

## **Lucrecia Borgia, promotora y objeto de arte. Hacia el posible retrato de la hija del papa Alejandro VI\***

MACARENA CRESPO ÁLVAREZ

*Doctora en Historia Medieval por la Universidad Autónoma de Madrid*

El presente trabajo se debe al descubrimiento reciente de un libro de grabados del siglo XVIII en el que se recoge la ilustración de un cuadro atribuido a Tiziano, en cuya descripción se hace mención y se identifica a los donantes como Alfonso I d'Este y Lucrecia Borgia.<sup>1</sup> Dicha mención permitiría señalar la existencia de la posible imagen de la figura controvertida, alabada y odiada, pero siempre interesante, de la hija de Alejandro VI.

Para definir a este personaje y su relación con la pintura que aquí se presenta se hace necesario hablar del último lugar en el que ella residió: la próspera localidad de Ferrara y de la llegada a este espacio del nuevo movimiento cultural y artístico que fue el Humanismo, del que ella participó.

La importancia del arte y las nuevas tendencias acogidas por el duque Ercole I d'Este, suegro de la hija del papa; el matrimonio de Lucrecia con el heredero del ducado, Alfonso I, tras la aprobación de sus dotes como consorte de un gobernante y, finalmente, el entorno artístico que rodeó a la figura de Alfonso y de la propia Lucrecia son la base de su relación con Tiziano.<sup>2</sup>

### 1. LA CIUDAD DE FERRARA

La ciudad de Ferrara se caracteriza por ubicarse al noreste de la Península Italiana, al sur de Verona y al norte de Bolonia y Ravena. Se trata de un espacio cercano al río Po, parte fundamental de la historia de la ciudad como vía de comunicación y de entrada y salida de los productos económicos con los que comerciaba la misma, principalmente durante la Edad Moderna.

Al ubicarse en una encrucijada entre “el mar Adriático, la Emilia Romagna y los territorios del norte”, fue un espacio codiciado de todos: Estados Pontificios, Venecia y el Sacro Imperio Romano Germano.

Luchas entre güelfos y gibelinos permitirán a los Este hacerse con el control de la ciudad en la figura de Obizzo II allá por el año 1264. La familia d'Este detentó el título

---

\* Enviado: 21 de abril de 2018. Aceptado: 28 de junio de 2018.

<sup>1</sup> El presente artículo o parte de él será integrado en un libro que se está desarrollando sobre Rodrigo Borgia y que espero verá la luz en un futuro no muy lejano.

<sup>2</sup> Aunque estos aspectos son conocidos, considero necesario hacer una apreciación del contexto en el que se realiza la obra atribuida al pintor de Cadore en el libro mencionado.

de duques de Ferrara concedido por Paulo II en 1471, para luego, a partir de finales del siglo XVI, en 1598, retornar todo este territorio al control del Papado.<sup>3</sup>

De entre los gobernantes más destacados de la ciudad, se encuentra Ercole I d'Este, casado con Eleonora de Aragón.<sup>4</sup> Durante su gobierno, Ferrara sobresalió por tener una población de casi 100.000 habitantes, muchos más que la ciudad de Roma, y por ser un centro cosmopolita en el que existía una universidad dirigida por cincuenta profesores dedicados a diferentes materias como: astronomía, filosofía, matemáticas, medicina, ciencias naturales y, principalmente, literatura y poesía latina e italiana.<sup>5</sup> No se debe olvidar tampoco el gusto de la duquesa Eleonora por todo lo relacionado con el movimiento, que ya en el siglo XV, estaba asentándose en las cortes italianas: el Renacimiento. Este movimiento, ella lo había vivido en la corte napolitana de su padre Alfonso V el Magnánimo, y lo trasladó a la corte de su marido y no sólo el Humanismo, también sus gustos por la literatura hispana, intereses que inculcó a sus hijos.<sup>6</sup>

En la urbe del Po destacaron literatos como Ariosto, quien escribió *Orlando furioso*, imprentas como la de Samuel Usque, de las que saldrían obras propias del Siglo de Oro español, como la *Celestina* de Fernando de Rojas, para público residente en Italia. En este establecimiento también se imprimirá la Biblia de Ferrara en tiempos del nieto de Ercole I, su homónimo Ercole II, que tendrá un valor incalculable en el ámbito hebreo sefardí. No en vano será a instancias de Eleonora que Ercole I admitió en 1492 la llegada de los judíos expulsados de las Hispanias por Fernando e Isabel. Muchos de ellos estaban entonces pasando penurias en un barco atracado en Génova de donde no podían bajar a tierra para recoger alimento o agua. A ellos se dirigirá el duque: “alcune di quelle famiglie di judej che sono capitali li a Genova, venute da le parte di Spagna [...] noi siamo multo ben contenti che vengano ad abitare qua con le loro famiglie [...] perché sempre serano ben visti e tractati”.<sup>7</sup> La aparición de estos hombres cultos, grandes comerciantes y mejores administradores contribuyó al engrandecimiento del ducado y a la difusión de todo lo hispano en él, pues sus vestimentas, su porte, su comida o su lengua los trasladaron allá donde fueron, creando un espacio propio donde mantener la Sefarad que se habían visto obligados a abandonar.<sup>8</sup>

Esta tendencia a no olvidar sus costumbres, así como su religión judía, fue objeto de críticas por parte de algunos. De ello queda constancia en un soneto recogido en un códice del siglo XVI que se encuentra en la Biblioteca Casanatense de Roma en el que se hace mención a lo mentiroso de este pueblo, su sangre triste y su mala flema.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> CHAVES, 2012: 159.

<sup>4</sup> Ercole I d'Este es considerado el primer gran duque de Ferrara, aunque la ciudad y las tierras correspondientes fueron entregadas por el papa Paulo II a su hermano Borso d'Este, quien murió poco tiempo después de fundado el nuevo espacio ducal (*ibidem*: 156).

<sup>5</sup> RUGGIERI, 2003: 216.

<sup>6</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 179-180. El autor hace mención de la existencia en manos de Isabel d'Este de un ejemplar en valenciano de 1490 de *Tirante el Blanco* de J. Martorell y de la compra por parte de Alfonso I de un ejemplar en italiano de *Las Trezientas* de Juan de Mena.

<sup>7</sup> DI LEONE LEONI, 1986: 408.

<sup>8</sup> Todavía en la sinagoga sefardí de Ferrara existe una placa conmemorativa en la que se hace mención a la llegada de los judíos hispanos al ducado de Ferrara de manos de Ercole I y Eleonora de Aragón.

<sup>9</sup> Códice del siglo XVI que recoge sonetos de varios autores anónimos. Biblioteca Casanatense [B. Cas.], ms. 884, f. 32r-v: “*Sonetto di* [...] falta una palabra] *sopra a Ferrara.* // One virtu doue la fede e rara / et mal se albergha doue so rei hosti / ne sa veruno cio che bullette costj / se non chi prououa el terre di Ferrara / acqua gli marcja ella terra gli cara / di mali uselli non si fa buon rosti / el fuoco et l'aria gli son mal

Dejando a un lado estas cuestiones en las que no nos podemos detener, es necesario señalar, que Ferrara fue considerada una de las ciudades más modernas de su tiempo, no sólo en Italia, también en Europa. Ercole I la embelleció, convirtiéndola en una ciudad adelantada para la época. Estructuró, siguiendo modelos clásicos, la ampliación de la capital del nuevo ducado. La realización de la nueva “Adición Hercúlea” o ampliación de Ferrara la hizo el arquitecto Biagio Rossetti, por encargo del duque.

Ambos, el duque y el arquitecto, crearon el nuevo espacio, el primero en su estructura física, el segundo en su dimensión simbólica como ejemplo de poder de un nuevo príncipe del Renacimiento, con esa visión paternalista del gobernante del momento que busca ceder a sus súbditos parte del saber realizando una importantísima y única función de mecenas.<sup>10</sup> Uno de los grandes logros de Ercole I fue, precisamente, la cesión del ducado en su persona como espacio hereditario, y lo logra por el matrimonio de su hijo y heredero Alfonso I con Lucrecia Borgia, hija del pontífice Alejandro VI, a la sazón, Rodrigo Borja. Esta bula hacía referencia a los cambios urbanísticos llevados a cabo por el duque Ercole:

[...] districtum plurimum repararunt, & meliorarunt, Ciuitatem ipsa Ferrariae tempore suo mirum in modum, non sine maximis, & grauissimis impensis, sua que dexteritate, diligentia, & opera accuratissima adauxerit, Arcibusque, & fossis amplissimis, ac muris, & menibus munierit, ac melio solito munire ceperit, locaq. quamplura Territorij dictae Ciuitatis Ferrariae sterilia, & inculta ad maximam habitantium vtilitatem ad culturam, & fertilitatem reduxerit, & in illa, alijsq. Terris Castris, & locis praedictis plurima ad eorum firmissimam tutelam, defensionem, & conseruationem effecerit [...].<sup>11</sup>

Según Chaves, tres fueron los espacios fundamentales en la nueva estructura de la ciudad: los palacios organizados en torno a las plazas mayores, el diseño urbano y los muros defensivos. Este autor asegura que todo ello respondió a tres razones: un deseo defensivo ante posibles ataques de ciudades, ducados, repúblicas o poderes vecinos que ven en Ferrara un enclave comercial interesante por su posición estratégica en una encrucijada; la necesidad de crear un nuevo espacio de acogida de población nueva procedente de diferentes ámbitos rurales o bien de territorios ajenos y, finalmente, el deseo de igualarse al resto de las grandes urbes italianas que están manifestando su modernidad, engrandecimiento y poder a través de sus edificios: el arte como mensajero de opulencia, bonanza y poder.<sup>12</sup>

A partir del proyecto de Rossetti se construirán calles amplias, de fácil visibilidad y acceso, con tendencia a ser rectilíneas, jardines, plazas abiertas, todo ello alejado del

---

disposti / da luglio aportar pelle ogniuno impar / el iniconicj son [sic] tutti et Saturnini / crudelj dispiatatj et mal nasciutj / non come grecj barbarj ne latinj / a di setta giudaica son [sic] cernutj / tal sono egrandi quale ipicholinj / di tristo sangue et di mal flema imbutj / [espacio en blanco] et dognj male compiutj / illantatori pomposi et gran bujardj / e fattj vilj et nel parlare ghagliardi”.

<sup>10</sup> CHAVES, 2012: 157.

<sup>11</sup> Biblioteca Vallecilliana [B. Vall], S. Borr. O. V. 150: “Bolla di Alessandro Sesto, nella quale concede il ducato di Ferrara”. *Risposte Per la Reu. Cam. Apostolica alle scritture publicate per parte del Serenissimo Duca di Modena l'anno 1643*, p. 2.

<sup>12</sup> CHAVES, 2012: 163-165.

trazado laberíntico propio de la ciudad medieval, pero lo hará integrándolo con parte de las calles antiguas.<sup>13</sup>

El plano de la nueva ciudad no responde, por tanto, a una forma “ideal”, ni tampoco al característico trazado en damero, sino que envuelve el centro antiguo dentro de un recinto poligonal dividido en barrios de desigual forma y tamaño, organizados en torno a dos grandes vías de más de 16 metros de ancho y que podemos identificar como vía de tránsito (este-oeste) y vía de representación (norte-sur).<sup>14</sup>

La nueva ciudad del duque mostraba el cambio en la concepción del ducado. Lucrecia, casada ya con el heredero, llegará en el mismo momento de la construcción de una parte de la Adición y, allí, al igual que su suegro, su marido o su cuñada, desarrollará una labor de mecenazgo que la hacen destacar como mujer del Renacimiento en un espacio en transformación.

## 2. LA LLEGADA DE LUCRECIA A FERRARA. MATRIMONIO CON ALFONSO I D'ESTE

### 2.1. *Perfil de Lucrecia Borgia*

Lucrecia Borgia nació en Roma un 18 de abril de 1480, tercera hija de Vanozza Catanei y Rodrigo Borja, futuro Alejandro VI. Formó parte del entramado político que su padre desarrolló en la Italia de finales de siglo XV y principios del siglo XVI.

Fue mujer culta y refinada.

Desde muy niña dejó la casa de su madre y fue enviada a la de su tía, prima de Rodrigo, Adriana Milá, donde recibió una educación esmerada de mano de Pomponio Leto,<sup>15</sup> educación que le permitió adquirir gusto por las artes mayores como la pintura, así como la poesía, el dibujo o la escritura y, destacó ella misma en el bordado con hilos de seda y de plata;<sup>16</sup> también en la música. Tocaba el laúd y dominaba diferentes danzas, deslumbrando con su conocimiento de los bailes moriscos.<sup>17</sup>

Dominaba el castellano y el valenciano, como hija de español nacido en Valencia, el italiano, territorio en el que desarrolló su vida, el francés y, en menor medida, el griego y el latín.<sup>18</sup> En su biblioteca se podían encontrar libros escritos por Dante o Petrarca, obras de caballerías en valenciano o cancioneros en castellano, así como libros religiosos en latín o italiano. Entre ellos *El espejo de la fe*; el *Supplementum Chronicarum*, de Jacobus Philippus de Bérgamo, o *L'Aquila volante*, de Leonardo Bruni.<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*: 165.

<sup>14</sup> *Ibidem*: 173-174.

