



MÁSTERES de la UAM

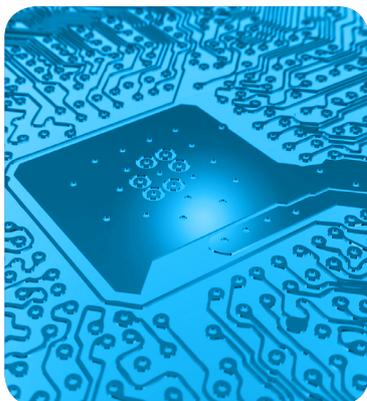
Facultad de Filosofía y
Letras/13-14

Máster
Interuniversitario en
Historia y Ciencias de
la Antigüedad



**Historia Antigua y
Mitología en represen-
taciones alegóricas
del Renacimiento.
El caso de Isabella
d'Este y la corte de
Mantua**

Clara Cuñado García



1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	pág. 4
2. MANTUA, PEQUEÑO NÚCLEO DE CULTURA.....	pág. 6
2.1. LA CIUDAD DE MANTUA Y LOS GONZAGA.....	pág. 6
2.3.2. MANTUA Y VIRGILIO.....	pág.6
3. ISABELLA D'ESTE: ARTÍFICE Y MECENAS.....	pág. 9
3.1. LA FAMILIA D'ESTE Y SU PAPEL HUMANISTA.....	pág. 9
3.2. EDUCACIÓN EN FERRARA.....	pág. 11
3.3. ISABELLA, PROMOTORA DE LAS ARTES Y EL “COLECCIONISMO” DE ANTIGÜEDADES.....	pág. 12
4. EL COMPLEJO PALACIAL DE MANTUA.....	pág. 14
4.1. EL CASTILLO DE SAN GIORGIO.....	pág. 15
4.2. LA CORTE VECCHIA.....	pág. 16
4.3. ELEMENTOS CLASICISTAS COMO DECORACIÓN EN LOS EDIFICIOS DE MANTUA.....	pág. 18
4.3.1. <i>La Magna Domus y el Palazzo del Capitano</i>	
4.3.2. <i>La Rustica</i>	
4.3.3. <i>La Corte Nuova</i>	
5. MANTEGNA, PINTOR DE CORTE EN MANTUA.....	pág. 20
5.1. FORMACIÓN E INTERÉS POR EL MUNDO CLÁSICO.....	pág. 20
5.2. MANTEGNA EN MANTUA.....	pág. 23
5.2.1. <i>El arte de Mantegna y Ludovico Gonzaga</i>	
5.2.2. <i>El arte de Mantegna y Francisco II.</i>	
6. HISTORIA ANTIGUA EN LA PINTURA DE MANTUA. ‘LOS TRIUNFOS DEL CÉSAR’ DE MANTEGNA.....	pág. 28
7. MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA PINTURA DE MANTUA.....	pág. 34
7.1. ‘MINERVA EXPULSANDO A LOS VICIOS DEL JARDÍN DE LA VIRTUD’ DE MANTEGNA.....	pág. 34
7.2. ‘EL PARNASO’ DE MANTEGNA.....	pág. 37
7.3. ‘COMBATE ENTRE AMOR Y CASTIDAD’ DE PERUGINO.....	pág. 40

8. CONCLUSIONES.....	pág. 44
9. BIBLIOGRAFÍA.....	pág. 46
10. ANEXO: ILUSTRACIONES.....	pág. 48

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

La historia antigua es un elemento vivo que a través del tiempo y de las épocas se ha trasladado y mutado. Poco queda de los grandes imperios y las civilizaciones de antaño, y sin embargo se siguen utilizando en discursos políticos y religiosos en la actualidad.

La hipótesis de partida del trabajo es que la historia antigua puede modificar y cambiar el curso político, social y cultural de épocas posteriores, a pesar del tiempo que separa las acciones. Para ilustrar este hecho se deben analizar casos concretos en los que la historia antigua y sus leyendas hayan modificado el pensamiento de una época posterior; reflejándose estos hechos en la pintura, la escultura, la literatura e incluso la numismática del momento. Familias nobles representadas por un famoso héroe griego o estirpes reales ataviadas con la corona de laurel de los césares han sido una constante en el tiempo. Desde el fin del imperio romano, el mundo ha seguido utilizando los elementos de poder y prestigio e intentado vincularse a las leyendas del pasado.

De los numerosos casos que podrían utilizarse como ejemplo en esta respuesta, he decidido ilustrar al detalle la ciudad de Mantua y su familia regente desde el s. XIV hasta el s. XVIII, los Gonzaga. Quizás no tan conocidos como las familias vecinas de los Sforza o los Medici, la familia Gonzaga situó en la ciudad de Mantua una de las cortes renacentistas más importantes de toda Italia, lugar de refugio de grandes artistas como Leonard Da Vinci o el siempre vinculado a Mantua Andrea Mantegna.

Para desarrollar el trabajo, en primer lugar procederé a realizar un corto análisis de la utilización general del mundo antiguo en la ciudad de Mantua, para pasar en los siguientes puntos del esquema a exponer las características de Mantua y su conexión con las civilizaciones anteriores; como por ejemplo su vínculo con el poeta Virgilio. Además, es esencial analizar la figura de Isabella d'Este, esposa de uno de los marqueses de Mantua y principal impulsora del interés por la antigüedad en la ciudad así como mecenas principal de los artistas. Después de indagar en esta amante de la cultura clásica, analizaré al detalle el propio complejo palacial de Mantua, resaltando todos aquellos detalles clásicos en la decoración y cómo podrían encajar en el pensamiento político-dinástico del momento. Por

último, he creído necesario estudiar a Andrea Mantegna, figura esencial en este clasicismo mantuano así como todas sus obras para los dirigentes de la corte. Estas pinturas son muestras de cómo las altas esferas utilizaban el mundo antiguo para afianzar su poder. Por ello, creo necesario realizar un análisis sobre las pinturas principales de Mantegna en Mantua, tanto de historia (la serie de “Los Triunfos del César”) como mitológicas (‘Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud’, o ‘El Parnaso’).

2. MANTUA, PEQUEÑO NÚCLEO DE CULTURA.

2.1. La ciudad de Mantua y los Gonzaga

Los orígenes de la ciudad de Mantua se encuentran en el plano de la leyenda y el mito, y así, la historia narra como la hija del profeta Tiresias, Manto, huyendo de Tebas tras la muerte de su padre, llegó a la tierra donde se fundó Mantua. Esta leyenda está recogida en la tradición renacentista, destacando su inclusión en la obra de Dante¹ (Bombi 1992, 7).

Con un pasado prehistórico, romano –pues fue lugar de nacimiento del poeta Virgilio (Bombi 1992, 7)-, bizantino y un lugar de lucha entre güelfos y gibelinos, Mantua llegó a manos de la familia Gonzaga en 1328, año en el que la familia expulsó a sus enemigos políticos de la ciudad instaurándose como principal familia de la ciudad (Bombi 1992, 8). No sería hasta 1433 cuando el título de marquesado se extendió a la familia Gonzaga por parte del Emperador Segismundo de Luxemburgo, creando una familia con herencia dinástica que comenzaría con el primer marqués, Gianfrancesco (Bombi 1992, 9). Con Ludovico II, sucesor de Gianfrancesco, y marqués de Mantua desde el 1444 hasta el 1478, la ciudad se convirtió en uno de los centros renacentistas más importantes del momento. Donatello, Leon Battista Alberti, Luciano Laurana, Luca Fancelli y Andrea Mantegna entre otros se asentaron durante periodos de tiempo en la corte mantuana (Cappelli 2007,207-208). Las basílicas de San Andrés y San Sebastián se construyeron siguiendo los diseños de Alberti mientras que el palacio del Broletto se renovaba y el palacio ducal se extendía por la ciudad adquiriendo las salas necesarias para el funcionamiento correcto de la corte, como por ejemplo, la Domus Nova (Bombi 1992, 9).

La ciudad de Mantua ya era un centro muy importante del territorio a la llegada del marqués Francesco II en 1484, sin embargo, esta ya de por sí importante Mantua se enriqueció gracias a su actuación y a la de su esposa, Isabella d'Este.

¹ En la *Divina Comedia*, los versos del 56 al 93 del vigésimo cántico del Infierno aparece reflejada este mito, de la boca del poeta Virgilio, natal de Mantua.

2.2. Mantua y Virgilio.

Los orígenes de una ciudad así como la identidad de su fundador o fundadores, cuándo había tenido lugar dicho proceso así como quienes habían sido los personajes más ilustres de la ciudad, eran preguntas que se planteaban y procuraban contestar ya desde la edad Media. El caso de Mantua no era una excepción, y como se ha explicado brevemente en el primer punto del tercer apartado, los orígenes míticos de Mantua se remontan a la antigüedad (Bombi 1992, 7-8). Manto, heroína epónima de la ciudad era la hija del profeta Tiresias de Tebas. Ya Estacio había recogido en su obra, la *Tebaida*, cómo tras la muerte de su padre en Tebas, Manto debe abandonar la ciudad por culpa de la tiranía de Creonte; camino en el que pasa junto al lago Mincio, donde acabará por surgir Mantua que justamente de ella tomaría el nombre (Hard 2008, 232-234). En este momento del relato de Dante (canto vigésimo, 52-102) donde Virgilio aprovecha la ocasión para hablar del lugar donde él nació, haciendo descripciones geográficas precisas y a su fundación sobre los restos de Manto.

“Fundaron la ciudad sobre sus huesos;
y por quien escogió primero el sitio,
Mantua, sin otro augurio, la llamaron”

(Divina Comedia, XX, 91-93)

La relación de la ciudad de Mantua y Virgilio es algo constante en la historia del Renacimiento; cuando una ciudad humanista tenía el honor de ser el lugar de uno de los grandes autores clásicos de las fuentes documentales, se solía utilizar para la creación de un programa iconográfico en la ciudad, o al menos para la inclusión de este nacimiento en las calles de la ciudad. Mantua es probablemente la primera ciudad en erigir una estatua en el s. XIII a Virgilio, eso sí, ataviado con la indumentaria de un profesor de universidad medieval (Weiss 1969,120) y que aún se puede observar hoy en día frente al edificio ‘Broletto’ (Fig. 1).

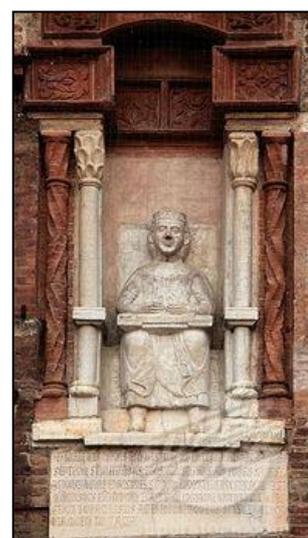


Fig. 1 Estatua de Virgilio, Mantua

Conocemos la existencia de otra estatua de Virgilio, pero esta fue retirada en 1397 por Carlo Malatesta por considerarlo un objeto perteneciente a un culto pagano, despertando la indignación de los humanistas de Italia y en especial de Mantua (Weiss 1969, 121). Además de estas estatuas, durante la época anterior a Isabella existía una moneda local con la efigie del poeta Virgilio como parte del anverso (Weiss 1969, 121).

La llegada de Isabella d'Este a la ciudad no hizo más que incentivar este interés por el poeta por parte de la corte, y así cerca del 1500 encontramos documentación de contactos entre la marquesa y los personajes de Giovano Pontano y Andrea Mantegna sobre un monumento a Virgilio para levantarse en Mantua, algo que nunca llegó a ponerse en práctica debido probablemente a la falta de dinero más que de interés (Weiss 1969, 122)

3. ISABELLA D'ESTE: ARTÍFICE Y MECENAS

3.1. La familia d'Este y el papel humanista de la corte de Ferrara.

La ciudad de Ferrara está situada entre Padua y Bolonia, dos importantes centros universitarios del renacimiento y sedes de una cultura humanista desbordante. Además, Ferrara estuvo favorecida por la influencia de una dinastía especialmente atenta a las innovaciones culturales: los marqueses d'Este fueron una familia de príncipes-mecenas que ayudaron a la difusión del humanismo en su radio de acción (Cappelli 2007, 191).

