

# LAS CORTES ITALIANAS DEL SIGLO XV

*Alicia Cámara Muñoz*

### 1. Introducción

En la relación entre arte y poder, el mundo de la corte fue el escenario privilegiado a lo largo de la época moderna. Por ello en prácticamente todos los capítulos de este libro aparecen las cortes. Puesto que las cortes italianas del siglo xv iniciaron lo que se convertirá en un modelo, luego desarrollado, y lógicamente amplificado y modificado en las cortes europeas, resulta necesario aproximarse a ese origen. Los ceremoniales cortesanos, el mecenazgo, incluyendo a la mujer como mecenas y protectora de las artes, la indisoluble relación entre las armas y las letras, el recurso a la Antigüedad clásica y a saberes esotéricos tan sólo comprensibles para algunos, pero que admiraban a todos, la proyección del poder de la corte en las transformaciones urbanas, las villas como alternativa a la vida en la ciudad, y por supuesto una producción arquitectónica y de imágenes al servicio del poder que nos asombra, justifica haber puesto el foco de atención en estas cortes del *Quattrocento*. Y si el modelo fue complicándose en los siglos siguientes, no podemos dejar de señalar que en la Baja Edad Media hubo ya cortes en las que la música, el refinamiento en las costumbres, el papel de la mujer, las fiestas en palacio, o el comportamiento de los cortesanos más próximos al rey preludieron a estas cortes italianas, así como que en ese mismo siglo xv la corte de los duques de Borgoña creaba un complicado ceremonial que heredará la casa de Austria, y el rey castellano Enrique IV incorporaba a su corte el refinamiento aprendido de los árabes.

Si bien la historiografía ha cuestionado el carácter de modelo sin fisuras que se ha querido dar en ocasiones a *El Príncipe* de Maquiavelo (1513) y *El Cortesano* de Castiglione (1528), vamos a utilizar estas dos obras para sintetizar el modelo de corte que se experimenta en el *Quattrocento*, y que en los inicios del siglo siguiente estos dos autores ponen en palabras y dan a la imprenta.

El príncipe ejerce un dominio que hace que el Estado se llegue a identificar con su persona, en un proceso que culminará en los absolutismos del

Barroco, pero Maquiavelo escribió su obra en el escenario florentino, una ciudad-república, heredera de una tradición de gobierno que, como en otras ciudades italianas, se verá reemplazada por el poder del príncipe. Para Maquiavelo hay distintas formas de principados, heredados o nuevos, como la experiencia enseña, y para mantener el poder son necesarias las armas, la fortuna y la virtud. Se puede llegar al principado también por medio de crímenes, y Maquiavelo debía conocer bastantes ejemplos, además de los que cita en su libro. Podemos recordar que los Gonzaga en el año 1328 habían capturado, en una sola noche, a todos los miembros de la familia rival, los Bonacolsi, gobernantes de Mantua, para apoderarse de la ciudad. Desde esa fecha hasta 1707, cuando perdieron su poder, casi todo fueron triunfos para esta familia. En 1433 Gianfrancesco Gonzaga recibió el título de marqués, pero este ennoblecimiento probablemente no fue tan definitivo para su gloria futura como la imagen de la corte que años después nos dejó Mantegna en la *Camera picta*, de la que hablaremos más adelante. En ella, la ostentación del poder de la familia en una corte gobernada conforme a los ideales del humanismo, y la imagen del gobernante guerrero y culto vienen legitimados por explícitas referencias a la Antigüedad clásica. Podemos recordar también que el admirado protector de las artes, Federico de Montefeltro, duque de Urbino, asesinó a su hermano en 1444, y fue un *condottiero* antes de llegar a ser el exquisito personaje retratado por Piero della Francesca. La violencia que hubo en los inicios de su poder se diluyó por las imágenes que celebraron su gloria, aunque nosotros sepamos lo que sucedió, como lo sabían los coetáneos, y por supuesto Maquiavelo.

El origen como *condottiere* de algunos de estos gobernantes se explica porque la profesión de estos capitanes mercenarios, muchos de ellos de origen noble, les permitió enriquecerse, adquirir fama, casarse y establecer unas relaciones familiares que les facilitaron el acceso a un poder que trascendía al que daban las armas. Si a ello unimos las virtudes militares que se les reconocía, como la prudencia o la valentía, además de la fidelidad, nos explicamos que algunos, como Segismundo Malatesta, *condottiero* que dirigió al ejército veneciano en Morea en 1463, llegaron a dominar una ciudad, en este caso Rímini, con el magnífico templo malatestiano, reformado por Alberti desde 1450, quien envolvió a la antigua el edificio gótico que existía, hasta ser considerado uno de los edificios emblemáticos del humanismo.

Fue un templo destinado a ser panteón de Segismundo y su corte. En los arcos de la fachada irían su sepulcro y el de su esposa Isotta, y en los sarcófagos de los muros laterales, los hombres ilustres de esa corte. Su carácter funerario hubiera quedado explícito si se hubiera llegado a construir la cúpula tal como aparece en la medalla conmemorativa de Matteo de'Pasti, que fue uno de los autores de la decoración del interior, llena de referencias astrológicas, con incorporación de signos de religiones antiguas que culminaba con los símbolos del cristianismo.

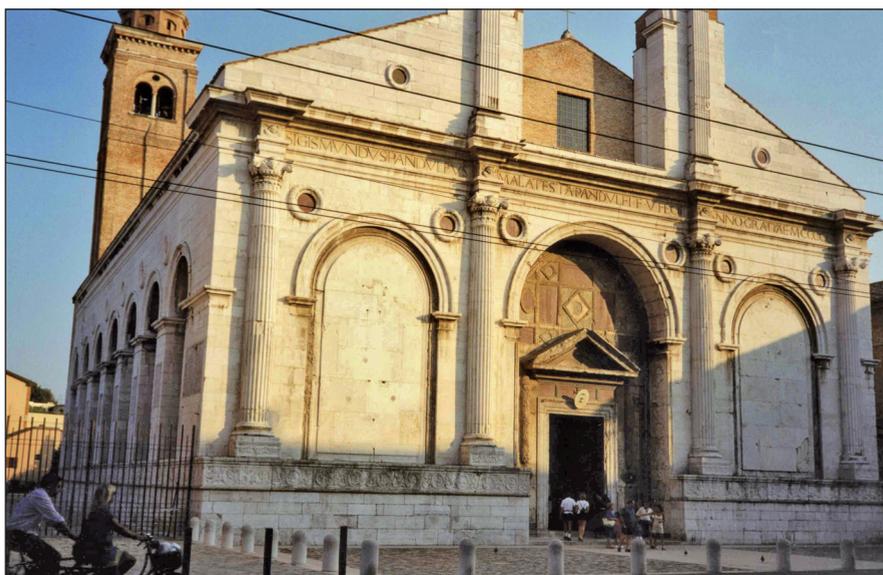


Figura 1. Alberti, *Templo Malatestiano*. Rímini. Foto A. Cámara.

Pero volvamos a Maquiavelo, un príncipe puede ser tacaño, cruel, temido, puede incumplir sus promesas, engañar... todo para conservar su Estado, pero debe parecer clemente, leal, íntegro, religioso..., ya que al vulgo se le seduce por la apariencia. Se refiere sin citar el nombre a un príncipe de su tiempo que “no predica jamás otra cosa que paz y lealtad, pero de la una y de la otra es hostilísimo enemigo y de haber observado la una y la otra, hubiera perdido en más de una ocasión o la reputación o el Estado”. Es conocido su largo elogio de Fernando de Aragón como modelo de príncipes, pero aquí nos interesa señalar que, en un libro ajeno al mundo de las artes –en el que sí se aborda la necesidad de la arquitectura militar para la defensa del Estado– Maquiavelo no deja de aconsejar que el príncipe debe mostrar aprecio por el talento, entretener al pueblo con fiestas y espectáculos, y atender a los ciudadanos, “conservando siempre intacta la magnificencia de su dignidad”. El modelo de corte tiene mucho de apariencia, de espectáculo y de magnificencia, para la mayor gloria del príncipe.

