

# La primera dama del Renacimiento: Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas.

GARRIDO RAMOS, B.

Cita:

GARRIDO RAMOS, B. (2014). *La primera dama del Renacimiento: Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas. Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, 8, 24-68.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/beatriz.garrido.ramos/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pnNs/zkq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **La primera dama del Renacimiento: Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas**

**Por Beatriz Garrido Ramos\***

### **1. Introducción**

El tema del presente estudio versa sobre la figura de *Isabella d'Este Gonzaga*, una noble italiana que ha sido considerada un personaje capital en la promoción del arte femenino, un modelo a seguir y una mujer completamente adelantada a su época. Se pretende demostrar la importancia de la mujer en la corte del Renacimiento, su cultura y sus cualidades, en su caso, incluso como gobernante, en ausencia de su marido, algo que parecería del todo impensable si no existiera documentación al respecto.

### **2. Ámbito geográfico y cronológico**

Geográficamente, se trata de la Italia renacentista, concretamente en el período que abarca los siglos XV y XVI. Desde los primeros tratados y escritos, como es el caso de *Las Vidas* de los artistas de Vasari, o *El Príncipe* de Maquiavelo y *El Cortesano* de Castiglione, se han creado pautas para la realización de estudios posteriores, en cuanto a la historiografía y documentación al respecto se refiere.

Hasta el nacimiento de la Historia del Arte (en el Renacimiento) como disciplina, y de la historiografía, existió un vacío. Desde entonces, y gracias también al uso de otras ciencias auxiliares, se ha podido elaborar una historia propia en la que se ha podido situar acontecimientos, definir periodos y determinar muchas cuestiones al respecto.

### **3. Exposición de contenidos**

El punto de partida será la cuestión historiográfica en el Renacimiento. Si hablamos de Historiografía del arte, debemos comentar que ésta se remonta a Vasari, y que se afianza en el XVIII. El primer método que se utilizó para crear Historia del Arte[1] fue el biográfico, ideado por Vasari, es decir, un inventario de biografías de artistas que se dará hasta la crisis neoclásica y romántica. También se tratará el tema de la recuperación de la Antigüedad clásica, que se tomará como modelo, la importancia del Humanismo, con su nuevo antropocentrismo y el comienzo del estudio moderno de la Historia del Arte, en la que se mencionará a Giorgio Vasari. A continuación, se hablará de la superación del mismo con Winckelmann y la Crítica de Arte. Hay que remarcar la importancia que supone dicha superación puesto que Vasari, entendía la Historia del Arte como una relación de autores, sin embargo Winckelmann, analizaría los componentes de una obra de arte. Posteriormente, nos adentraremos en el mundo del Mecenazgo, de la Nobleza y sus características, para terminar hablando del papel de la mujer en la corte, donde el foco principal a tratar será la propia Isabella.

#### 4. Estado de la cuestión e historiografía

Para poder llevar a cabo el estudio sobre el personaje que nos ocupa, y su importancia dentro de la cultura de la época, debemos conocer primeramente el estado de la cuestión historiográfica, y por supuesto, la influencia de los estudios generados desde entonces, en este caso, el período del Renacimiento en Italia.<sup>[2]</sup> Durante el Renacimiento,<sup>[3]</sup> y hasta el siglo XVIII, los conceptos cambian muy poco, aunque se tiende más a la secularización.<sup>[4]</sup> Se daría, por tanto, una creciente racionalización y mundanización de la sociedad. La religión dejaría de ser el centro de producción de ofertas de sentido, las relaciones sociales dejarían de pivotar sobre ella, siendo ocupado su lugar por otros ámbitos, principalmente el económico.<sup>[5]</sup> El resultado final llevaría a la reducción de la religión al ámbito privado. El fenómeno conllevaría un aumento del ateísmo y agnosticismo, derivando finalmente, en la pura indiferencia religiosa. En el plano intelectual, significaría el desinterés por el tema de Dios, y en el plano volitivo, por el desafecto.<sup>[6]</sup> Paralelo al fenómeno del nacimiento de la historiografía artística, se producen más fenómenos, como el del *coleccionismo*, asociado al nacimiento de los museos y a la catalogación de las colecciones privadas. En relación a la temática del presente trabajo, se pueden concretar una serie de estudios al respecto, que se exponen a continuación: el de F. Ames-Lewis, "Isabella and Leonardo: The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506", en el que se menciona la relación existente entre ambos, sirviéndome posteriormente para tratar el papel de Isabella como promotora de arte. Otro ejemplo es J. Cisa, "*La dama del Renacimiento: Isabel d'Este*", que menciona de forma detallada, gran cantidad de aspectos de la vida y la historia de esta culta mujer. También se puede hablar de R. Iotti, "Il Codici Stivini: Inventario della Collezione di Isabella d'Este

nello studiolo nella Grotta di Corte Vecchia en Palazzo Ducale di Mantova”, que como el propio título indica, pone de manifiesto su maravillosa colección de arte, a través del inventario de la misma. M. Clifford, en obras como “A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa”, “Per qualche atreven splendore a la gloriosa Cita di Mantua: documentos para la colección del anticuario Isabella d'Este” e “Isabella d'Este en el palacio ducal de Mantua: una visión general de sus habitaciones del Castello di San Giorgio y la Corte Vecchia”. En estas obras, Clifford pretende dar a conocer su extraordinario papel como mujer y marquesa de Mantua. También alude al lugar que ocupa en general la mujer en el mundo del arte, en la Europa Moderna, algo que empezaba a ser más habitual de lo que hoy día se conoce. En la obra de D. Ferrari, “Isabella d'Este i luighi del collezionismo”, también se muestra el lado coleccionista de Isabella, en su estimado papel como amante y coleccionista de arte. En el caso de R. Hersam, en “Major influences contributing to the prominence of classical mythology in Isabella d'Este's art patronage and studiolo painting”, al igual que en la obra de S. Campbell, “The cabinet of Eros: renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este”, se refleja la importancia y la contribución de la temática mitológica en las pinturas de su *studiolo*. Y es que ese tipo de pintura, se convertiría en el típico encargo de Isabella a la hora de decorar sus estancias personales. Finalmente, de una forma más generalizada, se puede hablar de la obra de R. Gilday, “The Women Patrons of Neri Di Bicci”, donde se menciona la relación entre patronos y artistas, especialmente el papel de la mujer. Otro ejemplo interesante es el de S. Hickson y su estudio titulado “Female patronage and the language of art in the circle of Isabella d'Este in Mantua (c. 1470-1560)”, en la que de nuevo, al igual que en la obra de Gilday, se estudia la relación del patronazgo femenino, pero en esta ocasión, además, se tiene

en cuenta en lenguaje artístico de la propia noble, así como de su entorno más cercano.

#### 4.1. La Historiografía del Renacimiento.[7] La cultura del Renacimiento[8]

La Historia del Arte es una disciplina que surge en el Renacimiento,[9] es el esfuerzo por desprenderse de la cultura tradicional que ahogaba la espontaneidad del hombre. Hasta ese momento, se hacía crítica de arte, no historia, porque no concebían el objeto artístico en su desarrollo histórico y su contexto social, ideológico y cultural. El principal motivo que permite al Renacimiento hacer esta tarea, es la revisión y recuperación nostálgica del pasado clásico que fascina en este período y que dará nombre a los siglos XV y XVI. Humanismo[10] y Renacimiento[11] se diferencian en la continuidad del primero respecto a los problemas teológicos-filosóficos de la Edad Media y el abandono del segundo de dicha perspectiva. El Renacimiento interpreta el retorno a lo antiguo como un regreso a lo primigenio, dando un gran impulso a las artes y a las ciencias. El humanismo supuso el retorno a la sabiduría clásica.

El término *Renacimiento* es utilizado por vez primera en 1855 por el historiador francés Jules Michelet[12] para referirse al “descubrimiento del mundo y del hombre” en el siglo XVI. El término adquirió su sentido actual hacia 1860 cuando Burckhardt publicó *La civilización del Renacimiento en Italia*, en la que delimitó el Renacimiento al situarlo en el periodo comprendido entre el respectivo desarrollo artístico de los pintores Giotto y Miguel Ángel, definiendo esta época como el nacimiento de la humanidad y de la conciencia moderna, tras un largo periodo de decadencia. Otros historiadores habían empleado la palabra, pero sólo

gracias a Burckhardt el vocablo pasó a definir un período concreto, con sus propias y peculiares características, y acabó convirtiéndose en un concepto histórico.

Si Burckhardt[13] consideraba que detrás de una obra había un personaje y un pueblo, Berenson[14] pensaba que lo que había detrás era una forma que hablaba por sí misma. Burckhardt afirma que las culturas superiores tienen más capacidad para producir Renacimientos. Gombrich[15] se apoya en la concepción hegeliana de la Historia. Para él es más acertado hablar en términos de progreso. La tesis de Burckhardt titulada *La cultura del Renacimiento en Italia*, confirma su interpretación. Heinrich Wölfflin[16] llevó a cabo la obra que más ha influido en la metodología, los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. En este libro aspira a realizar una Historia del Arte explicando el desarrollo de las formas visuales como un desarrollo inminente, independiente de las biografías de artistas o de la historia de la cultura. Wölfflin seguirá a Riegl[17] en muchas de sus teorías, si bien, desde una forma más científica.

