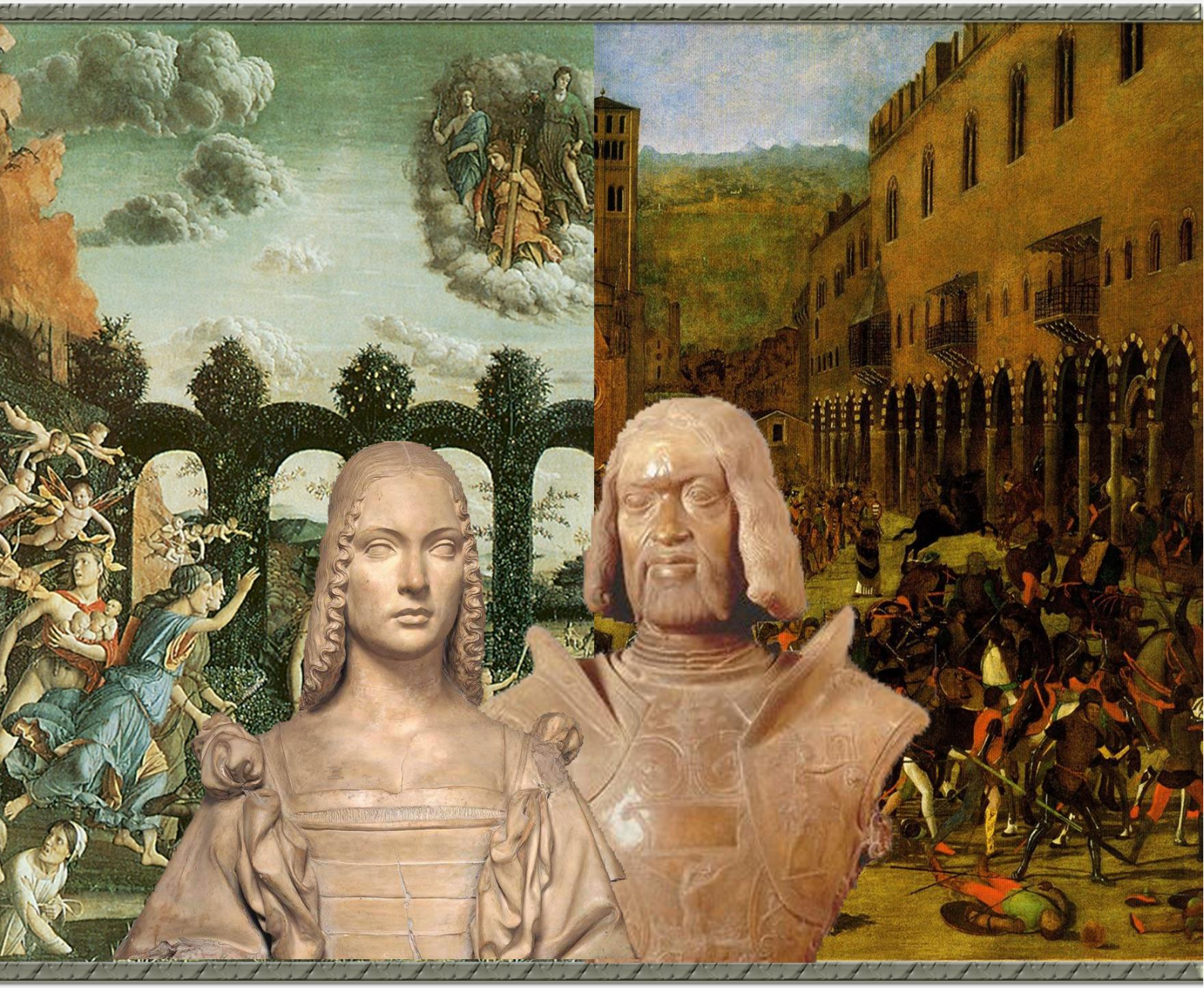
Radboud Universiteit Nijmegen



Mecenaat in de beeldende kunst van de Italiaanse renaissance

Een vergelijking tussen patronage van Francesco II Gonzaga en matronage van Isabella d'Este vanuit kunsthistorisch perspectief



Veerle van de Ven

Master Kunstbeleid en kunstbedrijf
Masterscriptie Kunstgeschiedenis, werkgroep en referaat (LET-KGM670A)
Dr. A.R. de Klerck
27 mei 2020

De afbeelding op de voorpagina is een collage van de volgende kunstwerken:

- Gian Cristoforo Romano, *Portret van Isabella d'Este,* 1500, terracotta, 54,3 x 54,6 cm, Kimbell Art Museum, Forth Worth.
- Gian Cristoforo Romano(?), *Portret van Francesco II Gonzaga,* 1498, terracotta, Palazzo San Sebastiano, Mantua.
- Andrea Mantegna, *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd* (fragment), 1499-1502, tempera op doek, 160 x 192 cm, het Louvre, Parijs.
- Domenico Morone, *De verbanning van de Bonacolsi-familie door de Gonzaga's* (fragment), 1494, olieverf op paneel, 329 x 174 cm, Palazzo Ducale, Mantua.