Vamos a ver ahora a quienes rodean al príncipe. Castiglione por su parte inició su obra en 1509 en la corte de Urbino, y nos dejó un retrato del perfecto cortesano, que ha condicionado nuestra imagen de estas cortes renacentistas. Se había formado en la corte de Ludovico el Moro en Milán, desde 1499 estuvo al servicio del marqués Francesco Gonzaga en Mantua, y acabó aceptando la invitación de Guidobaldo da Montefeltro para residir en la corte de Urbino desde 1504. Conoció bien por tanto las cortes de los Sforza, los Gonzaga y los Montefeltro, y además tuvo misiones diplomáticas, cambió de seño-

res a quien servir, y vivió los avatares de un tiempo de guerras continuas, movido siempre por una ambición que le llevó a transitar por los escenarios en los que se dirimían los conflictos entre el Imperio y el papado. Fue incluso Nuncio del papa en España en 1525, dos años antes de que se produjera el terrible Saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V, y en 1529 murió en Toledo. Al parecer el emperador expresó su sentimiento diciendo que había muerto “uno de los mejores caballeros del mundo”. El mismo Castiglione fue el perfecto cortesano, retratado por Rafael en 1516, y su libro fue muy pronto traducido al castellano, por Juan Boscán en 1534.

Una de las cualidades más alabadas por Baldassare Castiglione es la “sprezzatura”, que se viene traduciendo como “gracia”, pero sobre todo es la capacidad del cortesano de hacer todo con una facilidad aparente que en realidad oculta mucho trabajo, una facilidad que esconde muy bien la dificultad. Es una cualidad que pasó al ámbito artístico, siendo por ejemplo una de las características más alabadas de la manera de pintar de Rafael. Si cabe hablar de disimulo o no, ello no le quita ningún valor a esa imagen del cortesano atendiendo a las tareas más complicadas y comprometidas con la gracia, delicadeza, y con la facilidad del que no se siente afectado por las reglas. Resumiendo, una “certa sprezzatura, che nasconda l’arte, e dimostri ciò che si fa e si dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”.

## **2. Un universo propio de significados**

Para abordar el estudio del arte en relación con el poder en las cortes italianas del siglo XV debemos recurrir a la iconografía, estudiar los significados de la imagen, entendida como narración o poesía, pero siempre con unos mensajes que sólo su utilidad para el poder explica. Debemos asimismo atender a las obras arquitectónicas, que requerían grandes inversiones y transformaron no sólo la imagen de los príncipes, sino también de sus ciudades.

### ***2.1. La residencia. Nueva arquitectura para nuevos usos***

Las palabras de Castiglione, que citamos por la traducción de Boscán, nos pueden guiar sobre lo que era más admirable en las grandes residencias de los príncipes. Recuerda que el palacio de Urbino fue edificado por Federico de Montefeltro, “una casa (según opinión de muchos), la más hermosa en toda Italia se hallase... que no casa, mas ciudad parecía, (dotándola) no solamente de aquello que ordinariamente se usa como de vajillas de plata, de aderezos de cámara, de tapicería muy rica... mas por mayor ornamento la ennoblecí de infinitos bultos de los antiguos de mármol y de bronce, de pinturas singularí-

simas y de todas maneras de instrumentos de música, y en todo ello no se pudiera hallar cosa común, sino escogida y muy excelente. Tras esto, con mucha costa y diligencia juntó un gran número de muy singulares y nuevos libros griegos, latinos y hebraicos, y guarneciólos todos de oro y plata, considerando que esta era la mayor excelencia de todo su palacio”.

Así pues, un palacio que parecía una ciudad por su grandeza y su complejidad era el continente de un mundo protegido y exclusivo en el que todo era escogido y excelente, un mundo amenizado con la música, y lleno de objetos que hablaban de refinamiento y cultura: esculturas antiguas, pinturas, libros, pero también de riqueza, pues el oro y la plata protegían el más preciado tesoro, el de los libros. El eje de entrada a ese mundo cortesano viene marcado por una vertical creada a base de arcos de triunfo superpuestos.

Hay algo que no debemos perder de vista: la residencia del duque de Urbino puede ser estudiada tanto como palacio, y nos fijaríamos en la labor de Luciano Laurana por ejemplo en el espléndido patio, como en su función de fortaleza, en cuyo caso será la labor de Francesco di Giorgio Martini la que atraiga nuestra atención. En algunas de las residencias de los príncipes (utili-



Figura 2. Urbino. *Palacio ducal*.

zamos esta palabra en sentido genérico, en tanto que gobernante, ya que los títulos podían ser los de duques, marqueses, o reyes), una arquitectura claramente militar, con todas las características de los castillos, se transformó para crear una nueva imagen que recuperara modelos de la Antigüedad, pero en muchos casos sin perder el carácter de fortaleza, que incluso se perfeccionaron para defenderse de la nueva artillería. Es el caso de Castelnuovo, en Nápoles, donde también encontramos a Francesco di Giorgio como asesor y experto en arquitectura militar.

En Castelnuovo se crea un gran arco de entrada elaborado a base de dos arcos de triunfo superpuestos y encajados entre dos torres. En mármol, lo que convierte esta nueva arquitectura en un signo diferenciado del resto del castillo por su color, y lo individualiza, parece que se inspiró en los arcos triunfales romanos que se conservaban y que pudieron ver los autores a quienes se viene atribuyendo, Pietro di Milano y Francesco Laurana, quienes conocerían el arco de Pola (en la actual Croacia). Entre ambos arcos, una amplia superficie sirve de soporte al relieve en el que se representa la entrada triunfal del rey Alfonso V de Aragón, concebida también como un triunfo a la antigua, emulación de las entradas triunfales de los emperadores en las ciudades tras las grandes victorias.

Los palacios fueron en todas las cortes la sede del poder, da igual a qué corte y a qué siglo nos estemos refiriendo, y como tales fueron percibidos, admirados y en ocasiones odiados. Ejemplo de esto último, muy lejano en el espacio y en el tiempo, pero explícito del valor político de las residencias de los gobernantes, fue la destrucción del palacio de los virreyes en México el año 1692 por una multitud hambrienta e indignada con el gobierno del virrey



Figura 3. *Castelnuovo*. Nápoles. Foto A. Cámara.

Conde de Galve. Nos hemos ido lejos para comprobar el efecto de estas residencias cortesanas entre los súbditos, pero volviendo a Italia, esa gran “fábrica” de modelos, si bien no todos los palacios tuvieron un carácter de fortaleza tan acusado como los citados –aunque los almohadillados a la rústica en la planta baja sigan siendo “citas” de una arquitectura infranqueable– todos fueron vistos como tales, en tanto que residencia de un poder a veces tiránico aunque se disfrazara de benefactor.

## 2.2. *Los cortesanos*

Una corte podía estar formada por cientos de personas al servicio de un señor, y se desplazaba con él. Obviamente había jerarquías entre los cortesanos, desde los nobles hasta quienes desempeñaban los oficios necesarios para

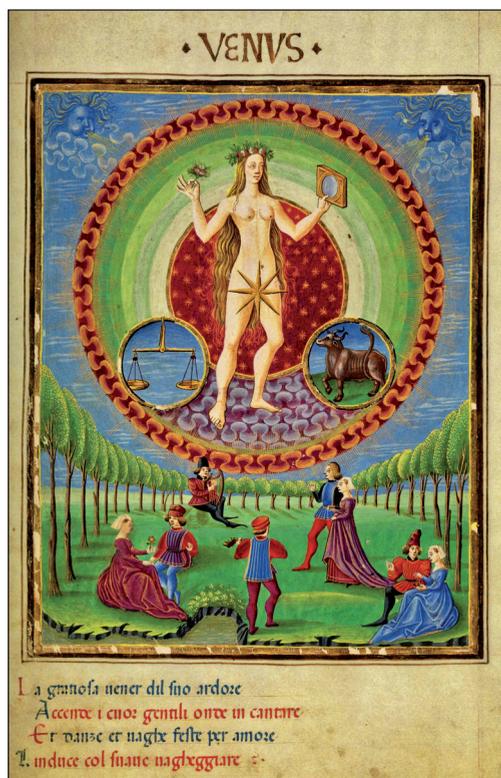


Figura 4. Cristoforo de Predis (atribuido). *De Sphaera*. 1469. El planeta Venus preside la vida, en un jardín cerrado, de un grupo de cortesanos, con parejas de enamorados y músicos. Modena, Biblioteca Estense.

el mantenimiento de ese mundo, y el mayor o menor acceso a la persona del príncipe marcaba muchas diferencias entre unos y otros. Aquí nos vamos a referir a aquellos que se relacionaban con el mundo de la imagen y la palabra, y cuya finalidad era la exaltación del poder de su señor. Los escritores siempre dedicaban sus libros a un gran señor, los pintores recibían encargos en los que los mensajes de la imagen importaban tanto como las formas, los humanistas, y englobamos con esa denominación a historiadores, arqueólogos, bibliotecarios, filósofos... en este siglo XV, proporcionaban programas iconográficos, los músicos entretenían el ocio de sus señores, y hombres sabios, también definidos como humanistas por su saber casi universal, se ocupaban de educar a los hijos de la familia y a otros jóvenes de familias aliadas que residían en la corte, para formarse tanto en el mundo de las armas como en el de las letras.