#### **4.1.1. Recuperación de la Antigüedad clásica**

Los propios artistas de los siglos XV y XVI, como Giorgio Vasari, ya empleaban el término Renacimiento para hacer referencia a la recuperación de las formas artísticas de la Antigüedad tras la oscura época medieval. El Renacimiento artístico aparece como testimonio eficaz de una civilización que forma parte del progreso del espíritu, a pesar de que para ello se sirva de un vocabulario conocido: el arte clásico. De ese espíritu parecía estar llena Isabella, ya que a lo largo de su vida, peleó por avanzar y no permanecer a la sombra de su marido, por el simple hecho de ser mujer. Igualmente, se hizo eco de esa recuperación artística, y en sus

estancias, se rodeó de obras mitológicas llenas de clasicismo. La Edad Moderna,[18] será una época de luz que comenzará con el Renacimiento.

La historiografía renacentista va a buscar en la Antigüedad el camino hacia la modernidad, en la medida en que no se limita a copiar a los autores antiguos, sino que busca renovarlos y enriquecerlos. Es una labor de rescate que hará surgir la Historia del Arte tanto por su análisis del pasado como por la producción artística, la posición social, el contexto cultural de ese momento y compararlo con el pasado. Esta nueva conciencia surge en Florencia, a partir del XIII y es encabezada por Petrarca, Boccaccio[19] y Villani, con un nuevo concepto: *imitatio*, imitación de la Naturaleza. Según Winckelmann,[20] la obra de Arte será más o menos bella dependiendo de su parecido con la estatuaria clásica de la Antigüedad. Su obra posee rigor y cientifismo, premisas absolutamente necesarias para la Historia del Arte, pero que en ese momento, son novedades para buscar los orígenes y las causas del arte en Grecia.[21] Comentó: “La libertad es la causa primera de la preeminencia del arte griego”. [22] Otro punto de modernidad de Winckelmann es cuando hace una Historia del Arte de la Antigüedad, que trata de culturas y pueblos, no de artistas.

#### **4.1.2. Una nueva interpretación: la visión humanista. Antropocentrismo**

Se da una nueva interpretación de la Historia, una visión Humanística. El pensamiento histórico renacentista pone de nuevo al hombre en el centro de sus preocupaciones, no como lo entendían los antiguos, sino como la concepción cristiana, como una criatura sujeta a sus propias pasiones e impulsos. Los temas dominantes serán el individualismo, el racionalismo, la secularización de la historia, el renacimiento y el antropocentrismo. André Felibien, académico francés

de finales del XVII, llegará a la conclusión de que el Arte es puramente intelectual. Esto parece tener sentido si observamos que las gentes del Renacimiento gozaban de un intelecto digno de resaltar, algo de lo que más adelante se contagiarían en la Ilustración.

#### **4.1.3. Giorgio Vasari[23] y el comienzo del estudio moderno de la Historia del Arte**

Aunque desde el comienzo del Renacimiento se escribían y divulgaban impresiones personales sobre el arte y los artistas (un ejemplo precoz fue Lorenzo Ghiberti), la primera Historia del Arte surgió en Florencia durante el Renacimiento, aunque como fenómeno surge en el Manierismo, debido a la preocupación por la Antigüedad Clásica. Esto se da cuando el pintor y escultor toscano Giorgio Vasari,[24] el autor de las *Vite*,[25] establece el primer fundamento de la historiografía artística, con énfasis en la progresión y el desarrollo del arte. Anterior a esta época, existieron libros que versaban sobre crítica de arte, pero no se escribía sobre Historia del Arte porque se carecía de un método para ello. El primer método que se utilizó para crearla fue el biográfico, ideado por Vasari, es decir, un inventario de biografías de artistas que se dará hasta la crisis neoclásica y romántica.

Pero no será hasta mediados del XVI cuando aparezca una aportación rigurosa, y que voluntariamente consiga realizar una vertebración histórica de la Historia del Arte. Esto ocurrirá cuando Vasari concluya su obra, un trabajo minucioso que le llevó más de diez años: *Las Vidas de artistas*,[26] donde ofrece a la vez, una fuente y un método historiográfico. Se trata de un copioso catálogo de biografías de artistas que se origina en torno al 1440 por encargo del coleccionista y

humanista Paolo Giovio. Esta obra va a representar la primera aproximación al entendimiento y a la valoración del arte desde su naturaleza dinámica, como reflexión y como método. De ella se puede destacar, entre otros criterios que serán una constante en el autor, la defensa de la estatuaria antigua. Mediante esa descripción de artistas, traza la evolución ideal del primer período artístico de la Edad Moderna: el Renacimiento. Su fin principal será el desarrollo y la mejora del Arte, subrayando las características excepcionales que tienen los artistas italianos, fundamentalmente los toscanos (positivismo). También es destacable el hecho de que para Vasari en la Historia del Arte sólo existan dos momentos idóneos: Antigüedad y Renacimiento.

#### **4.2. Historiografía del Arte y Ciencias Auxiliares[27]**

Durante el Renacimiento, el Humanismo aportó un gusto renovado por el estudio de los textos antiguos, griegos o latinos, pero también por el estudio de nuevos soportes: las inscripciones (epigrafía), las monedas (numismática) o las cartas, diplomas y otros documentos (diplomática). Estas nuevas Ciencias Auxiliares de la época moderna contribuyen a enriquecer los métodos de los historiadores. Quizá por ello, se empezará a extender cada vez más el gusto por el coleccionismo, tan del gusto de la nobleza italiana europea, sirviendo de nuevo ejemplo la propia Isabella.

##### **4.2.1. Superación de Vasari: Winckelmann y la Crítica de Arte[28]**

El método vasariano, no tuvo sucesores inmediatos, pero sí una larga serie de biografías que lo siguieron. En Italia, el método alcanza su auge en el siglo XVII,

pues casi todas las ciudades, señoríos que lo adoptan, pero con criterios localistas. La Historia del Arte Moderna comienza con J.J. Winckelmann[29] (1717-1768), pionero en utilizar otro método para el estudio de la Historia del Arte: los propios objetos artísticos. Winckelmann[30] fue el primer teórico de la Historia del Arte que utiliza un método propiamente dicho para su estudio, y fruto de esta aplicación, descubre un cierto desarrollo racional en el Arte. Deduce que la producción artística está íntimamente relacionada e influenciada por su contexto, cultural, geográfico, social e histórico. Vasari entiende la Historia del Arte como una relación de autores, sin embargo Winckelmann, analiza los componentes de la obra de arte.

Se distingue por tanto de Vasari y su método en que abandona el sistema biográfico, empleando una metodología que al tiempo que es descriptiva, lo es también interpretativa, siempre dentro de los cánones estéticos de la Europa del momento.[31] Para este autor, la historia de los artistas no tiene ningún interés sino que su objetivo, en cuanto al análisis y desarrollo de la obra artística, radica por un lado en la comprensión de la obra en sí, y por otro, en las causas históricas y geográficas de la obra. Este planteamiento es absolutamente nuevo, lo que le convierte en el padre de la Historia del Arte Moderno. No obstante, su obra tuvo importantes limitaciones, ya que no existía con anterioridad un corpus teórico sobre Historia del Arte al que rebatir, criticar o apuntalar ideas. Sus principales obras, resumen de su teoría son: *Historia del Arte de la Antigüedad* y *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*. [32]

## 5. El mecenazgo en Italia: la nobleza del Renacimiento

Una categoría estética muy utilizada será la *gentilezza*, nobleza, que procede de la cultura humanista florentina de los siglos XIV y XV, que se produce por un proceso de ósmosis entre artistas y comitentes en beneficio de la patria. Florencia se convirtió en la capital artística del Mundo. En lo que al arte se refiere, el estilo se convierte en el instrumento fundamental para representar a la corte y los cortesanos. En los retratos, junto a una búsqueda de una identidad fisonómica cada vez más representativa, se plantea la necesidad de unas referencias más genéricas, en las que progresivamente, incrementan las alusiones al mundo clásico, a su lenguaje, iconografía y fuentes.<sup>[33]</sup>

### 5.1. Concepto: ¿Qué es el Mecenazgo?<sup>[34]</sup>

La palabra mecenas hace referencia a aquella persona que, por contar con los recursos económicos suficientes, toma bajo su protección a un artista o científico para permitirle realizar su tarea y beneficiarse con ella de algún modo más o menos directo. El mecenazgo es entonces el establecimiento de este lazo que podría, en ciertos aspectos, ser comparado con la relación de vasallaje que existía en la Edad Media. Es importante señalar que, gracias a la acción y aporte económico de estos mecenas, el Renacimiento se transformaría en un período de alto crecimiento artístico y cultural, pues eran éstos quienes solicitaban y pagaban a los artistas, permitiéndoles hacerse con un mínimo ingreso y triunfar así en el mundo del arte. En una época en que la obra de arte era expresión no sólo de sensibilidad estética por parte de quien la encargaba, sino también de riqueza,

posición social y política, y creencias religiosas, la figura del patrono tenía que resultar una pieza clave del proceso creativo.

Hollingsworth en *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*,<sup>[35]</sup> ofrece un completo análisis de la influencia en el desarrollo de las artes, su cambiante relación hacia el artista, y las formas diferentes o similares que adoptó la comitencia en los principales focos del arte italiano del primer Renacimiento, de la república de Florencia a la Roma papal o la Ferrara de los Este.

## 5.2. Orígenes

La actividad creativa, mezcla de especulación y técnica, no hubiera sido posible sin la intervención de los mecenas. Siempre ha existido un patronazgo o apoyo económico para que las empresas artísticas sean posibles, pero durante el Renacimiento la relación *mecenas-artista-obra* se produce a otros niveles: no se trata sólo de financiar empresas artísticas destinadas a una función pública, religiosa o política, donde el patrono puede aparecer como donante, sino que se financia algo para propia exaltación, prestigio y gloria personal o familiar. El patrono<sup>[36]</sup> deja de ser un simple oferente para pasar a ser también actor de la historia. El mecenas y su familia aparecen en las representaciones como actores, aunque sean de temática religiosa. Ya no se trata de personajes de tamaño humilde incorporados a la escena, sino de actores de una dualidad, personajes de la historia real y de la historia asumida en la escena.