Disclaimer

Dit onderzoek is verricht ten tijde van de COVID-19 pandemie. Vanwege de uitbraak van dit coronavirus heeft de overheid in maart 2020 besloten publieke locaties te sluiten, waaronder musea en bibliotheken. Door deze maatregelen was het niet langer mogelijk om kunstwerken te bezichtigen, collecties van museumbibliotheken te raadplegen en gebruik te maken van collecties van Nederlandse bibliotheken, ter plekke of via IBL. Daarnaast was het niet mogelijk om de primaire bron, de kunstwerken zelf, te bezoeken. Een groot deel van de besproken werken in dit onderzoek behoort tot de collectie van het Louvre in Parijs. Het Louvre sloot haar deuren op 1 maart 2020 vanwege de virusuitbraak, waardoor een bestudering van bewaarde kunstwerken ter plekke werd uitgesloten.

Het bleek onmogelijk alle gewenste bronnen te bekijken en te lezen. De geraadpleegde wetenschappelijke literatuur is noodgedwongen beperkt gebleven tot reeds geleende literatuur, beschikbare literatuur van Universiteitsbibliotheek Radboud Universiteit en online geraadpleegde artikelen en boeken. De beoogde, niet geraadpleegde, bronnen zijn wel in cursief opgenomen in de voetnoten. Bovendien is in de literatuuropgave onder het kopje niet-geraadpleegde bronnen een overzicht van deze bronnen te vinden. Met deze toevoegingen wordt, ondanks de beperkingen ten aanzien van de bronnen, de benodigde vaardigheid aangetoond in heuristiek en kennis van betekenisvolle literatuur.

Samenvatting

Er is in toenemende mate aandacht voor mecenaat als onderzoeksveld binnen de kunsthistorische wetenschap. Waar voorheen de nadruk voornamelijk lag op onderzoek naar mecenassen van het mannelijk geslacht, wordt tegenwoordig ook uitgebreider onderzoek gedaan naar vrouwelijke mecenassen. Deze onderzoeken hebben met name een historische en sociologische insteek en bestaan voornamelijk uit opsommingen van kunstwerken die tot stand zijn gekomen dankzij een mecenas en uit verklaringen van de sociale positie van deze mecenas aan de hand van de gegeven opdrachten. Een directe vergelijking tussen het mannelijke en vrouwelijke mecenaat is echter nog nauwelijks gemaakt en in de zeldzame aanzetten daartoe is weinig tot geen aandacht voor de kunstwerken zelf.

Dit onderzoek verplaatst de historische en sociale blik naar een kunsthistorisch perspectief en is daarmee een aanvulling op reeds verrichte onderzoeken. Het mecenaat van Francesco II Gonzaga en zijn echtgenote Isabella d'Este, een renaissance echtpaar in Mantua, wordt uitgediept aan de hand van twee kunsthistorische aspecten. Vanuit kunstenaars en onderwerpen van de kunstwerken worden overeenkomsten en verschillen onderzocht tussen patronage van Francesco II en matronage van Isabella. Op welke wijze kwam de keuze voor een kunstenaar tot stand? Waar kwamen de kunstenaars vandaan? Welke hoofdonderwerpen hadden hun opdrachten? Dat zijn deelvragen die centraal staan in dit onderzoek en leiden naar het antwoord op de onderzoeksvraag: Zijn er kunsthistorisch gezien overeenkomsten en verschillen te vinden tussen patronage van Francesco II Gonzaga en matronage van Isabella d'Este in de beeldende kunst en zo ja, welke overeenkomsten en verschillen betreft het?

Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de opsommingen van kunstwerken die in eerdere onderzoeken naar voren zijn gekomen. Die opsommingen zijn voornamelijk samengesteld op grond van bewaarde correspondentie en de overgeleverde Stivini-inventaris. Vervolgens is er voor elke opdracht van Francesco II en elke opdracht van Isabella onderzocht wie de uitvoerend kunstenaar is geweest en wat het onderwerp van het werk was. Door de uitkomsten van de mannelijke en vrouwelijke opdrachtgever met elkaar te vergelijken werd het mogelijk om overeenkomsten en verschillen vast te stellen en antwoord te geven op de onderzoeksvraag.

Er zijn zowel overeenkomsten als verschillen te ontdekken tussen Francesco II's patronage en Isabella's matronage. Isabella's matronage getuigt van visie, diepgang, intellectueel gedachtegoed en grote ambitie, terwijl Francesco II's patronage voornamelijk praktisch blijkt te zijn ingericht. Overeenkomstig is dat een deel van de opdrachten door beiden werd gegeven aan dezelfde kunstenaars en dat er onderwerpen zijn die door beiden werden gebruikt, hetzij als hoofdthema, hetzij incidenteel. De uitkomsten van dit onderzoek vormen aanleiding voor uitgebreider onderzoek om te verifiëren of de uitkomsten van deze studie gelden voor patronage en matronage in de Italiaanse renaissance in het algemeen of dat dit echtpaar hier een uitzondering op vormt.