En esos mundos protegidos de las cortes transcurrían las vidas de los privilegiados que allí vivían, y que lo mismo se reunían en jardines cerrados que en salones para cantar, para dialogar, para leer, para bailar, para comer y para compartir ese universo exclusivo que garantizaban sus conocimientos y educación. No olvidamos la guerra y las tareas de gobierno, pero en este mundo de imágenes y palabras debemos fijarnos en esos otros aspectos de la vida en la corte.



Figura 5. Domenico Ghirlandaio, Detalle del grupo de humanistas en *Aparición del ángel a Zacarías* (Poliziano, Landino, Ficino y Becci). 1486-1490. Florencia, Santa Maria Novella.

Uno de los fenómenos culturales y científicos mejor estudiados es el del neoplatonismo florentino, en torno al filósofo Marsilio Ficino (1433-1499). Tradujo y comentó a Platón y a Plotino, y difundió el neoplatonismo también “a la antigua”, concibiendo una nueva academia platónica que se reunía desde tiempo de Cosme el Viejo de Médicis en la villa Careggi, una de las villas mediceas que asombraron a sus contemporáneos. El neoplatonismo de Ficino, combinado con el hermetismo, influiría en la literatura y en las artes figurativas, pero no sólo en Florencia, puesto que su difusión fue europea. La figura de Hermes Trismegisto, la filosofía hermética, subyace en la concepción del hombre como centro del universo tal como lo formuló por ejemplo Giovanni Pico Della Mirandola, y se une al neoplatonismo ficiniano que concibe la luz y el amor como generadores de todo, y al alma en el origen de cualquier movimiento del cuerpo. El alma se muestra en los ojos, y la mirada, el sentido de la vista, es capaz de percibir la armonía y la belleza. Como escribió Ficino, “todo el orden del mundo visible se atrapa con los ojos”. Dios es el “oculus infinitus”, se manifiesta a través de la luz y el elogio del ojo sería señal, según Chastel (1954), de un latente neoplatonismo, siendo muchos los textos e imágenes en los que se puede encontrar esa exaltación del sentido de la vista.

Muchas de las reuniones en las que los humanistas y miembros de las cortes debatían estas y otras cuestiones se celebraban en las villas. Unas residencias que surgieron como alternativa a la vida en la ciudad acabarían convirtiéndose en uno de los grandes signos de poder de un señor a lo largo de la época moderna. Las villas que llegaron a poseer los Médicis en el siglo XVI, unas construidas por ellos y alguna comprada a otras familias, fueron representadas en los conocidos lunetos de Utens.



Figura 6. G. Utens, *Villa de Lappeggi*. Florencia, Museo di Firenze com'era.

Si no nos podemos imaginar una corte sin humanistas y filósofos, tampoco la podemos imaginar sin las damas. A ellas les dedica Castiglione uno de los libros que componen *El Cortesano*, y en el diálogo que se establece se pone de manifiesto tanto la necesidad de que las damas sean cultas, hermosas, educadas en todas las artes, ingeniosas, afables... como que sean capaces de gobernar como un varón, si bien la naturaleza hace distintos a los géneros. Para la larga argumentación con opiniones a favor y en contra, se traen a colación las mujeres célebres de la historia, pero también ejemplos de grandes mujeres de los tiempos presentes. Dueñas de las largas horas de conversación, alguno de los interlocutores piensa que la mujer lleva a los hombres a hacer grandes cosas, y por supuesto ninguno concibe la vida sin esas damas, cuyo poder, al decir de alguno, alcanza mucho más allá de los límites del corazón de padres, esposos o hijos.

### 2.3. *Las armas y las letras*

Los ideales que rigieron la vida de las pequeñas ciudades estado del *Quattrocento* italiano, gobernadas por hombres hechos a sí mismos tras haber ganado el poder por las armas, añadieron a la reflexión sobre la guerra y el poder, una elaborada construcción histórica, artística y literaria. Así, esos hombres fundaron dinastías que garantizaban que ese poder se perpetuaría y que su nombre pasaría a la historia.

Como escribió Castiglione en *El Cortesano*, “aquel que no siente el deleite de las letras no puede saber tampoco cuál es la grandeza de la gloria, tan largamente conservada por ellas”. La narración, escrita o pintada, era la que eternizaba la fama de los grandes hombres, y ese poder político del arte lo entendieron muy bien los príncipes del Renacimiento. De poco servían los hechos gloriosos si las letras no los convertían en parte de la historia, celebrados y perpetuados mediante la imagen y la palabra que configuraron un lenguaje simbólico para la fama.

El valor del mundo de la guerra, en la que hay que vencer, se pone de manifiesto en textos e imágenes. Así Luca Pacioli, en su obra *La Divina Proporción*, acabada en 1498, dirigiéndose al duque Sforza de Milán, argumentaba sobre los instrumentos bélicos y la necesidad de buenos geómetras capaces de construirlos, y como ejemplo de su importancia recordaba que el “ilustrísimo duque de Urbino, mandó adornar todo el magnífico edificio de su noble y admirable palacio de Urbino, rodeándolo con un friso de bella piedra viva realizado por expertísimos canteros y escultores”, en el que se representaban esos instrumentos del arte de la guerra.

El humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), incansable buscador de textos de la Antigüedad, se refería a la necesidad de los escritos para alcanzar la gloria, porque “los príncipes quedarían sumidos en un perenne olvido si los monumentos de los hombres doctos no les impidiesen perecer. Sólo éstos son

los que hacen que el recuerdo de los grandes hombres no se extinga con el cuerpo. Con la luz de sus palabras, las empresas se iluminan; con sus escritos, la fama se acrecienta; con sus voces y su elogio, se celebra la gloria de los hombres excelentes”.

En una biografía de Vittorino da Feltre, el humanista encargado de la educación en la corte de los Gonzaga en Mantua, se recuerda que “a los hijos de los señores que tenía, a veces los hacía cabalgar o arrojar piedras, o la vara, o jugar a la pelota, o saltar, con el fin de hacer ágil su cuerpo”, pero eso era sólo después de “dadas las lecciones, estudiadas y repetidas... sobre las siete artes liberales y de griego... y jamás dejaba perder ni una sola hora a sus alumnos...”. Las armas, que exigían un entrenamiento férreo del cuerpo, y las letras, que lo exigían de la mente, eran las que formaban al príncipe. Muchos de ellos acabaron siendo hombres y mujeres de gran cultura, capaces de disertar con los mejores arquitectos y artistas, e incluso llegaron a practicar la escritura, la pintura o la arquitectura, por no hablar de la música, quizá el arte más frecuentemente practicado por los cortesanos, como sus panegiristas nunca dejaron de hacer notar.

#### 2.4. *La historia. Antigüedad clásica y mitología*

En este momento vamos a fijar nuestra atención en una obra que por sí sola daría contenido a este epígrafe, sin que ello quiera decir que no haya otras obras en las que se plasme la misma concepción de la historia en imágenes.



Figura 7. Andrea Mantegna, “*Camera picta*” o *Cámara de los esposos*, Acabada en 1474. Mantua, Castello di San Giorgio.

