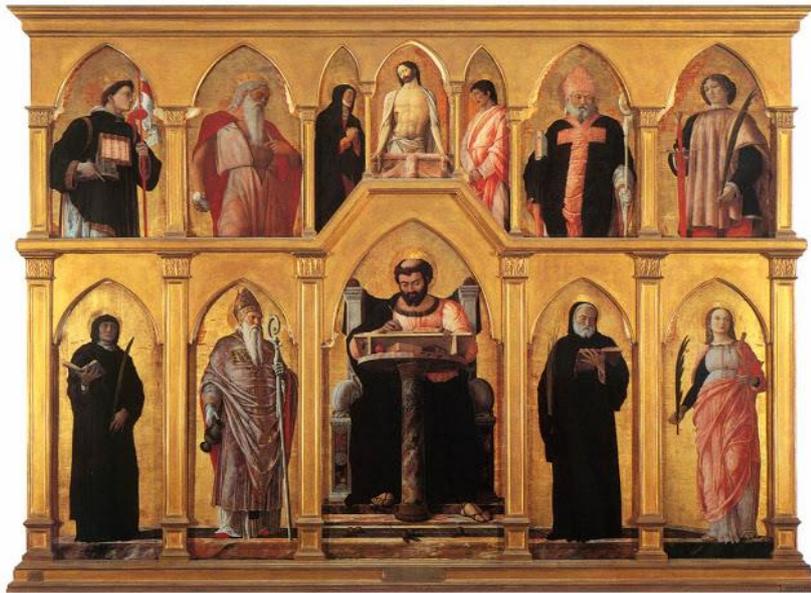
**Figura nº 6.** Andrea Mantegna. *Retablo de la Basílica de San Zenon*. 1460.

Fuente: <https://pinturasepocas.blogspot.com/2013/10/retablo-de-san-zenon-mantegna.html> (fecha de consulta: 25-X-2019).



**Figura nº 7.** Andrea Mantegna. Detalle del *Retablo de la Basílica de San Zenon*. 1460.

Fuente: <https://www.descubrirelarte.es/2016/02/21/andrea-mantegna-maestro-de-la-perspectiva-los-escorzos-y-los-paisajes.html> (fecha de consulta: 25-X-2019).



**Figura nº 8.** Andrea Mantegna. *Retablo para el altar de la capilla de San Lucas* en la Basílica de Santa Justina de Padua. 1453 y 1454.

Fuente: <https://arteinternacional.blogspot.com/2015/08/pintura-del-quinientos-andrea-mantegna.html> (fecha de consulta: 25-X-2019).



**Figura nº 9.** Andrea Mantegna. *La Oración en el Huerto* o *Cristo en el Huerto de los Olivos*. 1460.

Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/285556432601270197/> (fecha de consulta: 26-X-2019).



**Figura nº 10.** Andrea Mantegna. *Funerales de la Virgen*. 1460-1464.

Fuente: (<https://www.museodelprado.es/recorrido/pintura-italiana/24787bf2-c5c5-4779-9e66-b89f30605697> (fecha de consulta: 25-X-2019).



**Figura nº 11.** Andrea Mantegna. *Descenso de Cristo al limbo*. 1465.

Fuente: <https://www.artehistoria.com/es/obra/descenso-al-limbo> (fecha de consulta: 27-X-2019).



**Figura nº 12.** Andrea Mantegna. *Descenso de Cristo al limbo*. 1490.

Fuente: <https://www.pictorem.com/56189/Descent%20into%20Limbo.html> (fecha de consulta: 27-X-2019).



**Figura nº 13.** Andrea Mantegna. *Triptico de los Uffizi*. 1460-1470.

Fuente: <https://elpoderdelarte1.blogspot.com/2017/01/el-triptico-de-los-uffizi-obra-de.html> (fecha de consulta: 28-X-2019)