Inhoudsopgave

Inleiding ... 6
Hoofdstuk 1 – Francesco II Gonzaga en Isabella d'Este ... 8
Biografieën Francesco II Gonzaga en Isabella d'Este ... 9
Patronage van Francesco II Gonzaga ... 11
Matronage van Isabella d'Este ... 12
Hoofdstuk 2 – Kunstenaars ... 13
Groep 1: kunstenaars in opdracht van Francesco II en Isabella d'Este ... 13
Groep 2: kunstenaars in opdracht van Francesco II ... 16
Groep 3: kunstenaars in opdracht van Isabella d'Este ... 18
Bevindingen kunsthistorisch aspect kunstenaar ... 21
Hoofdstuk 3 – Keuze van onderwerp ... 23
Hoofdthema's van Francesco II ... 23
Cartografie ... 23
Triomfale kunst ... 25
Legitimatie van de Gonzaga heerschappij ... 26
Paarden en honden ... 28
Matronage van Isabella d'Este binnen de hoofdthema's van Francesco II ... 28
Hoofdthema's van Isabella d'Este ... 30
De klassieke oudheid in schilderkunst ... 30
De klassieke oudheid in beeldhouwkunst ... 39
Patronage van Francesco II binnen de hoofdthema's van Isabella d'Este ... 40
Bevindingen kunsthistorisch aspect onderwerp ... 41
Conclusie ... 43
Literatuuropgave ... 46
Bijlage I: Afbeeldingen ... 52

Inleiding

Mecenaat speelde in de renaissance een zeer belangrijke rol voor kunstenaars. De enorme bloei van de beeldende kunst in Italië in de vijftiende en zestiende eeuw zou ondenkbaar zijn geweest zonder opdrachten van mecenassen. Onder mecenaat worden de handelingen verstaan die een persoon uitvoert om de kunsten te ondersteunen en te bemoedigen.[1]

Sinds de jaren '70 wordt er vanuit kunsthistorisch oogpunt veel onderzoek gedaan naar mecenaat, oftewel patronage, als zelfstandig onderwerp. Voor die tijd werd het doorgaans gezien als onbeduidend onderdeel van de kunstgeschiedenis, maar sinds enkele decennia wordt het mecenaat erkend als een bijzonder productief en vruchtbaar onderzoeksveld.[2] Met betrekking tot de renaissance werd er met name aandacht besteed aan mannelijke mecenassen; er werd gedacht, dat het ondersteunen van beeldende kunsten grotendeels voorbehouden was aan het mannelijke geslacht.[3] De invloed van vrouwen op de kunst werd lange tijd over het hoofd gezien. Dat geldt zowel voor vrouwelijke kunstenaars, als voor vrouwelijke opdrachtgevers. Tegenwoordig verbreedt het onderzoeksveld zich en wordt er steeds meer duidelijk over de kunstbijdrage van het vrouwelijk geslacht en blijkt tegelijkertijd dat ook vrouwelijke mecenassen de beeldende kunst ondersteunden. Cynthia Lawrence is één van de pioniers op dit onderzoeksgebied. Zij onderzocht patronage door vrouwen in de renaissance en introduceerde hiermee de term matronage.[4]

Lawrence, professor aan de Temple University in Philadelphia, stelt dat in het onderzoeksveld van kunstgeschiedenis de vrouw vaak onterecht een lager sociaal profiel wordt toegemeten dan de man, waardoor de vrouwelijke invloed op de maatschappij en ook op de kunsten onderschat wordt. Uit haar onderzoek blijkt echter dat binnen het mecenaat sociale klasse en welvaart van de familie van de mecenas inderdaad een belangrijke rol speelt, maar niet het geslacht. In de renaissance waren er genoeg vrouwen uit vooraanstaande families die de middelen hadden om de kunsten te ondersteunen.[5] Een voorbeeld van een voorname renaissance familie is de Florentijnse familie de' Medici. Patronage vanuit deze machtige en welvarende familie is zeer vaak onderzocht, terwijl matronage binnen deze familie nauwelijks bestudeerd werd. Uit recent onderzoek is inmiddels gebleken dat ook vrouwelijke leden van de familie, zoals Alfonsina Orsini de' Medici (1472-1520) en Catherina de' Medici (1519-1589) ruimschoots hebben bijgedragen aan ondersteuning van de beeldende kunst in de renaissance.[6]

Het onderzoek naar vrouwelijke opdrachtgevers groeit met de jaren. Er komen steeds meer namen van vrouwelijke mecenassen aan het licht die een belangrijke rol speelden in de Italiaanse renaissance, zoals Eleonora da Toledo (1522-1562) en Veronica Gambara (1485-1550). Er zijn

[1] Gundersheimer 1981, p. 3.
[2] Haskell 1971, Lytle and Orgel 1981, Wilkins en Wilkins 1996, Nelson en Zeckhauser 2008, zijn voorbeelden van onderzoeken naar mecenaat door de jaren heen.
[3] Cooper 1996, p. 19-30 en Lawrence 1998.
[4] Cooper 1996, p. 19-30 en Lawrence 1998.
[5] Lawrence 1998, p. 3-4.
[6] Wilkins 2001, p. 1-13

biografieën geschreven over diverse vrouwelijke opdrachtgevers, waarin dan een hoofdstuk is gewijd aan hun bijdrage aan kunst als mecenas. In een dergelijk hoofdstuk wordt steevast een opsomming gegeven van kunstenaars met wie de mecenas samenwerkte aangevuld met een overzicht van kunstwerken gemaakt in opdracht van deze mecenas. Deze biografieën schetsen voornamelijk een historisch beeld van de mecenas in kwestie, maar gaan niet gedetailleerd in op de kunstwerken zelf.[7] Een ander aspect dat opvalt in het onderzoek naar matronage is dat het mecenaat van de vrouw vaak benaderd wordt vanuit een sociaal perspectief; naar de plaats van de vrouw in de samenleving en de daarmee gepaard gaande sociale status.[8] De kunst vormde een bevestiging van deze sociale status en herinnerde de toeschouwer aan de importantie van de familie die opdrachtgever was. In deze sociologische onderzoeken wordt kunst als middel gepresenteerd en niet als onderwerp op zichzelf.