Se trata de la *Camera picta*, o “Cámara de los esposos” en el palacio ducal de Mantua. En origen pudo ser lugar para recepciones, sala de música, espacio para la colección de los Gonzaga, para conservar documentos de especial importancia... y los usos, tanto públicos como privados, pudieron ir cambiando con el tiempo. Los frescos pintados por Mantegna son un excelente ejemplo de la utilización de la antigüedad clásica y la mitología para la exaltación histórica de esta familia.

Una somera descripción: Ludovico Gonzaga está sentado junto a su esposa, rodeados por sus hijos, pero también por lo que era el conjunto de una “casa” en esa época, tan lejana de la familia como la entendemos hoy día, que incluía a cortesanos y servidores. Entre ellos, vestido de negro y en segundo plano, el humanista Vittorino da Feltre, que había formado a Ludovico. El secretario del marqués irrumpe en la estancia trayendo una noticia relacionada con la acción que vemos pintada en la otra pared, el encuentro entre Ludovico Gonzaga y su hijo Francesco, por lo que se cree que la noticia recibida era que Francesco había sido hecho cardenal, y el que un miembro de la familia fuera nombrado cardenal le abría el camino al papado, lo que suponía la culminación de las ambiciones de estos príncipes renacentistas.

El cimiento cultural en el que se basaba la gloria de los grandes hombres y sus linajes, como la familia Gonzaga, lo vemos en el techo de la estancia, donde Mantegna fingió relieves antiguos formando medallones en los que se representa a emperadores romanos. En los fingidos relieves de los lunetos hay escenas mitológicas con episodios de la historia de Hércules y de la de Orfeo y Arión. Los dos últimos se asocian con la música y nos transmiten el amor por la música del marqués de Gonzaga. El tema de Hércules y la presencia de los emperadores romanos son imágenes que obligan a una reflexión sobre el poder. Hércules era el héroe mitológico que se consideraba origen de los príncipes, prototipo de la virtud y el valor, y modelo para cualquier gobernante del Renacimiento. Los emperadores romanos, representados como si verdaderamente hubieran salido de una excavación arqueológica dada la fidelidad a los modelos antiguos que pretendió Mantegna, lo que recuerdan es la pasión por la historia de la antigua Roma, convertida en parangón del presente. Como había escrito Petrarca tiempo atrás, “cos’è la storia se non lo studio de Roma?”, y sobre ese cimiento que era la historia de Roma, el Renacimiento se apresuró a construir su propia historia.

### **3. Las grandes cortes**

No se trata aquí de hacer la historia del arte en estas cortes, sino de seleccionar algunas de las obras relacionadas con el ejercicio del poder que se crearon en las más celebradas por sus contemporáneos y, consecuentemente, por

la historiografía. A través de esas obras se podrá completar una visión forzosamente fragmentaria, aunque confiamos que sugerente, de cómo se fue conformando el modelo de corte que Italia exportará a Europa.

### **3.1. *Nápoles, la creación de un modelo***

La corte napolitana de Alfonso de Aragón, llamado Alfonso el Magnánimo (1396-1458) fue un modelo para otras cortes europeas. El poderoso rey de Aragón, Sicilia y Nápoles fue un referente político de primer orden en la Europa de su tiempo, pero lo fue también como protector de las artes. Los humanistas y artistas a su servicio crearon una imagen de Alfonso V en la que se fusionó al emperador romano, al caballero de las leyendas artúricas e incluso los reyes del Antiguo Testamento. Todo ello se tradujo en obras que integraron diversas tradiciones culturales, con fuerte presencia del gótico y correspondientes a los distintos reinos, bajo un poder imperial basado en el humanismo y en la herencia clásica romana (Serra Desfilis, 2008)

Pandolfo Collenuccio escribió en su historia del reino de Nápoles, iniciada en 1498, un elogio de este rey en el que no dejó de incluir su relación con el arte y la arquitectura: “en el aparato y ornamento de la casa y de su corte, era esplendísimo. Había en ella una cantidad increíble de colgaduras y cortinajes de bordados y seda, así como de vajillas de oro y plata. Amaba las gemas y piedras preciosas... Quiso que se celebrasen justas y espectáculos públicos de armas con gran magnificencia... Edificó en muchos lugares; y uno de los más famosos es el Castel Nuovo, al que dio aquella forma, aquella elegancia y aquella riqueza que hoy se ve... Amplió el muelle del puerto de Nápoles; secó las marismas que rodeaban la ciudad y que hacían que el aire fuese insalubre...”. Es el rey que crea una corte magnífica, pero a la vez le da una imagen pública, se ocupa de la defensa y las obras para el bien común, y todo ello le hace pasar a la historia como un gran gobernante, pues a la vez fue “gran amigo del estudio de las letras”, y en todos sus viajes y expediciones militares llevaba consigo los libros de Tito Livio y de Julio César, sin dejar de leerlos ningún día. Sabemos que los libros fueron su gran pasión. Uno de los emblemas que adoptó fue el de un libro abierto en el que se leía “Vir sapiens dominatibur astris”. En compañía de sus cortesanos escuchaba la lectura de Virgilio, y en largas tertulias hablaban de filosofía, literatura y ciencia, todo ello acompañado de representaciones teatrales y refrigerios en los que se disfrutaba de frutas y de dulces.

En su corte vivieron humanistas de tanto renombre como Bartolomeo Fazio o Lorenzo Valla, su secretario y traductor del griego, que escribió de Alfonso “que no hay nada que el rey lea con más ansia y avidez que aquello destinado a rendirle honor”. Ambos humanistas, fuertemente enfrentados un tiempo,

escribirían obras para narrar la gloria y las hazañas de su rey. Su tío, Enrique de Villena, había traducido al castellano la *Divina Comedia*, y tuvo una excelente relación con Íñigo López de Mendoza, luego marqués de Santillana. En la corte de Nápoles estuvo un tiempo Joanot Martorell, autor de *Tirant lo Blanc* y a ella llegaron músicos procedentes de España. De la fusión de lo español con lo italiano y lo flamenco nació una de las cortes más cosmopolitas del siglo xv.

Alfonso de Aragón atrajo a Nápoles al famoso pintor Pisanello, a quien se ha atribuido durante mucho tiempo un proyecto para la puerta de Castelnuovo que no se llegó a realizar. Fue una corte en la que la escultura alcanzó niveles de excelencia en su servicio al rey, como muestran las obras de Francesco Lau-



Figura 8. Dello Delli o Pisanello. *Dibujo para el arco de Alfonso de Aragón en Castelnuovo*. h. 1449-1450. Rotterdam. Museo Boymans Van Beuningen.

rana o Mino da Fiesole. El citado Fazio, en su obra *De viris illustribus* (1456) incluía entre los hombres ilustres a los pintores, porque su arte era un poema mudo, utilizando así un argumento que será utilizado multitud de veces en el Renacimiento y el Barroco para defender el estatus social que debían tener los pintores.

Había que tener a los mejores artistas, y no había más reglas que las que marcaba el gusto del príncipe, por eso admiró el realismo de Jan van Eyck, uno de los grandes ejemplos del fecundo intercambio artístico entre Flandes e Italia en el siglo xv, que además fue citado junto con Van der Weyden entre los hombres ilustres por Fazio. El gusto por la pintura flamenca se puede decir

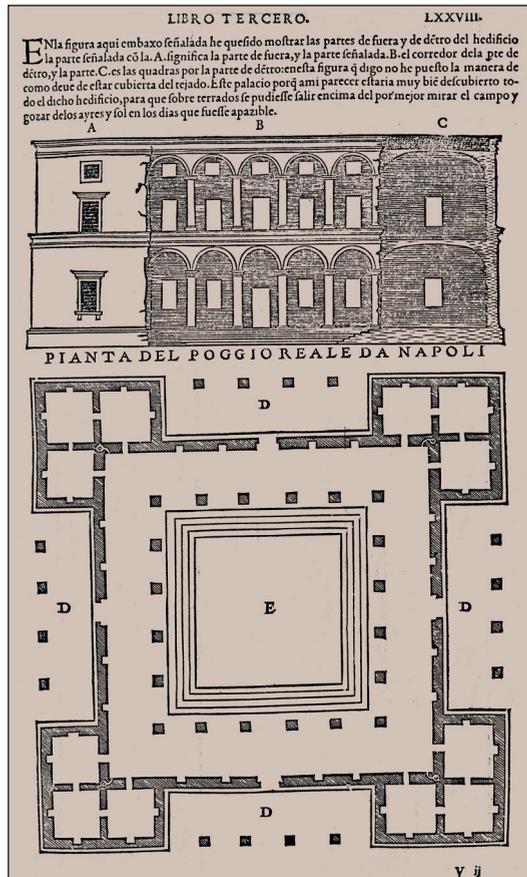


Figura 9. Villa de Poggio Reale en Nápoles tal como se reproduce en el libro Tercero de Serlio (1540). *Tercero y cuarto libro de architectura de Sebastián Serlio... traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando*. Toledo, 1552.