La acción del humanista y pedagogo Guarino de Guarinis y su implantación de una nueva educación marcará un antes y un después en el carácter del humanismo ferrarés. Previa a la llegada de Guarino destacaron las acciones de los humanistas Pietro Andrea de Bassi y Guglielmo Capello. El primero de los dos ya mostraba un interés especial en los clásicos, comentando textos como la 'Teseida' de Boccaccio, recuperando los textos de la 'Metamorfosis' de Ovidio o realizando la obra de *'Le fatiche di Ercole'* en la que retoma el prototipo hercúleo como modelo a seguir (Cappelli 2007, 191). Por su parte, Guglielmo Capello fue preceptor de los hijos de Niccolò III – entre los que se encontraba el padre de Isabella d'Este, Ercole I d'Este. Además, es el creador de una 'enciclopedia' histórico-geográfica que mira por igual al mundo antiguo y al contemporáneo, haciendo uso de las obras de clásicos como Polibio o Plutarco por ejemplo (Cappelli 2007, 192).

En 1429 se instaura en Ferrara la escuela de Guarino, que se convertirá en el auténtico núcleo del desarrollo de la cultura de Ferrara, estableciendo con este modelo educativo la formación humanística como requisito indiscutible de la educación de un gobernante; clave para el correcto ejercicio del poder político, además de garantizar el desarrollo de las cualidades y las virtudes mejores del individuo (Cappelli 2007, 102-103).

Con el nuevo clima cultural 'clasicista' instaurado en Ferrara, la corte de la familia d'Este se convirtió en el refugio y lugar de trabajo de numerosos humanistas amantes de la antigüedad como Giovanni Toscanella, preceptor de los hijos de Leonello d'Este; Giovanni Aurispa un erudito y mercader de códices que actuó como preceptor de los hijos de la corte y que coleccionó numerosos códices griegos de autores como Homero o Sófocles; o el escritor Ángelo Decembrio con su

obra *'De Politia literaria'*, que muestra la amplitud de intereses del renacimiento describiendo el contenido de su biblioteca ideal con esferas celestes, cuadros y esculturas de dioses y héroes y otros elementos de prestigio (HOLLINGSWORTH 2002, 218).

La época de Leonello d'Este, hermano de Ercole y tío de Isabella, puede considerarse como una época dorada así como el testimonio crucial de una corte humanista dedicada al cultivo de las artes y la cultura como método de encumbrar poder político. Y es que él mismo era un erudito con conocimientos tanto de arte antiguo como moderno – o así lo asegura la obra de Ángelo Decembrio – pero muestra una falta de interés por la ostentación. Como príncipe de Ferrara, Leonello mostró un gusto especial por las monedas de bronce de la antigua Roma y todas aquellas medallas adornadas con efigies de los emperadores y que sirvieron para acuñar sus propias medallas con un diseño semejante y que encargó a Pisanello (Fig. 1 y Fig. 2 - Hollingsworth 2002, 218).



Fig. 1 - Medalla de Leonello I d'Este por Pisanello (ANVERSO)



Fig. 2 - Medalla Leonello I por Pisanello (REVERSO)

Además del interés por las monedas, que Isabella continuará en su colección de Mantua, los proyectos del marqués Leonello reflejan su interés por la cultura de la antigüedad, como su encargo de pinturas de las nueve musas aconsejado por Guarino para decorar su estudio de Belfiore (Hollingsworth 2002, 218).

3.2. La figura de Isabella.

Isabella d'Este (1474 - 1539) fue una de las figuras femeninas más destacadas del renacimiento italiano así como una de las figuras políticas y culturales de la época. Fue patrona de las artes, referente en innovaciones en todos los ámbitos. Sin dejar indiferente a nadie, Isabella llegó a servir como regente de Mantua durante la ausencia de su marido, Francisco II Gonzaga, y la minoría de su hijo Federico. Su importancia alcanzó no solamente a las esferas culturales y sociales sino que llegó a conocer al rey Luis XII de Francia en Milán en una comisión política para evitar un ataque a Mantua (Hollingsworth 2002, 236; Welch 2009, 245).

Isabella d'Este nació y se crió en la culta familia d'Este, por lo que no tuvo que esperar a la viudedad para actuar como una figura poderosa por derecho propio. Desde muy pequeña recibió una perfecta educación clásica pagada por sus padres Ercole d'Este y Eleonora de Aragón, y siendo una niña, conoció a un gran número de famosos humanistas, estudiosos y artistas. Su vida está documentada de manera exhaustiva gracias a la vasta cantidad de correspondencia que se conserva entre Isabella y sus conocidos (Marek 1976, xiv). Educada por el humanista Guarino en la corte de Ferrara, conocía griego y latín, leía a Virgilio y a Cicerón, y estaba muy versada en música, cartografía y mitología clásica - cultura que terminaría utilizando para su labor de mecenas y coleccionista en Mantua (Marek 1976, xv-xix). Su llegada a Mantua fue consecuencia de su matrimonio con el duque de Mantua Francisco II Gonzaga en febrero de 1490, cuando Isabella tenía 16 años (Marek 1976, 30-32).

En el plano de mecenazgo, Isabella destacó como coleccionista y promotora de filósofos, poetas y pintores como Tiziano, Rafael o Leonardo Da Vinci, artistas que



Fig. 3 - Isabella d'Este por Leonardo da Vinci

llegaron a retratarla en múltiples ocasiones (Fig. 3). A pesar de destacar en el

desarrollo de la música y la poesía en la corte, Isabella destacó como promotora de pintores; coleccionando multitud de piezas de arte y antigüedades durante toda su vida, llenando el palacio y en especial su estudio de una gran cantidad de obras artísticas (Brown 2005, 11; Lucco 2006, 27-35).

3.3. Isabella, promotora de las artes y el “coleccionismo” de antigüedades.

Al trasladarse a Mantua en 1490, ella se mostró decidida a dejar su impronta en su ciudad de adopción. Tras algunos intentos fallidos de decorar la ciudad de Mantua con un monumento a Virgilio y un santuario a una mística local, Isabella se volcó en la decoración de sus aposentos en el palacio local de los Gonzaga.

Isabella d'Este fue una de las más prolíficas coleccionistas de la Italia del s. XV y el enorme volumen de su obra se diseminó tras la caída de la familia Gonzaga. En sus propias palabras, poseía un “insaciable deseo de antigüedades” (Hollingsworth 2002, 236; Welch 2009, 250) y necesitaba obtener todo lo que quería a toda costa. Pero no se limitaba a coleccionar cosas antiguas, pues sus agentes recorrían Italia en busca de objetos preciosos. Compró gemas y camafeos, esculturas, pinturas y ediciones de textos, cerámicas, cristalerías, etc... (Hollingsworth 2002, 236). Era una amante de la escultura, tanto clásica como moderna consiguiendo piezas de Praxíteles o de Miguel Ángel. Encargó obras únicas y copias de obras romanas, como su *Espinario*, copia de un bronce romano de un niño quitándose una espina. Convenció a Mantegna de que le vendiera su antiguo busto de Faustina para pagar sus deudas (Hollingsworth 2002, 236; Weiss 1969, 182) e incluso llegó a tener en su colección un retrato de Anibal que perdió durante el Sacco de Roma (Haskell 1994, 44). Su imagen además de ser el centro



Fig. 4 - Medalla de Isabella.

de numerosos retratos, también aparecía en sus numerosas medallas (Fig. 4).

De Isabella conocemos los procesos de encargo de las obras, en especial de los cuadros de Perugino con los que decoró su estudio.

Gracias a una serie de cartas conocemos el rechazo del pintor Bellini por falta de libertad compositiva, y que fue Perugino quien en 1503 aceptó el encargo de la marquesa sin dicha libertad creativa. Debía pintar a Minerva y a Diana luchando contra Venus y Cupido; pero no solamente la temática estaba escogida de antemano sino que la escena tenía que desarrollarse con Minerva golpeando a Cupido mientras que la diosa arquera y la del amor se enzarzaban en una pelea de igual a igual. Isabella especificaba los ropajes que tenían que vestir cada una de las figuras, así como el fondo de la composición con escenas de la mitología clásica o el tamaño de los personajes (Hollingsworth 2002, 237-238; Stephens 1990 68-72).

4. EL COMPLEJO PALACIAL DE MANTUA

El Palacio de Mantua (*Palazzo Ducale di Mantova* – Fig. 1), es un grupo de edificios pensados para contener la corte de la familia Gonzaga. Fue construido entre los siglos XII y XVII por la familia que más tarde lo ocuparía y sirvió como lugar de residencia y capital de su marquesado-ducado. Más que un único palacio, la estructura debe contemplarse como una ciudad-palacio o una estructura palacial compleja, puesto que el conjunto arquitectónico está constituido por numerosos edificios unidos entre sí por corredores y galerías, con patios, y vastos jardines para decorar. El sistema palacial está constituido por más de quinientas habitaciones y corredores todos ellos inscritos en un territorio de más de 34.000 m², modificado y alterado durante toda la historia de su ocupación; ya fuese en el periodo de esplendor de la familia Gonzaga o en su posterior ocupación por familias extranjeras (Bombi 1992, 35-36).

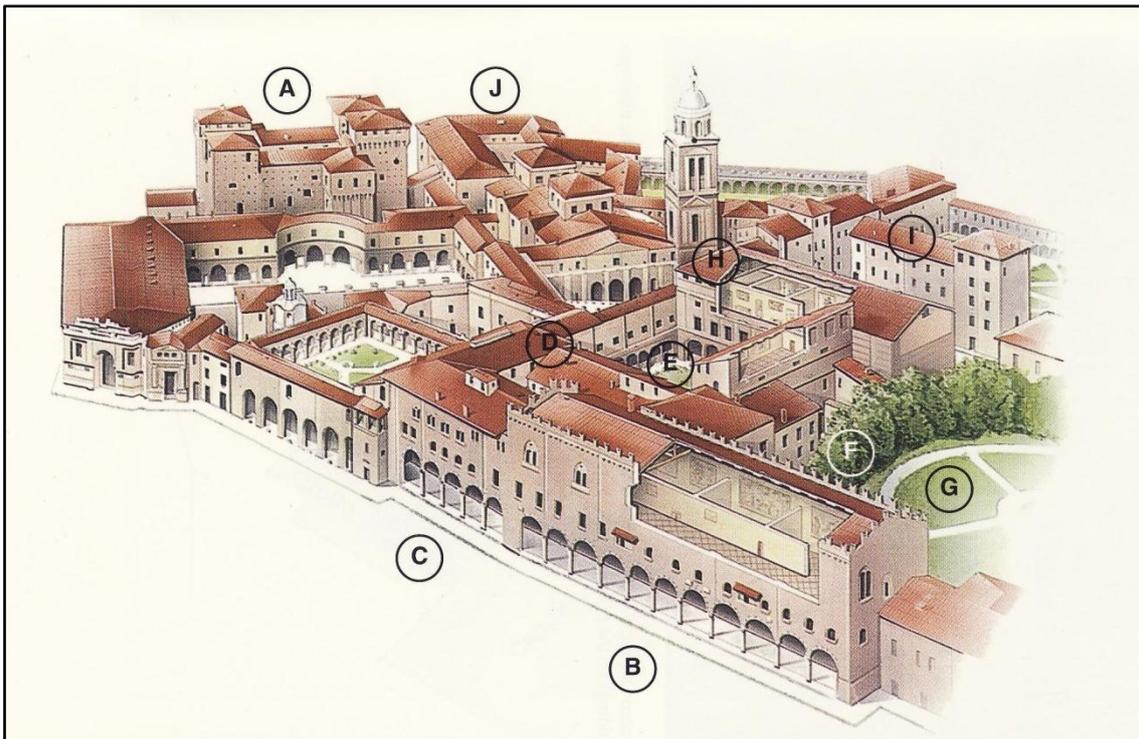


Fig. 2 - Complejo palacial de Mantua.