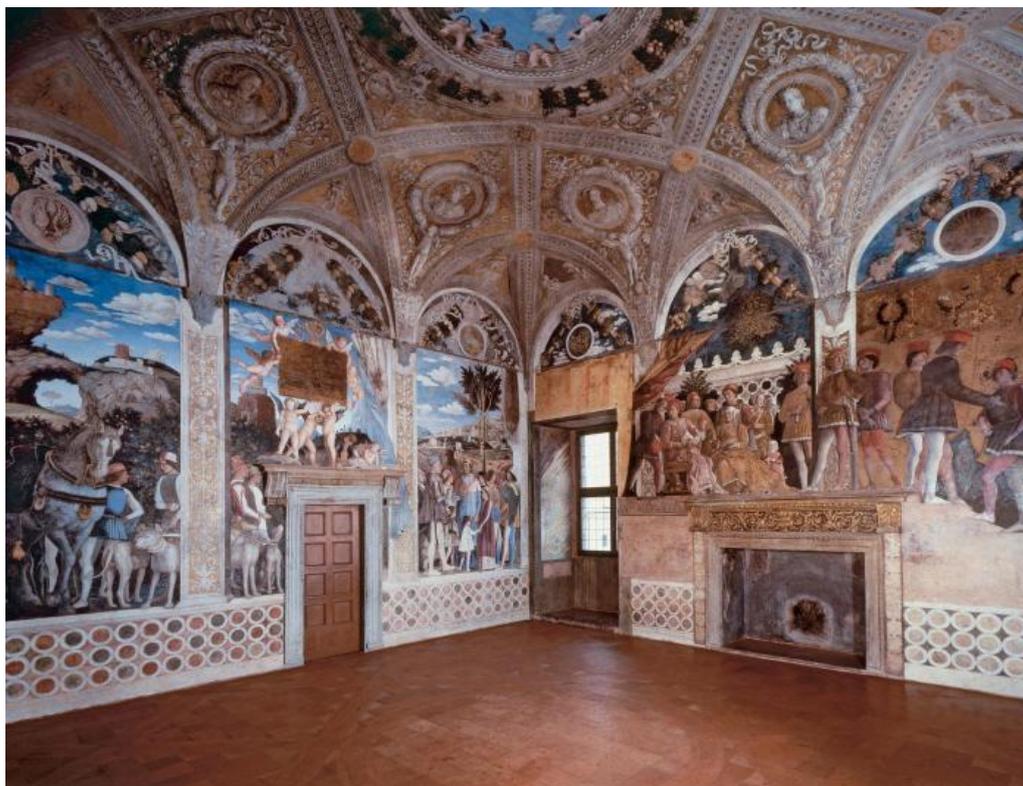
**Figura nº 14.** Andrea Mantegna. *Descenso al sepulcro*. Hacia 1470.

Fuente: DE NICOLÒ SALMAZO, A., *Mantegna*.



**Figura nº 15.** Andrea Mantegna. *San Sebastián*. 1470-1490.

Fuente: <http://ssssebastien.canalblog.com/archives/2018/03/30/36278095.html> (fecha de consulta: 29-X-2019).



**Figura nº 16.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://elretohistorico.com/andrea-mantegna-camara-esposos-picta-mantua/> (fecha de consulta 29-X-2019).



**Figura nº 17.** Andrea Mantegna. Detalle de la *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/392376186267877103/> (fecha de consulta: 29-X-2019).



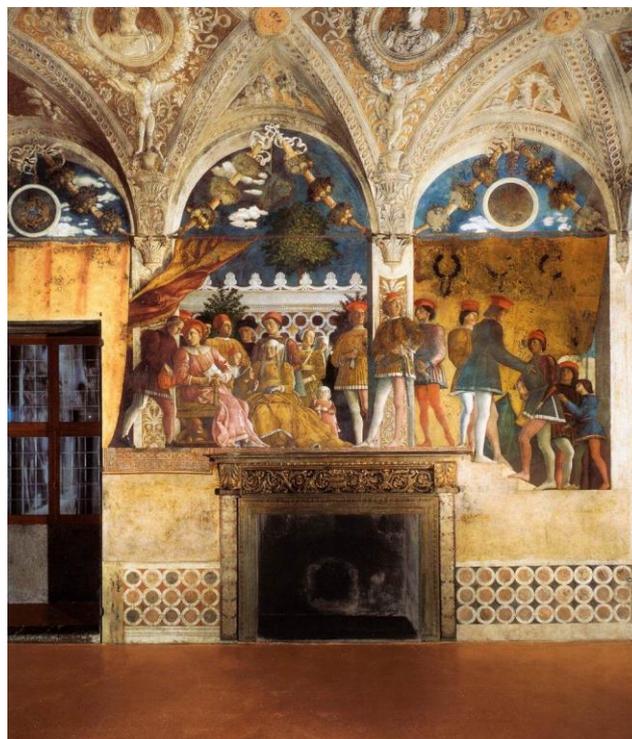
**Figura nº 18.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://laliteraliteraria.wordpress.com/2011/03/12/camera-degli-sposi-de-andrea-mantegna/> (fecha de consulta: 29-X-2019).



**Figura nº 19.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://www.italianways.com/la-camera-degli-sposi-di-mantegna-trompe-loeil-realismo-e-introspezione/> (fecha de consulta: 30-X-2019)



**Figura nº 20.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/341781059202421198/> (fecha de consulta: 30-X-2019).



**Figura nº 21.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <http://www.thais.it/speciali/MANTEGNA/PareteDestra.htm> (fecha de consulta: 30-X-2019).