que “arrasó” en muchas de las cortes italianas, pero también cabe recordar la espléndida colección de pintura flamenca que reunió la reina Isabel la Católica. Hemos citado ya a artistas italianos en esta corte, pero no podemos dejar de citar a Guillem Sagrera, autor entre otras obras de la Lonja de Palma de Mallorca, y que hizo la imponente bóveda gótica del Salón de los Barones en Castelnuovo en 1452. Es un ejemplo de la movilidad de los grandes artistas y arquitectos, en este caso dentro de los territorios del reino de Aragón, debido a la demanda de obras nuevas y admirables. El paso del lenguaje formal del gótico al Renacimiento y sus vacilaciones se advierte también continuamente en estas cortes.

En Nápoles se construiría una de las villas que se convertirán en modelo gracias a que Serlio la incluyó en su tratado de arquitectura. Se trata de la villa de *Poggio Reale*, construida hacia 1490 por Giuliano da Maiano. Este edificio, desde el que se podía disfrutar de la naturaleza gracias a sus galerías, requisito de todas las villas de ese tiempo y futuras, se articuló a base de un cuadrado con torres en los ángulos.

La visita a Nápoles del emperador Federico III en 1452 permitió al rey organizar unas Fiestas, con entrada triunfal, torneos, cacerías, etc., que asombró a los que asistieron a ellas, porque “se exhibió la magnanimidad de Alfonso en aquella famosa ocasión”. Como dice Ryder (1992), allí se creó “una leyenda para la posteridad”. Y realmente casi como una leyenda pasó a la historia esta corte de Nápoles, en tantos aspectos centro de experimentación de modelos de representación del poder de gran alcance en otras cortes renacentistas, tanto italianas como del resto de Europa.

### **3.2. Florencia, construyendo mitos históricos**

Los Médicis no forjaron su poder con las armas, sino con el dinero de la banca. El patronazgo de Cosme el Viejo en la primera mitad del siglo xv alcanzó cotas difícilmente superables para su tiempo (Kent, 2000).

En el palacio de los Médicis en la Via Larga, que desde el xvii pasó a ser de los Riccardi, una capilla cerrada, apenas sin vanos en origen, y que se iluminaba con velas, admiraba a los privilegiados visitantes con unos ricos colores que narraban la historia del *Cortejo de los Reyes Magos* (1459-1463), que por entonces ya eran tres, pese a que en el Evangelio de San Mateo nada se dijera del número, representando Melchor a Europa, Gaspar a Asia y Baltasar a África. La adoración de los Reyes fue un tema de enorme éxito en el Renacimiento y el Barroco, y este cortejo es uno de sus más espléndidos ejemplos. Los frescos fueron encargados por Cosme el Viejo, y en un espacio creado por el arquitecto Michelozzo, el pintor, Benozzo Gozzoli, representó a los Reyes Magos acompañados por miembros de la familia Médicis y de otras cortes,

como el heredero de los Sforza de Milán, o Segismundo Malatesta. Un retrato ideal del nieto de Cosme, el futuro Lorenzo “el Magnífico” representaría al rey Gaspar, el más joven, tras cuya cabeza hay un laurel en alusión a su nombre. La valoración de una obra en este tiempo tenía mucho que ver con los materiales, y los ricos Médicis muestran su poder con el lapislázuli utilizado en los azules, la malaquita en los verdes, o el oro de las coronas de los ángeles. Por otra parte un mundo cortesano irrumpe con fuerza con las referencias a la caza, o los colores que diferencian a los criados de cada casa. Y como no podía ser menos, Gozzoli se autorretrata orgulloso en esta obra maestra del arte en las cortes del *Quattrocento*.



Figura 10. Benozzo Gozzoli, *Cortejo de los Reyes Magos*. h. 1459. Capilla del Palacio Médicis, Florencia.

El mito artístico que supone para la historiografía la Florencia de Lorenzo el Magnífico fue construido en gran medida en el siglo XVI, cuando el duque Cosme I de Médicis quiso encontrar en su antepasado el precedente de su papel

como mecenas. A ello contribuirá Vasari, el polifacético artista, pero también historiadores como Guicciardini, que recordaba en su historia de Florencia, iniciada en 1508, que el “nombre y su gloria” de Lorenzo fueron celebrados en todas partes, ya que consiguió que “todas las artes y todas las virtudes fuesen más excelentes en Florencia que en cualquier otra ciudad”. Quizá lo que sintetiza admirablemente el papel de Lorenzo con los artistas y los escritores es que, este famoso historiador, tras haber hecho un repaso de los humanistas de la corte, acaba escribiendo que “dio mucho que hacer a todos los hombres de Italia que sobresalían en las letras, en la pintura, en la escultura o en artes semejantes; pues, o bien los mantenía él con grandes emolumentos, o bien eran considerados con mayor reputación por los demás príncipes, que temían que, si no los mimaban, se irían junto a Lorenzo”. Con esto su mecenazgo ejerció un efecto amplificador, marcando nuevas pautas sobre cómo debían ser tratados los escritores y los artistas por los príncipes.

El jardín que Lorenzo el Magnífico poseyó al lado del convento de San Marcos, lleno de esculturas antiguas y abierto en los años ochenta del siglo xv a los artistas que querían copiarlas, entre otros el joven Miguel Ángel, forma parte de esta historia ejemplar de cómo debía comportarse un mecenas del Renacimiento.

### 3.3. *Urbino y el retrato*

Giovanni Santi, padre de Rafael, trabajó en la corte de Urbino, y escribió una obra dedicada al duque de Montefeltro en la que afirmaba que la poesía, al igual que la pintura, conservaba el recuerdo de los grandes señores para la historia. Pocos lo entendieron tan bien como los Montefeltro de Urbino. La muerte era inevitable, pero los retratos y las grandes obras financiadas por ellos cimentarían su fama después de muertos.

En el *Díptico de los señores de Urbino* Piero della Francesca pinta en el anverso sendos retratos de Federico de Montefeltro y de su esposa, Battista Sforza, y en el reverso ambos son de nuevo retratados, pero en esta ocasión cada uno en un carro triunfal como los emperadores de la Antigüedad. En el carro de Federico van las cuatro virtudes cardinales, además de la imagen de la Victoria alada que le corona como un gran guerrero con su armadura, y en el de Battista las tres teologales, con lo que fusiona esa pasión por la Antigüedad como modelo para la historia –hay incluso unas inscripciones en latín– con el humanismo cristiano que nunca debemos olvidar al estudiar estas cortes. Lo común que fue en esta época el retrato de perfil, al modo de las medallas antiguas, se complica al ser un retrato doble, que como tal debe ser visto, puesto que hay una continuidad en los paisajes. Eso nos habla del valor dado al linaje, que se consolida con estos enlaces matrimoniales entre representantes de las distintas cortes.