<sup>15</sup> LE THIEC, 2012: 89.

<sup>16</sup> MARTÍNEZ GARCÍA; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, 2015-2016: 12.

<sup>17</sup> LE THIEC, 2012: 90. La educación de una mujer queda resumida por Castiglione: “[...] quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien” (CASTIGLIONE, 2008: 314).

<sup>18</sup> PÉREZ GARCÍA, 2008: 31.

<sup>19</sup> BRADFORD, 2005: 160-161. Ghirardo coincide con Bradford en la descripción del inventario de la biblioteca de la duquesa de Ferrara (GHIRARDO, 2015-2016: 9-10).

En los testimonios que los contemporáneos hacen de ella, queda patente su inteligencia, además de su cercanía al papa. Así, Brognolo, representante en Roma del marqués de Mantua, Francesco Gonzaga, enviaba a éste informes sobre la aludida: “He oído por todas partes que [*Lucrecia*] tiene un contacto tan bueno, que no podría ser mejor, y sin duda entiendo que posee una gran inteligencia para su edad [*entonces 13 años*] Deseaba informar de esto a su ilustrísima para que comprenda que la mayoría de quienes procuran favores [*del papa*] pasan por esta puerta, ya que me han indicado que sería conveniente mostrar cierta gratitud”.<sup>20</sup>

De sus capacidades no dudó su padre quien, ante los viajes que debía hacer a las ciudades cercanas a Roma, le dejó el mando de la Curia Pontificia, pudiendo abrir el correo del pontífice y solicitar la presencia de un cardenal si la situación lo requería.<sup>21</sup> Este hecho será uno de los que más admire a los enviados de Ercole I a Roma durante la negociación del matrimonio de la Borgia con el d'Este. No en vano la hija de Alejandro VI había destacado ya por su función gubernativa en la ciudad de Spoleto, allá por el año 1499, momento en el que de nuevo su padre confía plenamente en sus capacidades, tal y como queda reflejado en el siguiente testimonio: “Hemos encomendado a nuestra querida hija en Cristo, la noble señora Lucrecia de Borgia, duquesa de Bisceglia [*sic*], la custodia del castillo, así como el gobierno de nuestras ciudades de Spoleto y Foligno, y del condado y región que las rodea. Con absoluta confianza en la inteligencia, fidelidad y probidad de la duquesa [...], confiamos en que reciban a la duquesa Lucrecia como es su deber, con los honores que merece en calidad de regente, y le rindan sumisión en todas las cosas [...]”.<sup>22</sup> No sólo se había encargado de la ciudad de Spoleto, también de Foligno y Nepi.

Lucrecia, por tanto, era una mujer capaz, que estaba al tanto de los procedimientos relacionados con el gobierno de una ciudad y con voluntad para asumir las funciones políticas y administrativas si la situación lo requería.

Desde el punto de vista físico sobresalían en ella su melena rubia, su nariz afilada y su actitud elegante. Se conservan descripciones sobre la misma. Niccolò Cagnolo de Parma dice de ella: “Es de estatura mediana y delgada; tiene la cara alargada, la nariz fina, el cabello rubio, los ojos claros de un azul lechoso, la boca un poco grande, los dientes muy blancos y el pecho bien formado y blanco”.<sup>23</sup> Responde en este sentido con el modelo ideal del Renacimiento.

---

<sup>20</sup> BRADFORD, 2005: 62.

<sup>21</sup> MARTÍNEZ GARCÍA; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, 2015-2016: 2.

<sup>22</sup> BRADFORD, 2005: 97 y 111. Este hecho se relaciona con el momento en el que Alfonso de Bisceglie marchó a Nápoles ante la amenaza francesa. Alejandro deseaba dejar constancia de su poder sobre los estados feudatarios del papa situados al norte de Roma. Lucrecia acudió a la ciudad de Spoleto con 43 carruajes, un gran séquito que mostaba su posición social. El papa deseaba alejar de la corte pontificia a su hija. Alfonso presionaba al pontífice para que dejase marchar a su esposa a Nápoles donde él se había refugiado. M. G. Nico Ottaviani recoge las palabras del papa donde marca los poderes de la nueva gobernante: “*plenam potestatem et auctoritatem omnia et singula faciendi, gerendi et administrandi*”, poderes que utilizó para castigar a los malhechores y compensar a los que habían sido agredidos en la ciudad: “*La governatrice si impegna presso i priori della città circa la ‘recuperatione del furto facto al castellano vestro’ e promette ‘in quisto mese punire el delinquente, in exemplo de ‘suoi pari’*” (NICO OTTAVIANI, 2003: 272-273). De este modo Alejandro permitía a su hija tener una formación en las cuestiones públicas, algo que le vendría muy bien para su futuro como consorte de un noble italiano.

<sup>23</sup> LE THIEC, 2012: 90 y BRADFORD, 2005: 35.

Debía ser mujer dulce y agradable, y muestra de ello fue la amistad que cosechó con su suegro Ercole I, a pesar de las desavenencias que tuvieron en un primer momento, así como el respeto que siempre le profesó su último marido, Alfonso d'Este.

## 2.2. *El matrimonio de Lucrecia con Alfonso I*

El matrimonio de Lucrecia con Alfonso d'Este fue el tercero de una larga lista de candidatos y maridos en la vida de la hija del pontífice. Lucrecia, como descendiente de uno de los hombres más poderosos del orbe, era persona codiciada entre las cortes italianas. Alejandro VI no dudó en convertir a su hija en un peón político al servicio de sus intereses. Este tercer matrimonio se estableció en el contexto de las luchas internas en Italia, el enfrentamiento con los franceses, las ambiciones de Fernando el Católico sobre el reino de Nápoles y el peligro turco amenazando Europa desde que en 1456 habían alcanzado Belgrado.

El tercer marido de Lucrecia le llegó a una edad madura para la época, la joven tenía ya 21 años y, tras la muerte de su segundo esposo Alfonso de Bisceglie a manos de un hombre de su hermano César, se negó a aceptar los matrimonios que para ella habían propuesto su padre y el propio César.

Alejandro VI buscó como nuevo candidato a Francesco Gravina, de la familia Orsini, de ese modo el papa se aseguraba una alianza con una de las facciones romanas más contrarias a su persona y a su gestión.

César, por su parte, propuso un enlace con un miembro de la nobleza francesa, el señor de Ligny, incrementando así sus vínculos con Luis XII. No se debe olvidar que el Borgia estaba casado con Carlota de Albret, joven vinculada al rey de Francia, pero, en este caso, una Lucrecia capaz eligió a su futuro marido en la persona del heredero de Ercole I y Eleonora de Aragón, duques de Ferrara. Entre sus razones, la búsqueda de una seguridad económica y una posición social estable.<sup>24</sup>

Ercole I negoció las condiciones del contrato con el pontífice, quien, en el contexto de las guerras de Nápoles, se convertía así en su nuevo aliado. Parece que el rey de Francia, Luis XII, enemigo de Fernando el Católico, con el que disputaba el control del reino del sur, vio con buenos ojos este matrimonio,<sup>25</sup> pero Alfonso d'Este no deseaba por esposa a Lucrecia<sup>26</sup> y sus futuras cuñadas tampoco la aceptaban. Isabel d'Este, casada con el marqués de Mantua, vigilará de cerca a Lucrecia desde el primer momento a través de un empleado fiel que actuará de espía para ella, Bernardino di Prosperi.<sup>27</sup> A Isabel nunca le gustó la que llegaría a ser su cuñada. La alianza terminó por aceptarse

<sup>24</sup> BRADFORD, 2005: 261-262.

<sup>25</sup> En las guerras napolitanas, Ferrara optaba por ser aliada de Francia. La necesidad de acercarse al papa, que se mantenía en buenos términos con ambos bandos, hizo que Luis XII considerase como algo positivo el enlace del hijo de su aliado con Lucrecia.

<sup>26</sup> El rechazo del heredero de Ferrara se debía a la mala fama que precedía a Lucrecia. Los panfletos difamatorios que corrían por Italia sobre el papa y sus hijos hacían mella en las familias nobles. En una cita recogida por Le Thiec de una carta escrita por el consejero del duque, Gianluca Castellini, a Alfonso d'Este le convence de la falsedad de estos rumores: "[...] parece tan dulce que no se la puede ni se la debe relacionar con actos siniestros" (LE THIEC, 2012: 90).

<sup>27</sup> De hecho, buena parte de lo que ocurre en la corte de Ferrara lo conocemos a través de las cartas de Prosperi, de modo que es en el Archivo de Mantua donde se encuentra gran parte de documentación para estudiar la figura de Lucrecia Borgia.

ante la necesidad de Ferrara de estar en buenos términos con el rey de Francia y el deseo del rey galo de tener al papa de su parte en sus ansias por el control de Nápoles; aunque fue Lucrecia la que decidió este tercer matrimonio, lo cierto es que la política estuvo siempre presente.<sup>28</sup>

Las imposiciones de Ercole I durante las negociaciones fueron duras. La dote tendría que ser de 200.000 ducados, los impuestos que Ferrara entregaba al santo pontífice debían ser anulados y, a estas dos solicitudes, añadía la exigencia de la cesión de Cento y Pieve. Lucrecia insistió en el deseo del matrimonio. La hija del papa pensaba en su futuro y el rechazo de Alfonso no la intimidaba.<sup>29</sup> El viejo duque quien dudaba también de la joven, envió a Roma embajadores y espías para que le comunicasen la forma de actuar de Lucrecia, de hecho habían aparecido por toda la Ciudad Imperial panfletos difamatorios sobre el papa y sus hijos, y no dejaban fuera de su interés a la propia Lucrecia, a la que se acusaba de haber tenido gran número de amantes:

Da un sol contaminata, essa nolente,  
fida al proprio dover, Lucrecia antica  
s'uccise di repente.  
Questa, che in mezzo a mille amanti crebbe,  
se un sol gliene togliesse ira nemica,  
tosto si ucciderebbe.<sup>30</sup>

A pesar de ello, en un momento en el que el papa había tenido que marcharse de Roma por cuestiones relacionadas con la ciudad de Sermoneta, Lucrecia se hizo cargo de las labores de gobierno, como ya se ha indicado, y fue su aplomo y responsabilidad lo que le valió el respeto y admiración de los embajadores ferrareses en la Urbe, dando por ello buenos informes sobre la cuestión al duque Ercole.

El matrimonio se celebró una vez establecido el contrato con el duque. Se pagarían en efectivo no los 200.000 ducados, sino la mitad y se logró bajar el impuesto de Ferrara a la sede pontificia de 400 ducados a 100 florines, el resto vendría entregado en objetos.<sup>31</sup> Las negociaciones del matrimonio fueron bien recibidas en Roma, donde hubo varias celebraciones, y hasta la llegada de una embajada de Ferrara a la Urbe se organizaron diversas fiestas, entre ellas el famoso y recogido por varios autores “baile de las castañas”, una reunión que generó un auténtico escándalo en la Roma del periodo. El marqués de Villa-Urrutia lo describe de la siguiente manera: “Trátase del famoso baile llamado de las Castañas, en que tomaron parte unas cincuenta cortesanas, que, primero vestidas y luego enteramente desnudas, bailaron con los servidores del Duque [César] y, acabada la cena, pusieron los candelabros en el suelo, sobre el que se esparcieron gran cantidad de castañas que las desnudas cortesanas, andando a gatas entre las encendidas antorchas, debían ir recogiendo. El papa, el Valentino y Lucrecia presenciaban desde una tribuna el espectáculo, y con sus aplausos animaban a las más diestras, que recibieron en premio ligas bordadas, borcegués de terciopelo y cofias de

<sup>28</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 124.

<sup>29</sup> *Ibidem*: 126-127 y VILLARROEL GONZÁLEZ, 2013: 266.

<sup>30</sup> GIOVANNINI, 1997: 23.