Conformado por múltiples edificios distintos, las zonas más importantes a la hora del estudio de la colección de Isabella d'Este son el “*studiolo*” del Castillo de San Jorge y la “*grotta*”, o sala de tesoros de la Corte Vecchia. Aunque es posible interpretar la documentación contemporánea a la marquesa así como la

arqueología que ha llegado a nuestros días, se deben tener en cuenta los numerosos cambios estructurales a los que la arquitectura se ha sometido a lo largo del tiempo para servir mejor los intereses de los gobernadores que ocupaban las estancias (Brown 2005, 19), dificultando la disposición exacta de las diferentes piezas de la colección de Isabella.

El *studiolo* del Castillo de San Jorge es la primera sala en la que se mostró su gran colección y sus piezas más importantes, y fue usada durante la época de casada de la marquesa; es decir desde 1490, año de su matrimonio con Francesco II, hasta 1519, fecha de la muerte de este. A posteriori, durante su época de viuda, trasladó su lugar de residencia así como su colección al conocido ‘apartamento de la *grotta*’, situado en la Corte Vecchia; ocupándolo hasta su muerte en 1539, aunque intercalando las temporadas en Mantua con viajes a Ferrara –lugar de nacimiento de Isabella – y Roma (Brown 2005, 19).

4.1. El castillo de San Jorge (Castello di San Giorgio – Fig. 2)



Fig. 3 - Fachada del Castillo de San Jorge

El castillo de San Jorge fue lugar de residencia desde la llegada de la marquesa a Mantua hasta la muerte de su marido. Aunque el edificio se había concebido originalmente como una fortaleza a finales del s. XIV, se cambió su función a una doméstica con el ascenso al poder de Ludovico II, abuelo del marido de Isabella. Como todos

los edificios de corte del renacimiento, existían tanto habitaciones accesibles a todo el público cortesano como lugares restringidos a los que solamente tenían acceso los miembros de la familia Gonzaga (Brown 2005, 35-37).

Las estancias de Isabella en el castillo estaban decoradas con frescos en las paredes que servían como base a todas las antigüedades y piezas clásicas que la marquesa tenía a modo de decoración, y aunque la mayoría de las habitaciones no tenían una función permanente, la opulencia del *studiolo* de Isabella era constante.

A pesar de que esta habitación debía contener la mayoría de las piezas de la colección, el humanista Mario Equicola, miembro de la corte de Isabella describía todas las habitaciones como “decoradas con antigüedades, estatuas y excelentísimas obras pictóricas” (Brown 2005 39).

El plan de decoración del *studiolo* ideado por Isabella y su corte de humanistas – donde el mencionado Mario Equicola tuvo un papel fundamental junto con Paride da Ceresara– fue elaborado entre el 1496 y el 1497. Se estableció un “friso” de pinturas con carácter edificante y con una clara temática clásica, nacido de las discusiones de la marquesa y los eruditos (Brown 2005, 45-46).

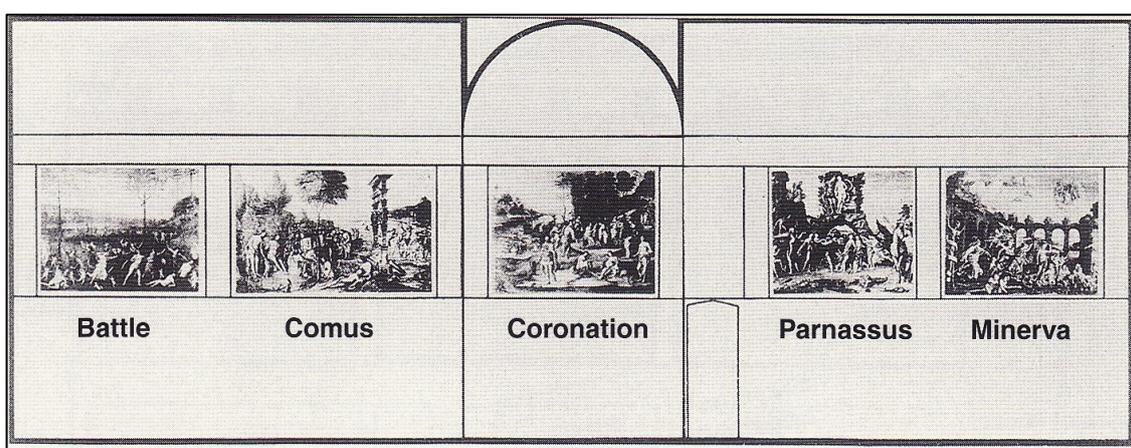


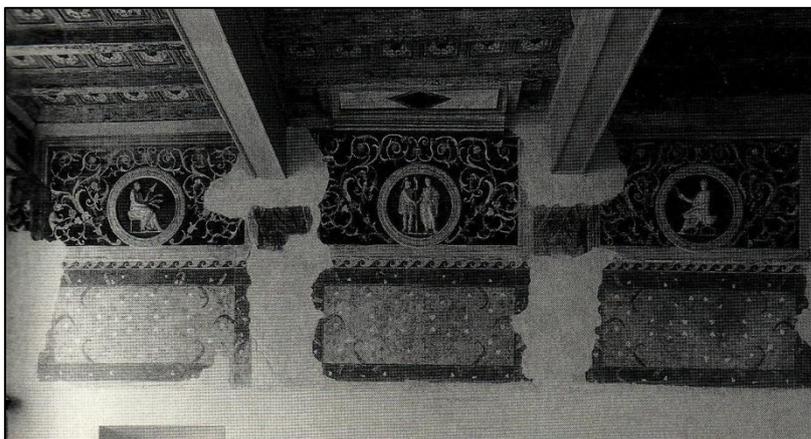
Fig. 4 - Esquema realizado por Clifford M. Brown sobre la posible colocación de las pinturas clásicas en el *studiolo* de Isabella d'Este

Este conjunto de pinturas (Fig. 3) contenía cinco lienzos: ‘Combate entre Amor y Castidad’ de Pietro Perugino, ‘El Parnaso’ y ‘Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud’ de Andrea Mantegna y ‘El Comus’ y ‘La alegoría de la coronación de Isabella D’Este’ de Lorenzo Costa, el viejo. Estas cinco obras pictóricas tenían temática mitológica greco-romana y componían las piezas centrales de la “colección clasicista” de la marquesa Isabella (Brown 2005, 46).

4.2. La Corte Vecchia

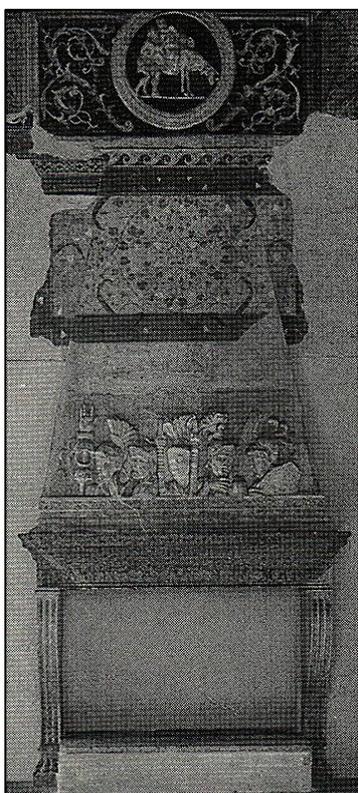
Isabella d’Este se trasladó a esta zona del complejo palacial en marzo de 1519, tras la muerte de su marido. La mudanza de su *studiolo* del castillo comenzaría en 1522, y es probable que se tratara de una manera de dejar a su hijo más espacio, algo que también haría que tras finalizar en 1524 la mudanza, Isabella se trasladara durante dos años a Roma (Brown 2005, 123).

Al tratarse de un edificio totalmente distinto al castillo, Isabella pudo decorarlo a su antojo e incluso reformar toda la estructura para su nuevo *studiolo della grotta* y sus aposentos privados del apartamento de Santa Croce. Este último paquete de estancias fue la residencia de Isabella hasta su muerte, sin embargo



actualmente se encuentra muy modificada respecto con la forma que debía tener en época de la marquesa (Brown 2005, 125). A pesar de esta modificación en

Fig. 5 - Frescos de la Camera Imperiale por Giulio Romano
siglos posteriores, aún se conservan elementos decorativos de la época de Isabella d'Este; como el friso debajo del techo de la Camera Imperiale con motivos clásicos realizado por Giulio Romano (Fig. 4) o la chimenea de esta misma sala decorada con un friso de cinco cabezas de legionarios, siendo la central una pieza original romana y uno una reproducción (Fig. 5 – Brown 2005, 126)



Aunque las reformas del s. XVIII han borrado muchas de las huellas del renacimiento, el *studiolo della grotta* aprovechó el cambio de emplazamiento de la colección para recolocar y hacer cambios respecto al orden de las piezas (Brown 2005, 143). Las nuevas alturas de las paredes permitieron colocar cornisas para la colocación de bustos y estatuillas además de encontrar un emplazamiento para poner la falsa antigüedad del 'Cupido Durmiente' creada por Miguel Ángel y que fue un regalo a la marquesa de César Borgia en el año 1502 y cuyo paradero es desconocido tras ser enviado como colección al monarca Carlos I de Inglaterra en 1632, tras la "extinción" de la familia Gonzaga (Brown 2005, 145).

Fig. 6 - Chimenea de los legionarios

4.3. Elementos clasicistas como decoración en los edificios de Mantua

A parte de las piezas mencionadas en las estancias que ocupaba la marquesa en el Castillo de San Jorge y la Corte Vecchia, la historia y mitología clásica formaba parte inherente de la decoración del complejo palacial de Mantua. A lo largo de los cinco siglos de ocupación, la familia Gonzaga se encargó de plasmar en frescos y pinturas los mitos del pasado, así como a la obtención de antigüedades e imitaciones que recordaban al esplendor de las civilizaciones pasadas. Los regentes del renacimiento, incluyendo en este grupo a Isabella d'Este debían su estatus cultural a los objetos que almacenaban en sus cortes; por ello, la colección de monedas o de estatuillas era algo realmente común.

4.3.1. La Magna Domus y el Palazzo del Capitano:

En este grupo de edificios contiene la '*Camera dello Zodiaco*' o cámara del zodiaco, una sala decorada con frescos en la bóveda de Lorenzo Costa, el joven. El trabajo principal es 'Diana rodeada por los signos del zodiaco' (Fig. 6) del 1679, mientras que de las paredes cuelgan dos tapices franceses también del s. XVII



Fig. 7 - 'Diana rodeada por los signos del Zodiaco' por Lorenzo Costa el joven, 1679. Palacio de Mantua

(Bombi 1992, 41). Además, la conocida '*Sala degli Specchi*' o sala de los espejos se encuentra también en esta parte del palacio. La sala, creada en el s. XVI se ideó por Antonio Maria Viani como una galería abierta para recepciones de música y danza. La decoración de los

frescos constituye una nota central de la sala con las obras centradas en el Olimpo y sus dioses, y son de Francesco Borgani. Otra de las salas que se encuentran con temática clásica es la '*Camera di Amore e Psiche*' o la cámara de Cúpido y Psique, llamada así por el tema de la pintura en el techo. Además, adyacente a esta sala encontramos la '*Camera di Giove e Giunone*' (cámara de Júpiter y Juno) así como la '*Cámara di Leda*' (cámara de Leda), las cuales también toman el nombre por sus

decoraciones. Por último, en esta zona del palacio encontramos el *'appartamento delle Metamorfosi'* o apartamento de las Metamorfosis, que consiste en cuatro habitaciones seguidas decoradas en el s. XVII con pinturas ambientadas en la obra de Ovidio (Bombi 1992, 45).

4.3.2. La Rustica:

Otro edificio del complejo cuya arquitectura fue ideada por Giulio Romano. Entre sus salas destacan *'la camera di Giove'* (la cámara de Júpiter), el *'studio d'Orfeo'* (el estudio de Orfeo) o la *'stanza di Nettuno'* (la estancia de Neptuno); cuyos nombres están determinados por la decoración de sus paredes (Bombi 1992, 46).