Dit onderzoek verplaatst de historische en sociologische insteek van voorgaande onderzoeken naar een kunsthistorisch perspectief. Het gaat terug naar de basis van het mecenaat, het kunstwerk zelf. Daarnaast richt dit onderzoek zich niet louter op een vrouwelijke opdrachtgever, maar wordt de vergelijking met een mannelijke opdrachtgever getrokken; een stap die in veel onderzoeken ontbreekt. Het doel is om aan de hand van een Italiaans mecenasechtpaar uit de vijftiende en zestiende eeuw een indruk te krijgen van opdrachten die mannelijke en vrouwelijke opdrachtgevers aan kunstenaars gaven en deze op kunsthistorisch gebied met elkaar te vergelijken. De onderzoeksvraag is dan ook: zijn er kunsthistorisch gezien overeenkomsten en verschillen te vinden tussen patronage van Francesco II Gonzaga en matronage van Isabella d'Este in de beeldende kunst en zo ja, welke overeenkomsten en verschillen betreft het? Dit onderzoek kan daarmee een aanzet zijn om antwoorden te vinden op een grotere vraag of er overeenkomsten en verschillen bestaan tussen patronage en matronage in de Italiaanse renaissance en zo ja, welke dat precies zijn.

Het echtpaar wordt in het eerste hoofdstuk geïntroduceerd. In de daaropvolgende hoofdstukken worden de kunstwerken waartoe Francesco II en Isabella opdracht gaven geanalyseerd. De bewuste kunstwerken van het echtpaar worden onderzocht op basis van twee kunsthistorische facetten; kunstenaar en onderwerp. Kunstwerken en kunstenaars worden niet enkel opgesomd, maar inhoudelijk besproken om te onderzoeken wat overeenkomsten en verschillen zijn tussen patronage van Francesco II Gonzaga en matronage van Isabella d'Este in de beeldende kunst. Op basis van gevonden gegevens zal dit onderzoek tenslotte met een conclusie en aanbevelingen worden afgerond.

[7] Shaw 2019 is een voorbeeld van een dergelijke biografie.
[8] Lawrence 1998, p. 15-16.

Hoofdstuk 1 – Francesco II Gonzaga en Isabella d'Este

Dit onderzoek focust op één echtpaar, omdat deze echtgenoten veel gemeenschappelijke omstandigheden hadden, waarbinnen zij hun mecenaat uitvoerden. Catherine King, een kunsthistorica verbonden aan de Open University van Groot-Brittannië, stelt bijvoorbeeld dat de wijze van mecenaat streekgebonden was, dat geografie een rol speelde; in verschillende districten van Italië bestonden andere regels, uitingen van macht en aanzien en functie en wijze van mecenaat.[9] Door voor dit echtpaar te kiezen, worden zoveel mogelijk deze externe invloeden uitgesloten.

Een andere reden voor de keuze voor Francesco II Gonzaga en Isabella d'Este is dat er reeds veel onderzoek is verricht naar dit echtpaar. Er zijn over beiden biografieën verschenen en er is onderzocht welke kunstwerken in hun opdracht werden gemaakt.[10] Dit biedt een stevige basis voor dit onderzoek.

Om specifieke antwoorden te kunnen vinden is het noodzakelijk dat het onderzoek op bepaalde aspecten wordt afgebakend. Allereerst wordt architectuur buiten beschouwing gelaten, omdat dit onderzoek overeenkomsten en verschillen tussen patronage en matronage binnen de beeldende kunst wil blootleggen. Daarnaast worden enkel de beeldende kunstvoorwerpen waarvoor zij daadwerkelijk opdracht gaven voor de maak ervan in het onderzoek meegenomen. Kunstwerken die zij aankochten om toe te voegen aan hun verzameling, objecten die dus reeds vervaardigd waren bij aankoop, worden niet meegenomen in dit onderzoek. Deze uitsluiting is belangrijk om helder zicht te krijgen op welke specifieke kunsthistorische aspecten van de kunstwerken toe te schrijven zijn aan de individuele keuzes van Francesco II en Isabella.

Verder beperkt dit onderzoek zich tot de beeldende kunstvoorwerpen die waren bestemd voor de privéruimten van de *marchese* en *marchesa*. Catherine King stelt dat opdrachten voor thuis sterk verschilden van opdrachten voor kerken of andere openbare gebouwen, omdat de vormgeving van het kunstobject in dat geval moest voldoen aan de omgeving en vanuit externe invloed soms passend werd gemaakt.[11] Om deze eventuele bemoeienis van buitenaf uit dit onderzoek te filteren wordt ook de kunst bestemd voor publieke locaties uitgesloten.

