

# ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

## BREVE HISTORIA DEL GRABADO

La batalla de los dioses marinos, a. 1481

ANDREA MANTEGNA

### Miguel Falomir

Jefe del departamento de pintura italiana y francesa  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Mantegna personifica la irrupción de los pintores en el grabado italiano, hasta entonces monopolizado por orfebres. Tal irrupción elevó el estatus artístico del grabado y le permitió emanciparse de su inicial supeditación al texto, adquiriendo así autonomía física y conceptual. *La batalla de los dioses marinos* ejemplifica admirablemente esta transformación.

*La batalla...*, que conocemos en tres estados, se atribuye a Mantegna desde que lo hiciera Vasari en la primera edición de las *Vidas* (1550); atribución mantenida unánimemente por la crítica pese a que entre las matrices que poseía su hijo Ludovico al morir en 1510 no figure ninguna con esta temática, lo que sugiere que había salido con anterioridad del obrador familiar.

*La batalla...*, con casi un metro de anchura, es una estampa monumental y la primera conocida formada por dos planchas de cobre. Mantegna dejó indicaciones claras sobre

---

En “ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado” diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución ([www.march.es](http://www.march.es))



Andrea Mantegna, *La batalla de los dioses marinos* (mitad derecha), a. 1481

Grabado calcográfico, buril y punta seca, 283 x 826 mm.

Graphische Sammlung de la Staatsgalerie, Stuttgart; Inv. Nr. A1965/GL916

cómo unir las mitades: así, cortó el cuerpo de uno de los dioses en dos y facilitó la unión de las hojas mediante una fina línea en el borde derecho de la izquierda. Bajo éste, reservó una franja blanca de 16 mm de ancho para montar sobre ella la hoja derecha. Finalmente, el borde izquierdo de la hoja derecha no presenta línea, para que pueda ser cortado con tijeras y juntado a la hoja izquierda, preservando así la continuidad de la escena. A partir de entonces, la estampa múltiple se convirtió en el soporte habitual para la representación de grandes sucesos mitológicos, históricos o religiosos como batallas o procesiones. El tamaño y el formato apaisado sugieren que *La batalla...* fue concebida para colgar en la pared, probablemente montada sobre lienzo, lo que avala el nuevo estatus del grabado, en competencia con la pintura en ámbitos domésticos.

La escena está concebida como un *thiasos* o cortejo marino, asunto recurrente en sarcófagos clásicos, y los seres marinos a la derecha con Nereidas a sus grupas derivan de uno –hoy fragmentado– conservado en Roma (Villa Medici) y Berlín (Klein Glienicke), muy conocido por los artistas de los siglos XV y XVI. Aspectos puntuales señalan otras fuentes, y así, la visión posterior de la estatua de Neptuno procede de la llamada *Gema felix* (Oxford, Ashmolean Museum), sardónice del siglo I d. C. que había sido propiedad

### Andrea Mantegna

Isola de Carturo, 1431- Mantua, 1506

En 1943, Erica Tietze se preguntaba en la *Gazette des Beaux-Arts* si Mantegna había sido el artífice de sus grabados: “Was Mantegna an Engraver?”, abriendo así un debate que dista de estar zanjado pese al aluvión de publicacio-

nes conmemorativas aparecidas en el último lustro. De un lado se alinean quienes contestan afirmativamente la pregunta esgrimiendo razones estéticas (los suyos son los más bellos grabados del Renacimiento italiano; de haberlos hecho un grabador profesional, conoceríamos su nombre), técnicas (se aprecia una evolución en los mismos y los pri-

meros, significativamente, están a menudo sin acabar) y vagas referencias documentales (tras su muerte, Gerolamo Cesio decía que había grabado “il Cristo”). Quienes niegan la autoría material de Mantegna aducen que carecía de preparación específica, que ningún artista de su talento y reputación lo hacía, que no habría tenido tiempo para dedicarse

del papa Paulo III y a cuya muerte en 1471 pasó a poder del cardenal Francesco Gonzaga, quien el 18 de junio de 1472 enseñaba a Mantegna su colección de camafeos, figuras de bronce y otras bellas cosas antiguas. Los *thiasos* clásicos presentan sin embargo un tono festivo ajeno a la sombría interpretación que Mantegna dio a su composición y que remite a un importante grabado contemporáneo: el *Combate de hombres desnudos* del florentino Antonio Pollaiuolo (1432/1433-1498), donde encontramos una común fascinación por el movimiento y la violencia, representados por figuras desnudas en agitados escorzos. Las afinidades estéticas y conceptuales son tales que se ha sugerido que, en su grabado, Mantegna respondió a un primer estado del de Pollaiuolo, quien, a su vez, incorporaría en posteriores estados soluciones técnicas de Mantegna. Éste enfatizó el dramatismo de su obra mediante una aproximación ligeramente “di sotto in su”, habitual en su obra pictórica, haciendo que los cascos del hipocampo de la izquierda parezcan penetrar el espacio del espectador.