<sup>31</sup> Ghirardo establece la dote con joyas, telas y demás objetos transportados en un total de 300.000 ducados. En GHIRARDO, 2010: 195-211.

brocado y encaje. Y después se pasó a otros placeres”.<sup>32</sup> Este tipo de comentarios relacionados con las costumbres libidinosas del papa valenciano y su familia se reforzaban con los mencionados panfletos y epitafios como los escritos por Jacopo Sannazaro o Giovanni Pontano. En 1501, los Colonna ayudaban a la expansión de estas opiniones. Los nobles romanos sentían que los Borgia eran demasiado poderosos y que sus tierras les habían sido arrebatadas, de ahí la desconfianza de hombres como Alfonso I, a quien habían llegado a Ferrara los comentarios sobre el comportamiento depravado de la que pretendía ser su esposa. Nada más lejos de la realidad. Los propios contemporáneos, testigos de las actitudes de Lucrecia, envían a su señor comentarios positivos sobre la misma. Así, Gian Luca Pozzi, cuando da al duque su opinión sobre la dama, destaca en ella todas las virtudes que una mujer del Renacimiento debía tener: “Madonna Lucrecia es inteligentísima y adorable, así como una señora sumamente cortés. Además de ser extremadamente gentil en todos los aspectos, es modesta, adorable y decorosa. También es cristiana y devota y temerosa de Dios [...]”.<sup>33</sup> De igual modo, el cronista de Ferrara Bernardino Zambotti la describió por su belleza: “Es bellísima de cara, con ojos vivaces, risueños, erguida en su postura, aguda, prudentísima, sapientísima, feliz, complaciente y cordial”.<sup>34</sup> La buena opinión de los ferrareses se une además con el deseo de la propia Lucrecia por marchar a su nueva casa: “La señora no para de preguntar cuándo creemos que podrá marcharse de aquí, porque en verdad una hora le parecen mil hasta que pueda estar en Ferrara para reverenciar a su excelencia y encontrarse con el ilustrísimo Alfonso [...] tan grande es su deseo de irse, y el miedo al mal tiempo, que con mayor afecto quiere saber en qué momento ha decidido su excelencia que se dirija hacia allá [...]”.<sup>35</sup>

Hubo otras fiestas en la ciudad de Roma, entre ellas carreras tradicionales como la que se hizo entre tres razas de caballos: “de berbería, de caballos ligeros españoles y corsieri”,<sup>36</sup> bailes, corridas de toros, comedias, luchas de atletas o desfiles triunfales. El papa había adelantado el carnaval con el fin de que las celebraciones pudieran desarrollarse sin limitaciones con la participación de todo el pueblo romano, “y se echasen a la calle en mascaradas desde la mañana hasta la noche las honestas y deshonestas meretrices que abundan en Roma”.<sup>37</sup>

El 30 de diciembre de ese año se celebró la boda. Hipólito, hermano de Alfonso I, fue testigo de la misma y Ferrante, otro de los hermanos del futuro duque de Ferrara, se encargó de entregar a la novia cuatro anillos, cada uno con una piedra preciosa: un rubí, un diamante, una esmeralda y una turquesa. A ello se unió otro presente muy valioso, un tocado de diamantes, rubíes y perlas, además de pulseras y collares. Durante el cortejo acompañaron a la novia cincuenta damas, sus futuros cuñados Ferrante y

<sup>32</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 131. Este relato sobre el baile lo recoge el maestro de ceremonias de Alejandro VI Burckhard, quien no era muy afín al español.

<sup>33</sup> BRADFORD, 2005: 158.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 193-195.

<sup>35</sup> *Ibidem*: 147. El itinerario del viaje de Lucrecia a Ferrara se conoce. Pasó por las ciudades de Terni y Trevi, Narni, Foligno y Spoleto, y en todas ellas se recibe carta del papa en la que solicita sea bien acogida su hija y se celebran fiestas y cenas en honor a la novia. Los embajadores de Ferrara que acompañaban la comitiva dan cuenta al duque de algunas de las ciudades por donde pensaban pasar y pernoctar: Nocera, Gualdo, Gubbio, Cagli y Urbino. NICO OTTAVIANI, 2003: 278.

<sup>36</sup> BRADFORD, 2005: p. 163.

<sup>37</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 134.

Segismundo y todos los que componían el séquito papal. La novia vestía a la francesa, con una capa forrada de armiño tan larga que la portaban sus doncellas. La procesión se dirigió a la sala *Paolina*, donde esperaba el papa con César sentado a su lado, trece cardenales y embajadores de territorios italianos como Venecia y extranjeros como Francia o España.<sup>38</sup> Esos embajadores también entregarán regalos a los novios. Florencia envió a dos de sus hombres, Tommaso di Paolo y Antonio Soderini, con los presentes: “In questo tempo detto addietro [1501] mandarono i fiorentini per ambasciatore al Duca di Ferrara Tommaso di Paolo, Antonio Soderini à rallegrarsi seco del parentado fatto con Papa Alessandro VI, quale haueua preso per donna una sua figliuola e per honorarlo maggiorer gli mandò su signoria Drappi di oro, e di argento à presentare che ascendeuano alla ualuta di Ducati tremila”.<sup>39</sup> Después de la ceremonia, la fiesta. La hija del Pontífice, finalmente, marcharía a Ferrara el 6 de enero de 1502.<sup>40</sup> En su marcha mostraba todo su esplendor, vestida de paño de oro con hilo carmesí, con un manto de tela de oro con un ribete de armiño y, como tocado, un sombrero carmesí de seda. Entre las joyas, un gran collar de perlas, posiblemente el que perteneció a Eleonora de Aragón, esposa de Ercole I.<sup>41</sup> Lucrecia acudía a su nueva corte con todo lo que una dama del Renacimiento necesitaba: un gran cortejo en el que destacaron mujeres de origen hispano, algunas de las cuales la acompañaron hasta el final de sus días, vajillas, ropas, mantelerías, ropa de cama y un sinfín de elementos que compusieron su ajuar y formaron parte de su día a día. Se iniciaba una nueva etapa en su vida, y en los documentos existe un antes y un después desde la boda con Alfonso I. Roma quedaba atrás y, con ella, todo lo que había vivido allí. Ferrara sería su nuevo dominio y allí alcanzaría el amor de sus súbditos.

### 3. LA CORTE DE ALFONSO I D'ESTE: MECENAZGO DE UN DUQUE

Para poder comprender el desarrollo cultural y el mecenazgo que durante finales del siglo XV y principios del siglo XVI se desarrolló en Ferrara, debemos tener presente lo que ocurrió en Italia durante el *Trecento* y los cambios en el pensamiento del periodo. Ciertamente, en las ciudades de Italia se inició el movimiento cultural e intelectual de todos conocido como Humanismo, es decir, un proceso de redescubrimiento del mundo clásico o grecolatino a través de los textos filosóficos y de ciencias que estaban llegando a Europa por medio de los manuscritos conservados en el mundo árabe y tra-

<sup>38</sup> *Ibidem*: 136-137.

<sup>39</sup> B. Cas., ms. 1144, f. 111v, *Estratti di cronache di Firenze dal 1450 al 1599*.

<sup>40</sup> En Ferrara, con la llegada de Lucrecia se celebraría la boda, esta vez con Alfonso. Días antes de llegar a su destino, Lucrecia durmió en la Torre de la Fossa, donde la estaría esperando su futura cuñada, Isabel d'Este, y a cuyo encuentro acudiría Alfonso para conocer a la que sería su futura esposa, dándole una sorpresa. Embajadores y el propio duque Ercole estuvieron allí, quien desde el primer momento sintió predilección por su nuera. Una parte del viaje se hizo en barco por el Po, otra por tierra. Una vez en el ducado, las fiestas de la unión duraron una semana, se representaron hasta cinco comedias de Plauto, se bailó todas las noches en la sala grande del palacio, destacando la hija del papa por su gracia en las danzas romanescas y españolas, en las que el sonido de los tambores era notorio, y esa elegancia fue aplaudida por sus bufones, que gritaban: “Mira la grand signora, come è linda, come è cara, come danza bene”. Terminadas las fiestas el 8 de febrero, Alfonso y Lucrecia marcharon a residir a los aposentos preparados para ellos en el *Castel Vecchio* (CATALANO, 1920: 12 y 17).

<sup>41</sup> BRADFORD, 2005: 167.

ducidos desde el siglo XIII, entre otros lugares, en la ciudad de Toledo a través de la llamada “Escuela de Toledo”.

El conjunto de saberes del mundo antiguo supuso el inicio del cambio de una mentalidad teocentrista a otra antropocentrista. El hombre perfecto centro de todas las cosas, cuya mejor representación es la desarrollada por Leonardo da Vinci en el “hombre de Vitruvio”. La naturaleza y su observación como centro de los intereses del individuo, la razón y la reflexión sin dejar de lado la fe en Dios.

El *Trecento* en Italia manifiesta esta transformación, no sólo a través de escritores, historiadores o filósofos que ponen las bases de lo que será el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, cumbre del Renacimiento italiano; también pintores como Giotto o Simone Martini inician un proceso de cambio en la pintura que venía anunciado en los artistas flamencos que darán lugar a las obras de Van Eyck, Van der Roes o Van der Weyden. Hombres que iniciarán un proceso de estudio de esa naturaleza tan admirada y que procurarán reflejarla, tal y como es, en su pintura. Es el caso de Botticelli, Paolo Ucello, Pinturicchio, Antoniazio Romano o Filippo Lippi ya en el siglo XV propiamente dicho, o de Rafael, Miguel Ángel y el propio Leonardo en el siglo XVI. La presencia del gusto por el arte renacentista y, por tanto, de la Antigüedad queda patente en Ferrara no sólo en arquitectura, como se ha podido ver por las obras de Ercole I en la “Adición Hercúlea”, también en pintura y en las muchas colecciones desarrolladas y acumuladas por Alfonso I. El hombre del Renacimiento, según Pontano en su tratado *De splendore*, debe coleccionar en su casa o palacio dos tipos de objetos: los de primer orden, aquellos que son propios de su capacidad económica y que muestran la dignidad de su dueño, y los de segundo orden, objetos que sirven de adorno en las casas, ya sean estatuas, telas tejidas con esplendor, marfil o cuadros.<sup>42</sup> Alfonso encarnaba a este hombre virtuoso, se rodeaba de gentes capaces, intelectuales y artistas, y él mismo tenía una habitación secreta donde realizaba estudios sobre instrumentos de música, cerámicas o, una de sus grandes pasiones, la fundición de metales para construir artillería.<sup>43</sup>

Respecto a la pintura, uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el *Palazzo Schifanoia*. En uno de los techos de este edificio, tras las restauraciones llevadas a cabo en 1840, se descubrieron bajo el yeso que las cubría las representaciones cuatrocentistas de siete de los doce meses del calendario colocados en bandas. También aparecieron imágenes de carros triunfales que portaban a los dioses del Olimpo y, finalmente, en un registro inferior la presencia del duque Borso d’Este y las actividades que se desarrollaban en su corte. Escenas rodeadas por una arquitectura plenamente renacentista, en la que los arcos de medio punto y las columnas de órdenes clásicos son el marco de las mismas.<sup>44</sup> Esas pinturas marcan el paso del “Renacimiento internacional al Renacimiento italiano”<sup>45</sup> y son antecedente de lo que, en años posteriores, desarrollará Alfon-

<sup>42</sup> CHECA CREMADES, 2013: 42.

<sup>43</sup> *Ibidem*: 71-73. Checa recoge la descripción que se vivía en la corte de Ferrara de mano de Agostino Mosti, del siglo XVI: “Por la mañana se almorzaba a su debido tiempo, por la noche se cenaba tan puntualmente, que después de la cena se caminaba por espacio de una hora, porque el duque Alfonso se deleitaba y siempre se ha deleitado de personas hábiles, no menos que de artesanos y de cortesanos..., le gustaban mucho los hombres que veía, solícitos y diligentes, en sus talleres, a los que alababa y favorecía, como se ve en el hecho de que de sus manos se han hecho cofres, instrumentos de música y parecidas obras [...]”.

<sup>44</sup> WARBURG, 2005: 416.

<sup>45</sup> *Ibidem*: 417.

so I d'Este: una corte de pintores renacentistas que trabajarán para el duque durante varios años, entre ellos Tiziano, Dossi, gentes del taller de Rafael, el propio Sanzio o Bellini entre otros muchos.<sup>46</sup> Pintores cuyas obras pasarán a formar parte del conocido como Camerino de Alabastro en el que no sólo se veía pintura, también escultura al modo del mundo clásico. Se intentaba recrear, en un espacio definido, ese elemento grecolatino tan admirado por los hombres del Renacimiento.<sup>47</sup>

El camerino era un *studiolo*, un lugar en el que el hombre (el mecenas) podía meditar y preservar la memoria a través de los objetos que coleccionaba y de las obras que encargaba.<sup>48</sup> En el caso del duque de Ferrara, su *studiolo* estaba ubicado en la *Via Coperta* del Castillo ferrarese conocido como *San Michele*,<sup>49</sup> es decir, el edificio que permitía la conexión del castillo defensivo medieval con el palacio ducal construido en época del viejo duque Ercole I. Un espacio que sufriría posteriormente diversas transformaciones. Dicho *studiolo* se caracterizará por haber sido ampliamente meditado por su dueño, quien se inspiró para los temas que debían ser representados en los textos griegos del siglo III de Flavio Filóstrato, profesor de retórica en Atenas y Roma. Filóstrato, en su tratado titulado *Imágenes*, narra, describe y analiza iconológicamente hasta 76 obras de arte cuyos temas eran mitológicos.<sup>50</sup> El texto de este griego sofista llegó a Ferrara entre 1503 y 1510.<sup>51</sup> La idea del duque fue recrear la Antigüedad basándose en la literatura,<sup>52</sup> la observación de las estatuas clásicas desde el Laocoonte hasta el Torso de Belvedere, además de ensalzar su persona y la dinastía de los Este.<sup>53</sup> Su planteamiento encaja también con su interés como mecenas de dejar constancia de la *varietas*, es decir, la existencia de distintas maneras de pintar, además de la cercanía al pasado de Grecia y Roma.<sup>54</sup> En 1517 Stazio Gadio escribe a la hermana del duque Alfonso, Isabel d'Este, con motivo de la visita a Ferrara de Federico Gonzaga, futuro heredero del territorio mantuano. En este documento se describe el *studiolo*: “bellissimo camerino fatto tutto di marmoro da carrara et di meschi con figure et fogliamenti molto belli eccellentemente lavorati, adornato de vassetti et figurine antiqua et moderne i di marmori di metal”.<sup>55</sup>

Las obras de lo que después se llamaría el Camerino de Alabastro se iniciaron en 1501, momento en el que Alfonso I se casa con Lucrecia Borgia, y terminarían en 1518. Se trataría de más de una estancia, a pesar de lo descrito por Gadio, en las que cada una conservaría una parte de la colección,<sup>56</sup> de tal forma que el camerino combinaría su

<sup>46</sup> Se conoce la existencia de un *studiolo* propio de Ercole I, pero sobre este espacio del saber no se conserva documentación alguna (BRUNI; CAGIANELLI, 2004: 226).