Het is in belang van dit onderzoek dat opdrachten van Francesco II niet of nauwelijks beïnvloed zijn door zijn echtgenote en hetzelfde geldt andersom. Dit onderzoek richt zich op kunstopdrachten, waarin beiden onafhankelijkheid genoten in hun keuzes. Daarom worden ook de gezamenlijke opdrachten van Isabella en Francesco II uitgesloten van dit onderzoek. In die gevallen is er geen mogelijkheid om patronage en matronage met elkaar te vergelijken.[12]

[9] King 1998, p. 3.
[10] Bourne 2008 en Shaw 2019 zijn voorbeelden van recente biografieën over Francesco II en Isabella d'Este.
[11] King 1998, p. 4.
[12] Bourne 2001, p. 252.

In dit eerste hoofdstuk is het waardevol om de levensloop van zowel Francesco II als Isabella kort toe te lichten, omdat overeenkomsten en verschillen in hun leven wellicht verklaringen bieden voor eventuele overeenkomsten en verschillen in hun mecenaat.

Biografieën Francesco II Gonzaga en Isabella d'Este

Francesco II Gonzaga werd geboren in 1466 in de vooraanstaande familie Gonzaga. De familie Gonzaga regeerde vanaf 1328 over het kleine prinsdom Mantua in het noorden van Italië, nadat zij de familie Bonacolsi uit dit gebied had verbannen. Mantua was de enige stad binnen het Gonzagarijk.[13] In deze stad stond het Palazzo Ducale, waar de familie woonde en van waaruit zij haar rijk bestierde. De familie Gonzaga wist, dankzij onder andere bondgenootschappen en patronage, tot 1630 in Mantua aan de macht te blijven. In 1627 kregen zij te maken met een financiële crisis, brak de pest uit, en woedde er oorlog in het noorden van Italië, waardoor de macht van de stad Mantua en daarmee ook de macht van de Gonzaga's verloren ging.[14]

Francesco II was de eerstgeborene van Federico I Gonzaga (1441-1484) en Margarete von Wittelsbach (1422-1479) en was hiermee de troonvolger. Hij groeide op zoals dat gewoon was voor een prins in de Italiaanse renaissance; hij werd opgeleid om het land militair te kunnen dienen, leerde paardrijden en jagen. Daarnaast kreeg hij onderwijs in Latijn en schreef hij zelf teksten. Zijn teksten waren van hoog niveau en werden geprezen. Naast zelf schrijven, las hij ook literatuur afkomstig uit andere delen van Italië en daarbuiten. In 1480, op veertienjarige leeftijd verloofde hij zich met Isabella d'Este, oudste dochter van Ercole d'Este (1431-1505) en Eleonora d'Aragona (1450-1493), de machthebbers van het hertogdom Ferrara.[15]

Isabella werd geboren in 1474 en groeide dus zoals Francesco II, op in een adellijke, vooraanstaande Italiaanse familie.[16] In haar vroege jeugd kwam zij onder andere door haar opvoeding en onderwijs in aanraking met literatuur, muziek en kunst. Zij leerde schrijven en musiceren. De beeldende kunst praktiseerde zij niet, maar zij werd hierin wel onderwezen. Als meisje genoot zij geen militaire opleiding, zoals Francesco II die kreeg, maar zij kreeg wel net als haar latere echtgenoot onderwijs in literatuur. Isabella was zes jaar toen zij werd uitgehuwelijkt aan Francesco II. Tien jaar later vertrok zij daadwerkelijk naar Mantua om met hem te trouwen en zich daar te vestigen.[17]

Het huwelijk tussen Isabella en Francesco II was een strategische zet van familie Gonzaga. Dankzij het huwelijk konden de politieke banden met andere machtige Italiaanse families worden aangehaald. Zij verstevigden door dit huwelijk niet alleen hun band met Ferrara, maar ook die met Napels waar de moeder van Isabella d'Este vandaan kwam. Daarnaast trouwden de broer en de zus

[13] Bourne 2008, p. 103.
[14] Rosenberg 2010, p. 138-140.
[15] Bourne 2008, p. 30 en 34-35.
[16] Shaw 2019, p. 6.
[17] Shaw 2019, p. 11-21.

van Isabella d'Este, Alfonso I (1476-1534) en Beatrice (1475-1497), met leden van de Sforza-familie in Milaan, waardoor ook met deze stad de politieke band werd versterkt.[18] In 1484 volgde Francesco II zijn vader Federico I op als markies van Mantua. Hij werd daarmee de vierde markies van het prinsdom. In de beginperiode was zijn politieke status wankel. Dit verbeterde sterk toen Isabella in 1490 naar Mantua kwam en het Castello di San Giorgio betrok dat een onderdeel was van het Palazzo Ducale. Dankzij haar komst was het mogelijk voor Francesco II om Mantua soms te verlaten en Isabella te laten toezien op de gebeurtenissen in de streek. Isabella had dus de macht over Mantua op het moment dat haar echtgenoot niet aanwezig was en vervulde deze functie met overtuiging.[19]

Isabella zelf hield veel van reizen. Zij bezocht meerdere steden in Italië, waaronder Milaan, Rome, Napels en Venetië.[20] Hier ontmoette zij familieleden, maar ook leden van andere belangrijke families. Zij reisde niet alleen om haar netwerk uit te breiden of voor andere diplomatieke, politieke doeleinden, maar vond het ook leuk om te reizen. Francesco II ging meestal niet mee op reis, behalve wanneer zij naar haar ouderlijk huis in Ferrara ging.[21]