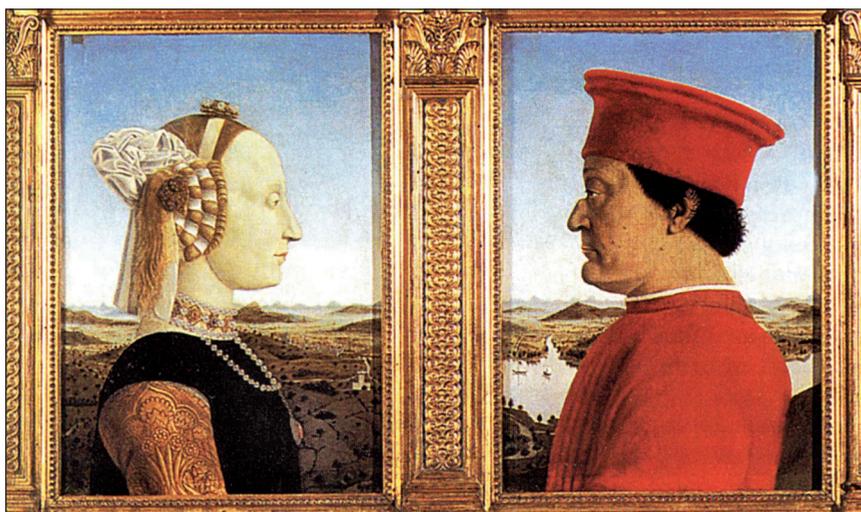


Figura 11. Piero della Francesca. *Díptico de los señores de Urbino*, Battista Sforza y Federico de Montefeltro. h. 1472. Florencia. Galleria degli Uffizi.



Figura 12. *Studiolo* de Federico de Montefeltro en el palacio ducal de Urbino.

Que Federico de Montefeltro estaba convencido de que su efigie le sobreviviría nos lo demuestran otros retratos tan famosos como el que tiene con su hijo Guidobaldo (en cuyo tiempo se escribió *El Cortesano*) atribuido a Pedro Berruguete, que trabajó para el duque en Urbino entre 1477 y 1482, o el del Retablo de Brera, también de Piero, en el que aparece como donante, guerrero arrodillado y piadoso.

Su *Studiolo*, con “retratos” de hombres ilustres en la parte superior que representan los distintos saberes, y taraceas en la parte inferior, que a base de la combinación de maderas nos introducen en un mundo basado en la perfección de las formas geométricas, la necesidad de los libros para el conocimiento y de las armas para la guerra, en unos armarios fingidos, para objetos también imaginados gracias al dominio de la perspectiva, nos transmiten igualmente la personalidad de un hombre convencido del poder de las letras y de la imagen.

### **3.4. Milán y Ferrara. Obras públicas y transformaciones urbanas**

Ningún príncipe olvidó la necesidad de atender al bien público para transformar las ciudades sobre las que gobernaban. Francesco Sforza en Milán contó con un arquitecto que no sólo proyectó para él una ciudad ideal, de nombre *Sforzinda* en homenaje a su señor, sino que también proyectó obras de arquitectura que sólo se entienden ligadas a la figura de Sforza. Se trata de Antonio Averlino, Il Filarete, que reformó el castillo Sforza, en el mismo lugar en el que había estado el castillo de los Visconti, y que en el XVI será transformado y fortificado por la monarquía española. En la reforma intervino también Michelozzo, “prestado” por los Médicis, y el resultado fue un castillo que, sin perder ese carácter, fue adornado con una torre central en la fachada principal en la que se han querido ver huellas de las fantásticas arquitecturas de Filarete para *Sforzinda*.

También llevó a cabo desde 1456 el Hospital Mayor, destinado a favorecer ese bien común, el bienestar de los súbditos, y cuya estructura a base de patios estaba destinada a tener gran influencia en otros proyectos hospitalarios, como los emprendidos en tiempo de los Reyes Católicos (Valencia, Santiago, Granada...). Hubo otros hospitales anteriores, Filarete estudió los de Siena y Florencia, pero no hay que olvidar los de Brescia, Mantua, Cremona o Pavía, en los que se adoptó la planta cruciforme en forma de cruz griega antes que en el de Milán. En varios de ellos aparece la aprobación del papa Nicolás V, lo que puede llevar a pensar en Alberti o en Rosellino para el origen de esta tipología de hospital, teniendo en cuenta la estrecha vinculación de ambos arquitectos con Nicolás V. Todos ellos se destinaron a unificar las funciones hospitalarias de una ciudad en un solo edificio para convertirse en Hospitales Generales.

Filarete codificaría el modelo, pero no fue su creador, pues es una tipología que, como tantas otras que vemos en los tratados, procede de la experiencia.

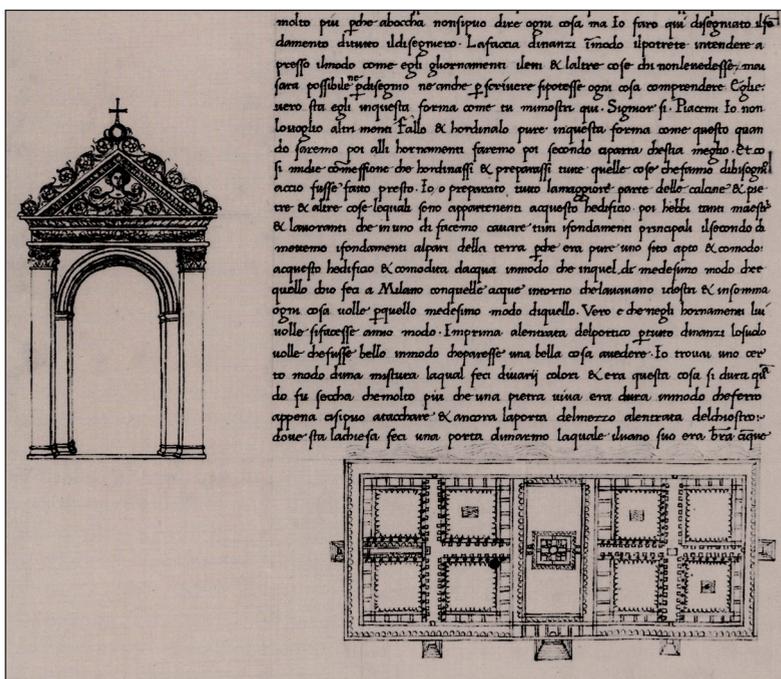


Figura 13. Antonio Averlino (Il Filarete). Planta del Hospital Mayor de Milán en el *Trattato de Architettura*. h. 1461-1465. Florencia. Biblioteca Nazionale.

Leonardo da Vinci, el artista más famoso que trabajó en Milán, lo hizo para Ludovico Sforza, llamado “el Moro”. Entre otras muchas funciones, le encargó celebrar la gloria de su padre, Francesco Sforza, con una estatua ecuestre que iba a ser un prodigio de la técnica de la escultura en bronce. Tal como escribió, iba a ejecutar “el caballo de bronce para gloria inmortal y honor eterno del príncipe vuestro padre, de feliz memoria, y de la ilustre casa de los Sforza”.

El estudio para ella se encuentra en uno de los códices de Leonardo que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Las estatuas ecuestres celebraban a los grandes hombres, a los verdaderamente poderosos, cualquiera que hubiera sido su camino de ascenso al poder. Escribía Maquiavelo, que admiró al duque de Urbino sin ningún reparo, que Sforza, “para poder vivir con todos los honores en tiempos de paz, no solamente engañó a los milaneses, cuyo soldado era, sino que además les quitó la libertad y se convirtió en su príncipe. Semejantes a él fueron todos los demás soldados de Italia, que utilizaron la mili-

cia para su arte particular; y, si no han llegado a ser, mediante sus maldades, duques de Milán, tanto más merecen ser reprobados”. La necesidad de señores poderosos que protegieran y posibilitaran las grandes obras de los artistas, muchas de ellas como monumentos o destinadas al bien público, es lo que llevó a Leonardo a la corte de Ludovico el Moro, y en los últimos años de su vida a Francia, al servicio de Francisco I, formando parte del proceso de difusión de los modelos italianos a las grandes cortes europeas.