<sup>47</sup> Checa recoge un fragmento del prólogo del libro III de *Las Prosas de la lengua vulgar*, donde Pietro Bembo menciona esa admiración: “Porque continuamente [Roma] ve llegar muchos artifices de aquí y de allá, que estudian la bellas antiguas figuras de mármol [...] asemejan sus nuevas obras a las antiguas porque saben y ven que las antiguas se acercan más a la perfección del arte”. La idea del camerino pudo ser planteada por el humanista Mario Equicola, quien posiblemente facilitó los textos en los que se basa la creación de las estancias (CHECA, 2013: 52 y 102).

<sup>48</sup> CALVO CAPILLA, 2006 (I).

<sup>49</sup> BALZANI; FABBRI; MAIETTI; SANTOPUOLI, 2005: 2.

<sup>50</sup> LAFUENTE; FERRARI, 1977: 144.

<sup>51</sup> CALVO CAPILLA, 2006 (I).

<sup>52</sup> CALVO CAPILLA, 2006 (II).

<sup>53</sup> BRUNI; CAGIANELLI, 2004: 228.

<sup>54</sup> CHECA, 2013: 108.

<sup>55</sup> BRUNI; CAGIANELLI, 2004: 229.

<sup>56</sup> CHECA, 2013: 59-60.

sentido temático, basado en la mitología y reconstrucción de la Antigüedad, con el deseo de que fuese un espacio íntimo. En unas salas se establecerían un conjunto de pinturas y, en otras, la colección de antigüedades formadas por bronce, medallas o esculturas.<sup>57</sup>

Entre los autores destacados que fueron contratados para este proyecto se encuentra Antonio Lombardo, quien trabajó en el *studiolo* entre 1507 y 1515.<sup>58</sup> Realizó una colección de bajorrelieves en los que el artista recrea no sólo temas griegos,<sup>59</sup> también las proporciones, actitudes, ropas y detalles varios de las obras conservadas del mundo clásico, entre ellos elementos heráldicos: aves, máscaras, náyades o róelos.<sup>60</sup> Otra de sus obras será la *Madonna Ferrara*.<sup>61</sup>

Alfonso I también comprará medallas, cabezas y figuras de bronce o mármol, enviando a sus representantes, entre ellos a Beltrame Costabili, con el fin de buscar estas obras de inspiración clásica con las que engrandecer su colección.<sup>62</sup> Esta tradición la seguirá su hijo Ercole II, quien comprará a Monseñor Martini una escultura de bronce antiguo de un joven de gran belleza, así como la escultura de un zíngaro.<sup>63</sup> Esta colección se ubicaría junto a los alabastros de Lombardi.<sup>64</sup>

Entre los pintores, los ya citados: Bellini, quien dejará para el camerino el *Festín de los dioses*, obra terminada por Tiziano; Fra Bartolomeo, encargado de pintar *Ofrenda a Venus*, cuadro que no llegó a terminar y que ejecutará de nuevo el de Cadore, como ya se verá; Dosso Dossi con su *Bacanal de hombres*.<sup>65</sup>

A partir de 1516, el duque se pondrá en contacto con el propio Vecelli, de quien pudo conocer la obra de la *Assunta* realizada para los franciscanos en Venecia,<sup>66</sup> y a quien encarga tres pinturas o “poesías”, denominadas así por su temática mitológica. Se

<sup>57</sup> *Ibidem*: 70. El autor describe el espacio del camerino: “La planta principal de la Via Coperta [...] constaba de los siguientes espacios entrando desde la zona del palacio: una antecámara, un salón y la llamada *camera del poggio* [...] en su decoración pictórica intervino fundamentalmente Dosso Dossi. Desde ésta se accedía al dormitorio de Alfonso [...] decorado con los relieves de Antonio Lombardo, desde el que se llegaba al segundo [...] donde estaba el conjunto de pinturas de Tiziano, Bellini y Dosso. Otra puerta en este segundo camarín conducía ya a la zona del Castello de San Michele” (*ibidem*: 80-81).

<sup>58</sup> Checa fecha la realización del encargo entre 1506 y 1513 (*ibidem*: 82).

<sup>59</sup> Estos temas serían aquellos que decoraban los frontones del Partenón: el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus o la lucha entre la diosa y Poseidón por ser el dios de la Ática (*idem*).

<sup>60</sup> BALZANI; FABBRI; MAIETTI; SANTOPUOLI, 2005: 2-3. Hoy el grueso de estos relieves se encuentra en el Hermitage de San Petersburgo, donde fueron trasladados tras varias vicisitudes, en 1917.

<sup>61</sup> BRUNI; CAGIANELLI, 2005: 228.

<sup>62</sup> *Ibidem*: 228-230. Llegó a haber hasta 24 bronce en el camerino, además de otras esculturas distribuidas por otras zonas del palacio. Entre las obras que conocemos están las de Hércules, Mercurio y Venus con Cupido. Bernardino de’ Prosperi escribe a Isabel, el 4 de octubre de 1518, sobre la existencia de cabezas antiguas y otras de escultores contemporáneos en el *studiolo* de Alfonso. El mismo Costabili marchará a Roma para pagar a Rafael 50 ducados por una obra que nunca llegó a llevar a cabo, titulada: *El triunfo di Baco de l’India*. La razón fue que su idea inicial había sido copiada por Pellegrino di San Daniele, motivo de enfado del de Urbino, quien planteó un nuevo proyecto, el *Triunfo de Meleagro*, obra que tampoco realizó por su fallecimiento en 1520 (CHECA, 2013: 65 y 83).

<sup>63</sup> BRUNI; CAGIANELLI, 2005: 229-230.

<sup>64</sup> CHECA, 2013: 81.

<sup>65</sup> La obra de Dosso Dossi para el camerino se encuentra repartida entre la National Gallery de Londres y la colección Longhi de Florencia; se trata de dos fragmentos de una misma pintura en la que se muestran una joven junto a un anciano y un muchacho arrojando flores. Para el dormitorio de Alfonso, el mismo pintor hizo nueve óvalos con diferentes temas como la ira o la ebriedad. Se sabe que el duque viajó incluso a Roma en 1512 con la idea de convencer a Miguel Ángel para que le pintara un cuadro (*ibidem*: 65, 76 y 81).

<sup>66</sup> *Ibidem*: 68.

trata de: *Ofrenda a Venus* (1518-1520), *Baco y Ariadna* (1520-1522) y *La Bacanal de los andrios* (1523-1525), todas ellas inspiradas en el texto, ya citado, de Flavio Filóstrato,<sup>67</sup> y no sólo en la obra de este autor, también en la de Ovidio y Catulo.<sup>68</sup> Pinturas en las que aparece el desnudo femenino, novedad en el arte que surge en Italia hacia el 1500. Desnudos cuyo propósito es “celebrar la belleza de un cuerpo que incita al amor y al deseo”.<sup>69</sup> Amor entendido desde un punto de vista neoplatónico, como un bien para todos. Los mecenas, y en este caso Alfonso I, encargaron estos cuadros por el gusto de lo erótico, pero con un claro acercamiento al mundo clásico, de ahí que estas pinturas tengan una sólida base literaria o filosófica.<sup>70</sup>

*Ofrenda a Venus*, primero de los tres cuadros realizados por el veneciano. Muestra a un gran número de amorcillos que en divertido desorden, juegan, ríen, comen manzanas, símbolo del amor, se abrazan, lanzan flechas, vuelan y corren en un paisaje ligeramente montañoso de prado verde y árboles de gran tamaño, coronado por una ciudad que se pierde en una bruma azul. Los amorcillos rodean una escultura de la diosa y, junto a ella, varias ninfas parecen agradecer los dones otorgados por Venus. La obra sigue el boceto de Fra Bartolomeo enviado desde Ferrara a Venecia por el duque, salvo por un detalle, mientras en el dibujo del florentino la diosa era el centro de la composición, en el del de Cadore Venus se ubica en un lateral, otorgando toda la atención a los amorcillos.<sup>71</sup>

*Baco y Ariadna*, pintura en la que se muestra a una abandonada Ariadna en la isla de Naxos. Teseo, que había utilizado a la joven para vencer al Minotauro, tras lograr su objetivo, dejó a un lado a la hija del rey Minos quien terminará por convertirse en esposa del dios del vino y formar parte del Olimpo. La obra está centrada en el encuentro de ambos en la isla. Baco se muestra como un dios triunfante de regreso desde la India. La comitiva que sigue a Dionisos montado en un carro tirado por leopardos es amplia: Sileno, bacantes, un niño sátiro, un hombre mordido por una serpiente, tal vez haciendo referencia al Laocoonte. Todo ello enmarcado en un paisaje donde el fondo está dominado por el mar, los árboles, las montañas e, incluso, alguna construcción. Parece que la base literaria de esta composición pudo ser el *Canto LXIV* de Catulo.<sup>72</sup>

*La Bacanal de los andrios*, conservada en el Prado junto a la primera de estas tres obras. La razón: la cesión que de la misma hizo el cardenal Ludovisi o, tal vez, su hermano Nicolò al rey Felipe IV como agradecimiento por el Piombino. Se caracteriza por sus dimensiones adaptadas al camerino al que iba a ser destinado.<sup>73</sup> En él se muestra una escena festiva en Andros, representado como un lugar indeterminado pero agradable. Espacio cercano al mar en el que diversas personas se divierten, juegan, beben vino, y que a lo lejos muestra un barco con las velas desplegadas, posiblemente el

<sup>67</sup> CANGAS SOSA, 2009: 43. Para las fechas de realización de las obras, CHECA, 2013: 65-67.

<sup>68</sup> CHECA, 2013: 68.

<sup>69</sup> BLANCO, 2012: 102.

<sup>70</sup> *Ibidem*: 103.

<sup>71</sup> CHECA, 2013: 85 y 87-88. Para el texto de Filóstrato, el mismo autor recoge parte en su obra. Tiziano sigue con gran rigor lo expuesto por el sofista.

<sup>72</sup> *Ibidem*: 91.

<sup>73</sup> CANGAS SOSA, 2009: 49 y LAFUENTE FERRARI, 1977: 147-148. Parece que las pinturas, tras la pérdida de Ferrara por los duques, fueron recogidas por el legado Aldobrandini, gobernador en la ciudad del Po, quien se las llevó a Roma en 1598, siendo heredados los cuadros por los Ludovisi.

barco de Baco que se aleja del lugar dejando que los demás disfruten de la fiesta.<sup>74</sup> Algunos autores llegan a ver en la pintura la representación de las tres edades del hombre, un niño en la escena central, jóvenes a su alrededor y al fondo, dormido, un anciano, tal vez Sileno.<sup>75</sup>

Junto a uno de los riachuelos, todos ellos de vino y no de agua por intervención del dios Dionisos, un chiquillo hace pis, tal vez Cupido en opinión de Canga, de manera que con su acción envenenaría de amor dicho vino. Junto al río, informa el mismo autor, una partitura que recoge “un canon de Adrien Willaert, músico flamenco al servicio de la corte de Ferrara, cuya letra dice: ‘Quien bebe y no repite, no sabe lo que es beber’”.<sup>76</sup> Y en la parte inferior izquierda, uno de los desnudos más sensuales de este periodo, el de Ariadna, también identificada en este caso como Venus. Tumbada, relajada, casi estirándose en total abandono.<sup>77</sup> Esta tercera pintura se dedica a la música, la bebida y el amor.<sup>78</sup> A la diversión de aquellos que prueban el elixir de Baco.

Los encargos que Alfonso d’Este hizo a Tiziano están vinculados, en palabras de F. Checa, con uno de los aspectos que más preocupaban al de Cadore: el deseo “de una reconstrucción ideal y pictórica de la Antigüedad clásica”.<sup>79</sup> En las tres pinturas destinadas al camerino, el artista, de un modo u otro, hará referencia a la música, elemento que formaba parte del concepto neoplatónico por el que la belleza se da a través de la vista y también del oído. La música es parte de esa belleza por medio del sonido, bien de los instrumentos, bien del sonido melódico unido a las palabras combinadas entre sí.<sup>80</sup> Sin embargo, las pinturas realizadas por Tiziano para el duque Alfonso pretenderán, en todo momento, la recuperación de la Antigüedad grecolatina, y no irán más allá.

La referencia a la presencia del pintor veneciano en Ferrara, y más en concreto vinculado a la figura del duque mecenas, se asociará más adelante al cuadro que aquí nos interesa presentar. Un retrato familiar realizado por el pintor, posterior al nacimiento del heredero del ducado Ercole II, en el que se muestra la posible imagen de la duquesa de Ferrara.

Pero la labor de mecenazgo no se centrará sólo en el duque, la propia Lucrecia desarrollará un papel importante en este sentido, más cercana al mundo gótico que renacentista, pero no por ello menos importante.