Vanaf 1495 nam de militaire carrière van Francesco II een vlucht. Hij werd geroemd om zijn overwinning op de Fransen in 1495 bij de slag van Fornovo sul Taro. Een opvallend fenomeen, omdat de Fransen erin slaagden Lombardije binnen te dringen en dus eigenlijk de oorlog wonnen. Maar de Italianen slaagden erin de Franse koninklijke stoet te plunderen en hadden daarmee zo'n waardevolle buit in handen gekregen dat zij zichzelf niet als verliezers presenteerden.[22] Francesco II had vervolgens een lange militaire carrière. Hij leidde zes belangrijke militaire campagnes en diende alle grote Europese staten als soldaat. In 1509 werd hij gevangengezet in Venetië, omdat hij tijdens de Liga van Kammerrijk de kant van Frankrijk verkoos boven die van Venetië.[23] Met deze gevangenschap van 1509-1510 eindigde zijn militaire carrière.[24] De gezondheid van Francesco II ging achteruit en na zijn vrijlating ondernam hij weinig militaire expedities meer. Op 29 maart 1519 kwam hij te overlijden.

Hun zoon, Federico II, was negentien jaar toen zijn vader overleed. Francesco II legde in zijn testament vast dat Isabella d'Este Mantua moest regeren totdat Federico II de leeftijd van tweeëntwintig bereikte.[25] Isabella nam de taken over van haar man en zorgde dat de economie van Mantua standhield. Daarnaast zorgde ze ervoor dat haar zoon klaar was om zijn vader op te volgen.[26] In deze periode verhuisde Isabella van het Castello di San Giorgio naar Corte Vecchia; een ander deel

[18] Rosenberg 2010, p. 161-168.
[19] Shaw 2019, p. 26-27 en Bourne 2001, p. 93-95.
[20] Shaw 2019, p. 185-235.
[21] Shaw 2019, p. 186.
[22] Bourne 2008, p. 39 en 67-68.
[23] Bourne 2008, p. 41. Hij koos ervoor om zijn Palazzo Ducale niet langer te laten bewaken door troepen van Venetië, maar te heulen met hun vijand. Hij verving de troepen met soldaten van keizer Maximiliaan en koning Lodewijk XII.
[24] Bourne 2008, p. 29.
[25] Bourne 2008, p. 45
[26] Shaw 2019, p. 247-248.

van het Palazzo Ducale. Toen Federico II oud genoeg was om het leiderschap op zich te nemen, zette Isabella nog steeds haar macht in om het aanzien van Mantua te handhaven. Ze onderhield haar netwerk en legde nieuwe contacten. Daarnaast zorgde ze voor juiste huwelijkskandidaten voor haar kinderen. Isabella d'Este overleed in 1539, twintig jaar na het overlijden van haar echtgenoot.[27]

Uit hun biografieën blijkt dat zowel de man als de vrouw uit een welvarende, vooraanstaande familie kwam en dat beiden opgroeiden met een educatie in verschillende literatuur, kunst- en cultuurvormen. Volgens Lawrence, die stelde dat het verschil in geslacht een minder belangrijke rol zou spelen en dat sociale klasse en welvaart de voornaamste drijfveren vormden voor mecenaat, zouden deze man en deze vrouw dus een relatief gelijke invloed moeten hebben gehad op de beeldende kunst.[28] Deze constatering leidt tot de hypothese dat er ook vanuit kunsthistorisch perspectief weinig grote verschillen tussen patronage van Francesco II en matronage van Isabella d'Este te verwachten zijn en dat hun mecenaat voornamelijk veel overeenkomsten zal hebben.

Patronage van Francesco II Gonzaga

Francesco II erfde verschillende *palazzi* en villa's toen hij in 1484 markies werd. Deze liet hij opknappen, uitbreiden en decoreren. Ondanks dat het merendeel van deze *palazzi* in de achttiende eeuw verloren zijn gegaan, focust dit onderzoek zich op de decoratie die Francesco II liet aanbrengen in deze *palazzi*. Na het overlijden van Federico II in 1540 werd namelijk een inventaris opgemaakt van de Gonzaga *palazzi*. Deze overgeleverde inventaris werd opgesteld door notaris Odoardo Stivini en wordt nog altijd de 'Stivini-inventaris' genoemd.[29] Twee kunsthistorici gespecialiseerd in de Italiaanse renaissance, Clifford Brown en Molly Bourne, hebben deze inventaris onderzocht en daarmee een beeld geschetst van het mecenaat van Francesco II. In hun publicaties geven zij een adequaat overzicht en sommen zij de verschillende opdrachten van Francesco II op. De onderzoeken van Brown en Bourne en hun opsommingen zijn leidend en vormen een sterke basis voor dit onderzoek.

Het belangrijkste *palazzo* van de familie, het Palazzo Ducale, liet Francesco II na zijn aanstelling als markies bijna onveranderd. De eerste opdracht die Francesco II gaf betrof het *palazzo* van Marmirolo, ten noordwesten van Mantua. De decoratie van dit *palazzo* vond plaats in de jaren 1490-1495.[30] Naast het *palazzo* in Marmirolo erfde hij ook het Palazzo Gonzaga dertig kilometer ten zuiden van Mantua. In de jaren 1490-1494 en 1495-1496 gaf Francesco II opdrachten om het *palazzo* op te knappen. Naast renovatie en uitbreiding van bestaande *palazzi,* liet hij ook nieuwe gebouwen bouwen. Zo gaf hij in 1508-1509 opdracht tot de bouw van Villa Poggio Reale. Het hoogtepunt van

[27] Shaw 2019, p. 243.
[28] Lawrence 1998, p. 3-4.
[29] Bourne 2008, p. 106.
[30] Bourne 2008, p. 120.