4.3.3. La Corte Nuova:

En esta zona del complejo palacial encontramos el *'Appartamento di Troia'* dedicada, con frescos en la bóveda, a escenas de la guerra de Troya. El rapto de Helena, el sueño de Hécuba, el juicio de Paris, o los combates de Aquiles son algunos de los temas detallados en pintura. A continuación de esta sala

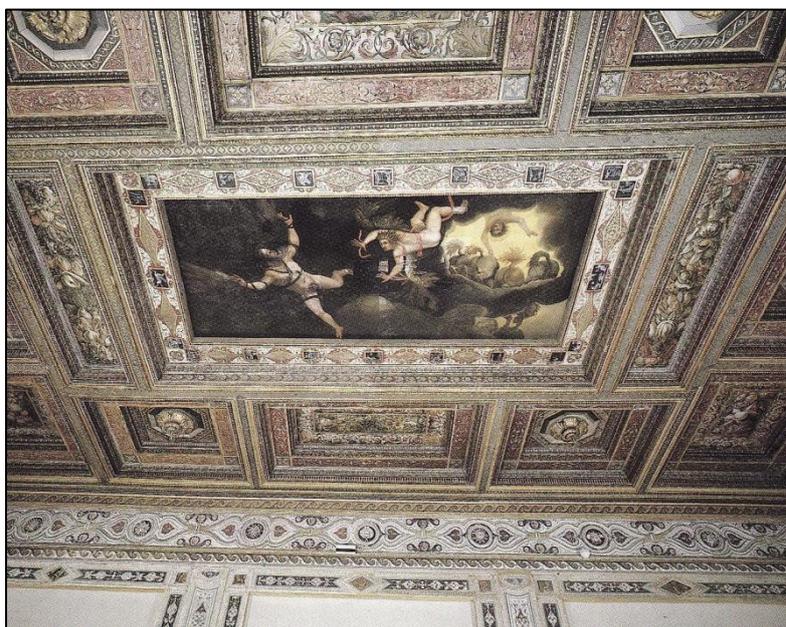


Fig. 8 - Fresco de la caída de Ícaro en el techo de la *Camera dei Cavalli*

encontramos otra sala conocida *'Camera di Giove'*, de nuevo dedicada al dios Júpiter con un fresco en la bóveda y que también guardaba doce bustos de comandantes así como diferentes retratos de emperadores romanos realizados por Tiziano, que tras varias ventas acabaron destruyéndose

en un incendio en el Escorial (Bombi 1992, 47). Además de esta sala, encontramos en la misma temática la *Camera dei Cavalli* (cámara de los caballos), con un techo decorado con una imagen de la caída de Ícaro (Fig. 7).

5. MANTEGNA, PINTOR DE CORTE EN MANTUA.

5.1. Formación e interés por el mundo clásico

Andrea Mantegna (ca. 1431 – 1506) nació en Padua en una familia de artesanos carpinteros. A la edad de once años se convirtió en aprendiz de Francesco Squarcione, el pintor jefe de Padua. Squarcione, como lo fue Petrarca, era un gran entusiasta de la antigua Roma además de haber viajado dentro de Italia e incluso a Grecia; lugares donde amasó estatuas, relieves, cerámica y otras antigüedades formando una gran colección que luego dibujarlas y mostrarlas a sus estudiantes en su estudio (Sgarbi 2006, XXVII; Marini 2005, 8). Se puede considerar a Mantegna como un “niño prodigio” quien con quince años ya tomó el papel de profesor-pupilo y con diecisiete consiguió su primer trabajo independiente de la decoración de la Capilla Overtari, ejerciendo desde 1453 (con veintidós años) de director del proyecto (Clark 1983, 109)

Y es que el redescubrimiento de la antigüedad, especialmente del mundo romano, fue uno de los principales cambios culturales del Renacimiento, fuente inagotable de estudios seculares. Las culturas del periodo clásico habían dejado monumentos y textos literarios; elementos que los artistas y humanistas del *Quattrocento* comenzaron a coleccionar e intentar comprender mediante sus obras. Estatuas, poesía, inscripciones y monedas se recogían, se atesoraban y se estudiaban y las ruinas de grandes monumentos se veneraban incluso más que en su contexto original (Manca 2006, 12).

Este amor por lo clásico Squarcione se lo traspasó a su estudiante, Mantegna al enseñarle latín e instruirle en el estudio de antigüedades romanas además de introducirle dentro de los círculos humanistas de Padua, ciudad que por aquel entonces era uno de los centros ilustrados más importantes del Renacimiento al norte de Italia – donde el clasicismo era muy importante, contando con la librería de Petrarca así como antigüedades tratadas a modo de reliquia, destacando las cenizas de Livio. En Padua, además de visitar Venecia, tendría la oportunidad de conocer de primera mano la obra de Donatello (quién trabajó en Padua desde 1443 hasta 1453), Filippo Lippi y Paolo Uccello. Además de comenzar a tratar con familias de corte humanista, como los Carrara quienes por ejemplo, establecieron la primera medalla de estilo clásico (Clark 1983, 107).

Mantegna fue un autor conocido por su interés del mundo clásico; sabemos de él que visitaba frecuentemente los anticuarios, además de haber estudiado de primera mano el arte de Roma y sus monumentos durante una breve estancia al servicio del Vaticano. La unión entre la fascinación con el mundo real y una innegable atracción por el mundo antiguo es la característica esencial de la obra de Mantegna. Perfilando su talento artístico con sus primeras obras, Andrea Mantegna se muda a Mantua en 1459 para trabajar para la familia Gonzaga, bajo el mecenazgo de Ludovico Gonzaga (Martineau 1992, 7-28). Aún ya asentado en Mantua, Mantegna siguió visitando las ciudades de alrededor y todos aquellos lugares donde pudiese visitar ruinas romanas, además de realizar visitas a las colecciones de otros humanistas (Boorsch 1992, 273)

Si bien sabemos poco sobre la vida temprana del artista, conocemos muy bien sus años de madurez; con numerosos documentos sobre sus actividades y su trabajo. Podemos trazar una línea con sus asociados y sus patrones; conocer su visión del público y establecer su red de amigos, enemigos, profesores y compañeros de una manera precisa, algo bastante difícil de hacer con los artistas del s. XV y que puede llegar a servirnos para encontrar el fondo a sus creaciones artísticas (Manca 2006, 9)

Mantegna tenía interés no solamente por la naturaleza humana y cuestiones morales, sino que llenaba sus cuadros de referencias a la antigüedad clásica, a su historia y a sus mitos. Si bien en el renacimiento la antigüedad era un elemento común, pocos artistas del s. XV consiguió captar y entender el pasado de la misma manera que Mantegna; quien no lo utilizaba como un recurso poético sino como el tema central de su obra. Incluía no solamente los ropajes y sus pliegues sino elementos mucho más específicos como las inscripciones en latín, arquitectura, actitudes y otros aspectos de la civilización clásica; mostrando un vívido realismo además de un evidente afán por el pasado y sus restos (Manca 2006, 7). La pintura de Mantegna difiere así de la del resto de pintores humanistas en el sentido de la realidad de sus imágenes. Mantegna no pintaba querubines de mejillas sonrojadas y melena rubia, el arte de su obra es más realista, intentando captar la mirada de dolor y los rasgos reales de las personas y elementos míticos, siendo el primer pintor del renacimiento en crear una imagen convincente del pasado (Clark 1983,

107). Mantegna se acerca a la antigüedad de manera más seria que sus contemporáneos, tratando de reproducir adecuadamente las antigüedades, pero aún así es posible encontrar errores en sus obras, algo imposible de evitar.

Como fuentes principales de su visión del mundo antiguo solamente podemos especular, si bien es cierto que es más que probable que tuviese acceso a los libros de estudio que se conservaban en Padua, recopilaciones de dibujos antiguos, pájaros, animales, flores, muestras heráldicas, sarcófagos clásicos... (Clark 1983, 114) Sin embargo, en algunas de sus obras, como 'Los triunfos del César' encontramos referencias claras entre autores de la antigüedad y sus pinturas, algo que nos hace suponer que conocía a los clásicos como Suetonio, Apiano o Plutarco. Además de los textos, Mantegna observaría el trabajo de los grandes maestros durante sus estudios tomando, por ejemplo, de Donatello la capacidad de construir figuras con características de estatuas antiguas con ropajes duros y angulosos (Greenhalgh 1978, 92). Ejemplo de esto es el retrato del Cardenal Ludovico Trevisani, actualmente en Berlín, cuyo rostro parece un busto romano ataviado en las ropas de un prelado del s. XV (Lienzo 6.1) (Weiss 1969, 181-182).

Pero si conocemos facetas del coleccionismo de Mantegna, como por ejemplo, que poseía un busto de la Emperatriz Faustina – que en la actualidad se conserva junto a la serie de cuadros de 'Los Triunfos del César' en Londres- conocemos aún más su faceta de amante de las inscripciones y textos epigráficos. Si bien este interés ya estaba algo patente en la Edad Media, no fue hasta el Renacimiento cuando se otorgó a las inscripciones un interés histórico además de filológico y literario. De ello es prueba la expedición de 1464, en la que Mantegna participó junto con Felice Feliciano, Samuele da Tradate y Giovanni Antenoreo durante dos días. Esta excursión tenía como objetivo buscar inscripciones romanas cercanas al lago Garda y copiar todas aquellas que se pudieran encontrar (Boorsch 1992, 273; Weiss 1969, 145-146).

5.2. Mantegna en Mantua

5.2.1. El arte de Mantegna y Ludovico Gonzaga

Antes de que Mantegna trabajara en sus obras para Isabella d'Este, su trabajo estuvo bajo el mecenazgo directo de Ludovico de Gonzaga, segundo marqués de Mantua, quién gobernó la ciudad desde 1444 hasta su muerte en 1478.

Andrea Mantegna llegó a Mantua en 1459 como pintor de corte, tras la muerte de Pisanello quien ocupó el cargo hasta 1455. Ludovico, al igual que Mantegna, se puede considerar un entusiasta de la antigüedad clásica y sobretodo un interés en redescubrir e iluminar la cultura del pasado; ya fuese mediante la contratación de escribas que copiasen las obras de los clásicos para su biblioteca o encargando la construcción de estructuras clasicistas para la ciudad (Manca 2006, 59).

El pintor de Padua comenzó su trabajo para el marqués de Mantua en este ámbito clasicista aceptando el proyecto menor que reflejaba los intereses humanistas de los dos personajes: la creación del diseño de un escudo sobre el que se inscribirían versos recogidos en la obra de Plauto. Sin embargo, su obra más conocida de esta época, y probablemente el conjunto que lo encumbró como gran artista fue el encargo de 'La cámara de los esposos', también conocida como 'Camera Picta' (Fig. 1 (anexo)). Esta impresionante habitación está ubicada – aún a día de hoy – en el torreón nordeste del Castillo de San Jorge y es célebre por el ciclo de pinturas al fresco que decora sus paredes de manera ingeniosa y brillante. El encargo se llevó a cabo en una década, entre los años 1465 y 1474; fechas que nos



Fig. 2 - Detalle de la fecha de inicio en la Cámara de los Esposos

constan gracias a las inscripciones dentro de la propia iconografía (Fig. 2) (Manca 2006, 62).

Fue el propio marqués Ludovico quien, junto a Mantegna, ideó una decoración que recubriera las todas las paredes y el techo. El programa iconográfico general de la sala es la celebración político-dinástica de la familia Gonzaga, con la ocasión de la elección como cardenal de Francesco Gonzaga – el hijo de Ludovico - en completa sincronía con la evocación de imágenes de la antigüedad clásica. La cubierta de la cúpula está rebajada por un óculo central que remite a la tipología de los edificios clásicos romanos, como puede ser el Panteón de Agripa (Fig. 3). Además de ello, se eligieron ocho emperadores romanos a los que representar en el interior de los

lacunarios de la bóveda y escenas mitológicas que pretenden reivindicar la ascendencia de la familia Gonzaga.



Fig. 3 - Detalle del óculo

Mientras que la arquitectura de la habitación es bastante sencilla, Mantegna consiguió reelaborar la estructura creando una nueva habitación mediante el uso de trampantojos. Una habitación completamente distinta con un esquema clasicista, con pilastras y capiteles corintios que daban un aire de antigüedad a la propia sala. La sala es una trampa visual imponente, que mediante solamente el uso de distintos colores consigue emular incluso

materiales como mármol o piedra. Las escenas de las cuatro paredes muestran la escena principal, dándonos numerosas ayudas visuales sobre el comportamiento y funcionamiento de una corte en el renacimiento; es sin embargo el techo lo que nos deja un gran archivo de imágenes, dibujos y efectos visuales relacionados con la antigüedad y la manera en la que la familia gobernante de Mantua la utilizaba para encumbrarse (Manca 2006, 65).