Hubo otra corte en la que una de las actuaciones más relevantes se refiere a la transformación de la ciudad para permitir su crecimiento, sin que ello quiera decir que una visita al castillo de los Este en Ferrara no sea una experiencia única para entender este universo de las cortes del *Quattrocento*. Ya desde el siglo XIV la ciudad se fue ampliando, hasta culminar a finales del siglo XV con la Adición Hercúlea, llamada así por haber sido Ercole I d'Este el promotor, siendo su instrumento el arquitecto Biagio Rossetti. Se hicieron nuevas murallas que les pudieran defender de los venecianos, y se trazaron nuevas calles para permitir un desa-

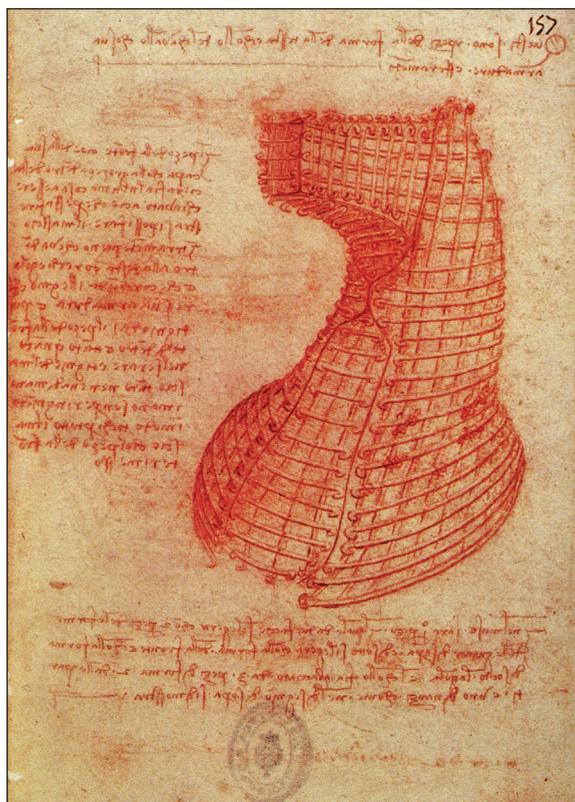


Figura 14. Leonardo da Vinci. Estudio para el caballo del monumento Sforza. Códice Madrid II. Biblioteca Nacional de España.

rollo demográfico y una mayor actividad económica. Los nuevos palacios, como el de los Diamantes en el cruce de dos de las calles principales de la ampliación urbana, y las nuevas iglesias transformaron la imagen de la ciudad, y el visitante podía recorrer calles que unían los centros de poder, es decir el viejo castillo estense con los nuevos palacios, pero también admirar la Plaza Nueva, destinada a convertirse en centro de la vida urbana, por calles rectas y muy anchas, que permitían tanto el control militar para un acceso rápido a las murallas, como una fluidez del tráfico rodado que facilitaba las relaciones de todo tipo, no siendo de menor importancia las comerciales en esta próspera ciudad.

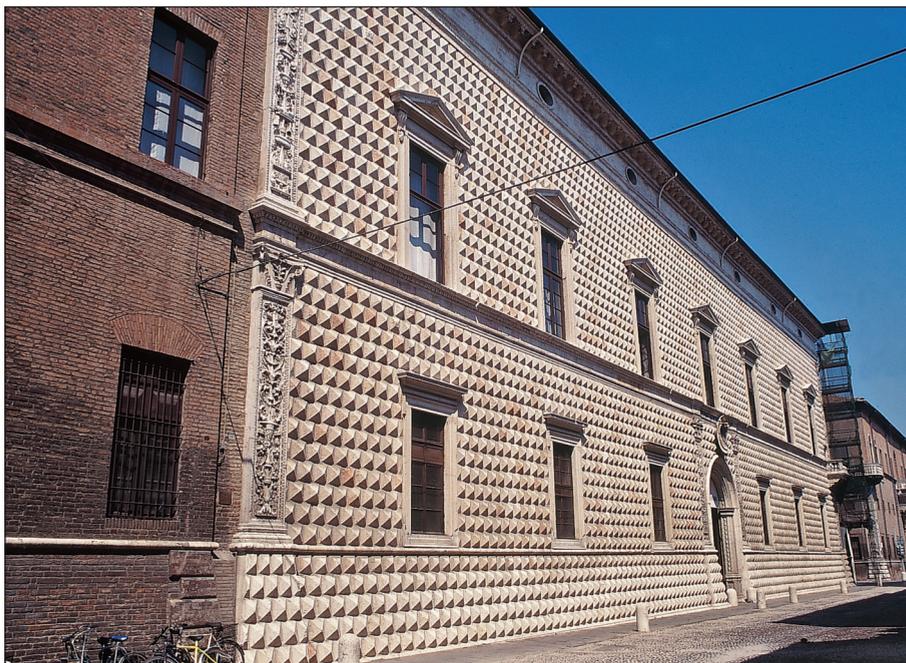


Figura 15. Biagio Rossetti. Palacio de los Diamantes de Ferrara. 1493.  
Foto A. Cámara.

Construirse una casa para el linaje fue algo que las grandes familias hicieron en todas las ciudades italianas, y por lo tanto el palacio como arquitectura del poder debe integrarse en el estudio de todas estas cortes. Abiertos a la ciudad y ya sin el carácter de fortaleza que debieron tener en la Baja Edad Media, las proporciones, los órdenes clásicos, la funcionalidad, la articulación en torno a un patio, y una decoración que demostraba riqueza y poder, como en este palacio de los Diamantes, son características comunes, aunque sean distintos por ejemplo los palacios venecianos de los florentinos en cuanto a organización de los espacios.

### 3.5. Mantua, la mujer en la corte

Ludovico Gonzaga, calificado por el tratadista Filarete como muy entendido en la arquitectura, fue un gran constructor tanto de obras públicas: fortificaciones, canales, un hospital, iglesias... como de palacios en los alrededores de Mantua, lo que engrandeció la ciudad y su fama como gobernante. Alberti, uno de los sabios en todas las artes que asesoró a papas y príncipes, asesoró también a Ludovico y dejó en la ciudad un templo proyectado por él, San Andrea, en el que una fachada que recuerda los arcos de triunfo respeta de forma admirable la forma urbana precedente sin romper con las proporciones de un entramado de plazas medieval.

Mantua sin embargo nos va a servir fundamentalmente para hablar del papel de la mujer, y retomamos para ello el conjunto de la Cámara de los espo-



Figura 16. Alberti. Fachada de San Andrea. Mantua.  
Foto A. Cámara.

En ella, una inscripción nos recuerda en latín, como se hacía en los grandes monumentos de la Antigüedad, los nombres de los mecenas y del artista. Su traducción dice así: “Al ilustrísimo Ludovico, segundo marqués de Mantua, príncipe óptimo y de insuperada fe, y a la ilustre Bárbara su esposa, gloria incomparable de las mujeres; su Andrea Mantegna, paduano, acabó la presente modesta obra en su honor en el año 1474”. Como vemos, no se olvida citar a la esposa y madre, Bárbara de Brandeburgo, de la familia Hohenzollern. Al casarse con esta princesa del Imperio, Ludovico Gonzaga había consolidado su trayectoria de poder.



Figura 17. Gian Cristoforo Romano. *Medalla de Isabella d'Este*. 1498. Viena, Kunsthistorisches Museum.

En esta misma corte vivió una de las mujeres más interesantes del Renacimiento, Isabella d'Este. Educada en Ferrara por el humanista Battista Guarino, cuando se casó en 1490 con Francesco Gonzaga era una mujer que conocía el griego y el latín, leía a Virgilio y Cicerón, disfrutaba con la música, dominaba la mitología, entendía de antigüedades, y, en una época de grandes descubrimientos geográficos, no nos debe extrañar que se interesara por la cartografía. Añadamos que se ocupó de tareas de gobierno y diplomáticas durante el año que su marido estuvo prisionero, y las retomó en 1519 cuando éste murió. Como los grandes príncipes de estas cortes, tuvo un *Studiolo*, lugar de estudio, meditación y retiro, la quintaesencia de la privacidad en la que conservar sus objetos más preciados. Isabella lo decoró desde 1495 con algunas de las mejores pinturas de Mantegna, encargadas expresamente, siguiendo un programa iconográfico elaborado por ella y por el noble humanista Paride Ceresara. Tanto Mantegna como los otros pintores del *Studiolo*, como

Perugino, debían seguir al dictado los gustos de Isabella. Perugino la decepcionó con un estilo que ya se estaba quedando anticuado, pero Mantegna no.