Creo, por tanto, que queda suficientemente demostrada la importancia de la ciudad de Ferrara como centro artístico de primerísima línea en el Renacimiento italiano, subrayando la aportación y la labor de mecenazgo llevada a cabo por la familia d’Este, a la que se iba a incorporar nuestra Lucrecia.

<sup>74</sup> Según Checa, Dionisos no se aleja en su barco, sino que se acerca a la isla para formar parte de las fiestas (CHECA, 2013: 98).

<sup>75</sup> CANGAS SOSA, 2009: 50-51. Para Checa, este anciano es el dios-río, que estrujando un racimo de uvas da origen a la corriente de vino (CHECA, 2013: 99).

<sup>76</sup> CANGAS SOSA, 2009: 51.

<sup>77</sup> Checa identifica también esta figura femenina con la ninfa del lugar, asociada en el ideario veneciano con el nacimiento de los ríos. Parece que el desnudo, según el autor, pudo inspirarse en un sarcófago conservado en Mantua o bien en la Venus de Giorgione (CHECA, 2013: 99).

<sup>78</sup> *Ibidem*: 100.

<sup>79</sup> CHECA, 2005: 88.

<sup>80</sup> *Ibidem*: 90.

#### 4. LUCRECIA, MECENAS DE LA CULTURA

El círculo cultural de Lucrecia estará formado por poetas, entre ellos: Giovanni Sabadino degli Arienti, Ludovico Ariosto, Tito y Hércules Strozzi, Antonio Tebaldeo, Giangiorgio Trissino y, por supuesto, Pietro Bembo, del que recibiría un ejemplar de su obra *Gli Asolani*,<sup>81</sup> en la que se recogía un diálogo de amor y que envió a Lucrecia con una dedicatoria.<sup>82</sup> Además, hubo también pintores como Tomaso da Carpi, a algunos de ellos les encargó pintar las bóvedas de sus aposentos ubicados en la Torre Marchesana; escultores o libreros encargados de encuadernar los libros solicitados por la duquesa, como Vilaforo.<sup>83</sup> En este contexto humanista, cuando lleguen los herederos de Alfonso y Lucrecia, su educación destacará por el estudio de los clásicos. El preceptor de Ercole II, Niccolò Lazzarino, se encargará de comprar para la formación del niño un Ovidio y un Virgilio con los que lo acercará al mundo grecolatino propio del Renacimiento.<sup>84</sup> La duquesa estuvo muy pendiente de la formación del heredero y en 1518 estuvo presente, junto con otras personas, en un examen que se le hizo al niño en el que debió, entre otras cosas, recitar y traducir versos de Virgilio.<sup>85</sup> La preocupación de Lucrecia por las artes y las letras pasaba por el interés en fundar una Academia de intelectuales que tendría relación con el impresor Aldus Manutius. Dicha idea no llegó a prosperar, pero su relación con el editor permitió que se publicasen en 1513 los poemas de Tito y Ercole Strozzi y, años después, el ya mencionado *Orlando furioso* vería la luz en la ciudad de Ferrara. Ambas obras estarían dedicadas a Lucrecia Borgia.<sup>86</sup> De hecho, se menciona a la Duquesa en el canto XLII, en el que se dice:

Lo que primero a caso allí ha mirado  
con largo honor, Lucrecia Borja ha sido;  
cuya honesta beldad bien ha ilustrado  
a Roma, y más que nunca ha engrandecido,  
y los dos que con honra se han tomado  
carga tan principal, allí ha leído  
en el mármol: Antonio Tebaldeo  
y Hercul Estroza, un Lino y un Orpheo.<sup>87</sup>

A pesar de estar dentro de este mundo renacentista donde el antropocentrismo y el espíritu clásico son el elemento dominante, Lucrecia, en su colección de objetos y en los frescos que hará pintar para sus estancias, dejará de lado el tema del hombre que muy discretamente recoge los valores cristianos, para priorizar los elementos propios

---

<sup>81</sup> BRADFORD, 2005: 225 y 229. Al igual que su marido, quien concebía, según Checa, su corte como una nueva Atenas, Lucrecia, como esposa de quien gobernaba Ferrara, compartía los gustos y el concepto de mecenazgo de Alfonso. Según Checa, en la corte ferraresa había filósofos como Nicolo Leonino, jurisconsultos como Ludovico Cato y humanistas, entre ellos Celio Calcagnini. En CHECA, 2013: 79.

<sup>82</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 185.

<sup>83</sup> BRADFORD, 2005: 392 y 394.

<sup>84</sup> *Ibidem*: 383.

<sup>85</sup> CATALANO, 1920: 39.

<sup>86</sup> BRADFORD, 2005: 384.

<sup>87</sup> MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 181, traducción del canto en italiano recogida también por el autor, realizada por Jerónimo de Urrea.

de su fe. Su pensamiento más íntimo es más medieval que moderno. D. Ghirardo destaca la diferencia entre la colección de Isabel d'Este, considerada un ejemplo de mujer renacentista, con gusto por las antigüedades griegas y romanas, frente a los intereses de Lucrecia, para quien los objetos devocionales y las pinturas de escenas de la vida de Cristo fueron más importantes. Es más, frente a las numerosas representaciones paganas propias de la corte de Mantua, algunas de ellas pintadas por Andrea Mantegna o Pietro Perugino, o las esculturas del mundo clásico que la marquesa Isabel poseía allí, la duquesa de Ferrara sólo guardará como ejemplo del mundo grecolatino un brazalete de oro con la imagen de Ercole que le fue regalado con motivo del bautismo de su hijo Alejandro.<sup>88</sup> Lucrecia, además, poseía una importante colección de tapices, trece en total. En ellos se representaban escenas del Juicio Universal y escenas del Primer Libro de los Reyes relacionadas con Acab, Jetzabel y Nabot y la muerte de éste último de mano de la soberana para conseguir sus viñedos. Muestra, según Ghirardo, el abuso del poder sobre los débiles y, finalmente, la justicia divina. Entre estos tapices estaba también uno de gran tamaño ubicado en la cabecera del lecho de Lucrecia, en el que el tema representado era Abraham y el faraón. El momento en el que Abraham hace que Sara pase por su hermana para evitar la muerte a manos del faraón de Egipto. El hecho de que el faraón tomase a Sara como mujer fue una de las causas del castigo divino. Dios envió a Egipto las plagas. De nuevo el abuso por parte de aquel que tiene poder y el castigo divino por no ser justo.<sup>89</sup> Este gusto por los temas cristianos enlaza con la devoción de Lucrecia y su temor a no saber combinar su poder como duquesa con su piedad y fe como cristiana devota, de ahí los temas escogidos.

Las estancias en las que se alojó la dama al llegar a Ferrara muestran también sus gustos. Eran unos aposentos compuestos por dos habitaciones y un camerino, todas ellas ubicadas sobre los jardines del Castillo Viejo. En la antecámara, la primera habitación de su nuevo hogar, existían cortinas de raso alejandrino. La segunda estancia estaba constituida por el salón alfombrado, donde dominaba el terciopelo verde, además de cojines de raso en los que se podía ver el emblema de los Borgia. Finalmente, la tercera estancia era la habitación propiamente dicha, la alcoba donde dormía y comía la duquesa, lugar donde se ubicaba una cama con dosel y una rica colcha.<sup>90</sup>

La música fue también parte de las artes cultivadas por la señora de Ferrara. Ya Ercole I había sido un gran aficionado a este arte y su nuera tendría entre los nombres destacados a Bartolomeo Tromboncino, uno de los compositores más reconocidos de las cortes italianas y experto en el laúd quien, de entre todos los que constituían la corte de Lucrecia, tenía el salario más elevado.<sup>91</sup> Entre las *frottole* o pequeñas composiciones populares que hacía, muchas de ellas se encuentran en español a pesar de ser él italiano. Otros músicos que formaron parte de la corte de Lucrecia y que también tocaron

---

<sup>88</sup> GHIRARDO (2015-2016: 9): “Diversamente dall’importante collezione di antichità romane e di rappresentazioni di divinità pagane d’Isabella d’Este, la collezione di Lucrezia annota un solo oggetto proveniente dall’antichità classica; un braccialetto d’oro con le immagini delle fatiche d’Ercole, regalato nel 1514 ad Alessandro in occasione del suo battesimo da Giuliano de Medici [...]. Nessun altro oggetto secolare o classico appare in nessun altro luogo dell’inventario, con l’eccezione dei suoi sigilli e del suo stemma. Allo stesso modo gli affreschi dei suoi appartamenti nel castello d’Este raffiguravano maggiormente soggetti cristiani che classici, in netto contrasto con le pitture commissionate da Isabella”.

<sup>89</sup> *Ibidem*: 10.

<sup>90</sup> CATALANO, 1920: 35.

<sup>91</sup> ZARRI, 2007: 74.

el laúd como instrumento predilecto fueron Dionisio de Mantua, Paolo Poccino y Nicolò de Padua. Sobresale la figura de Ricciardetto Tamburino, quien tocaba la gaita y el tambor, y una mujer que cantaba, Dalida de Putti.<sup>92</sup>

Tal como había hecho su padre en la corte papal, Lucrecia brilló como organizadora de fiestas. El carnaval de Ferrara era una de las celebraciones más importantes del ducado. En 1508, momento en el que Alfonso d'Este no se encontraba en sus tierras, la encargada de organizar el evento fue su mujer, que ejercía de gobernadora del territorio: "En la sala Grande fueron colgados los mejores tapices de los Este. Todos se pusieron máscaras y se entregaron a los placeres callejeros [...]. Hubo torneos en la Quintana, más fiestas y más bailes".<sup>93</sup> Los banquetes en el hogar son también muy importantes, para ello se contaba con la ayuda de un mayordomo, el de los Este fue Cristóforo da Messisburgo, destacado por su buen hacer.<sup>94</sup> La vida de los estenses transcurría entre fiestas de máscaras, bailes, banquetes durante el invierno y cacerías, baños y fiestas campestres en verano.

También se celebraban representaciones teatrales, y la propia Lucrecia se distinguió en su mecenazgo proponiendo en 1504 la *Festa di Jacob* o en 1506 la *Festa dei pastori*. Hubo celebraciones en las que la duquesa no era organizadora, sino homenajeada, como en aquellas organizadas por Alfonso para divertir a su mujer. Entre ellas, la fiesta del cerdo, en la que soltó a un puerco ante doce de sus familiares vestidos con armadura, ojos vendados y palos con los que hacerse con el animal, o la del toro que dejó suelto en las calles llenas de gente, lo que llegó a provocar muertos entre la multitud.<sup>95</sup> Ferrara era un espacio más tranquilo que Roma desde el punto de vista político, pero cargado de actividad para el divertimento de sus habitantes y con recursos suficientes como para que sus duques desarrollasen la actividad de mecenas. Las mañanas se iban, en el caso de Lucrecia, en vestirse, lavarse el cabello y acicalarse, y las tardes entre los convites, bailes, lecturas, crianza de los hijos, mantener sus hábitos religiosos, entre ellos la visita de conventos y la ayuda a las congregaciones de monjas para que mejorasen sus residencias, y diversas actividades lúdicas.

En su parte devota, la duquesa hizo también importantes obras de mecenazgo pues, desde muy temprano, fue parte de la orden de franciscanas terciarias y, durante su periodo de adulta, contribuyó a la creación de un convento de clarisas observantes con el nombre de San Bernardino. Convento formado por mujeres que seguían la regla de San Damián, en la que la pobreza absoluta era lo establecido. Sus acciones en los ámbitos monásticos se expandieron por Ferrara, Milán, Módena, Mantua y un largo etcétera de espacios a los que se les cedía limosna, ayudas y donaciones con las que lograba mejorar la vida de las hermanas.<sup>96</sup> En su corte, además, existían diversos teólogos y predicadores de diferentes órdenes, algo que heredó de su pasado en Roma.<sup>97</sup> Fue una mujer preocupada por mantener sus creencias a lo largo de su vida. De nuevo, en las cartas a su confesor, Tommaso Caiani, puede observarse cómo le resultaba complejo llevar a cabo el hecho de conciliar su vida llena de ventajas y riquezas en su condición

---

<sup>92</sup> BRADFORD, 2005: 277-278.

<sup>93</sup> *Ibidem*: 322.

<sup>94</sup> *Ibidem*: 391.

<sup>95</sup> CATALANO, 1920: 29-31.

<sup>96</sup> GHIRARDO, 2010: 203.

<sup>97</sup> ZARRI, 2007: 74.

de duquesa, con una vida cristiana.<sup>98</sup> Los rumores, los falsos testimonios, el juzgar a otros por su aspecto y comportamiento, los cotilleos propios de una corte, era algo que le preocupaba como parte de sus pecados. Las soluciones a estas cuestiones vendrían dadas por su confesor, quien aseguraba que su vida como duquesa le concedía la posibilidad de ayudar a otros, evitando mirar lo material sólo en beneficio propio. De ahí las acciones de Lucrecia, entre ellas las de comprar terrenos baldíos en el territorio ferrarés con el fin de ponerlos en producción, bien con agricultura, bien con ganadería y, de ese modo, contribuir y procurar el bienestar del prójimo.<sup>99</sup> Visitó monasterios y conventos y, entre sus preferencias en Ferrara, destacó el del *Corpus Domini*, regido por clarisas.<sup>100</sup> Para estas instituciones, Lucrecia destinaba grandes sumas de dinero con las que pagar a los pintores que debían decorarlos.<sup>101</sup> En ese deseo de hacer el bien, colaboró en que los casos de gentes encarceladas por motivos en los que la pobreza había tenido especial importancia fuesen revisados, y también se preocupó por la mejora de la salud de los más débiles,<sup>102</sup> de ahí el amor de sus súbditos.