No hay consenso sobre el contenido del grabado, ni siquiera en la identificación de los personajes, cuyos rasgos, inusuales y no siempre acordes con las fuentes clásicas, cabe atribuir a Mantegna. Así sucede con los dos seres sobre los hipocampos a la izquierda

al grabado (era famoso por su demora en satisfacer encargos) y, finalmente, que ninguno de los 235 documentos contemporáneos al artista lo cita expresamente como tal. Incluso se ha abierto paso una teoría intermedia según la cual Mantegna habría practicado el grabado en 1460-70, pero no después, cuando habría relegado la ejecución a Giovanni Anto-

nio de Brescia. Sea como fuere, Mantegna fue el primer artista de genio que prestó atención al grabado, entendiéndolo como vehículo de expresión autónomo. Se conservan de hecho numerosos dibujos preparatorios para grabados, que trasladaba mediante la técnica de la carta lúcida: trazando los contornos en una hoja transparente que aplicaba a una

plancha previamente cubierta con una fina capa de cera, a su vez recubierta de yeso o “bianco di Spagna”.

### **Bibliografía**

**Andrea Canova**

*Andrea Mantegna. Le combat des dieux marins, Mantegna, 1431-1506, catálogo de la exposición*, París, Musée du Louvre, 2008, pp. 273-276.



### Graphische Sammlung, Stuttgart

El departamento de dibujos, grabados y fotografías de Stuttgart (Graphische Sammlung) fue creado en 1806 por Friedrich I de Württemberg (1754-1816) y su primitivo emplazamiento fueron dos salas del Palacio Nuevo de Stuttgart, una íntegramente dedicada a sus 20.000 grabados fundacionales. Su primer director fue el pintor Eberhard Wächter, autor también del primer catálogo, y se abrió al público en 1843 como “Gabinete Real de grabados de Stuttgart” (Koenigliches Kupferstichkabinett Stuttgart). En 1843 se incorporó al nuevo Museo de Bellas Artes (hoy Staatsgalerie Stuttgart) y desde 2003 ocupa un espacio en su ampliación, el llamado “edificio Steib”. Actualmente comprenden de 400.000 obras sobre papel.

[www.staatsgalerie.de/graphischesammlung/](http://www.staatsgalerie.de/graphischesammlung/)

con orejas en forma de hojas, o con su peculiar interpretación de los tritones (en puridad seres mitad hombres, mitad delfines) en los personajes masculinos a la derecha. Resulta no obstante convincente identificarlos con “telchines”, monstruos marinos que habitaban en la isla de Rodas y que, las fuentes clásicas, principalmente la *Geografía* de Estrabón y *Las Dionisiacas* de Nono de Panópolis, describen como vengativos, violentos y que montaban hipocampos, pero también como sobresalientes escultores. Tanto Estrabón como Nono fueron traducidos al latín por Guarino de Verona y Francisco Filelfo, muy próximos a la corte de Mantua, poco antes de que Mantegna concibiera su grabado. La identificación de estos seres con los “telchines” proporciona además una sugerente explicación del significado último del grabado. Y es que más allá de ilustrar una escena mitológica, la biografía artística e intelectual de Mantegna y aspectos puntuales de *La batalla...* invitan a considerar un posible contenido alegórico. No ha faltado quien lo interprete como una parodia de los torneos caballerescos entonces en boga, pero ello no explica la llamativa presencia de la vieja que, a la izquierda, porta una cartela donde, sobre rasgos indesci-

frables, se lee con nitidez: *INVID*. Esta inscripción parece brindar una clave para la interpretación del grabado, y se ha sugerido que con ella Mantegna aludiría a la envidia en el medio artístico contemporáneo y, concretamente, a sus disputas con Simone Arzizzone y Zuan Andrea.

*La batalla...* es una obra de extraordinaria madurez artística, en la que Mantegna volcó la experiencia técnica acumulada en trabajos anteriores. Los contrastados y dramáticos juegos de luces y sombras fueron resultado del empleo simultáneo de dos técnicas de grabado: a buril y punta seca, lo que produce la sensación de que fue impreso en dos tonos de gris. De un lado, los fuertes y cargados golpes de tinta del buril; del otro, las líneas de sombreado de la punta seca que generan un tono gris etéreo, casi transparente, cualidades que se pierden en las numerosas reimpresiones de los siglos XV y XVI.

La datación del grabado divide a la crítica, que sólo coincide en una fecha “ante quem non”: 1494, cuando Alberto Durero copió la hoja derecha en un dibujo conservado en Viena (Graphische Sammlung Albertina). Recientemente, sin embargo, se ha asociado de forma plausible con una obra descrita el 19 de noviembre de 1481 en una carta remitida desde Milán por Zaccaria Saggi al marqués Federico Gonzaga: “un friso de Andrea Mantegna hecho con centauros que es una cosa bellísima”. Esta carta, y la popularidad alcanzada por temas similares en el norte de Italia en la década de 1470, refuerzan una datación hacia 1475. ◆