Según Arenas,<sup>[37]</sup> en el momento en que aparece un tipo nuevo de comitente o mecenas, que pertenece a la aristocracia o a la burguesía de mercaderes, los programas artísticos dejan de ser monopolizados por la Iglesia

(cuyas máximas dignidades pertenecen también a dichas clases). Los dispendios en obras de arte que son los bienes producidos en aquella época, contribuyen a esclarecer y confirmar un status social y cultural de la familia, la casta o el clan. Es el fenómeno del lujo, vinculado a la burguesía, como antes lo estaba al culto religioso. El encargo asume un papel de ostentación de prestigio político, ideológico y social, y todas las grandes familias compiten en ello, lo cual beneficia a la creación artística. Todas las cortes europeas se hacen con los servicios de los mejores artistas.

En el siglo XVI hubo cambios significativos en el patronazgo. Es posible encontrar un número importante de coleccionistas que, como la bien documentada Isabella d'Este o los patronos venecianos de Giorgione, compraban obras de arte por su propio valor, ya que estaban interesados en el estilo y los detalles iconográficos y preocupados por adquirir un Rafael o un Tiziano más que una madonna o un San Sebastián. El individualismo artístico era ya rentable, y aunque los artistas rara vez aparecen en inventarios anteriores a 1600, existen en ciertos círculos pruebas de un cambio de las "imágenes de culto" en sentido religioso, al "culto a las imágenes" en sí.[38] Se produjo también un equilibrio entre el patrono y el artista. El crecimiento del estatus social de éstos quizá mejoró su posición negociadora.

### 5.3. Modelos a seguir:

#### 5.3.1. "El Príncipe" de Maquiavelo[39] (1469-1527)

Diplomático, funcionario público, escritor y filósofo, Maquiavelo[40] se declaró enemigo de los Médici, por lo que, cuando éstos regresaron al poder en

Florenza fue depuesto de su cargo y desterrado, en el año 1512. El papa León X le amnistió por lo que pudo regresar a Florenza. Maquiavelo escribió entre otras obras *El Príncipe*, dedicado al Gran Duque de Médici, donde exponía sus principios acerca del buen gobierno. Su ideario político es resumido con frecuencia en la conocida frase "El fin justifica los medios". En esta obra, prescinde de las cuestiones morales, y formula los medios por los cuales el poder político puede ser establecido y mantenido. En la medida en que el fin del Estado es garantizar la seguridad y el bienestar, el gobernante tiene derecho a valerse de medios inmorales para la consolidación y conservación del poder. El gobernante es bueno, justificable, por su eficacia, no por sus consideraciones éticas. Nos orienta sobre las cualidades que deben tener las acciones de los príncipes, y los recursos que deben atesorar éstos para conservar el poder y sentar las bases de la dominación social de sus súbditos. El pensamiento de Maquiavelo está dominado por el realismo político.

### 5.3.2. "El Cortesano" de Castiglione<sup>[41]</sup> (1478-1529)

En la educación renacentista, el ideal será el desarrollo equilibrado de todas las facultades del hombre: Armonía (*mens sana in corpore sano*), perfección humana física y espiritual. La figura ideal es la del *Cortesano* (1528) de Baltasar de Castiglione. *El Cortesano* significa la armonización de los tipos medievales del clérigo y el caballero: armas-letras, heroísmo-buenas maneras, dominio de los juegos físicos-dominio de las artes. Las Humanidades sustituyen a la Teología. A partir de la presentación de un cuadro de la vida cortesana de Urbino, caracterizada por su aspecto aristocrático, realiza en esta obra un retrato del

perfecto hombre de corte y de la perfecta dama palaciega, mostrando las circunstancias en las que ambos deben dar prueba de sus dotes.

Ha sido considerado por la crítica como el gran libro sobre la urbanidad cortesana que serviría de modelo a las minorías aristocráticas del resto de Europa. Mientras Maquiavelo analiza el perfil psicológico del buen príncipe para dilucidar cuáles serían las virtudes humanas que debería aparentar poseer en su tarea de gobierno, otro reconocido diplomático italiano, Castiglione ofrecería una obra a los jóvenes nobles y damas de su tiempo y nación que, sin verse enturbiado por el maquiavelismo político de su siglo, establecería las reglas, los usos y atributos necesarios para que el más alto estamento de la pirámide social se acercara a la perfección de lo que debía representar. El modelo de mujer ideal que nos ofrece, prudente, casta, buena, discreta, afable, de dulce conversación, honesta, graciosa, avisada, discreta,[42] se enmarca dentro la tendencia general de la época, que la considera un mero adorno sometido al beneplácito de la figura masculina. En el prólogo del primer libro del Cortesano dirigido a Alfonso Ariosto,[43] escribe:

*“Señor, vos me mandáis que yo escriba cuál sea (a mi parecer) la forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón de tal manera que sea dél favorecido y de los otros loado, y que, en fin, merezca ser llamado perfecto cortesano así que cosa ninguna le falte”.*

En el tercer libro de *El Cortesano*, asistimos a la igualdad entre ambos sexos:

*“Y por eso, así como ninguna piedra puede ser más perfectamente piedra que otra, cuanto al ser de la piedra, ni un león más perfectamente león que otro, así un*

*hombre no puede ser más perfectamente hombre que otro; y por consiguiente no será el macho más perfecto que la hembra cuanto a la sustancia suya formal, porque entre ambos se comprende debaxo de la especie del hombre, y aquello en que el uno es diferente del otro es cosa accidental y no esencial”.<sup>[44]</sup>*

Piensa que muchas de las reglas que valen para el hombre sirven también para la dama palaciega, pero se encarga de destacar algunas diferencias: prefiere para ella su delicadeza tierna, y la dulzura mujeril en el gesto, “que lo haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre”.<sup>[45]</sup> Muchas virtudes del alma son necesarias en la mujer como en el hombre. Es posible que la Italia del Renacimiento concediera en las cortes un lugar a la mujer, pero Castiglione nos deja entrever que la presencia femenina no dejaba de ser controvertida. El autor no emplea el término *cortesano* en femenino. En el célebre tratado, las mujeres, que tanto contribuían con su presencia a hacer de los pasatiempos del pequeño palacio de Urbino una obra de arte, solían ser designadas como *damas de palacio*. Fue inevitable, dadas estas premisas, que las mujeres sintiesen la exigencia de crearse en su ámbito privado un espacio de libertad. Para terminar, unas palabras interesantes, en boca de Maquiavelo, en relación a los cortesanos: “El ocio del cortesano es, enemigo de la civilización y de su máximo desarrollo, la República, planteando en tal sentido un discurso perfectamente coherente con su interpretación de la relación entre los antiguos y los modernos”.<sup>[46]</sup>

### 5.3.3. Los Médici: el despertar del Renacimiento

El arte renacentista comenzó a manifestarse plenamente en el Quattrocento (siglo XV) en Florencia. La situación económica, social y cultural de esta ciudad era favorable al esplendor artístico. La creciente importancia del sector comercial trajo consigo la formación de grandes riquezas familiares, como las de los Medici,<sup>[47]</sup> los Strozzi o los Fugger, que permitieron a dichas familias su intervención directa en la política o su apoyo a las monarquías que atravesaban crisis económicas. El coste de estas obras escultóricas y arquitectónicas, y la decoración de los palacios, iglesias y monasterios, corrió a cargo de ricas familias de comerciantes y dignatarios, entre las que sobresalen los Medici.

### 5.4. Isabella: la Casa de Este<sup>[48]</sup> y los Gonzaga<sup>[49]</sup>

Los *Este* fueron una familia noble italiana, soberanos del Ducado de Ferrara (1240-1597) y de Módena (1288-1860), importantes mecenas de las artes durante el Renacimiento. De probable origen lombardo, tomaron su nombre del castillo de los Este, cerca de Padua. Uno de los más poderosos y renombrados duques fue Alfonso de Este (1486-1534), duque de Ferrara desde 1505.

Los Gonzaga fueron considerados unos de los mayores coleccionistas europeos de su tiempo. Isabella se casó con Francisco II Gonzaga,<sup>[50]</sup> Marqués de Mantua, con el que llegó a tener cinco hijos. Según Molly Bourne, “llevó a cabo una estrategia que integró la lealtad dinástica, la diplomacia, y el patrocinio artístico”.<sup>[51]</sup> Durante sus ausencias, Mantua fue gobernada por ella. Bajo su mandato, Mantua conoció una nueva era de esplendor cultural, con la presencia en

la ciudad de artistas como Andrea Mantegna, Jacopo Bonacolsi, Marchetto Cara y Bartolomeo Tromboncino.

## 6. La figura femenina en la corte renacentista

### 6.1. Breve reseña biográfica[52] sobre Isabella d'Este (1474-1539)

Nacida el 17 de mayo de 1474, hija mayor del duque de Ferrara Ercole I d'Este, y de Leonora de Nápoles, fue considerada siempre la favorita entre sus hermanos. A su inteligencia natural se sumó una excelente educación. Desde pequeña traducía del griego y el latín, conocía la historia de Roma, los textos clásicos, era virtuosa del canto y deleitaba a su familia con el laúd. Marquesa de Mantua, convirtió su corte en la más refinada de la Italia del Renacimiento. Mujer culta, inteligente, elegante y apasionada por el arte, se convirtió en una importante mecenas y dirigió su marquesado con gran rigor político.