El techo de la cámara contiene un amplio número de escenas que muestran el interés por lo clásico de Ludovico. Simulando un relieve de estuco, la techumbre está decorada con trampantojos que representan redondeles conteniendo retratos y otras escenas de corte clásico. Entre estos falsos relieves encontramos las imágenes de ocho césares romanos sostenidos por pequeños querubines. Los ocho emperadores representados son Octavio Augusto, Tiberio, Calígula (Fig. 4), Claudio, Nerón, Galba y Otón (Fig. 5). La elección del tema imperial no es aleatoria sino que sugiere una comunicación entre estos personajes y la familia Gonzaga. El poder de Ludovico sobre Mantua no era una causalidad temporal, sino que estaba cimentada en la antigüedad, de dónde emanaba el poder del emperador que los había designado a ellos como legítimos regidores de la ciudad. El uso de este tema

clásico presenta a la familia Gonzaga como herederos del poder de Roma de alguna manera (Manca 2006, 69-70).

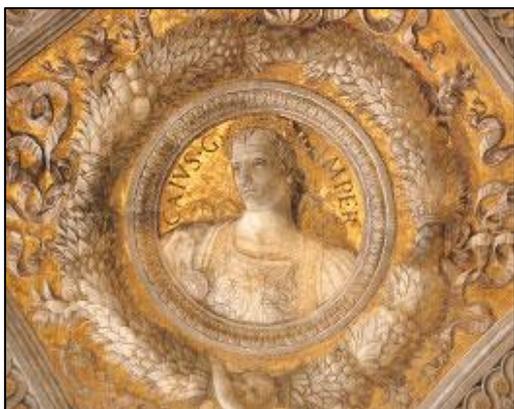


Fig. 4 - Detalle de Calígula



Fig. 5 - Detalle de Otón

Además de la inclusión del antiguo poder imperial en el programa iconográfico, encontramos entre las miniaturas falsamente en relieve varias imágenes del héroe clásico por excelencia: Hércules, prototipo de virtud, fuerza y dotes de liderazgo durante el renacimiento (Manca 2006, 72). Las diferentes escenas que aparecen del heroico semidiós lo presentan siempre como el guerrero bueno arquetípico que lucha contra el mal en sus múltiples formas. Encontramos representados los trabajos de sus luchas contra el centauro Naso (Fig. 6), el león de Nemea, la hidra de múltiples cabezas, Anteo y Cerbero. La iconografía ya es de por sí un elemento clasicista, pero si además lo juntamos al apodo ‘Ercole’ (Hércules)



Fig. 6 - Detalle de Hércules luchando con arco

que el tutor Vittorino da Feltre daba a Ludovico durante su juventud, encontramos una asociación directa entre el marqués y la figura del gran héroe de los mitos (Manca 2006, 72), una asociación que encontramos de nuevo en la misma cámara, en la pared oeste, en el fresco conocido como ‘La reunión’; donde encontramos una pequeña

estatua de Hércules detrás del retrato del personaje de Ludovico (Fig. 7)

5.2.2. El arte de Mantegna y Francesco II Gonzaga

La historia del arte no ha sido tan generosa al enfrentarse al personaje de Francesco II Gonzaga como con su esposa. El cuarto marqués de Mantua desde 1484 hasta 1519, año de su muerte, reinó durante la época de máximo esplendor de la ciudad y sobre todo un periodo en el que la corte gonzaguesca consiguió convertirse



Fig. 7 - Estatua de Hércules en detalle

en un referente de la cultura renacentista de Italia; aunque el mérito de este renombre siempre se le ha atribuido a su esposa Isabella. La mayor parte de los estudios de esta época tienen como sujeto a la marquesa de Mantua, enfatizando sobre su vida como mecenas, coleccionista de cuadros y antigüedades y su impacto en la cultura literaria, musical y artística de la época; dejando eclipsado a su marido Francesco como un buen líder y consejero militar con gustos por la cría de perros, halcones de caza y caballos de carrera (Bourne 2006, 19). Quizás este interés por la marquesa venga dado por la gran labor que el personaje hizo no solo en cultura sino también en política a pesar de ser una mujer en una corte centrada en los hombres.

Francesco II encargó también numerosas obras de arte con diferentes temáticas - tanto sacras como profanas - para decorar los diferentes edificios del complejo palacial de Mantua. Siguiendo la tradición familiar impuesta por su abuelo Ludovico, fue fiel mecenas de Andrea Mantegna quien no solamente ejecutó obras para Isabella; probablemente fuese Francesco quien encargase las telas de 'Los Triunfos del César' para la decoración de una de las salas de la corte.

Aunque el entusiasmo del marqués por las antigüedades no está tan atestiguado como el de su esposa, conocemos su interés por el teatro clásico y sus numerosos patrocinios de representaciones de Terenzio o Plauto (Manca 2006, 19).

6. HISTORIA ANTIGUA EN LA PINTURA DE MANTUA. 'LOS TRIUNFOS DEL CÉSAR' DE MANTEGNA.

'Los Triunfos del César' son una serie de nueve grandes lienzos creados por el pintor Andrea Mantegna entre 1486 y 1492 que hoy se encuentran en el palacio de Hampton Court² en Londres pero que fueron realizados para el palacio ducal de los Gonzaga en Mantua (Marini 2003, 138). La serie de cuadros representa un desfile militar que celebra la victoria de Julio César sobre la Galia. Gracias a la gran cantidad de documentos relativos a la obra, sabemos que fue el joven marqués Francesco II – quien terminaría siendo esposo de Isabella d'Este – en 1484 quién encargó la obra (Marini 2003, 138)

Debido a la fragilidad de su pintura original – a base de huevo, resina y témperas sobre lienzo – las pinturas han debido ser sometidas a numerosas restauraciones y repintados a lo largo del tiempo. En la década de 1960 se llevó a cabo una restauración intentando recuperar la pintura original del pintor italiano; esta intervención sacó a la luz la pintura original de todos los cuadros salvo del séptimo lienzo, donde los restauradores no habían dejado rastros de la pintura de Mantegna (Elam 2008, 363; Hope 1992, 350-353).

El gusto por lo antiguo se encuentra patente en estos nueve lienzos no solamente mediante la reconstrucción histórica de hechos o de elementos de la antigüedad romana sino mediante la combinación de estos elementos y testimonios junto con las concepciones cuatrocentistas y del renacimiento sobre el mundo clásico.

La evocación que pintor de Padua realiza de los grandes desfiles y los cortejos que lo acompañaban suscitan un carácter imponente, recordando las fuentes clásicas que han llegado hasta nuestros días que describen, de la misma manera, la grandeza de los hechos. La referencia iconográfica de estos cuadros encuentra una clara correlación con la *Historia Romana* de Apiano, las *Vidas paralelas* de Plutarco o *La vida de los doce Césares* de Suetonio. Con el fin de identificar si esta inspiración en las fuentes era real o una simple exageración, Andrew Martindale realiza un interesante repaso a estas obras en su obra *The*

² Página web de los cuadros en el dominio de los palacios reales de Londres: <http://www.hrp.org.uk/HamptonCourtPalace/stories/Mantegna>

Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court (1979, 133) en el que utilizando fragmentos concretos de las obras clásicas los traspassa a los lienzos de Mantegna³.

6.1. Primer lienzo - Los portadores de pinturas [Fig. 1 (anexo)]: En el boceto previo de esta obra actualmente conservada en el Museo del Louvre encontramos una inscripción que dice “Gallia Capta”, que aunque no pasara a la obra original, nos permite situar la acción como el triunfo de Julio César tras la conquista de la Galia (HOPE 1992, 356). Siguiendo la lectura de fuentes de Martindale se puede reconocer la obra de Apiano y su descripción de un triunfo en la colocación de los trompeteros en cabeza seguidos de múltiples carros llenos de botín de guerra (MARTINDALE 1979, 133-138)

“Encabezaban la misma los trompeteros y carros cargados con el botín”

(App. Pun, 66)

6.2. Segundo lienzo - Carros triunfales, trofeos y máquinas bélicas [Fig. 2 (anexo)]: El busto en primer plano, situado junto al estandarte inscrito, ha generado algunas discusiones en su lectura iconográfica (Fig. 3). Comúnmente identificada con Cibeles por esa corona de torre, a veces se ha querido ver en esta figura a la Fortuna aunque según Charles Hope (pp. 358) es una identificación poco satisfactoria ya que este tipo de figura femenina con corona torreada es un modelo típicamente romano, muy frecuente en la numismática para representar ciudades

Las estatuas colosales de este lienzo, junto a las imágenes del anterior podrían encontrar analogías en la obra *Vidas paralelas* de Plutarco, concretamente en sus referencias a la vida de Emilio



Fig. 3 Posible representación de una ciudad

³ El Apéndice III de la obra de Martindale contiene todas las referencias de manera esquematizada y en relación a los autores clásicos.

Paulo (Martindale 1979, 138-141).

“La ceremonia toda se repartió en tres días, de los cuales en el primero, que apenas alcanzó para el botín de las estatuas, de las pinturas y de los colosos, tirado todo por doscientas yuntas, esto mismo fue lo que hubo que ver”

(Plu. *Aem*, XXXI)

6.3. Tercer lienzo - Carro con trofeos y portadores del botín [Fig. 4 (anexo)]:

Continuando la búsqueda de fuentes antiguas en la obra de Mantegna, encontramos en el tercer lienzo la obra de Apiano, pero especialmente en las Vidas paralelas de Plutarco (Martindale 1979, 141-145). Por claro motivos, el número de hombres es menor en la obra de Mantegna, sin embargo todos los elementos que se describen en el siguiente fragmento hacen aparición en la obra de Mantegna; desde las armas y armaduras hasta las monedas (Fig. 5)



Fig. 5 - Detalle de las monedas

“Al día siguiente pasaron en muchos carros las armas más hermosas y acabadas de los macedonios, brillantes con el bronce o el acero recién acicalado. La colocación, dispuesta con artificio y orden, parecía fortuita y como hecha por sí misma; los yelmos sobre los escudos; las corazas junto a las canilleras; las adargas cretenses, las rodela de Tracia, las aljabas mezcladas con los frenos de los caballos, a su lado espadas desnudas, y junto a éstas, las lanzas macedonias, habiéndose dejado huecos proporcionados entre todas estas armas, con lo que en la marcha, dando unas con otras, formaban un eco áspero y desapacible, que aun con provenir de armas vencidas hacía que su vista inspirase miedo. En pos de estos carros de armas marchaban tres mil hombres, conduciendo la moneda de plata en setecientas y cincuenta sportillas de a tres talentos, y a cada uno de éstos le acompañaban otros cuatro. Seguían luego otros, que conducían salvillas,

vasos, jarros y tazas de plata, muy bien colocadas todas estas piezas para que pudieran verse, y primorosas en sí, y por lo grandes y dobles que aparecían”.

(Plu. *Aem*, XXXI)

6.4 Cuarto lienzo – Portadores de jarrones, toro sacrificial y trompeteros

[Fig. 6 (anexo)]: La cuarta pieza de la colección es la que más trabajo de Mantegna original guarda, conservando incluso el cielo del pintor de Padua (Hope 1992, 362). La procesión continúa con el transporte de riquezas de oro y plata así como recipientes repletos de monedas, de nuevo representado en el fragmento anterior de la obra de Plutarco sobre Emilio Paulo y su triunfo (Martindale 1979, 145 – 147). Además, en el cuarto cuadro se inicia el grupo de los sacrificios que terminará en el siguiente lienzo. En el siguiente fragmento de la obra de Plutarco se describe la comitiva sacrificial de la siguiente manera:

“Abrieron la pompa trompeteros, que tocaban, no una marcha compasada y propia del caso, sino aquella con que se incitan los Romanos a sí mismos en medio de la batalla; y en seguida eran conducidos ciento veinte bueyes cebones, a los que se les habían dorado los cuernos, y que habían sido adornados con cintas y coronas”

(Plu. *Aem*, XXXII)

6.5. Quinto lienzo – Trompeteros, toros sacrificiales y elefantes [Fig. 7

(anexo)]: Este quinto cuadro de la colección sigue mostrando la escena de los bueyes descrita por Plutarco, al mismo tiempo que ilustra la presencia de elefantes en el triunfo. La imagen del anterior lienzo sumada a esta se ve descrita en la obra de Apiano de la siguiente manera.