Francesco II's patronage werd gevormd door de bouw van Palazzo San Sebastiano. Dit *palazzo* in Mantua werd in zijn opdracht gebouwd van 1506-1512.[31]

Zoals reeds vermeld werden in de achttiende eeuw veel van de bouwwerken die in opdracht van de markies gebouwd werden verwoest. Alleen Palazzo San Sebastiano is voor een deel bewaard gebleven, maar deze heeft restauraties ondergaan.[32] Dankzij de Stivini-inventaris is het desondanks mogelijk een goed beeld te krijgen van kunstenaars en onderwerpen binnen het mecenaat van Francesco II.

Matronage van Isabella d'Este

Dankzij overgeleverde documentatie in de vorm van inventarissen en correspondentie is er tegenwoordig ruime informatie over de collectie van Isabella d'Este.[33] De collectie van d'Este was zeer omvangrijk.[34] Zij verzamelde royaal kunst en gaf daarnaast zelf opdrachten voor het maken van kunstwerken.

De belangrijkste ruimtes voor Isabella waren twee *studioli* en twee *grotte*. Dit waren privéruimtes voor haar en haar bezoek, die zij niet deelde met haar echtgenoot. Zij richtte een *studiolo* en een *grotta* in bij haar aankomst in Mantua in Castello di San Giorgio en zij deed dit opnieuw na het overlijden van Francesco II toen zij verhuisde naar Corte Vecchia. Zij richtte de *studioli* en *grotte* in met schilderijen en beeldhouwwerken. Dankzij de overgeleverde documentatie is het mogelijk om kunsthistorische aspecten als kunstenaar en onderwerp te onderzoeken, maar in tegenstelling tot de kunstwerken van Francesco II, zijn ook veel werken die gemaakt zijn in opdracht van Isabella bewaard gebleven. Deze kunstwerken vormen vanzelfsprekend ook een zeer belangrijke bron voor dit onderzoek.

Het zou binnen het kader van dit onderzoek ook interessant kunnen zijn om te kijken of en, zo ja, hoe haar matronage veranderde na het overlijden van haar echtgenoot. Een weduwe zou namelijk nog meer onafhankelijkheid gehad kunnen hebben en daarmee een grotere vrijheid hebben kunnen ervaren in haar matronage.[35] Om dit in kaart te brengen worden de opdrachten van Isabella voor haar *studiolo* en *grotta* in Castello di San Giorgio vergeleken met die voor de *studiolo* en *grotta* in Corte Vecchia.

[31] Bourne 2008, p. 106 en 165-183.
[32] Bourne 2008, p. 106.
[33] Verheyen 1971 p. 54.
[34] Bourne 2001, p. 95-97.
[35] King 1998, p. 3.

Hoofdstuk 2 – Kunstenaars

In dit hoofdstuk wordt onderzocht aan welke kunstenaars Francesco II en Isabella opdracht gaven. Zowel Bourne als Brown bieden in hun onderzoek een grondig overzicht van de kunstenaars die meewerkten aan de, meestal geschilderde, decoratie van de *palazzi* van Francesco II. Ook in de literatuur over Isabella staat duidelijk vermeld aan welke kunstenaars zij opdrachten gaf. De kunstenaars zijn bekend, maar er wordt in het onderzoek dat tot dusver is verricht niet ingegaan op hun achtergrond. Dit onderzoek doet dat wel, omdat het informatie kan geven over de manier waarop Francesco II en Isabella hun mecenaat vormgaven. Wat was de status van kunstenaars die een opdracht ontvingen; waren het kunstenaars van naam in hun tijd of onbekenden? Hoe kwamen de kunstenaars in contact met het echtpaar? Is er een trend te ontdekken in de komaf van de kunstenaars? Voor dit onderzoek worden drie groepen kunstenaars onderscheiden; een groep kunstenaars die zowel van Isabella als Francesco II opdrachten kreeg, een groep kunstenaars die enkel opdracht kreeg van Francesco II en een groep die enkel opdracht kreeg van Isabella d'Este.