Siempre estuvo rodeada de eruditos, escritores, músicos, pintores, que llegaban a la corte de Ferrara. La joven no tenía reparos en mantener conversaciones con todos ellos deleitando con su inteligencia y su diplomacia. Fue una figura femenina influyente en el Renacimiento. Su prominencia en un momento de superioridad masculina, revela la importancia de sus logros. La biógrafa Julia Cartwright[53] explica cómo Isabella participó activamente en "...los asuntos públicos, realizando los preparativos para la defensa del reino, y ejerciendo todo su poder en la diplomacia para obtener la liberación de su marido" cuando fue secuestrado por los venecianos.

## 6.2. El papel de la mujer<sup>[54]</sup> en la corte italiana: Isabella en Mantua.<sup>[55]</sup>

En un contexto que no favorecía el acceso femenino a los círculos intelectuales, el patronazgo artístico permitió a las mujeres introducirse en la Alta Cultura del Renacimiento, promoviendo una perspectiva femenina que reflejara su historia, su estatus y sus propios intereses. Isabella había llegado a Mantua con un conocimiento directo del coleccionismo nobiliario, ya que pudo familiarizarse con el modelo en Ferrara junto a su padre. Ercole e Isabella llegaron incluso a competir para comprar algunas de las primeras piezas que ella adquirió ya en Mantua. Sabemos además que Ercole intervino en el diseño de la colección de su hija, ofreciéndole consejos sobre la elaboración del programa ornamental y simbólico de la *grotta* y el *studiolo*.

Su divisa fue: *nec spe nec metu*, “ni con esperanza, ni con miedo”, y ella misma escribió refiriéndose a su condición y fuerza interior: *Etiam nel nostro sesso si ritrovano animi virili*.<sup>[56]</sup> En su papel de mecenas, Isabella trabajó para consagrar a los artistas que en aquel momento destacaban en su arte. Fue varias veces retratada por grandes pintores. Uno de ellos, Leonardo da Vinci, empezó un retrato suyo que no llegó a terminar, pese a la insistencia de la marquesa. Además de su papel de mecenas y anfitriona de la corte, tomó las riendas del marquesado en varias ocasiones.

Como Marquesa de Mantua,<sup>[57]</sup> fue también un miembro de la nobleza de la élite. Utilizó sus excepcionales habilidades personales y la correspondencia escrita para promover sus propios intereses, así como los intereses de Mantua. Su marido se ausentaba a menudo para cubrir los numerosos frentes que se abrían en la Italia de los estados. En 1509, estando a la cabeza de la liga de Cambrai contra los invasores franceses, Francesco fue capturado. Cuando tres años después pudo

volver a su tierra, comprobó que su esposa había dirigido sus dominios con gran efectividad.

En definitiva, la Marquesa de Mantua convirtió su corte en la más refinada de la Italia del Renacimiento. Varias biografías y novelas históricas se dedican a las princesas del Renacimiento italiano, y la construcción de su identidad como damas y mujeres del poder. Mucho menos común es la atención a la educación y las estrategias pedagógicas: el análisis de las cortes renacentistas prácticas educativas, sin embargo, es crucial para entender estas mujeres. En el ensayo de Mónica Ferrari[58] queda patente la figura de una mujer cultivada. Tiene como objetivo analizar algunos aspectos de la correspondencia entre Eleonora y su hija Isabella, joven esposa del marqués de Mantua Francesco Gonzaga durante los primeros años de matrimonio hasta la muerte de Eleonora (1490-1493). Las cartas de Eleonora, ahora conservadas en los Archivos del Estado de Mantua, nos ayudan en la reconstrucción del proyecto pedagógico ambicioso de la madre para entrenar y educar a su hija como la mujer perfecta. Según Katherine Duncan y John Hale,[59] Isabella era “inteligente y directa”, y un miembro estimado de la nobleza italiana, y como marquesa de Mantua desde 1490, ocupó un título importante en la sociedad italiana.

Todo esto demuestra, tal y como dicen Couchman y Crabb, que “destacó en las habilidades del gobierno y de la comunicación”. [60] Existen más de doce mil cartas de correspondencia de Isabella d'Este[61] a personas tan importantes como el emperador Maximiliano y Luis XII.[62] También mantuvo contactos con el Vaticano porque su hijo Federico, fue enviado a Roma a petición del Papa, cuando contaba con tan sólo diez años[63]. En consecuencia, cuando Isabella visitó Roma en 1514, “...recibió la más cordial bienvenida del Papa León y de todos los miembros del Sacro Colegio”. [64] En Mantua, Isabella y su marido encargaron

obras a Bellini, Carpaccio, Giorgione, Leonardo, Mantegna, Perugino, Tiziano y otros artistas que no eran naturales de Mantua. El único pintor natural de sus dominios, que trabajó para ellos, fue un maestro menor, Lorenzo Leombruno.

### **6.3. Isabella y las artes: ejemplo de promotora artística**

Fue definida por sus contemporáneos como “espejo de la moda”, “reina del gusto” y “Primadonna del Renacimiento italiano”.[65] Tan pronto como fue descubriendo que el arte era un instrumento al servicio del poder, un símbolo de estatus y una manera de reconocimiento social, fue evolucionando en sus actitudes hasta convertirse en auténtica promotora del arte, hasta el punto de llegar a rivalizar con su cónyuge, y encontrar en el arte la vía de expresión de su propia experiencia, manifestada de numerosas formas, desde la creación de un estilo o iconografía que definiera su propio estatus o aspiraciones, al goce estético del arte, la satisfacción de la adquisición y el placer de asociarse con artistas; y más tarde, marchantes y otros coleccionistas.[66]

El déficit de atención sobre las promotoras artísticas femeninas tiene mucho que ver con un problema metodológico (quizás también asociado con un sesgo de género) de orientación de los estudios en relación con las distintas actividades y los distintos perfiles públicos de la Edad Moderna. En el contexto de la posición jurídica, cultural y económica de las mujeres en la Edad Moderna los rastros documentales de su actividad no son equiparables a los masculinos. Incluso cuando ellas hubieran concebido un encargo, dependiendo del país podrían haber tenido problemas para firmar el contrato. El entorno social y cultural había definido un modelo patriarcal de patrocinio en el que la actividad de las mujeres quedaba a menudo fuera del marco institucional, oculta tras la visibilidad

preferente de los hombres. Algunos estudios insisten incluso en que la mujer perdió autonomía en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna. En este aspecto, la extraordinaria documentación que se conserva sobre Isabella d'Este explica en gran parte su éxito historiográfico.

Isabella se las arregló para reunir una serie de arte sorprendente, no para la admiración del público, sino por mero placer personal. Es a menudo recordada por su papel en las artes, pues se dedicó a su promoción y colección. Destinaba sus ingresos del 8000-9000 ducados al año, más un subsidio para apoyar, tanto el movimiento de arte como su imagen afluente. Era capaz de hacer alarde de su riqueza a pesar de enfrentar dificultades financieras.<sup>[67]</sup>

Parece claro que el impulso de su colección no era un simple seguimiento de la actividad de su marido. Así lo demuestran las cartas que se conservan, y así lo entendieron también sus contemporáneos.<sup>[68]</sup> Pero la iniciativa no buscaba tanto la confrontación con su esposo como la construcción de una imagen conjunta familiar. El coleccionismo de Isabella quedaba, en suma, bajo el paraguas (o al servicio) del proyecto patriarcal del linaje. Si hemos de entender esta colección como un modo de representación de identidad, ya sea personal o colectiva, Isabella aparece enfrentándose a los espacios tradicionales de género mediante la intensidad de su implicación como coleccionista de intereses artísticos.

Como indica Clifford y Brown, la conciencia artística de Isabella incluso sorprendía a sus contemporáneos, tan asombrados por la importancia intrínseca de la colección como por el hecho de que hubiera sido reunida por una mujer. No resulta extraño que la historiografía haya pasado de limitarse a describir y ensalzar el patronazgo de Isabella a preguntarse por qué empleó tantos esfuerzos en la creación de esta colección, qué créditos esperaba obtener de la misma, por qué se diferenció de otras patronas nobles de la época dedicándose tareas

“infrecuentemente asociadas con su género”. Parece claro que estaba movida por un genuino interés artístico y anticuario, convertido casi (según algunas interpretaciones) en una compulsión algo obsesiva. Tampoco conviene olvidar que tal interés y tal compulsión estaban indudablemente reforzados por la conciencia de que esa actividad contribuía notablemente al reforzamiento de la posición social y política de su familia y su persona.

Además de buscar razones que justifican que existieran tan pocas patronas, habría que intentar analizar con más detalle la actividad de matronazgo de la mayor parte de las mujeres. Además, fundó una escuela para mujeres jóvenes donde tuvieron que seguir un estricto código de moralidad. Ella por tanto, era un mecenas de las artes, estableció las modas y las normas artísticas, a la vez que recogió muchas pinturas y estatuas. También se dedicó a la escritura, pues escribió más de dos mil cartas, en las que comentó sobre todo, temas de política y guerra. Eso fue lo más cerca que cualquier mujer de la época estuvo de escribir la historia.