“A éstas [riquezas de botín] les seguían toros blancos y elefantes...”

(App. *Pun*, 66)

Además, en su estudio iconográfico en relación a las fuentes, Martindale (1979, 147-149) consiguió encontrar una pequeña descripción en la obra de Suetonio de *Los doce Césares*, dónde se señala además de la presencia de elefantes, la existencia de lámparas y antorchas sobre ellos.

“Subió luego al Capitolio a la luz de las antorchas, que encerradas en linternas, eran llevadas por cuarenta elefantes alineados a derecha e izquierda”

(Suet. *Iul.* XXXVII)

6.6. Sexto lienzo – Portadores de cascos, trofeos y armaduras [Fig. 8 (anexo)]:

De nuevo se ha visto la obra de Plutarco con la descripción de más botines de la batalla seguidos del carro del rey derrotado donde se portaba la armadura y su corona. A pesar de haberse omitido el carro, Mantegna se encargó de pintar una armadura junto a la corona del monarca así como múltiples piezas de guerreros derrotados (Martindale 1979, 149-156).

“En pos iba el carro de Perseo y sus armas, y la diadema puesta sobre las armas”

(Plu. *Aem.* XXXII)

6.7. Séptimo lienzo – Los prisioneros [Fig. 9 (anexo)]:

En este lienzo se muestran los prisioneros, bufones y soldados. Es el cuadro ha sido completamente restaurado y no conserva nada de la pintura original de Mantegna, aunque la composición es una copia antigua de la obra (Hope 1992, 366). Según Martindale (1979, 149-156) la fuente detrás de la escena es la obra de Plutarco, donde en la vida de Emilio Paulo se describe a los hijos del rey derrotado en la batalla siendo llevados en comitiva como prisioneros durante el triunfo del general romano.

“Después, con algún intervalo, eran conducidos como esclavos los hijos del rey, y con ellos una turba de camareros, de maestros y de ayos, bañados en lágrimas, y que tendían las manos a los espectadores, adiestrando a los niños a pedir y suplicar”

(Plu. *Aem.* XXXII)

6.8. Octavo lienzo – Músicos y portadores de estandartes [Fig. 10 (anexo)]:

La presencia de músicos en este lienzo se ha querido unir al texto de Apiano como fuente principal. En el libro VIII de su Historia Romana, el autor describe una comitiva de músicos ataviados de diversas maneras y colocados ‘a modo de una procesión etrusca’.

“Precedían al general lictores con túnicas de color púrpura, y un coro de citaristas y flautistas, a imitación de una procesión etrusca, con cinturones y

una corona de oro, marchaban al compas de la música y la danza” (App. *Pun*, 66)

Entre los numerosos estandartes encontramos diferentes símbolos de la antigua Roma que Mantegna plasma para simbolizar la propia ciudad como la loba capitolina, o las siglas SPQR (Hope 1992, 368)

6.9. Noveno lienzo – Julio César en el carruaje [Fig. 11 (anexo)]: El último de los cuadros de Mantegna sobre el triunfo del César lleva como protagonista al propio Julio César, sentado sobre un gran carro dorado y acompañado de una pequeña comitiva y un joven alado entregándole una corona de hojas de laurel. Martingale (1979, 157-162) encuentra rastros tanto de Plutarco como de Apiano, en las representaciones que Mantegna hace de César.

“Finalmente, venía él mismo, conducido en un carro magníficamente adornado; varón que, aún sin tanta autoridad, se atraía las miradas de todos. Vestía un ropaje de diversos colores, bordado de oro, y con la diestra alargaba un ramo de laurel”

(Plu. *Aem*, XXXIII)

“A continuación, marchaban un grupo de turiferarios y, tras ellos, el general sobre un carro decorado con profusión llevaba una corona de oro y piedras preciosas, vestía una toga de purpura, a la usanza patria, tachonada con estrellas de oro y portaba un cetro de marfil y una rama de laurel que es el símbolo romano de la victoria”

(App. *Pun*, 66)

7. MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA CORTE DE MANTUA.

7.1. 'Minerva expulsando a los vicios del jardín de la Virtud' de Andrea Mantegna (Fig. 1 (anexo))

Pintado por Andrea Mantegna en 1502, esta obra refleja a la perfección el programa iconográfico que Isabella d'Este quiso establecer en sus dependencias privadas (Christiansen 1992, 427). Al mismo tiempo, esta mezcla de un mundo clásico junto con la visión que se tenía de la antigüedad en el Renacimiento, encontramos un patrón moral, una guía sobre cómo debía ser la 'buena mujer' y la 'buena gobernanta'. Mediante la utilización de alegorías, Mantegna estableció una lucha moral entre Minerva y los vicios que debían ser expulsados del carácter de una persona imperfecta (Campbell 2004, 148).

No es arriesgado pensar, que tal como sucedería con el caso de Pietro Perugino y su obra 'Combate entre amor y castidad', fue Isabella ayudada por su círculo de humanistas y consejeros quien decidió qué elementos debían estar y cuáles se dejaban fuera de la representación; estableciendo ella misma el esquema básico del cuadro (Stephens 1990, 58). Un cuadro con un componente esencial de personificaciones alegóricas, cuya identidad se revela mediante gestos además de expresiones (Marini 2003, 162)

Lectura iconográfica de la obra: Tal y como Campbell



Fig. 2 Minerva

(2004, 145) expresa al comienzo de su estudio sobre la obra de Mantegna, la lectura de este cuadro debe hacerse de izquierda a derecha, algo que hará de este cuadro una narración de los eventos pintados (CHRISTIANSEN 1992, 427-428) En el primer extremo la diosa virgen Minerva entra en escena armada, portando un escudo y una lanza rota, que por consiguiente ya ha sido utilizada (Fig. 2). Para el autor

Ronald William Lightbown (1986, 204), la lanza rota sería una señal de victoria y fortuna, algo que Mantegna ya habría utilizado en su cuadro de San Jorge.



Fig. 3 - Dafne o el olivo

Detrás de la figura victoriosa de Minerva aparece un árbol con forma de mujer que algunos autores Dafne convertida en laurel (Fig. 3), después de haber huido del acoso de Apolo (Campbell 2004, 150; Tátrai 1982). Tanto Minerva como Dafne son personificaciones de la castidad y la pureza y por lo tanto servirían como modelos de conducta apropiada para la mujer que la sociedad del renacimiento, ejemplos de lo que se consideraba perfecto. A parte de esta identificación con Dafne, se ha interpretado este árbol como un olivo sagrado, un elemento en sintonía con Minerva que serviría para narrar la temática de la obra – utilizando la inscripción que la rodea sobre una tela blanca (Lightbown 1986, 202).



Fig. 3 - Justicia Fortaleza y Templanza

Observadas por Minerva y sobrevolando la escena aparecen la Justicia – reconocible por su espada y su balanza –, la Fortaleza – representada con una columna, una clava y una piel de León sobre la cabeza y los hombros; tres elementos asociados directamente con la iconografía del héroe Hércules –, y la Templanza – que en esta representación porta dos jarras de vino (Campbell 2004, 147; Christiansen 1992, 428). Son tres de las cuatro Virtudes Cardinales; la cuarta, la Prudencia, no se muestra allí porque está prisionera tras los muros que cierran el jardín por el extremo de la derecha, según se explica en una cartela que ondea al viento con una inscripción en latín ‘ET MIHI MATER VIRTUTUM SUCCURRITE’ (Lightbown 1986, 202-203). Otra teoría, esta vez recogida en la obra de Campbell (2004, 147) propondría que el papel de Prudencia lo tendría Minerva, que junto a las otras tres virtudes trataría de rescatar a la Virtud Madre, es decir, la Sabiduría.



Fig. 5 - Lujuria/Venus y un centauro

El centro de la composición es un jardín que representa la mente humana subyugada por los vicios; un paraje que mezcla la naturaleza y la arquitectura humana con sintonía (Campbell 2004, 149). En el eje principal se yergue sobre un centauro una mujer

que representa la sensualidad, la lujuria y que algunos autores – ante la falta de inscripción, tratan de identificar con la diosa Venus (Christiansen 1992, 428) (Fig. 4). El centauro, mitad persona mitad caballo, es una alegoría del hombre dominado por la pasión de la lujuria utilizada en otras obras, como ‘Palas y el Centauro’ de Sandro Botticelli, y que ya estaba vigente en la antigüedad griega.

A su izquierda, espantadas por Minerva, huyen dos ninfas junto con la representación de una mujer con patas de cabra, una especie de sátiro, que lleva varios niños en su regazo. Por el estanque escapa una especie de ser monesco cuya inscripción del brazo describe como el odio inmortal, el fraude y la malicia (Fig. 5). Un ser monstruoso que lleva con él cuatro sacos, descritos como portadores de las semillas de todo el mal (Christiansen 2004, 428). Además de este simio encontramos varias alegorías negativas que, de acuerdo con los modelos iconográficos establecidos y los letreros



Fig. 5 - El monstruo monesco

identificativos que las acompañan, son las siguientes: en la orilla izquierda del estanque está el Ocio deforme y sin brazos, conducido por la vieja Inercia (Fig. 6), y en el otro extremo la Avaricia y la Ingratitud, llevan en brazos a la Ignorancia coronada como enemiga de la Virtud (Fig. 7) (Campbell 2004, 148; Christiansen 1992, 428).



Fig. 6 Ocio e Inercia



Fig. 7 Avaricia, Inercia e Ignorancia

7.2. 'El Parnaso' de Andrea Mantegna (Fig. 8 (anexo))

Según las fuentes documentales y las cartas que se conservan de la correspondencia de Isabella d'Este, el cuadro de 'El Parnaso' fue durante casi cinco años la única que se exponía en su *studiolo*, hasta que la segunda obra de Mantegna, el cuadro de Minerva y los lienzos fue adquirido por la mecenas (Marini 2003, 156).

El monte Parnaso es un tema común en la pintura sobre mitología, no solamente en el renacimiento con los ejemplos de Mantegna o Rafael (en un fresco de los museos Vaticanos), sino también en los siglos XXVII y XVIII con la obra del mismo nombre y temática de Poussin o de Raphael Mengs. Sin embargo, la obra de Mantegna tiene claras diferencias comparándola de cerca con los componentes de todas las demás obras.



Fig. 9 - Marte, Venus y el lecho.

En los cuadros con temática en el monte Parnaso se suelen representar las musas bailando al son de la lira que tañe Apolo⁴, sin embargo, a pesar de que 'El Parnaso' de Mantegna incluye esta escena, no es la que ocupa el lugar preferente que le correspondería. En la obra de Mantegna, quienes presiden esta escena son, desde lo alto de un arco de piedra, Marte y Venus entrelazados amorosamente delante de su lecho (Fig. 9).

Además, y pese al título que se le ha atribuido a esta obra, la mayoría de los autores están de acuerdo en que la acción no se sitúa en el monte Parnaso sino en el Monte Helicón (Campbell 2004, 124; Marini 2003, 156). La presencia de Pegaso y Mercurio en la escena (Fig. 10) representan el mito en el que el dios guía al caballo alado hasta el monte Helicón, donde este golpea el suelo con sus pezuñas creando la fuente que alimenta las cascadas de agua del monte (Hard 2004, 277).