Por otro lado, la duquesa, como mujer rodeada de artistas, fue objeto de interés de los literatos que con ella convivían, apareciendo como protagonista en las poesías por ellos escritas. Así, entre 1501 y 1502, recién llegada a Ferrara, fue parte del interés de un poeta español que manifestó en sus escritos el cambio que para la hija del papa suponía su matrimonio con Alfonso, todo ello con un sentido laudatorio. En un primer momento anuncia su intención “[...] con sólo acordarme a V. E. servir, determine este pobre tratado hazer mas de palauras verdaderas escrito que de dulces razones senbrado, en que mui ciertos loores de vuestra ex.<sup>a</sup> se verá y de vuestras donzellas conocida alabança”,<sup>103</sup> y así lo hará. Presenta a Lucrecia como persona agradable con los extraños, piadosa con los necesitados, cercana a las personas de buen corazón:

Soys plaziente a los ajenos,  
soys atajo d’entrevalos,  
soys anparo de los menos,  
soys amiga de los buenos,  
y enemiga de los malos.<sup>104</sup>

El artista le concede a la dama casi atribuciones de diosa: divina, gloriosa, pacificadora, consuelo de todos los males y bien de todos:

Anima que nunca yerra,  
soys un lauro divinal;  
soys la gloria desta tierra,  
soys la paz de nuestra gerra [*sic*],  
soys el bien de nuestro mal.<sup>105</sup>

<sup>98</sup> Para un estudio más pormenorizado sobre la relación de Lucrecia con su confesor, se hace imprescindible consultar la obra de ZARRI, 2006.

<sup>99</sup> GHIRARDO, 2010: 203-205

<sup>100</sup> BRADFORD, 2005: 379.

<sup>101</sup> ZARRI, 2007: 74.

<sup>102</sup> MARTÍNEZ GARCÍA; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, 2015-2016: 14.

<sup>103</sup> CROCE, 1894: 1.

<sup>104</sup> *Ibidem*: 2.

La hija del papa reúne todas las virtudes de la mujer según los cánones de la época: prudente, clemente, justa, franca, de fe firme, caritativa en las obras de devoción, amante de Dios y de la bondad:

Sois entera providencia,  
aboreceis la malicia;  
guarnecida de prudencia,  
perdonando con clemencia  
castigais con la justicia.  
Con fuerza de fe i firmeza,  
teneis cierta ell esperança;  
animais con la franqueza,  
sojulgais con fortaleza,  
ordenais con temperança [...].<sup>106</sup>

Y por supuesto su belleza:

Pues, ¿quien podra recontar,  
por mas que sepa dezir,  
vuestro discreto hablar,  
vuestro gracioso mirar,  
vuestro galante vestir?

[...]

En la tierra vos soys una  
en medio vuestras donzellas  
mas luziente que ninguna,  
como en el cielo la luna  
entre las claras estrellas.<sup>107</sup>

Pero quizá uno de los elementos más importantes de este poemario es la claridad con que el autor expone la diferencia que existe entre la Lucrecia que vivía en Roma y la que llega y reside en Ferrara. Da la sensación de que el matrimonio de la hija de Rodrigo con Alfonso I supone, para ella, ser redimida de todos los vicios, rumores terribles y males asociados a la corte de Alejandro VI:

Pues tan entera ventura,  
a que dios traeros quiso,  
por las ondas de tristura  
fue, por valle d'amargura,  
meteros en parayso;  
donde todo lo pasado

---

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Ibidem:* 3-4.

<sup>107</sup> *Ibidem:* 5-6.

es en gloria convertido,  
 pues siendo aquello olvidado,  
 poseyendo tal estado,  
 alcançastes tal marido.<sup>108</sup>

Y ese vínculo con el mundo del arte y el respeto de su marido se verá en la representación que de Lucrecia se hace en el cuadro atribuido a Tiziano, uno de los pintores más destacados que trabajó en el camerino y que se encuentra hoy en la Galería Real de Dresde. Se trata de un retrato en el que el artista veneciano muestra a los esposos junto al heredero del ducado Ercole II, promesa de la continuidad de la dinastía, adorando a la Sagrada Familia. Ambas familias formadas por tres personas, presentadas casi como familias paralelas. Conviene, por tanto, entender cómo llegan las pinturas a la colección sajona y analizar las posibles imágenes que, de Lucrecia, se han tenido hasta ahora.

## 5. TAL VEZ LA VERDADERA IMAGEN DE LUCRECIA BORGIA

### 5.1. *Elucubraciones sobre posibles retratos contemporáneos de la Dama*

Sobre la imagen de Lucrecia Borgia se ha escrito gran cantidad de bibliografía. Se conocen descripciones realizadas por hombres contemporáneos a ella, pero no se tiene una representación pictórica que pueda considerarse fidedigna. Se sabe que había habido un retrato de ella y de sus hermanos entre los frescos realizados por el Pinturicchio en la *loggia* del Castel de Sant'Angelo. *Loggia* que Alejandro VI mandó construir en los aposentos privados que hizo en la fortaleza a finales del siglo XV. De esta construcción, hoy, no se conserva nada por haber sido destruida en el siglo XVII por el papa Urbano VIII, más en concreto en 1628. Desde ese momento se ha intuido, sin un documento que pudiera confirmarlo, cuáles eran las posibles imágenes o retratos de Lucrecia en las diferentes pinturas que se conservan. Un estudio pormenorizado en este sentido lo tenemos en el artículo "Tradición y renovación en la imagen de Lucrecia Borgia: un análisis desde las fuentes visuales", obra de J. Martínez García y M. L. Vázquez de Ágredos Pascual, donde las autoras hacen mención de las representaciones pictóricas de Lucrecia.

En el trabajo se hace una distinción entre las fuentes visuales contemporáneas a la hija del pontífice:<sup>109</sup> en primer lugar, aquellas representaciones que pudieron darse durante su etapa en Roma y, en segundo puesto, las que después se realizaron en Ferrara.

La primera de las representaciones de la época romana, en la que nuestra protagonista aparece como adolescente, es la que se encuentra en las estancias borgianas de los palacios vaticanos. Se trata de la *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi, davanti all'imperatore Massimino*, obra realizada por el Pinturicchio por mandato de Alejandro VI entre los años 1492 y 1494. Es un fresco que forma parte de la sala de los Santos. En él aparece una Lucrecia joven, de cabello rubio, largo y ondulado que se

<sup>108</sup> *Ibidem*: 7.

<sup>109</sup> El artículo mencionado hace un estudio pormenorizado de la imagen de Lucrecia desde las fuentes visuales contemporáneas hasta las obras de autores del siglo XIX y principios del siglo XX.

muestra como una mujer delicada, de piel blanca y vestimenta propia de una doncella del estamento privilegiado del siglo XV, traje azul bordado con hilos de oro con tocado de joyas. En este supuesto retrato, la joven encarnaría la figura de Santa Catalina de Alejandría.<sup>110</sup> En esta misma ciudad se habría hecho el fresco, ya mencionado, de la *loggia* del Castel de Sant'Angelo, del que no existe ninguna copia ni descripción del mismo.

En una segunda etapa, sí existen retratos fidedignos de la hija del pontífice, aunque no en pintura. Durante su periodo como duquesa de Ferrara se hacen dos medallas conmemorativas en las que figura la joven: una de ellas de 1505 atribuida a Filippino Lippi y una segunda posiblemente de Cardoso, en la que la duquesa aparece con el cabello recogido con una redecilla. No sólo se verá su imagen en las medallas, también en “una lápida votiva” realizada en plata por el artista Gianantonio da Foligno, en la que Lucrecia presenta a su hijo y futuro heredero del ducado, Ercole II, a San Maurelio, patrón de Ferrara.<sup>111</sup>

De igual modo, y de esta segunda etapa ferraresa, se conservan o se estudian diversas representaciones que se cree podrían ser Lucrecia. La primera de ellas es la pintura de la *Dama del Unicornio* de Rafael (1505), donde de nuevo una joven de ojos claros y cabello rubio, imagen propia del Renacimiento, es el modelo del pintor.<sup>112</sup>

Muy conocido es también el supuesto retrato de Lucrecia como la diosa Flora ejecutado por Bartolomeo Véneto en 1510. En él destacan de nuevo el cabello blondo y ondulado característico de la hija del pontífice y, junto a ello, la corona de mirto que porta, símbolo del matrimonio, haciendo referencia al de Lucrecia con Alfonso d'Este.<sup>113</sup> De Véneto también existe otro retrato en el que se quiere reconocer a la duquesa de Ferrara. En éste, el artista, a diferencia del anterior, la muestra como una mujer del Renacimiento. Mujer de medio cuerpo, vestida con un traje en el que la riqueza y el lujo son patentes.

De 1518, un año antes de su muerte, hay una representación de Dosso Dossi, en la que aparece una dama de rostro alargado y nariz afilada, con traje sobrio. La figura se sitúa delante de lo que las autoras, J. Martínez García y M. L. Vázquez de Ágredos Pascual, han identificado como un arbusto de mirto. Flor asociada, en esta ocasión, a los santos y aludiendo así al carácter devoto y religioso de la propia Lucrecia, quien, en sus últimos años, tendía a buscar la paz espiritual en el convento de San Bernardino.<sup>114</sup>

Dichos retratos, hoy podrían compararse con el que aquí se presenta de Tiziano. Algunos elementos de aquellas imágenes que se asocian a la duquesa de Ferrara coinciden con la representación que los autores de un libro de grabados del siglo XVIII presentan de forma específica como la de Lucrecia: el cabello rubio, la piel muy blanca, los ropajes ricos o la nariz afilada.

---

<sup>110</sup> MARTÍNEZ GARCÍA; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, 2015-2016: 3-4.

<sup>111</sup> *Ibidem*: 7

<sup>112</sup> *Ibidem*: 8

<sup>113</sup> *Ibidem*: 10.

<sup>114</sup> *Ibidem*: 13. Las autoras hacen referencia de nuevo al simbolismo que el mirto tiene con la fidelidad y la pureza, asociando con estas virtudes a la Virgen María, Santa Tecla de Seleucia y entre las diosas paganas, a Artemisa.

## 5.2. “La familia de Alfonso I duque de Ferrara”, obra de Tiziano Vecelli según un libro del siglo XVIII

Teniendo en cuenta todas las cuestiones anteriores, hoy podemos decir que, en pintura, la imagen de Lucrecia Borgia podríamos encontrarla en un retrato familiar titulado *La familia di Alfonso I. Duca di Ferrara che mettesi sotto la protezione della B<sup>a</sup> Vergine*, obra de juventud de Tiziano Vecelli. Dicha pintura formaba parte de la colección de los duques de Ferrara, pero en el siglo XVIII quedó integrada en la Galería Real de Dresde. El duque heredero de Sajonia y rey de Polonia, Augusto III, elector en la Dieta Imperial que daba pie a la subida al trono del emperador del Sacro Imperio Romano Germano, fue hombre aficionado a las artes, al igual que su padre Augusto II el Fuerte, y se hizo con parte de la colección de los duques de Módena. Los miembros que formaban la casa del Ducado de Módena eran herederos de los duques de Ferrara, territorio que la familia perdió a finales del siglo XVI, y, ante esta circunstancia, se habían visto obligados a trasladar todos los objetos del patrimonio familiar a esta otra ciudad italiana. El duque César d’Este fue el encargado de salvar las riquezas de la familia en la mudanza desde la capital ferraresa a la nueva ciudad de la Emilia Romagna en 1598. Así, en 1744, se iniciaron las negociaciones sobre la compra de la colección estense entre Augusto III y el duque Francisco III d’Este y sólo un año después, en 1745, se cerró el contrato en Venecia pasando a la colección de Dresde muchos de los mejores cuadros de la familia Este.<sup>115</sup>

La información sobre los posibles donantes que se aprecian en este cuadro se ha encontrado en un libro de grabados editado en Dresde en 1753, en el que se hace una relación del conjunto de pinturas italianas que los duques de Sajonia poseían en la Galería Real. Dicho libro, escrito en francés e italiano, se titula: *Recueil d’Estampes d’apres les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, volumen I, obra que se puede consultar en la Biblioteca Casanatense de Roma. En él aparece la imagen propiamente dicha, así como una descripción de la misma muy detallada. Esta pintura la podemos observar en las colecciones de la Galería Real de la ciudad con el número de inventario 175 (**fig. 2**). El museo titula la obra *Die Heilige Familie mit Stiftern* (Sagrada Familia con donantes). La institución, por tanto, no identifica a las tres personas que aparecen en el cuadro, aunque concede la autoría a Tiziano,<sup>116</sup> pero los estudiosos del siglo XVIII, que escriben su compendio de la colección sólo ocho años después de su adquisición, especifican claramente el nombre de esos donantes, así como la procedencia del retrato:

*La famiglia di Alfonso I. Duca di Ferrara che mettesi sotto la protezione della B<sup>a</sup> Vergine. Opera di Tiziano Vecelli da Cadore dipinta in tela, larga piedi 5. oncie 9. alta piedi 4. oncia 1.*

<sup>115</sup> PALLUCHINI, 1945: 17-18.