En el XVI, el mercado del arte se hizo todavía más importante. Es por ello que Isabella estuvo dispuesta a comprar pinturas y esculturas de segunda mano, es decir, venta de cuadros no encargados. Cuando *Giorgione* murió, en 1510, escribió a un mercader veneciano:

*“Estamos informados de que entre el material y los efectos del pintor Zorzo de Castelfranco hay un cuadro de una noche, muy bonito y singular; si pudiese ser, deseamos poseerlo y por ello os pedimos que, en compañía de Lorenzo da Pavía y de cualquier oro que tenga juicio y entendimiento, veáis si es realmente bueno y, si así os lo parece, que hagáis gestiones... para conseguir ese cuadro para mí, acordando el precio y dándome noticia de ello”.*[69]

Sin embargo, la respuesta fue que los dos cuadros encontrados en el taller de Giorgione habían sido pintados por encargo, y que los clientes no estaban dispuestos a perderlos. Igualmente, en este caso, como en otros, una vez más Isabella demostró que se adelantó ligeramente a su tiempo. También le hizo un encargo a Perugino[70] para su estudio, en concreto, la obra *Batalla de amor y castidad*, una serie de fantasías paganas en las que fue asesorada por Pietro Bembo y Paride da Ceresara. Igualmente, se sabe que tomó a su servicio de forma permanente al pintor Lorenzo Costa. En el caso de Leonardo, Isabella hizo concesiones desde el principio: “Dejaremos el tema y el tiempo a emplear a vuestro arbitrio”. [71] Los últimos años de vida se dedicó a una continua búsqueda de lo “bello”, y al coleccionismo, empujada por su *insaziabile desiderio di cose antiche*. [72]

### 6.3.1. Mecenas y Humanista[73]

Su interés por el coleccionismo se extendía a libros, manuscritos e impresos, y empezó mucho antes de 1530, dentro de un proyecto político-cultural de prestigio internacional que habría de llevarse a cabo a través de la cultura escrita, el estudio, la lectura y la divulgación.

Para autores como Roger Crum, la solución al problema de la falta de visibilidad del patronazgo femenino estaría en el uso del término *matronazgo*. Este concepto permitiría recoger mejor el repertorio de las actividades típicamente femeninas relacionadas con la gestión de las obras de arte, que no se encuentran dentro de los parámetros habituales del patronazgo masculino. Algunas mujeres como Isabella d’Este podrían haber actuado como patronas; la mayoría, sin embargo, lo hicieron como matronas. El carácter del mecenazgo femenino o

matronazgo desde finales del siglo XV y hasta el XVIII refleja el impacto de nuevas cuestiones socioeconómicas que afectaron al estatus de la mujer.[74]

Las oportunidades para las élites femeninas en la participación de la vida intelectual del siglo XVI fueron, en realidad, más limitadas de lo que habían sido en el siglo anterior; sin embargo, el matronazgo permitió a las mujeres explorar el potencial de las artes como una proclamación de su propia identidad y estatus, e incluso de su propio gusto[75]. Se sabe que ha sido “una coleccionista[76] extraordinariamente exigente de antigüedades y otros bienes preciosos”. [77] Es conocida por haber “comprado cientos de libros, instrumentos, estatuas y pinturas”, [78] para decorar las habitaciones privadas. Isabella fue considerada como mujer de moda, modelo a seguir.[79]

Como resultado de esta riqueza y de su fervor heredado por las artes, d'Este era conocida como “uno de los clientes más apasionados del Renacimiento de las artes”, [80] y llevó a la puesta en marcha de muchos artistas de renombre como Correggio, Da Pavia, Rafael, Da Vinci, Perugino y Tiziano. El fomento de las artes, y su riqueza, hicieron que fuera admirada por el público y la realeza por igual. Hale afirma que estaba “relacionada por nacimiento o matrimonio con casi todos los gobernantes en Italia”. [81] Fomentó estas conexiones mediante el uso de habilidades personales excepcionales, [82] y además, “fue capaz de salirse con la suya utilizando su encanto y sus conexiones, llegando a influir incluso en los hombres más poderosos”. [83]

Permitió que los escritores, artistas y poetas intercambiaran sus ideas. Mientras ella estuvo gobernando, fue ejemplo y modelo a seguir para las mujeres, con el fin de romper con el rol tradicional de lo que la mujer tenía que ser. Por ello y por muchas otras cosas, llegó a ser conocida [84] como la *Primera Dama del Renacimiento* o *prima donna del mondo* (primera mujer en el mundo).

Por otra parte, hay que destacar que, el ambiente de la corte mantuana, tan impregnado por las historias de caballeros, los torneos, juegos y fiestas que se organizaban en homenaje y celebración, tenía que reflejarse también en los libros que pertenecieron los señores de Mantua. Esto se debía, entre otros aspectos, a la continua cultivación de la lectura por parte de Isabella. A la hora de realizar el inventario[85] de sus obras, el notario que lo llevó a cabo, dejó constancia en concreto de cuatro libros de tal índole: un manuscrito ‘in folio’ de *Los Cuatro Libros del Virtuoso Caballero Amadís de Gaula*, que fue modelo de las posteriores novelas de caballería españolas; dos ejemplares, sin que se especifique si son manuscritos o impresos, ‘in folio’, del *Tirant lo Blanch*, uno en catalán y el otro traducido al italiano; por último y siempre ‘in folio’ y en español, el *Libro del muy Esforzado Caballero Don Tristán de Leonís y de Sus Grandes Hechos en Armas*.

Aunque en apariencia la marquesa no dedicaba particularmente sus lecturas a las historias caballerescas, el estudioso Luzio, que publicó parte del epistolario de Isabella,[86] comenta las ingentes lagunas en la recopilación de su inventario. En su epistolario, que consta en más de cuatro mil cartas, se da testimonio de que la joven marquesa estaba interesada en las historias de los caballeros: en la carta al amigo Giorgio Bognolo, fechada a 17 de septiembre de 1491, pide que se le envíen desde Venecia todos los libros cuyo argumento fuera referente a “batallas, historias y fábulas”, antiguas y modernas, en especial al modo del ciclo bretón y de los paladines franceses; Bognolo le contesta rápidamente y le manda una lista de títulos de los cuales la marquesa elige unos cuantos de historia y otros de caballería:

*“Historia de Merlino Divisa in VI Libri ne li Quali si Descrive Prima la Natività di Esso Merlino: et la Vita Sua: et poi Molte Prophietie le Quale Lui Fece Scrivere a più Persone, Falconeto, de le Bataie che Lui Fece con li Paladini di Franza et de la*

*Sua Morte, Cantare di Fierabbraccia e Uliivieri y Libro Chiamato Dama Rovenza del Martello nel Quale si può Vedere Molte Sue Prodezze et come Fu Morta per Rinaldo".[87]*

En otras cartas, se encuentran pistas respecto a que la marquesa adquirió más libros de caballería de los que figuran en el Inventario: seguramente tenía copias del *Orlando Innamorato* de Boiardo y del *Orlando Furioso* de Ariosto, ambos autores amigos íntimos de la corte. También pide libros a Ludovico de Brugiis, una copia del *Innamoramento del Re Carlo*, a Francesco Donati, un *Drusiano del Leone*, y a Antonia del Balzo, unos libros franceses *li dui de la Tavola Retonda*, la *Historia del Re Artus et quella de Gottifredo de Boione*.

### 6.3.2. El papel de los artistas

Isabella exhibió su gran riqueza a través de las artes y la moda para ganar la admiración de sus seguidores y de la aristocracia, y como resultado, se convirtió en mecenas influyente para muchos artistas famosos del Renacimiento. Fue varias veces retratada por grandes pintores, pues en su corte se dieron cita pintores de la talla de Tiziano,[88] Rafael,[89] Giulio Romano o Rubens entre otros, hombres de letras y caballeros destacados. Hace 500 años, Isabel y su hermana Beatrice de Este luchaban por ser la musa de un famoso pintor, escultor, arquitecto, inventor: Leonardo Da Vinci[90] (modelo de hombre renacentista). Finalmente, Isabel consiguió el retrato del artista, pero la marquesa nunca pudo ver reflejado su rostro en el cuadro, ya que su muerte se produjo antes de que Leonardo terminara la obra de arte. En manos de hombres como Leonardo, el arte no fue sólo una

forma de plasmar la belleza, sino también una faceta del conocimiento, un medio para explorar la naturaleza y dejar constancia de los descubrimientos.

Es destacable el hecho de que hacia el siglo XV algunos pintores empezaran a reclamar para sí mismos y para su oficio una dignidad similar a la de los intelectuales. Los artistas<sup>[91]</sup> comienzan a independizarse de la rígida estructura gremial para entrar en un nuevo sistema de mercado artístico: el sistema de contratación permanente de artistas, a sueldo o por superficie pintada, y el sistema de encargo de una obra determinada, según rígidos compromisos escritos. Fuera de Italia se extendieron con cierta rapidez las novedades estéticas italianas gracias al viaje de los artistas a Italia y a la difusión proporcionada por la invención de la imprenta. Isabella, por ejemplo, llevará a cabo la narración de contactos con agentes y artistas. Prueba de ello son las alrededor de 20.000 copias de cartas enviadas y las 60.000 copias de cartas recibidas. Además, entre 1490-1539 tuvo negociaciones con Giovanni Bellini, Lorenzo Costa, da Vinci y Pietro Perugio.

El papel de los artistas fue muy importante. En el caso de Raffaello Borghini, directamente vinculado con Vasari, es destacable su libro *Il riposo*<sup>[92]</sup> (1584). Dicha obra contiene diálogos sobre pintura y escultura, así como biografías de los pintores y escultores más conocidos, al estilo de las Vidas de Vasari. Con Ludovico Dolce, que aparece como crítico de Vasari en el norte de Italia, vemos de nuevo la referencia a las Vidas en su obra *Dialogo della pittura*. En el caso de Lomazzo, a pesar de que su doctrina está firmemente enraizada en el pensamiento del siglo XVI, se puede observar un rasgo moderno, al hacer del estilo del artista el resultado de su personalidad. Establecía el primado de la representación sobre la apariencia de la realidad, matizando un concepto de *naturaleza cortesana*, en el que lo bello y su equilibrio derivan, al tratarse de una creación pictórica, de la habilidad del pintor para encontrar una medida y una coherencia entre las distintas

necesidades. Los últimos años de Andrea Mantegna en la Corte de Mantua los pasó bajo la protección de Isabella. Junto a ella, un casi anciano Mantegna cultivó sobre todo la temática mitológica, destacando obras como *El Parnaso*, *El Triunfo de la Virtud*, o *Isabella d'Este en el Reino de Armonía*, obras todas ellas hoy depositadas en el Museo parisino del Louvre.