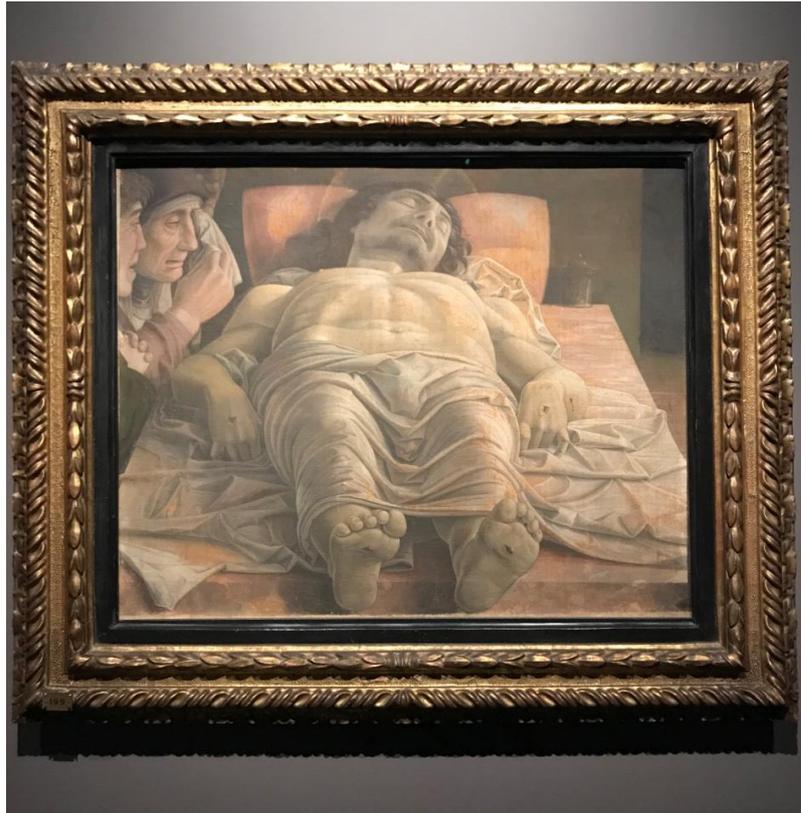
**Figura nº 22.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474

Fuente: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/mantegna/07/index.html> (fecha de consulta: 30-X-2019).



**Figura nº 23.** Andrea Mantegna. *Cámara de los esposos*. 1465-1474.

Fuente: <https://www.nationalgeographic.com.es/temas/pintores-famosos/fotos/3/> (fecha de consulta: 30-X-2019).



**Figura nº24.** Andrea Mantegna. *Cristo muerto*. 1475-1480.

Autor de la imagen: Andrés González, Ángela. 12-X-2019.



**Figura nº 25.** Andrea Mantegna. Detalle de *San Sebastián*. 1478-1484.

Fuente: (<http://www.travelingintuscany.com/art/andreamantegna/sebastian.htm> (fecha de consulta: 31-X-2019).



**Figura nº 26.** Andrea Mantegna. *Cristo muerto*. 1475-1480.

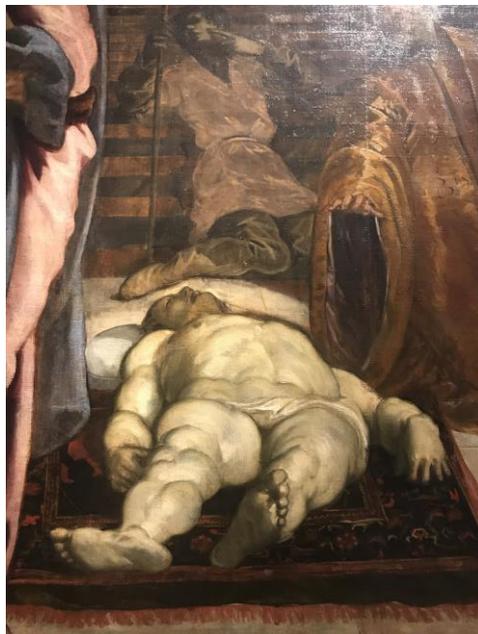
Autor de la imagen: Andrés González, Ángela. 12-X-2019.



**Figura nº 27.** Tintoretto. *Descubrimiento del cuerpo de San Marcos*. 1562-1566.

Fuente: <https://www.artehistoria.com/es/obra/encuentro-del-cuerpo-de-san-marcos>

(fecha de consulta: 7-XI-2019)



**Figura nº 28.** Tintoretto. Detalle del *Descubrimiento del cuerpo de San Marcos*. 1562-1566.

Autor de la imagen: Andrés González, Ángela. 12-X-2019.



**Figura nº 29.** Lelio Orsi. *Cristo muerto*. 1570-1579

Fuente: [https://www.finestresullarte.info/947n\\_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php](https://www.finestresullarte.info/947n_andrea-mantegna-cristo-morto-pinacoteca-di-brera.php) (fecha de consulta: 7-XI-2019)



**Figura nº 30.** Annibale Carracci. *Cristo muerto y los instrumentos de la Pasión*. 1583-1585.

Fuente: <https://fr.wahooart.com/@/8DNVXW-Annibale-Carracci-christ-mort> (fecha de consulta: 7-XI-2019)