Una de las obras de Mantegna para el studiolo fue *El Parnaso* (1497) cuyo significado gira en torno a la castidad y el amor. Era un tema recurrente en la literatura, y se trataba en el libro de Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor* (1492), que formó parte de la biblioteca de Isabella d'Este junto con Petrarca, Ovidio, o Filostrato. Diego de San Pedro exaltaba las virtudes femeninas y su influencia benéfica sobre el hombre, además de dar ejemplos de grandes mujeres de la Antigüedad, de la Biblia y del tiempo presente, como hizo Castiglione en *El Cortesano* años después. En la obra de Mantegna aparecen en el centro Marte y Venus, dioses de la guerra y del amor respectivamente, de cuya unión de contrarios nace la Armonía según estudió Wind (1958). Pico della Mirandola, que había vivido en Ferrara, escribía que “Venus amansa y mitiga a Marte, porque el poder atemperante reduce y sobrepasa la lucha y el odio que persiste entre los elementos contrarios. Similarmente, de acuerdo con los astrólogos antiguos, cuya opinión siguen Platón y Aristóteles y de acuerdo con los escritos del español Abenazra y también con Moisés, Venus fue situada en el centro de los cielos a continuación de Marte, porque ella



Figura 18. Andrea Mantegna. *El Parnaso*, 1497. París. Museo del Louvre.

debe aplacar su impulso...”. En la obra de Mantegna, Vulcano, que aparece en una gruta a nuestra izquierda, es el marido engañado por Venus y a la vez el amor carnal, superado por la Armonía, que reina en el mundo a través de las nueve musas, que danzan al son de la música de Apolo, dios de la inteligencia. A nuestra derecha, Pegaso, el caballo que lleva a los poetas al monte Helicón, asiste a la escena junto con Mercurio, mensajero de los dioses y dios de la elocuencia, esa cualidad tan sobrevalorada por el Humanismo renacentista. Tanto la capacidad para la unión de contrarios, como la elocuencia eran cualidades necesarias al buen gobernante, y no olvidemos que hablamos de una mujer que ejerció directamente el gobierno.

### 3.6. Venecia ¿un caso aparte?

La República de Venecia fue admirada y poderosa, pese a que la toma de Constantinopla por los turcos en 1453 la enfrentó a un enemigo temible, además de los que tenía en la propia Italia. Su comercio con Oriente se resintió, pero el arte y la arquitectura promovidos por los dogos en el siglo XV –recordemos ese magnífico retrato del Dux Leonardo Loredan pintado por Giovanni Bellini– han quedado como modelos de mucho de lo que después se haría en otros centros culturales por su manejo de la narración en imágenes y la permeabilidad de sus obras a influencias externas.

En lo que se refiere a la creación de obras directamente relacionadas con la expresión del poder, en Venecia se desarrolló con gran éxito la narración histórica en ciclos pictóricos que conmemoraban los acontecimientos glorio-



Figura 19. Gentile Bellini. *Procesión de la Santa Cruz en la plaza de San Marcos*. 1496. Venecia, Galleria dell’Academia.

sos de la ciudad, y que Brown (1988) puso en relación con un interés por la propia historia que los venecianos mostraron también en obras literarias. A veces no fueron los gobernantes los que encargaron las obras, como había sucedido con un famoso ciclo que no se conserva, pintado por Gentile Bellini para el salón del Consejo del Palacio Ducal, sino instituciones urbanas, como las *Scuole* o cofradías. La de Santa Úrsula encargó en 1488 a Carpaccio que pintara la historia de la vida de esa santa para decorar su sede. Inspirándose en la *Leyenda Dorada* de Jacopo de Vorágine, el pintor nos ha dejado algunas obras en las que el ceremonial de la llegada de los embajadores se desarrolla en una ciudad ideal con una imagen acorde con la recuperación del mundo antiguo. Otras obras, como la de la *Procesión de la Santa Cruz en la plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini, nos muestran en cambio cómo era esa plaza en realidad y cómo eran sus ciudadanos, y en todas estas obras late el orgullo de una ciudad que era puerta de Oriente para Europa.

## Bibliografía comentada

ANDRÉ CHASTEL: *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (1959). Madrid, Cátedra, 1982. Cinco años antes Chastel había publicado *Marsile Ficini et l'art*, un libro en el que ya abordaba el estudio de este filósofo y del neoplatonismo florentino en relación con el arte. La Florencia del Renacimiento ha sido uno de los centros culturales más estudiados por grandes investigadores, pero este libro de Chastel sigue siendo de referencia para todo aquel que quiera entender cómo funcionó la imagen en la ciudad de Lorenzo el Magnífico. Se estudian también otros centros artísticos, como Urbino, aunque en mucha menor medida, y finaliza con la Roma triunfante que “crearon” para los papas Rafael y Miguel Ángel.

ERNST H. GOMBRICH: *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento* (1972). Madrid, Alianza, 1986. Uno de los mejores historiadores del arte en el siglo XX reúne en este libro una serie de estudios en los que analiza obras concretas a las que nos hemos referido, entre otras el *Parnaso* de Mantegna, y otras de Botticelli, en este caso en relación con la filosofía neoplatónica, que ayudan a entender el significado de la imagen en los círculos más eruditos de la Florencia medicea. El capítulo final constituye una excelente síntesis del pensamiento de la época en relación con el arte.

PAOLETTI, J.T. y RADKE, G.M.: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid, Akal, 2002. En este libro el mecenazgo, los clientes, el encargo, o la promoción de la obra de arte, están presentes no sólo en los textos, sino en muchos de los pies de foto, al incluir los autores los nombres de quienes encargaron las obras, reflejando un gusto artístico que tenía

mucho que decir a la hora de situar a alguien en una sociedad tan jerarquizada, pues el arte era signo de poder para el que ya lo tenía, pero también de ascenso social para los que lo pretendían. Sin embargo hay que señalar que en este libro el sur de Italia parece no existir. Sicilia con su espléndido Renacimiento no existe, y Nápoles, que abre el libro, desaparece en el siglo XVI, al igual que Milán, por lo que debe complementarse con otros estudios.

## **Bibliografía de ampliación**

- AIKEMA, B. y BROWN, B.L. (a cura di) (1999): *Il Rinascimento a Venecia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Venecia, Bompiani.
- BROWN, P. F. (1989): *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*. New Haven and London, Yale University Press.
- BURCKHARDT, J. (1971): *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Barcelona, Editorial Iberia.
- CÁMARA, A. (1993): *Andrea Mantegna*. Colección “El arte y sus creadores”. Madrid, Historia 16.
- CLARK, K. (1989): *El arte del humanismo*. Madrid. Alianza Editorial.
- CHAMBERS, D.S. (1970): *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. Londres, MacMillan.
- DE DIVITIIS, B. (2007): *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*. Venecia, Marsilio.
- FANTONI, M. (2008): “La Corte”. En M. FANTONI y A. QUONDAM. *Le parole che noi usiamo. Categorie storiografiche e interpretative dell'Europa Moderna*. Citta di Castello. Bulzoni editore.
- GARIN, E. (1986): *El renacimiento italiano* (1941). Barcelona, Editorial Ariel.
- GARIN, E. y otros (1990): *El hombre del Renacimiento*. (1988). Madrid, Alianza Editorial.
- GOMBRICH, E.H. (2000): *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. (1966). Barcelona, Debate.
- HERSEY, G.L. (1969): *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*. New Haven and London, Yale University Press.
- HOLLINGSWORTH, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal.
- KENT, D. (2000): *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*. New Haven and London, Yale University Press.

- KING, M.L. (1993): *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. (1991). Madrid, Alianza Editorial.
- RYDER, A. (1992): *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Generalitat Valenciana.
- SERRA DESFILIS, A. (2008): “Classical Legacy and Imperial Ideal in the Early Renaissance: The Artistic Patronage of Alfonso V the Magnanimous”, N. HARRIS, M.N. y LEVAI, C. (eds.), *Europe and its Empires*, Pisa, Plus-Pisa University Press, pp. 17-29.
- WACKERNAGEL, M. (1997): *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*. (1938). Madrid, Akal.
- WELCH, E.S. (1995): *Art and Authority in Renaissance Milan*. New Haven and London, Yale University Press.
- WIND, E. (1971): *Los misterios paganos del Renacimiento* (1958). Barcelona, Barral Editores.