Fig. 10 - Mercurio y Pegaso

⁴ Tomando como referencia las obras de Rafael, Poussin o Raphael Mengs antes mencionadas



Fig. 11 - Apolo y las nueve musas bailando armónicamente

Las dieciséis figuras que integran el cuadro pueden distinguirse claramente e identificarse. En un primer plano, en la parte baja de la pintura encontramos a las nueve musas bailando armónicamente al son de la lira del dios Apolo (Fig. 11) mientras Apolo y el caballo alado Pegaso cierran la escena a la derecha. Al fondo de estos dos personajes aparecen unas terrazas naturales con las ciudades cascadas del mito del monte Helicón. En el segundo plano se desarrolla otra escena, en la que Venus y Marte muestran su ilícito amor, mientras el fruto de éste burla de manera infantil con una trompeta al marido legítimo de la diosa del amor, Vulcano (Fig. 12), quien muestra disgusto en su fragua (Campbell 2004, 117-118; Marini 2003, 156). Sobre las propias figuras cabe destacar la clara presencia de unos personajes basados en estatuas, o al menos la clara intención de Mantegna de una representación asemejada a la estatuaria.



Fig. 12 - Vulcano y la burla de Cupido

Para Béguin (1975, 221-226), el cuadro de 'El Parnaso' de Mantegna es un claro ejemplo del uso metafórico de la mitología clásica, en este caso, para alabar las cualidades de la destinataria que lo encargó, Isabella d'Este. Sabemos que la

joven marquesa de Mantua era una mujer erudita, amante de los textos clásicos, de la música y de la danza y, como con el caso de Perugino, es más que probable que Mantegna recibiese de ella instrucciones muy precisas sobre el tema y la

realización de esta obra. El cuadro se muestra en el estudio de Béguin como una alegoría de la corte de Mantua donde se celebra la unión de los jóvenes duques, que son los que presiden la escena transfigurados en Marte y Venus (Béguin 1975, 222). El cuadro es, pues, según el estudio de Sylvie Béguin, una alegoría de la corte de Mantua donde se celebra la unión de los jóvenes duques, que son los que presiden la escena transfigurados en Marte y Venus (Béguin 1975, 223). Francisco era un gran militar, de manera que el dios de la guerra era el más idóneo para encarnarlo, mientras que Isabel era una mujer culta y amante de las artes, por tanto, la diosa Minerva hubiese sido la más apropiada para ella como ya había ocurrido en el cuadro de 'Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud'. Pero en este caso era necesario presentar a una pareja divina unida por el lazo amoroso, lo que resultaba imposible con Minerva y Marte (Béguin 1975, 224) De ahí que a Mantegna no le quedara más remedio que colocar junto a Marte a esta diosa, si bien presentándola como una amante esposa, al estilo no de la Afrodita griega, sino de la mucho más recatada Venus romana, y como una diosa, además, amante de las artes, para lo que se valió del recurso de colocar a los pies de la pareja a Apolo y al coro de las Musas.

Si bien es cierto, que en esta interpretación iconográfica la presencia de Vulcano parece poner en tela de juicio la legitimidad de la unión, hay que pensar que, dada la gran popularidad que alcanzaron los amores adulterinos de Marte/Ares y Venus/Afrodita y la trampa que el marido burlado les tendió la referencia al dios de la fragua era casi inevitable (Béguin 1975, 224). Pero debe observar que aparece en un plano muy secundario e incluso con sus acciones y presencia anuladas por el gesto de Cupido, cuya presencia, a modo de activo escudero junto a los amantes, parece proteger y bendecir el amor de la pareja.

Y en armonía con esta interpretación está el simbolismo de las plantas y flores que rodean a Marte y Venus: mirto (flor de Venus), limones y membrillos (plantas asociadas al matrimonio) y laurel (evocación de la poesía y la victoria). Y lo mismo ocurre con los colores de los ropajes del lecho: azul, rojo y blanco, precisamente los de las familias Gonzaga y Este. Por último, la posición destacada de Pegaso y Mercurio corresponde a la representación, respectivamente, de la

constelación y del planeta que presidían el día de la boda de los jóvenes marqueses de Mantua (Beguin 1975, 226).

Esta interpretación es puesta en tela de juicio por Campbell quien a pesar de que reconoce la existencia de autores que reconocen a Francesco e Isabella en los dos dioses centrales, ya en época de los marqueses existen escritos de disculpas por parte de Battista Fiera por haber insinuado esta identificación (Campbell 2004, 125⁵). Para este autor, la obra se debe ver como una representación del cultivo de ideas, poesía, música y todas aquellas artes alejadas de la religión que se llevaban a cabo en los aposentos en los que se encontraba el cuadro y la colección de obras mitológicas. Apolo y las musas constituían un tema muy recurrente en las villas y los estudios de los humanistas del s. XV (Campbell 2004, 120) mientras que la pareja Marte-Venus no debe verse como la representación de una historia escandalosa de adulterio sino como la unión de la concordia – representada con Venus – y la discordia – representada con Marte – como padres de Harmonía, diosa de la armonía, representada en el baile de las musas (Campbell 2004, 121).

Por último, hay que destacar que en esta teoría de Campbell, Isabella d'Este no estaría representada en Venus sino en Apolo y las musas (Campbell 2004, 120). Galeotto de Caretto, marqués de Savona y poeta, es el primer ejemplo que da el autor; afirmando que llegó a decir que Isabella tenía toda la academia del Parnaso en la ciudad de Mantua. En segundo lugar, Francesco Roella de Rimini dijo ya en 1490 que Isabella era una erudita que debía haber visitado el monte Parnaso y la fuente de Pegaso además de estar totalmente entregadas a las musas. Por último, Baldesar Castiglione se refería a Isabella como el 'Apolo' que había inspirado a Equicola (Campbell 2004, 120).

7.3. 'Combate entre amor y castidad' de Pietro Perugino (Fig. 13 (anexo))

Las circunstancias que rodean a la contratación de esta obra por Isabella d'Este, tal y como he explicado en el punto 4.4, están claramente representadas en las cartas que se intercambiaron entre el artista y la mecenas previamente a la ejecución de la pintura. Realizada por Pietro Perugino en 1503, el 'Combate entre amor y castidad' fue un encargo muy específico de la marquesa para decorar las paredes de su estudio, siguiendo el modelo iconográfico que ya se había iniciado

⁵ Campbell recoge la carta completa de disculpa del poeta en el libro.

con la obra de Mantegna y otros autores. La iconografía del cuadro estaba impuesta de antemano, se debía representar una lucha de disposiciones y sentimientos humanos: la castidad contra la lascivia, algo ideado por Isabella y el humanista de su entorno, Paride da Ceresara (Garibaldi, 213).

Al igual que las obras ya comentadas de Mantegna, el 'Combate entre amor y castidad' representa una temática totalmente profana en los estándares del renacimiento; en este cuadro una guerra tiene lugar entre distintas deidades y seres mitológicos de época clásica. Por un lado encontramos, personificando la castidad, a las diosas Minerva y a Diana acompañadas de diferentes ninfas que luchan junto a ellas. Enfrentados a este grupo tenemos las personificaciones del amor no-romántico, es decir, del amor sexual: Venus y Cupido, acompañados de un gran número de pequeños *amoretti* y sátiros (Campbell 2004, 169; Garibaldi 2004, 213).

La lucha se representa con una crudeza inexistente en la obra de Mantegna que ya decoraba las paredes de Isabella, a pesar de que la diosa Minerva aparece también ataviada para la batalla en "Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud", la diosa de Perugino está efectuando una acción directamente guerrera (Campbell 2004, 170-171). Con su lanza sujeta en la mano derecha, Minerva se muestra en el movimiento previo al ataque contra Cupido- que se distingue del resto de *amoretti* por su tamaño- a quien ha desarmado (su arco y flechas yacen en el suelo) y ahora sujeta con fiereza y extrema dureza (Fig. 14). Al igual que Mantegna, Perugino viste a la diosa con el casco típico de su iconografía, añadiendo a la obra un escudo con el dibujo de la cabeza de medusa grabado y sujeto a un olivo, el árbol de la diosa; sobre el que se posa tranquilamente una lechuga, también parte del coro iconográfico de Atenea/Minerva, que se mantiene desde la antigüedad clásica (Garibaldi 2004; 213-214). Además de la violencia con la que la diosa de la



Fig. 94 - Combate de Minerva contra Cupido. Detalle del escudo en el

sabiduría aparece en la acción, encontramos escenas como la que se desarrolla en la parte derecha, donde un sátiro agarra del pelo a una de las ninfas que ayudan a Minerva arrastrándola con la ayuda de pequeños querubines o el enfrentamiento directo entre la diosa Diana, que apunta con su arco, y la diosa Venus que sujeta fieramente una lanza (Fig. 15) (Campbell 2004; 170-171).

Además de esta lucha encarnizada entre ambos bandos, el cuadro cuenta con un segundo plano, planteado en la parte posterior de la escena en el que se narran diferentes incidentes relacionados con la lucha de la lascivia contra la virtuosa castidad, protagonizadas por dioses y criaturas mitológicas de la tradición clásica. La abundante iconografía y la claridad de las acciones hacen que la identificación de los personajes sea sencilla, pero además; contamos con las instrucciones de Isabella sobre qué debía representarse en la obra (Campbell 2004, 171):



Fig. 15 - Diana contra Venus

Las imágenes que se desarrollan detrás de la acción principal corresponden a conocidos mitos con la falta de castidad como principal protagonista. Perugino, bajo órdenes de la marquesa, representó a Zeus metamorfoseado en toro con la bella Europa en su lomo. Al dios Mercurio atacando a la ninfa Glaucera. Al cíclope Polifemo persiguiendo a Galatea. A Apolo persiguiendo a Dafne quien está adoptando la forma de laurel para huir de su perseguidor. Al dios Plutón llevándose a Proserpina hacia los infiernos. Y, por último, Neptuno efectuando su engaño a Coronida.

En el estudio llevado a cabo por Campbell (2004, 171), el autor expone una teoría que asocia a la marquesa Isabella con las diosas que personifican la castidad en este cuadro, Minerva y Diana.

En el estudio llevado a cabo por Campbell (2004, 171), el autor expone una teoría que asocia a la marquesa Isabella con las diosas que personifican la castidad en este cuadro, Minerva y Diana.

Sin embargo, además de esta pequeña teoría sobre la identidad de las diosas, Campbell analiza una nueva interpretación de la obra de Perugino en la que

se trata de señalar la auto-identificación de la mecenas con los roles de género represivos de la época, es decir, que esta pintura sería una especie de disculpa de Isabella por su incursión en las actividades tradicionalmente masculinas del humanismo, de la política y del coleccionismo. Sin embargo, el autor así afirma, que para que esta teoría puede llegar a tener sentido se debe ver un sentido ambivalente de la castidad representada en el cuadro, algo más allá de la abstinencia entrando además en una virtud más activa mezcla de la Fortaleza y la Prudencia. Esta teoría, más compleja que una simple identificación, pone en negativa una simbología tan simple como la casta Isabella triunfando sobre el lujo y la lujuria de una corte renacentista (Campbell 2004, 171).

8. CONCLUSIONES

Quizás la conclusión más clara e importante al terminar este trabajo, sea la evidente pervivencia de la antigüedad y sus cánones más allá del periodo en el que se sitúa el mundo clásico. Las grandes figuras históricas se adoptaron por las élites del renacimiento, como el ejemplo dado con Julio César en los lienzos de Mantegna, con la intención de acercarse e identificarse con ellos. Gracias a la correspondencia que conservamos, sabemos que Isabella era una gran conocedora del mundo clásico además de una marquesa de distinguida educación; al igual que su pintor predilecto (MAREK 1976, xiv-xix), Mantegna que con la influencia de su maestro llegó incluso a conocer textos de los clásicos latinos así como a observar de primera mano los monumentos romanos y sus inscripciones (Stephen 1990, 94-95; Weiss 1969, 145 – 149 y 181). Pero no solamente en la ejecución de nuevas obras quedaba patente este interés y descubrimiento del legado clásico, sino que el ‘coleccionismo’ – aunque este movimiento empezara su auge posteriormente – de piezas antiguas era una constante en la sociedad italiana del renacimiento: monedas, medallas, estatuas y otras piezas de arte conformaban las decoraciones de las villas y palacios (Weiss 1969, 167 – 171 y 196 – 199)

Hay varios puntos que se deben resaltar en el momento de extraer las conclusiones del trabajo. Empezando por el propio arte renacentista inspirado en la antigüedad clásica, es preciso analizar con detalle el contenido de las obras así como la situación en la que se representaron y la función que desarrollaban dentro del programa iconográfico al que pertenecían. Claramente, no tenían la misma función la serie de ‘Los triunfos del César’ que los cuadros con temática mitológica. Mientras que las nueve telas de impresionante tamaño fueron expuestas en una sala donde se recibían dignatarios y organizaban veladas, las tres obras de Mantegna y Perugino se encontraban como piezas decorativas en las instancias privadas de Isabella, y por lo tanto eran para su disfrute y observación. No necesitaba mostrar la grandeza de los Gonzaga, sino crear un simbolismo que la recogiera a ella como protagonista, ya fuera en forma de diosa guerrera, o como emblema del amor divino de la mano de su esposo.