<sup>116</sup> F. Valcanover, sin embargo, no considera que sea obra de Tiziano. En su estudio crítico sobre el pintor de Cadore, hace referencia a este retrato y en él establece la siguiente descripción: “Sagrada familia adorada por el donante y sus familiares. En el siglo XVII pasó de Ferrara a las colecciones ducales de Módena, y de éstas a la Galería estense en 1746. Mencionada como obra de Tiziano en los inventarios de Módena y Dresde; referida por Cavalcaselle a la escuela (Marcos y Horacio Vecellio), y por Wickhoff a Antonio Badile, es hoy justamente considerada obra de taller. Berenson [1957], sin embargo, siguió creyendo autógrafa, posterior a 1555, la figura de la Virgen” (VALCANOVER, 1988: 125).

La verità e la più meravigliosa forza di colorire trionfano in tutto questo quadro che justifica la stima, che Alfonso I, Duca di Ferrara, mostrò per Tiziano. Chiamato questi alla corte di un si Gran Principe, il quale godeva di ajutare i bei talenti e chiamatovi nel tempo in cui ei principiava a divenir gran pittore, l'ardente desiderio che aveva di piacere al suo benefattore gli fece lavorare allora non solo le pitture dei Baccanali tanto di poi conosciute, e vantante, ma questo quadro ancora in cui dispinse il Duca, e tutta la sua famiglia, opera nella quale fece tutto lo sforzo per superare sestesso. Era l'usanza a qui tempi, che chiunque faceva dipingere i Santi suoi protettori o quelli pe' quali aveva maggior divozione univa alle loro imagini la figura del proprio ritratto. In seguito di questo costume, il Duca volle essere dipinto a piedi della Sacra Famiglia colla Duchessa Lucrezia Borgia sua moglie e col principe figlio, che sotto il nome di Ercole II, sucese a lui.

Questa bella pittura che sempre si è conservata nella casa d'Este è passata anch'essa dalla galleria di Modena a quella del Re.<sup>117</sup>

Se trata por tanto, como ya se ha indicado, de un retrato de familia que había pertenecido a la casa de los Este hasta la ya mencionada adquisición del mismo por el rey de Polonia. En la descripción se cita a a los tres miembros más importantes de la familia: Alfonso I, Lucrecia Borgia<sup>118</sup> y el futuro Ercole II, como los donantes de esta pintura. Todos ellos situados junto a la Sagrada Familia. Las figuras aparecen sobre un fondo de cielo tormentoso y relieve montañoso salpicado por algunas construcciones arquitectónicas ubicadas entre árboles, tal vez una de ellas podría relacionarse con la fortaleza de Ferrara. Casi en el último plano, enmarcado por el triángulo invertido que forman las cuatro figuras centrales, una ciudad iluminada por la luz del sol. Este paisaje que acoge a los protagonistas se acerca a la visión humanista de la naturaleza, en la que los espacios al aire libre eran concebidos como lugar de retiro, con un sentido ordenado, ambiente umbrío, fresco y con agua. De este modo, Tiziano no se aleja de lo que sus maestros, Bellini y Giorgione, desarrollaron: un paisaje pastoril en el que la naturaleza estaba idealizada.<sup>119</sup> Así, se ubica en primer plano a la Sagrada Familia: San José de larga barba blanca, túnica y manto terroso; la Virgen con velo, manto azul y traje rojo, leyendo un libro que tiene sujeto y abierto en una mano sobre la rodilla<sup>120</sup> y, finalmente, el Niño Jesús, sentado en el regazo de su madre con un pájaro entre las manos. Todos ellos formando un grupo bien definido.

<sup>117</sup> LE MIRE; EISEN; HUTIN, 1753: XI.

<sup>118</sup> En años anteriores, entre 1502 y 1512, Tiziano había pintado *Jacopo Pesaro presentado por el Papa Alejandro VI a San Pedro*, donde se muestra a los dos personajes tras la victoria conseguida por el primero en la lucha contra el Gran Turco en la isla de Santa Maura en 1502. Por tanto, el artista ya había tenido vínculos con la familia Borgia. Dicha pintura se encuentra hoy en el Koninklijk Museum de Amberes. En <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/12510.htm>> (consulta: 17/11/2017).

<sup>119</sup> CHECA CREMADES, 2013: 37-38 y 67. La belleza con que Tiziano pinta la luz y los tonos del cielo y del propio paisaje es reconocida por muchos de sus contemporáneos; sirva de ejemplo la carta que P. Aretino escribió al Vecellio en 1544 al observar el cielo desde una ventana: "Imaginad aún lo que me maravillaron las nubes formadas de humedad condensada [...]. Me asombró ciertamente la variedad de tonos que ostentaban: los colores más próximos ardían con las llamas del fuego solar [...] ¡Oh qué bellos trazos los pinceles naturales impelían en el aire, apartándolos de los palacios de la misma manera que lo aparta el Vecellio cuando pinta paisajes!" (VALCANOVER, 1988: 8).

<sup>120</sup> Un libro abierto, en pintura, implica el simbolismo del conocimiento.

Junto al Niño, y formando parte de un segundo grupo, un chiquillo de unos siete u ocho años, Ercole II, según los autores de la obra, con las manos dispuestas en oración, vestido de traje oscuro y cuello blanco, tapado en parte por el manto de la Virgen; junto a él, tal como indica la descripción de la obra, Lucrecia, representada con el cabello rubio y ondulado recogido en un moño con trenzas, dejando libre las orejas. Viste un vestido rico en telas, blanco, con bordados dorados, corpiño terminado en pico y escote cuadrado, cinturón de cuentas, collar de perlas y dos pequeños anillos con piedras preciosas en sus dedos meñique y anular. Al igual que su hijo entrelaza las manos en oración. Rostro ovalado, nariz fina y alargada, boca pequeña y de labios carnosos y ojos claros, azules, imagen similar a alguno de los supuestos retratos arriba señalados, como el ejecutado por Bartolomeo Véneto de 1510, en el que se muestra a una posible Lucrecia representada como la diosa Flora, más delgada pero con características similares a las de la obra de Tiziano o a las descripciones que conservamos de Niccolò Cagnolo de Parma. Por otra parte, si comparamos a la duquesa con las imágenes fidedignas que de ella existen en las medallas, podemos decir que la nariz alargada, el rostro redondeado y el cabello ondulado son lo más evidente, teniendo en cuenta que, si nos aproximamos a la fecha del cuadro de Vecelli, quizá 1516, han pasado más de diez años entre el retrato de Filippino Lippi y el del pintor de Cadore. Más cercana, en edad, es la figura que aquí se presenta a aquella imagen de Lucrecia recogida en la segunda medalla, la conocida como “de la redecilla”, representación semejante a la del relieve votivo donde la Borgia presenta a su hijo Ercole a San Maurelio. Y, finalmente, volviendo al grabado, surge la figura de Alfonso I, su esposo, ubicado tras su mujer. El duque aparece con el aspecto que se muestra de él en otros retratos del veneciano. De rostro barbado, vestido con traje negro y camisa blanca, coloca su mano, adornada con un anillo en el meñique, sobre el brazo de su esposa, creando una unidad con ella, mostrando amor y protección.<sup>121</sup> Los ojos de los seis personajes se entrelazan, los de Ercole con el Niño, Lucrecia observa a la Virgen María que posa su mirada sobre el libro ya mencionado, y Alfonso se dirige a San José, que contempla a las dos figuras infantiles. El grabado fue impreso en París por Stefano Fessard. El siglo XVIII fue la época de apogeo de este tipo de reproducciones en las grandes ciudades francesas como París.<sup>122</sup>

Tal como reza la descripción, el retrato se hizo según la costumbre del tiempo por el que los mecenas solían retratarse con los santos que consideraban sus protectores o bien con aquellas figuras por las que sentían mayor devoción. En este caso existe un paralelismo entre la Sagrada Familia y los Este, tres personas en cada grupo. En el caso de los Este, la presencia del heredero del ducado como perpetuador de la dinastía. Parece, según se recoge en la obra citada más arriba, que es el propio Alfonso quien solicita el retrato a Tiziano, tal vez en 1516 como se ha mencionado, durante la visita del pintor a la corte ferraresa, pues es una obra de juventud, tal como se indica en el inventario del museo.<sup>123</sup> El duque desea mostrar a su familia de pie, junto a la familia

<sup>121</sup> El gusto por el detalle y por los objetos que producen cambios de luz es propio de la pintura veneciana. El pintor veneciano busca en la luz la representación de lo natural.

<sup>122</sup> Fessard destacó como grabador en Francia, entre sus obras más conocidas y difundidas se encuentra la serie realizada con Caylus en 1737, *Le Cris de Paris* (BOZAL, 1982: 503-504).

<sup>123</sup> Planteamos esta posible fecha porque Checa afirma que el pintor veneciano visitó entonces la ciudad de Ferrara y no regresaría a ella hasta 1519, año del fallecimiento de Lucrecia, momento en el que el enfado del duque por su retraso a la hora de entregar la obra *Ofrenda a Venus* le obligó a viajar a la ciudad del Po

más importante del orbe cristiano, idea que encajaba con el interés por “la magnificencia y autocelebración literaria y cultural, predominantes en la Ferrara de Alfonso I”.<sup>124</sup> La pintura del de Cadore sigue los rasgos propios de su primera etapa: la representación del amor como algo que conduce a la belleza. La unión de los esposos, el gesto protector de Alfonso, muestran ese vínculo, esa belleza que conduce a su vez a la armonía.<sup>125</sup>

La admiración del duque por Tiziano no decaerá con los años, todo lo contrario, será retratado por el veneciano en varias ocasiones.<sup>126</sup> Además, Vecelli será bien remunerado, no sólo por Alfonso, también por el futuro emperador Carlos I de España y V de Alemania, quien le encargará diversas obras. El propio Miguel Ángel reconocerá el genio del de Cadore.<sup>127</sup> La colección que el duque de Sajonia poseía en la Galería Real, de la que forma parte el retrato que nos desvela la posible figura de Lucrecia, da cuenta de ello. En el libro de estampas aparece también la planta de la propia galería: rectangular, con una doble escalera de acceso y con numerosas ventanas que dan luz al edificio<sup>128</sup> y grabados de parte de las pinturas italianas que Augusto III compró a los duques de Módena (**fig. 1**). Hoy esa colección se mantiene en Dresde en la *Gemäldegalerie Alte Meister*.

El retrato de Lucrecia con su marido y su heredero da cuenta del papel principal que desarrolló la hija de Alejandro VI en la ciudad de Ferrara. Alfonso I muestra no sólo a su heredero, también a la mujer que le dio vida, y lo hace poniendo bajo la protección de la Sagrada Familia a todos ellos.

con el cuadro a medio terminar (CHECA CREMADES, 2013: 65-67). Además Ercole II nace en 1508, la edad del niño para 1516 sería de ocho años, tal vez la que tiene en el momento de ser pintado.

<sup>124</sup> CHECA CREMADES, 2013: 17.

<sup>125</sup> *Ibidem*: 35. El autor además hace mención a la idea de Tiziano de seguir los escritos de Pietro Bembo y Marsilio Ficino; para este último “es el ‘amor conciliante’ quien convierte la materia del mundo en algo con forma, que, además, es forma bella”; conceptos propios de la doctrina neoplatónica.

<sup>126</sup> Sobre esta cuestión da noticia Vasari, quien asegura: “Il duca lo menò a spasso, come aveva fatto altra volta, per il palazzo, e quivi gli mostrò ciò che aveva di bello, fino a suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato”. El gusto por la pintura de Tiziano continuará durante el gobierno del heredero de Alfonso I y Lucrecia Borgia. Se conserva una carta de Jacopo Tebaldi, del 25 de agosto de 1535, en la que se muestra el seguimiento que se está haciendo, por parte de Ercole II, de un retrato de su padre: “Ho portato à casa et consignato à M(agistro) Titiano, lo designo del ordine de Franza che l'Ex(cellen)tia Vostra m'ha mandato: et ho visto lo ritratto de la fe(lice) me(moria) del Ex(cellentissi)mo S(igno)re Duca Alfonso. Il quale è tanto simile, quant'è l'acqua à acqua, etc. [...]. Epsò Titiano m'ha dicto; che lo finirà et finito mi lo dirà, et Io subito lo scriverò all'Ex(cellen)tia Vostra” (POKORNY-WAITZER, 2008: 22 y 30).