### 6.3.3. Fuentes materiales: Studiolo (Mantua) y Grotta

Las mujeres de la nobleza poseían obras en sus habitaciones y en ocasiones las encargaban igualmente para lugares públicos, que incluso podían ser edificios patrocinados por ellas. En el caso que nos ocupa, Isabella, nada más llegar a Mantua construirá su *Studiolo* en la torre del castillo de San Giorgio, donde guardará los objetos más queridos, pequeños bronce, preciosos manuscritos, instrumentos musicales y un globo con el que sigue los viajes de Colón. Y es que ella fue la primera mujer que tuvo en su residencia una habitación privada de esas características, que hasta entonces sólo poseían los señores y que utilizaban para entrar en ella a meditar antes de tomar una decisión importante.

Isabella inició su campaña decorativa dividiendo su colección en dos espacios: Studiolo y Grotta. Con ella cambió el concepto de *studiolo*, que deja de ser un espacio reservado a la meditación del dueño para convertirse en un «gabinete científico» donde se exponían objetos preciosos (pinturas, esculturas o medallas tanto antiguas como modernas) y en un lugar para la conversación.

Para la Gruta se realizaron trabajos de incrustaciones extraídos de arquitecturas literarias donde se describían ciudades imaginarias. Según Mario Equicola, especialista que conocía bien este lugar, contó que estaba repleto de toda clase de delicias. Y es que Isabella se ocupó de crear en Mantua las mejores

bibliotecas, así como de encargarse de las más bellas ediciones de los clásicos, en especial de Virgilio, cuyas obras habían sido escritas en aquella tierra mantuana.

Fue la primera en decorarlo con símbolos y emblemas heráldicos, mediante el uso de las artes locales poco conocidas por aquel entonces. Pronto hizo nuevos proyectos más ambiciosos para el pequeño espacio privado dedicado al entretenimiento, la música y la compañía de algunos amigos cercanos, lugar en el que pasó buena parte de sus días. En su Studiolo<sup>[93]</sup> y su Grotta,<sup>[94]</sup> una parte del anterior, se representan las musas en imágenes realizadas por importantes artistas:

1. Grotta fue creada por Gian Cristóforo Romano. Se trataba de un espacio íntimo, que cómodamente podría albergar a cinco personas. Fue diseñado con buena acústica para conciertos y discusión literaria.
2. Studiolo con el *Parnaso* y el *Triunfo de la Virtud*<sup>[95]</sup> de Andrea Mategna.<sup>[96]</sup> Mostraba significativamente a Isabella como Venus y a su marido como Marte, ambos en pie, en igualdad de condiciones, pero cada uno con una identidad bien diferenciada. En 1503, Isabella encargó otra obra, en esta ocasión a Perugino: *Combate entre el Amor y la Castidad*. Otro ejemplo será *Comus, el jardín de la armonía* y *Alegoría del Tribunal de Isabelle d'Este* o *Isabella d'Este en el Reino del Amor*, ambas de Lorenzo Costa.

Después de 1519, Isabella movió su studiolo y grotta a una nueva posición en el palacio ducal. En el *Apartamento*<sup>[97]</sup> *della Grotta*, Isabella contemplaba la naturaleza. El *studiolo* (véase lámina 1), a continuación del apartamento, era utilizado como camerino central, y el *Scalcheria*, al lado del anterior, constaba de salas temáticas. Los orígenes de los *studiolo* pueden remontarse a Petrarca, quien en su obra *De vita solitaria* escribió sobre la “necesidad de un espacio para establecer la

cercanía con Dios y rejuvenecer el espíritu”.<sup>[98]</sup> Stephen Campbell iluminó un conflicto interesante en cuanto a las colecciones del *studiolo* se refiere, proponiendo que el espacio sí mismo “representaba una tentativa de formarse en la lectura y la adquisición de objetos”.<sup>[99]</sup> Para conocer la localización del *studiolo* y la disposición de sus pinturas fueron de gran ayuda las descripciones de Vasari y las cartas intercambiadas entre el Duque de Ferrara y Tiziano. En 1598, cuando la familia d’Este entregó Ferrara al Papa, el *studiolo* fue desmontado y sus tesoros dispersados.

La estructura de la pared cuenta con dos partes (véase lámina 2), a base de paneles de marquetería en la parte inferior, y las obras que encargaba la propia Isabella, en la superior, esquema que se podrá encontrar de nuevo en la *Gruta*, donde dichos paneles harán la vez de puertas de armarios.

## 7. Conclusiones finales

Isabel, como admirable representación de mujer del Renacimiento, supo hacerse un hueco y buscar su sitio en un mundo eminentemente masculino. Gracias a sus cualidades como gobernante, mantuvo conexiones con muchas figuras poderosas de la Europa renacentista, y desempeñó un papel prominente en la sociedad a lo largo de su vida.

A pesar del gran reto que significaba ser una mujer de la nobleza en el Renacimiento, fue capaz de establecer un estado que todavía se recuerda en la actualidad. Se casó en la posición de Marquesa de Mantua, y fue capaz de hacer valer su autoridad a la sombra de Francesco, aunque llegara a sobresalir en muchas ocasiones. Utilizó las letras, la cultura, el arte y las redes sociales en beneficio de la

corte de los Gonzaga, así como para promover sus innumerables relaciones en Italia y en el extranjero.

Con la ventaja de una educación amplia y exquisita, Isabella fue capaz de dejar su huella en un mundo masculino ocupando un lugar digno en la historia, sirviendo como modelo y ejemplo a seguir por otras mujeres de la época y posteriores.

Hay que destacar que siempre luchó con la escasez de medios y la oposición de su marido en muchas cuestiones, pero a pesar de todo, y siendo protectora de los suyos, consiguió una admirable colección de obras de arte, que hasta 1627 se admiraron en el que fue su studiolo y en la célebre grotta.

En este estudio se han tenido en cuenta todos los materiales seleccionados, especialmente, sus cartas e inventarios, como el stivini, escrito poco después de su muerte. En él se conservan más de 30.000 cartas, en el Archivo de la familia Gonzaga en Mantua: es un documento que permite comprender las complejas relaciones artísticas y culturales de la protagonista con las mujeres y hombres de la época.

Probablemente, el estudio definitivo de toda su correspondencia, deparará muchas más sorpresas de las que se han ido conociendo hasta el momento, y que han permitido hacerse una idea de las cualidades de esta noble mujer, así como de su valía.

\*\*\*

\* Beatriz Garrido Ramos es Doctoranda en Historia e Historia del Arte y Territorio y Máster universitario en métodos y técnicas avanzadas de Investigación Histórica,

Artística y Geográfica de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Graduada en Historia del Arte (UNED).

---

[1] No será hasta mediados del siglo XVI cuando aparezca una aportación rigurosa que voluntariamente consiga realizar una vertebración histórica de la Historia del Arte.

[2] Burke, P., *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 2ª Ed. Alianza Forma, 2001. En esta obra, el autor comenta que hay investigaciones que muestran la existencia de un pequeño grupo de mujeres cultas interesadas en el Humanismo, como es el caso de *Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola y Alessandra della Scala*.

[3] Entre otros muchos, destacar estudios y tratados característicos de la época como los de pintura de Leonardo da Vinci, los recetarios de Benvenuto Cellini o las Vidas de Giorgio Vasari, este último gran referente de multitud de teóricos posteriores, tal y como se mencionará en el presente estudio.

[4] Para ampliar información sobre la secularización y la figura de Isabella, véase "Beyond Isabella [Texto impreso]: secular women patrons of art in Renaissance Italy", en *Sixteenth century essays & studies*. Editado por Sheryl E. Reiss y David G. Wilkins. Kirksville (Missouri): Truman State University Press, cop. 2001. Se trata de un texto que muestra la importancia de la mujer en el arte del Renacimiento italiano, como es el caso de Isabella.

[5] Marramao, J.M., *Cielo y Tierra. Genealogía de la secularización*, Paidós, Barcelona, 1998

[6] Lipovetsky, J., *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 36

[7] La obra de Ghiberti *Comentarios*, constituye una singular memoria del pensamiento y de la teoría artística del Renacimiento. También se le debe a él el concepto de *rinascere*.

[8] Thornton, P., *The Italian Renaissance Interior*, Hardcover, Londres, 1991

[9] Ortega y Gasset, J., "En torno a Galileo" (1933), en *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, volumen V, pp. 58-59

[10] El Humanismo es el movimiento intelectual que se extendió por Europa a partir del siglo XV. Proviene de la palabra latina *homo* (hombre). La nueva forma de pensar confiaba en el ser humano, en su razón y en su capacidad para cultivar todas las ramas de la sabiduría.

[11] El Renacimiento italiano fue sobre todo un fenómeno urbano, un producto de las ciudades que florecieron en el centro y norte de Italia, como Florencia, Ferrara, Milán y Venecia, cuya riqueza financió los logros culturales renacentistas. Comenzó en Italia en el siglo XIV y se difundió por el resto de Europa durante los siglos XV y XVI.