De la misma manera, hay que destacar el papel fundamental y nuclear que Isabella d’Este tuvo en la creación de todo el programa iconográfico. Si bien estuvo

asesorada por la numerosa corte de humanistas a la que protegía como mecenas, fue ella quien en última instancia aprobó toda la disposición de las obras de sus habitaciones privadas, además de participar en la decoración de otras instancias del palacio (Stephens 1990, 58-72). Es muy importante el papel que la duquesa mantuvo, no solamente en terreno cultural sino también político; a pesar de ser una mujer – peor considerada por ello en el pensamiento patriarcal del renacimiento – logró mantener el poder de regente incluso en dos ocasiones.

Por último, destacar el papel de Mantua en esta conservación y utilización del pasado greco-latino. Puede que no sea el caso más conocido si contamos con la Florencia de los Medici, el Milán de los Visconti y los Sforza o el foco de Bolonia y su universidad (Cappelli 2007, 204). Sin embargo la familia Gonzaga y en especial las acciones de Francesco II y su esposa Isabella d'Este lograron mantener una colección privada de antigüedades y obras de temática clásica que conseguía rivalizar con la de las familias más ricas (Cappelli 2007, 206-207; Weiss 1969, 196 – 199). Las élites y las familias dinásticas de la época renacentista, incluyendo en este grupo a Isabella y los Gonzaga debían parte de su estatus social a los objetos y colecciones que tenían en sus residencias; y por ello, la colección recogida en Mantua era tan importante.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (ed. 1999 de ÁNGEL CHICLANA) *Divina Comedia*. Colección las 100 joyas del milenio. El Mundo, Madrid.
- APIANO (ed. 1985 de ANTONIO SANCHO ROYO) *Historia Romana*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1985.
- BÉGUIN, S. (1975), *Le studiolo d'Isabelle d'Este*. Catálogo de la exposición en el Museo del Louvre, Paris 1975.
- BOMBI, G. (1992), *Mantua*. Electa, Milano.
- BROWN, C. M. (2005), *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an overview of her room in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*. Bulzoni Editore, Roma.
- BOORSCH, S. (1992), "Temi classici e Mitologici", en Martineau, E. (coord.), *Andrea Mantegna (New York: Metropolitan Museum of Art and London: Royal Academy of Art 1992 Exhibition Catalog)*. Electa, Milano, pp. 273-295
- BOURNE, M (2006), "Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte" en Lucco, M. (coord.) *Mantegna a Mantova 1460-1506*. Skira editore, Milano. 19-26
- CAMPBELL, S. J. (2004), *The Cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella D'Este*. Yale University Press, New Haven and London.
- CAPELLI, G. M (2007), *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Alianza editorial, Madrid.
- CHRISTIANSEN, K. (1992), "Lo studiolo di Isabella D'Este e i temi tardi", en Martineau, E. (coord.), *Andrea Mantegna (New York: Metropolitan Museum of Art and London: Royal Academy of Art 1992 Exhibition Catalog)*. Electa, Milano, pp. 417-467- CLARK, K (1983) *The art of humanism*. John Murrat Ltd., London
- ELAM, C (2008), "Les Triomphes de Mantegna: la forme et la vie" en Agosti, G. y Thiébaud, D. (eds.), *Mantegna 1431-1506*. Hazan, Paris, pp.363-404
- FLETCHER, J. (2006), "Isabella d'Este, mecenate e collezionista" en Lucco, M. (coord.) *Mantegna a Mantova 1460-1506*. Skira editore, Milano.
- GARIBALDI, V. (2004), *Perugino*. Silvana Editoriale, Milano.

- GREENHALGH, M. (1978), *La tradición clásica en el arte*. Gerald Ducknorth &Co, London.
- HARD, R. (2004), *El gran libro de la mitología griega*. Esfera libros, Madrid.
- HASKELL, F. (1994), *La historia y sus imágenes: El arte y la interpretación del pasad*. Alianza editorial, Madrid.
- HOLLINGSWORTH, M. (2002), *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento, de 1400 a principios del siglo XVI*. Akal ediciones, Madrid.
- HOPE, C. (1992), "I Trionfi di Cesare", en Martineau, E. (coord.), *Andrea Mantegna (New York: Metropolitan Museum of Art and London: Royal Academy of Art 1992 Exhibition Catalog*. Electa, Milano, pp. 349-391
- MANCA, J. (2006), *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*. Parkstone Press International, New York.
- MAREK, G, R. (1976), *The Bed and the Throne: The Life of Isabella d'Este*. Harper and Row Publishers, New York.
- MARINI, F. (2003), número 21 colección "Los grandes genios del Arte", *Mantegna*. Unidad Editorial. Madrid.
- MARTINEAU, E. (1992), "L'Arte di Andrea Mantegna", en Martineau, E. (coord.), *Andrea Mantegna (New York: Metropolitan Museum of Art and London: Royal Academy of Art 1992 Exhibition Catalog)*. Electa, Milano, pp. 5-32
- MARTINDALE, A. (1979), *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*. Harvey Miller, London.
- PLUTARCO (ed. 1949), *Vidas Paralelas Tomo II*. Espasa Calpe, Madrid.
- SGARBI, V. (2006), "Un artista per tre città. Tre città per un artista", en Lucco, M. (coord.) *Mantegna a Mantova 1460-1506*. Skira editore, Milano. XXVII-XVIII
- STEPHENS, J. (1990), *The Italian Renaissance: The Origins of intellectual and artistic change before the reformation*, Longman, London and New York.
- SUETONIO (ed. 2003 de ALFONSO CUATRECASAS), número 539 Colección Austral, *Vida de los doce césares*. Espasa Calpe, Madrid.

- TÁTRAI, V. (1972), "Osservazioni circa due allegorie del Mantegna", *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVIII, pp. 233-250
- WEISS, R (1969), *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*. Basil Blackwell, Oxford.
- WELCH, E. (2009), *De compras en el Renacimiento. Culturas del consumo en Italia*. Universitat de València, Valencia.

10. ANEXO: ILUSTRACIONES

Fig. 1 Cámara de los esposos pared Norte de Andrea Mantegna, Pared Norte.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Cámara de los esposos pared Norte de Andrea Mantegna, Pared Oeste

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Cámara de los esposos pared Norte de Andrea Mantegna, Paredes Este y Sur.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Cámara de los esposos pared Norte de Andrea Mantegna, techo.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Imágenes de 'Los Triunfos del César' de Andrea Mantegna. Fuente: Archivo de imágenes online de la colección real de Reino Unido (enlace: <http://www.royalcollection.org.uk/>). Los nueve lienzos están actualmente en el palacio de Hampton Court, Londres.

Fig. 1 - Los portadores de pinturas



Fig. 2 - Carros triunfales, trofeos y máquinas bélicas



Fig. 4 - Carro con trofeos y portadores del botín



Fig. 6 - Portadores de jarrones, toro sacrificial y trompeteros



Fig. 7 - Trompeteros, toros sacrificiales y elefantes

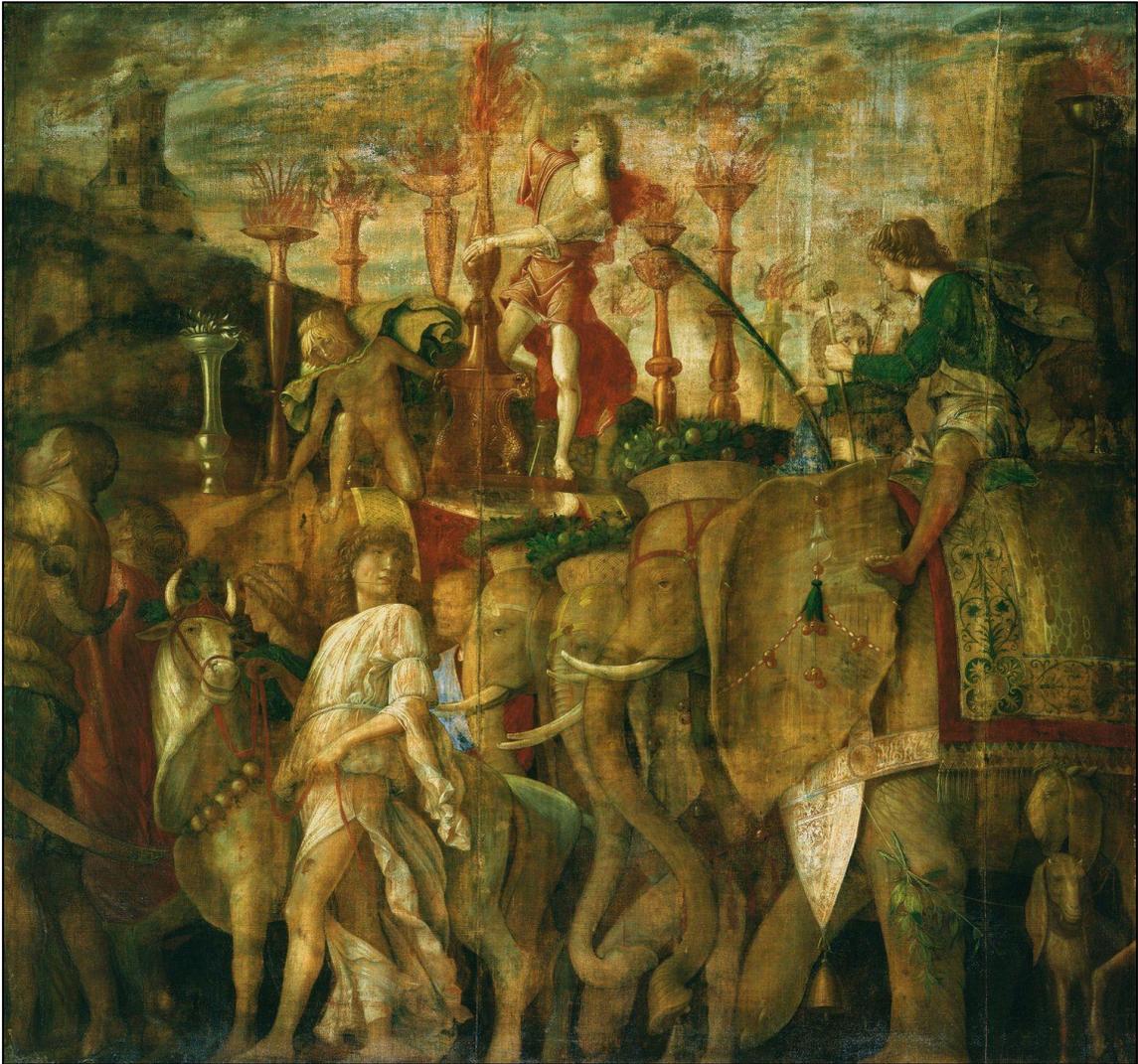


Fig. 8 - Portadores de cascos, trofeos y armaduras



Fig. 9 - Los prisioneros



Fig. 10 - Músicos y portadores de estandartes



Fig. 11 - Julio César en el carruaje



Fig. 1 - 'Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud' de Andrea Mantegna, 1502. Actualmente en el Museo del Louvre, París.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Fig. 8. 'El Parnaso' de Andrea Mantegna, 1497. Actualmente en el Museo del Louvre, París.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>



Fig. 13 'Combate entre amor y castidad' de Pietro Perugino, 1503. Actualmente en el Museo del Louvre, París.

Fuente: The Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/index.html>