<sup>127</sup> Así lo describe Pietro Aretino: “Ma seguendo le grandezze de' Principi, / che dirò di Carlo quinto il quale, / come emulo di Alessandro Magno, per le molte / cure, e per i travagli quasi continui, che gli apportano / le cose della guerra, no[n] lascia di volger / molte volte il pe[n]siero a quest'arte. Laquale ama / et apprezza tanto, che essendogli pervenuto al / l'orecchie la fama del divin Titiano, co[n] benigne / et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla corte / dove oltre allo haverlo honorato al pari de' / primi personaggi, che erano in essa corte, gli co[n]-cesse privilegi, provisioni, e premi grandissimi: e / d'un solo ritratto, ch'ei gli fece in Bologna, mille / scudi ordinò, che gli fossero dati et anco Alfonso / Duca di Ferrara si mostrò molto amico della / Pittura: e diede al medesimo trecento scudi per / un ritratto di se stesso fatto dalla sua mano. Il quale / veduto poi da Michel'Agnolo, li lo ammirò / e lodo infinitamente, dicendo, ch'egli non / haveva creduto, che l'arte potesse far tanto: e / che solo Titiano era degno del nome di Pittore” (*ibidem*: 22).

<sup>128</sup> En el segundo volumen de 1753, en el que los autores terminan de reproducir las obras de la Galería Real, aparece un grabado con el alzado del edificio neoclásico. En el primer volumen se mostraba la reproducción de un retrato de Federico Augusto III, en el segundo se aprecia el de la esposa del elector de Sajonia, María Josefa de Habsburgo, reina de Polonia.

Con este retrato queda de manifiesto la posible imagen de Lucrecia, de la que se han planteado tantas hipótesis. La mayor parte de los supuestos retratos coinciden en algunos rasgos con la representación que Tiziano ha dejado para la posteridad.

## 6. CONCLUSIÓN

La figura de Lucrecia Borgia, por tanto, una mujer controvertida de la que se han escrito todo tipo de comentarios, algunos positivos otros negativos, los más, se muestra en realidad como una mujer de su tiempo. La hija de un hombre poderoso que debe obedecer los designios que su padre elige para ella, que debe ser esposa y madre como estaba establecido en su época. Una mujer que, perteneciendo a noble cuna, debe conocer el griego, el latín y las Sagradas Escrituras. Sin embargo, la documentación analizada muestra una Lucrecia que va más allá. Se trata de una mujer con una personalidad fuerte, capaz de organizar un ejército si la situación de su marido así lo requiere, capaz de gobernar un ducado cuando los hombres están lejos. Una madre gentil que se preocupa por sus hijos, por su educación, que sufre cuando fallecen. Una mujer dulce, capaz de acabar con las reticencias de un suegro que no confía en ella, pero que termina por reconocer todas sus virtudes y quererla como a una hija; que, siendo rechazada por su marido en los primeros momentos, alcanza su respeto. Una mujer que, además de dedicar su vida a las tareas del hogar, al gobierno de sus tierras, entiende la necesidad de desarrollar en su ducado la labor de mecenas planteada en distintas líneas:

1. Con actitud piadosa, fundando conventos, concediendo ayuda a las órdenes religiosas.

2. Con un sentido estratégico a la hora de poner en marcha tierras baldías con las que mejorar los rendimientos económicos de la tierra de la que es duquesa.

3. Y en el gusto por el arte, siendo protectora de poetas, músicos o pintores. Rodeada por este ambiente culto y lleno del esplendor renacentista en el que compartía gustos con su marido. Ella, como mujer del duque, señora de Ferrara y persona gentil con los que la rodeaban, se convirtió en objeto de interés de dichos artistas, no sólo escritores, también pintores destacando, en este caso, la figura de Tiziano, a quien, tal como indican los autores del siglo XVIII, el duque Alfonso I encargó este retrato de familia que recoge la tan buscada imagen de la hija del papa Alejandro VI.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

BALZANI, M.; FABBRI, M.; MAIETTI, F.; SANTOPUOLI, N., “Survey, Modelling and Scientific Integrated Researches for Restoration and Enhancement of Cultural Heritage – A Study of the Bas-Reliefs of the ‘Camerino dei Marmi di Alfonso I’ for the ‘Estense’ Castle”, *The 6th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*, VAST (2005), MUDGE, M.; RYAN, N.; SCOPIGNO, R. (ed.), p. 1-8 <<http://public-repository.epoch-net.org/publications/VAST2005/shortpapers/short1048.pdf>>.

BLANCO, M., “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Criticón*, 114 (2012), p. 101-137.

- BRADFORD, S., *Lucrecia Borgia. Una mujer extraordinaria en un mundo de conspiraciones*, Barcelona: Planeta, 2005.
- BRUNI, S.; CAGIANELLI, C., "Per una storia delle collezioni di antichità dei Duchi d'Este. Appunti sul cosiddetto 'Apollo di Ferrara': da Alfonso II a Louis XV", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 59, III serie, anno XXVII (2004), p. 223-246.
- BOZAL, V., "La formación del costumbrismo en la estampa española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 384 (junio 1982), p. 499-535.
- CALVO CAPILLA, S., "Las bacanales del Camerino d'Alabastro (I)", *CVC, Rinconete, Arte, Claroscuro* (5 septiembre 2006) <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_06/05092006\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/05092006_02.htm)>.
- CALVO CAPILLA, S., "El Camerino d'Alabastro de Ferrara (y II)", *CVC, Rinconete, Arte, Claroscuro* (26 septiembre 2006) <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_06/26092006\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/26092006_02.htm)>.
- CANGAS SOSA, M., "La Bacanal de Tiziano", *Trama y fondo, revista de cultura*, 27 (2009), p. 43-54.
- CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- CATALANO, M., *Lucrezia Borgia. Duchessa di Ferrara*, Ferrara: Taddei & Figli, 1920.
- CROCE, B., *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara e delle sue damigelle*, Nápoles, 1894 (Serie di opuscoli inediti o rari, I).
- CHAVES MARTÍN, M. A., "La ciudad como obra de arte. Un nuevo modelo de ciudad en la Italia del Renacimiento: Ferrara (1492-1505)", *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, 2 (2012), p. 155-178.
- CHECA, F., "Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura", *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4 (2005), p. 83-97.
- CHECA CREMADES, F., *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons historia, 2013.
- DI LEONE LEONI, A., "Gli ebrei sefarditi a Ferrara da Ercole I a Ercole II nuove ricerche e interpretazioni", *La rassegna mensile di Israel*, LII (1986), p. 407-446.
- GHIRARDO, D. Y., "Lucrezia Borgia duchessa, imprenditrice e devota", *Quaderni Estensi*, 2 (ASMO, 2010), p. 195-211.
- GHIRARDO, D. Y., "I gioielli sacri di Lucrezia Borgia", *Revista Borja. Revista de l'IEB*, 5 [Actes del congrés *Els Borja en l'art*] (2015-2016) <<https://www.elsborja.cat/revista-borja/i-gioielli-sacri-di-lucrezia-borgia/>>.
- GIOVANNINI, C., *Pasquino e le statue parlanti. Le mille voci del malcontento popolare in quattro secoli di satire, beffe e invettive*, Roma: Newton Compton, 1997.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Museo del Prado. Escuelas italiana y francesa*, Madrid: Aguilar, 1977.
- LE MIRE, N.; EISEN, C.; HUTIN, C., *Recueil d'Estampes d'apres les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, I, Dresde, 1753.
- LE THIEC, G., *Los Borgia. Luces y sombras*, Barcelona: Paidós, 2012.
- MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, *Lucrecia Borja*, Madrid: Francisco Beltrán Librería, 1922.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. J.; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L., "Tradición y renovación en la imagen de Lucrecia Borgia: un análisis de las fuentes visuales", *Revista Borja. Revista de l'IEB*, 5 [Actes del congrés *Els Borja en l'art*] (2015-2016)

- <<https://www.elsborja.cat/revista-borja/tradicion-y-renovacion-en-la-imagen-de-lucrecia-borgia-un-analisis-desde-las-fuentes-visuales/>>.
- NICO OTTAVIANI, M. G., “Cesare e Lucrezia Borgia nei loro rapporti con le città e i castelli dell’Umbria”, en *Alessandro VI e lo Stato della Chiesa (Atti del convegno Perugia 13-15, 2000)*, Roma: Pubblicazioni degli archivi di Stato, 2003, p. 265- 278.
- PALLUCHINI, R., *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma: Cosmopolita, 1945.
- PÉREZ GARCÍA, P., “Valencia en el Mediterráneo renacentista”, en *Luis Vives Humanista español en Europa (Semana Marañón 2006)*, LÓPEZ VEGA, A.; SCHWARTZ GIRÓN, P. (ed.), Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, p. 21-58.
- POKORNY-WAITZER, E., *Studien zum frühen Tizian “Tizian und Alfonso I. d’Este”. Porträts im Umkreis Alfonso I. Zur Interpretation von Dokumenten*, Viena: Universidad de Viena, 2008 <[http://othes.univie.ac.at/1297/1/2008-09-11\\_9949259.pdf](http://othes.univie.ac.at/1297/1/2008-09-11_9949259.pdf)>.
- RIGGIERI, A., *Alessandro VI Borgia: con ampi ragguagli sulla vita di Lucrezia docile strumento e vittima di disegni politici del padre e del fratello Cesare*, Roma: Bardi Editore, 2003.
- VALCANOVER, F., *La obra pictórica de Tiziano*, Barcelona: Planeta, 1988.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, O., *Los Borgia. Iglesia y poder entre los siglos XV y XVI*, Madrid: Silex ediciones, 2013.
- WARBURG, A., *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- ZARRI, G., *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma: Roma nel Rinascimento, 2006.
- ZARRI, G., “Il Rinascimento di Lucrezia Borgia”, *Scienza & Politica*, 37 (2007), p. 63-75.

8. APÉNDICE

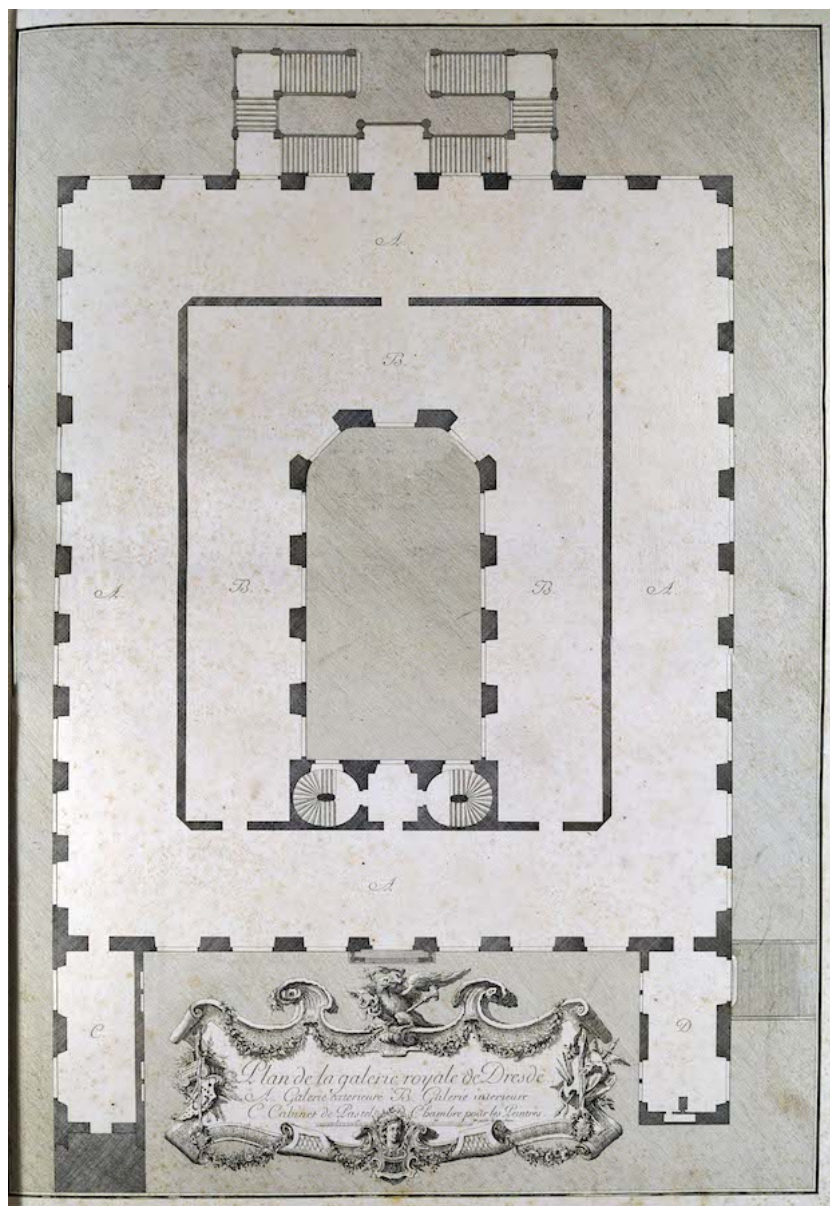


Fig. 1

Galería real de Dresde. Planta del edificio en el que se albergaba en el siglo XVIII toda la colección de pintura italiana de Augusto III. Fuente: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, I, Dresde, 1753, f. 2. Cortesía de la B. Casanatense MIBAC, Col. 20 A I 36/12.



**Fig. 2**

“La famiglia di Alfonso I. Duca di Ferrara che mettesi sotto la protezione della B<sup>a</sup> Vergine. Opera di Tiziano Vecelli da Cadore dipinta in tela, larga piedi 5. oncie 9. alta piedi 4. oncia 1.” Fuente: *Recueil d'Estampes d'apres les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, I, Dresde, 1753, f. 12. Cortesia de la B. Casanatense MIBAC, Col. 20 A I 36/12.