[12] Lucien, F., *Michelet et la Renaissance*, Flammarion, París, 1992

[13] Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid, 2004. Concibe el Renacimiento como una ruptura total con el espíritu cristiano medieval, como una vuelta al mundo clásico pagano.

[14] Berenson, B., *Estética e historia de las artes visuales*, FCE, México, 1956. Considera que la obra de Arte no debe ser estudiada a partir de datos, sino ella misma, todo hay que buscarlo dentro de ella (tomar la obra artística como documento en sí).

[15] Gombrich, E., "La Historia social del Arte", *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (1963), Debate, Madrid, 1988, pp. 86-94. Se refiere al prejuicio marxista de Hauser a la hora de seleccionar los materiales que considera significativos de cada época. Critica el apriorismo con el que da por

supuesto que un arte rígido y abstracto corresponde a los gustos de la aristocracia y un arte naturalista a los de clase media ascendente. Si hay formas artísticas que no encajan en ese esquema se habla de “contradicciones” implícitas al universo de relaciones entre infraestructura económica y superestructura ideológica.

[16] Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Calpe, Madrid, 1924 y del mismo autor, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Península, Barcelona, 1988

[17] Riegl, A., *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980

[18] “La Edad Moderna, de que tanto nos enorgullecemos, es hija –con sus ciencias, su política y sus artes– del Renacimiento. Pero el Renacimiento es, a su vez, hijo de la cultura provenzal floreciente en el siglo XIII. Ahora bien; esta cultura provenzal nace al amparo de unas cuantas mujeres geniales que inventan la ley de cortezia, primera ruptura con el espíritu ascético y eclesiástico de la Edad Media. Nada califica mejor la incapacidad de nuestra época para entender la historia, como el olvido en que se tiene este hecho fundamental. Conste, pues, que no son los ingenieros ni los profesores los que han iniciado el progreso con sus laboratorios y sus catedras, sino unas damas floridas con las fiestas de sus salones, que entonces se llamaban “cortes”. [Ortega y Gasset, J.: “Vitalidad, alma, espíritu” (1924), en *Obras completas*. Revista de Occidente, volumen II, Madrid, 1963, p. 694 n. 1]

[19] Boccaccio en su obra *Dela genealogía degli antiqui*, hace una comparación de antiguos y modernos que será constante en la literatura artística de Roma durante el Renacimiento; pues bien, en ella compara a Giotto con Apeles. Para él, Giotto es una de las luces más brillantes de la gloria de Florencia, de la patria florentina, que según Boccaccio, ya no es propiedad de los gobernantes sino propiedad común de todos los habitantes, es decir, está insinuando el concepto de patria.

[20] Winckelmann, J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*, Aguilar, Madrid, 1987 y del mismo autor, *Historia del Arte en la Antigüedad*, Iberia, Barcelona, 1994

[21] Para él, el arte griego es perfecto, lo cual quiere decir que es la más perfecta realización de la belleza ideal.

[22] “Si el arte griego es plasticidad = pura presencia, el arte medieval es expresividad = alusión a algo ausente. Pero sólo se expresa el alma. Luego donde hay expresivismo hay predominio del alma. En el Renacimiento comienza una relativa congelación del alma europea. El cuerpo la absorbe en pura vitalidad, y sobre ella se inicia de nuevo la gravitación y disciplina del espíritu. El proceso de los siglos siguientes –que culmina en el XVII– consiste en un enorme crecimiento de la espiritualidad, que esta vez –no como en Grecia– llega a reducir, no solo el alma, sino también el “psico-cuerpo.” [Ortega y Gasset, *Op.cit.*, pp. 476-478]

[23] En Vasari existe una erudición humanística en las dos dimensiones artísticas: como teórico y humanista y como pintor y arquitecto. Estará profundamente comprometido con la cultura de su tiempo. Vasari se dirige a un público muy variado. Escribe de artistas pero no sólo para ellos; quiere escribir para los *amici del’ arte*. Así fue como creó la Historia del Arte. En el campo metodológico, introdujo un concepto progresivo de la Historia dentro de un esquema claro y razonado, fundamentado en los artistas desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

[24] El antecedente más importante al método biográfico de Vasari es Lorenzo Ghiberti y su obra *Comentarios*.

[25] *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri -Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos-* 1542–1550; segunda edición ampliada en 1568.

[26] Vasari, G., *Vidas de artistas ilustres*. 5 vols., Iberia, Barcelona, 1957. Expone una teoría del Arte, a través de la biografía de los artistas, como proceso evolutivo. *Las Vidas* siguen constituyendo una fuente primordial para conocer el Renacimiento. La primera edición de *Las Vidas* se realizó en Florencia en la imprenta de Lorenzo Torrentino en 1550. La segunda edición de *Las Vidas* se realizó en Florencia y fue editada por la editorial Giunti en 1568.

[27] Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1975 y Scholsser, J., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid, 1976

[28] Venturi, L., *Historia de la crítica de Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 y Bauer, H., *Historia del arte. Introducción crítica a la historia del arte*, Taurus, Madrid, 1980

[29] Considerado el padre de la Historia del Arte moderna. Procede del ámbito de los conocedores, de los anticuarios y arqueólogos del siglo XVIII.

[30] Winckelmann, J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Op.cit.

[31] «*La Edad Moderna, de que tanto nos enorgullecemos, es hija –con sus ciencias, su política y sus artes– del Renacimiento. Pero el Renacimiento es, a su vez, hijo de la cultura provenzal floreciente en el siglo XIII. Ahora bien; esta cultura provenzal nace al amparo de unas cuantas mujeres geniales que inventan la ley de cortezia, primera ruptura con el espíritu ascético y eclesiástico de la Edad Media. Nada califica mejor la incapacidad de nuestra época para entender la historia, como el olvido en que se tiene este hecho fundamental. Conste, pues, que no son los ingenieros ni los profesores los que han iniciado el progreso con sus laboratorios y sus cátedras, sino unas damas floridas con las fiestas de sus salones, que entonces se llamaban “cortes”.*» [Ortega y Gasset, José, “Vitalidad, alma, espíritu” (1924), *Obras completas. Revista de Occidente*, Madrid, 1963, volumen II, p. 694 n. 1

[32] En esta obra, afirma como presupuesto poético de su producción artística lo siguiente: “*para nosotros el único camino de ser grandes y si es posible imitables es la copia de los antiguos*”. Define lo sublime, como un recuperar el arte y la poética antigua, convirtiéndose en el máximo representante de un nuevo período que se opone frontalmente al gusto rococó y barroco. Intenta recuperar la Antigüedad griega convirtiéndose así en uno de los padres fundacionales de un nuevo estilo: el neoclasicismo.

[33] Para una visión general de las cuestiones relacionadas con la función del retrato en el mundo cortesano cf. Castelnovo, E., “Il significato del Ritratto nella società”, *Storia d’Italia*, vol. V, 1973, pp. 1035-1094.

[34] Arenas, J.: *Las claves del Renacimiento*, Arín, Barcelona, 1986, pp. 13-14

[35] Completo estudio que analiza la importancia capital de la figura del patrono en la creación artística del Renacimiento italiano, no sólo en Florencia, sino en los grandes centros del período.

[36] Chambers, D., *Patrons and Artist in the Italian Renaissance*, Macmillan, Londres, 1970

[37] Arenas, J., *Las claves del Renacimiento*, Op.cit., 1986

[38] Thornton, Op.cit., p. 265

[39] Maquiavelo, N., *El príncipe*, Ercilla, Santiago de Chile, 1935. Propuso las condiciones que habían de caracterizar a un príncipe, entendida esta figura como la cabeza o jefe del Estado. Aconseja cómo ha de actuar el hombre de estado, el gobernante. Defiende que su conducta debe ser práctica y realista antes que ética, es decir, lo que importa es conseguir los objetivos, aunque lo que se haga no sea justo.

[40] Historiador y filósofo político, que nació en Florencia en 1469 y murió en 1527 en la misma ciudad.

[41] Castiglione, B. [1531], *El Cortesano*, Cátedra, Madrid, 1994

[42] “*Así que dexando aquellas virtudes del alma que le son a ellas comunes con el cortesano, como es la prudencia, la grandeza del ánimo, la continencia y muchas otras y asimismo aquellas calidades que se requieren en todas las mujeres, como ser buena y discreta, saber regir la hacienda del marido y la casa y los hijos, si fuere casada, y todas aquellas partes que son menester en una señora de su casa, digo que la que anda en una corte o en otro lugar donde se traten cosas de gala, paréceme que de ninguna cosa tenga tanta necesidad como de una cierta afabilidad graciosa, con la cual sepa tratar y tener correa con toda suerte de hombre honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta y conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare. (...) pero esto con tal manera de seso y de bondad lo haga, que en opinión de todos sea tan buena, prudente y bien criada, cuanto graciosa, avisada y discreta.*” [Ídem, p. 350]

[43] Estuvo relacionado con la corte de Mantua, y en particular, con la Isabella. Testimonio de ello son sus cartas desde Milán (1496-1498) marcando el comienzo de una extensa correspondencia que duró cerca de treinta años.

[44] Castiglione, B., *Idem*, p. 23, pp. 358-359

[45] Castiglione, B., *Idem*, p. 86

[46] Maquiavelo, N. [1532], *El príncipe*. libro I, cap. 55, Ibéricas, Madrid, 1971.

[47] Estirpe de banqueros que había ocupado importantes puestos en la dirección política de la ciudad.

[48] “*Orlando innamorato*”: novela que muestra los gustos de la nobleza de la época en cuanto a literatura se refiere, pues, entre otros, la familia Este tuvo un ejemplar en su biblioteca particular.

[49] Los Gonzaga fueron una familia noble italiana que gobernó la ciudad-estado y luego el ducado de Mantua, desde el año 1328.

[50] Para ampliar más información sobre esta familia, se recomienda la obra de Bourne, M.: "The Art of Diplomacy: Mantua and the Gonzaga 1328-1630," in *The Court Cities of Northern Italy*, ed. Charles M. Rosenberg, Cambridge University Press, New York, 2010, p. 138

[51] *Ibíd.*, p. 138

[52] Meyer, E., *First Lady of the Renaissance A Biography of Isabella d'Este*, Little Brown & CO, Boston, 1970

[53] Cartwright, J., *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539: A Study of the Renaissance*, vol. II, John Murray, London, 1924

[54] San Juan, R., *The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance*, 1991

[55] D'Este, I., *Isabella d'Este y Lorenzo da Pavia: documentos para la historia del arte y la cultura en el Renacimiento de Mantua*. pub. 1982.

[56] Tr.: "También en nuestro sexo se encuentran almas varoniles"

[57] Strano, T., *Isabella d'Este: Marchesa di Mantova*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1952

[58] Ferrari, M., "A Sentimental Education by Letter: Isabella d'Este (1490-1493). Un'educazione sentimentale per lettera: il caso di Isabella d'Este (1490-1493)", *Reti medievali rivista*. Vol. 10, 2009, n. 1, pp. 351- 371

[59] Duncan, K., *Isabella d'Este: Woman in Charge*. Consultado en línea en junio de 2009. [http://legacy.lakeforest.edu/images/userImages/larson/Page\\_3948/Isabella\\_d\\_Este.pdf](http://legacy.lakeforest.edu/images/userImages/larson/Page_3948/Isabella_d_Este.pdf). Hale, J., *Renaissance*, Time Life Books, New York, 1970.

[60] Couchman, J. y Crabb, A.: *Women's letters across Europe, 1400-1700: Form and Persuasion*, Ashgate Publishing, 2005, p. 126

[61] Kitchen, S., *The effects of Isabella d'Este, Perugino's artwork*, 2008 (Consultado en línea en junio de 2009)

[62] Cartwright, J., *Op.cit.*, p. 27

[63] *Ibíd.*, p. 44

[64] *Ibíd.*, p. 111

[65] Felisatti, M., *Isabella d'Este: Primadonna del Rinascimento*, Bompiani Editore, Milano, 1982

[66] Lawrence, C., *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997

[67] Duncan, K., *Op.cit.*, p. 28

[68] Clifford, M., *Op.cit.*, 1997

[69] Chambers, D., *Op.cit.*, pp. 149-150

[70] *Ibíd.*, pp. 76-80

[71] *Ibíd.*, pp. 85-90

[72] Su *Studiolo* (“*gabinete*”) y la adyacente *Gruta*, eran un espacio que se reservaba al estudio y, al mismo tiempo, a la custodia de los objetos raros y preciosos de los cuales la marquesa solía rodearse, y que sólo unos pocos elegidos tuvieron el permiso de conocer y admirar. Béguin, S., *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, Édition des Musées Nationaux, París, 1975.

[73] Luzio, A. y Renier, R.: «La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga» en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1903, 42, pp. 75-87

[74] Colh, S., “The Social History of Women in the Renaissance”, en *Women in the Streets. Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*. Baltimor, Londres, The John Hopkins University Press, 1996, pp. 1-15

[75] Lawrence, C., *Op.cit.*, p. 29

[76] Ferrari, D., *Isabella d'Este i luighi del collezionismo: Mantova - Palazzo ducale, appartamenti isabelliani / introduzione di Leandro Ventura. ; testi di Daniela Ferrari... [et al.]*. Modena, Il Bulino, cop. 1995

[77] Couchman, et. Al., *Op.cit.*, p. 123

[78] Duncan, K., *Op.cit.*, p. 28

[79] Cartwright, J., *Op.cit.*, p. 114

[80] Hale, J., *Op.cit.*, p. 55

[81] Hale, J., *Op.cit.*, p. 87

[82] Couchman, et. al., *Op.cit.*, 2005

[83] Duncan, K., *Op.cit.*, p. 28

[84] Matteo Bandello se refirió a ella como “*heroína gloriosa*”.

[85] Los inventarios de las bibliotecas de los Gonzaga muestran un esbozo de las lecturas que, en ese momento de la historia italiana y en esa corte, atraen a los señores y al círculo de sus protegidos. En ellos hay rastros de textos medievales, ya sean de autores de la antigüedad clásica, que sólo han pervivido por la tradición medieval de los escritorios. La profunda relación de estos señores con algunos hombres de letras dio vida a una copiosa librería.

[86] Alessandro L., *I Precettori d’Isabella d’Este*, Morelli, Ancona, 1877, p. 18

[87] Carta del 24 de septiembre de 1491: “Justino de historia. Epistule de Phalaris. Ameto de Jo. Bochatio de ninphe. Merlino. Falconetto. Vita de Julio Cesare. Fiera Branza. Damaroenza”, pp. 8-9

[88] Bodart, *Carta de Tiziano a Isabella de Este, 26 junio 1530*, 1998, nº 54, pp. 212-213.

[89] Castiglione dedicó un soneto en 1513 al retrato de Isabella Gonzaga realizado por Rafael publicado en 1560; en Shearman, J., *Raphael in Early Modern Surces, 1483-1602*, Yale University Press, Reino Unido, 2003, p. 174

[90] Ames-Lewis, F., *Isabella and Leonardo: The Artistic Relationship between Isabella d’Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, Yale University Press, Hardcover, 2012.

[91] Arenas, J., *Las claves del Renacimiento*, *Op.cit.*, pp. 13-14.

[92] “El dibujo no es otra cosa que la demostración, visible por medio de líneas, de lo que antes estuvo en el alma del hombre”. Borghini, R., *Il Riposo*, Appresso Giorgio Marescotti, Firenze, 1584

[93] De los palacios italianos, se organizaban en torno a programas de raíz humanista y se decoraban con obras de maestros reconocidos.

[94] Fue llamado *grotta* por el techo bajo, similar al de una gruta.

[95] Con motivo de la empresa de Isabella para adquirir cinco pinturas para decorar su estudio comenzado en 1496, fue cuando ella tomó la iniciativa sobre el programa decorativo para sus apartamentos privados. Mantegna, pintor residente, puso como condición que las dos primeras pinturas alegóricas, a realizar fueran el Parnaso y la Alegoría de Virtud.

[96] K. Clark afirma que Mantegna era “*el árbitro del gusto*”, pues produjo diseños para arquitectura, escultura, orfebrería, tapicería, bordado... moviéndose en diversas disciplinas. Por ello, no es de extrañar que Isabella le escogiera para decorar su Studiolo [Clark, K., *The Art of Humanism*, Harper & Row, New York, 1970, p. 123].

[97] Ventura, L., *Pittura e letteratura Alla Corte di Mantova: un itinerario nell'appartamento di Isabella d'Este*. Corraini, 1998 y Verheyen, E., *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*. 23rd ed., New York University Press for the College Art Association of America, New York, 1971.

[98] Clough, C., “Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico Da Montefeltro,” *Artibus et Historiae*, 31, 1995, p. 21

[99] Campbell, S., *The cabinet of Eros: renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*. Yale University Press, 2004, p. 402

## ANEXO



Lámina 1. Detalle de una estancia del studiolo.

Se puede apreciar la rica decoración y el detallismo de la estancia.

<http://susanvanallen.wordpress.com/2012/03/28/golden-day-seventy-three-marvelous-mantua-aka-mantova/>

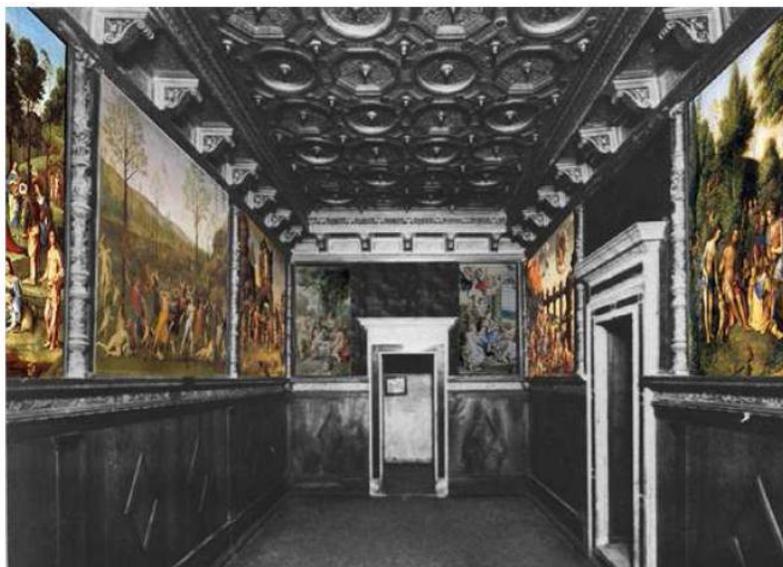


Lámina 2. Studiolo de Isabella en Mantua.

<http://www.sts.tu-harburg.de/projects/WEL/Teaching/SeminarWiSe9900/studiolo/studiolo.html>



Lámina 3. La bella. Retrato de Isabella d'Este (c.1536)

*Titiano Vecellio.*

100 x 75 cm. Palacio Pitti. Florencia.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian\\_034.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_034.jpg)

**Para citar este artículo:**

Garrido Ramos, Beatriz, "La primera dama del Renacimiento: Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, vol. 8, Santiago, 2014, pp.24-68