Groep 1: kunstenaars in opdracht van Francesco II en Isabella d'Este

Andrea Mantegna

Eén van de belangrijkste kunstenaars aan het hof van Gonzaga was Andrea Mantegna (1431-1506). Mantegna was afkomstig uit Padua en werd daar door Francesco Squarcione (1397-1468) opgeleid als kunstschilder. Hij ontving in Padua de grote opdracht de Ovetarikapel, de kapel van familie Ovetari in de inmiddels verwoeste Eremitani-kerk van de augustijnen, te decoreren. In 1457 werd hij door de grootvader van Francesco II, Ludovico III Gonzaga, uitgenodigd om naar Mantua te komen. Drie jaar later verhuisde Mantegna naar de stad van familie Gonzaga en werd hij benoemd tot hofkunstenaar. De decoratie van de kapel van het Castello di San Giorgio was de eerste grote opdracht die hij voor het hof volbracht. Vervolgens portretteerde Mantegna diverse leden van familie Gonzaga en decoreerde hij diverse vertrekken van Castello di San Giorgio met zijn schilderkunst.[36] Een bekende en grote decoratie was die van de *camerino degli sposi.* De muren van deze ruimte zijn volledig gedecoreerd met fresco's van Mantegna, die gebeurtenissen uit de historie van de Gonzaga's tonen met portretten van de familie en ook fragmenten uit de klassieke oudheid.[37] Mantegna was een veel gevraagd en succesvol kunstenaar. Meerdere hoven wilden graag gebruik maken van zijn talenten. De familie Gonzaga wist hem te behouden door hem te benoemen tot paltsgraaf.[38] Toen Francesco II's vader, Federico I Gonzaga, in 1478 aan de macht kwam kreeg Mantegna minder opdrachten. Zijn regeerperiode was maar van korte duur; hij regeerde tot 1484. Toen Francesco II in 1484 aan de macht kwam groeide het aantal opdrachten voor Mantegna opnieuw. Hij kreeg onder andere opdracht om

[36] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 56 en 64.
[37] Moriondo 1965, p. 3-6.
[38] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 78.

negen grote vierkante doeken te schilderen met de *Triomfen van Caesar* als thema.(afb.1-9) Deze doeken waren bestemd voor het Palazzo San Sebastiano. Mantegna werkte bijna tien jaar aan deze schilderijen (1484-1492).[39]

Aan het eind van de vijftiende eeuw kreeg Mantegna ook opdrachten van Isabella d'Este. In tempera op doek schilderde hij *Parnassus* voor de *studiolo* in Castello di San Giorgio en in 1502 voltooide hij hiervoor *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuinen van de deugd*.(afb.10-11) In deze laatste periode van zijn leven raakte het werk van Mantegna uit de mode. De grote vernieuwer die hij was toen hij in Mantua begon, werd in de nieuwe eeuw minder gewaardeerd. In 1506 kwam Mantegna te overlijden.[40]

Francesco Bonsignori

Francesco Bonsignori (1455-1519) was als portretschilder werkzaam aan het hof van Gonzaga.[41] Hij werd geboren in Verona. In 1490 ging hij in de leer bij Andrea Mantegna, waardoor hij in Mantua terecht kwam.[42] Mogelijk kwam Bonsignori door Andrea Mantegna in contact met de Gonzaga-familie en werd hij via Mantegna benoemd tot portretschilder van het hof. Zo schilderde hij in 1496 in opdracht van Francesco II portretten van de familieleden Gonzaga in de *camera sopra le colonne* in Palazzo Marmirolo.[43] Daarnaast vervaardigde hij voor de *palazzi* verschillende werken samen met Mantegna. Bonsignori kreeg begin zestiende eeuw ook opdrachten van Isabella d'Este. Zij gaf voornamelijk opdrachten voor portretten van haar zelf en haar kinderen, die zij vervolgens cadeau kon doen aan andere vooraanstaande families.[44]

Giovanni Luca Liombeni

Giovanni Luca Liombeni (?-1499) was een kunstenaar in Mantua. Er is weinig bekend over het leven van Liombeni. Hij schilderde in opdracht van Francesco II in Palazzo Marmirolo. Daar was hij onder andere verantwoordelijk voor de decoratie van de *logge*. Daarnaast werkte hij in opdracht van Isabella d'Este, onder leiding van Mantegna aan de decoratie van de *studiolo* in Castello di San Giorgio. Hij kwam in 1499 te overlijden. [45]

Lorenzo Costa

Lorenzo Costa de Oudere (1460-1535) werd geboren in Ferrara en bracht veel tijd door in Bologna waar hij zijn opleiding genoot en vele grote opdrachten vervulde. Hij was gedurende zijn leven

[39] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 82-84.
[40] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 87.
[41] Bourne 2008, p. 121.
[42] Aurenhammer 2019.
[43] Bourne 2008, p. 121.
[44] Karet 2014, p. 155.
[45] Thieme-Becker (1) 2019.

werkzaam in het noorden van Italië en in Rome. In Bologna werkte hij voor de vooraanstaande familie Bentivoglio. Aan het eind van de vijftiende, begin zestiende eeuw decoreerde hij daar in hun opdracht het interieur van de Santa Ceciliakerk en de Bentivogliokapel in San Giacomo Maggiore. In deze periode had Isabella d'Este, inmiddels wonend in Mantua, contact met Antonio Galeazzo Bentivoglio (1472-1525). In overleg met hem gaf zij Costa opdracht om twee schilderijen te maken voor haar *studiolo* in Castello di San Giorgio, *De kroning van een vrouw* en *Het rijk van Comus*.(afb.12-13) De correspondentie hierover startte in 1504 en in 1505 kwam het eerste schilderij van Costa aan.[46]

In 1506 kwam Costa zelf naar Mantua en werd hij verbonden aan het hof. Hij kreeg de titel hofschilder en werd de opvolger van Andrea Mantegna.[47] Hij maakte meerdere schilderijen voor Isabella en kreeg de opdracht om haar *studiolo* af te ronden. Tegelijkertijd ontving hij opdracht van Francesco II de decoratie te verzorgen van het Palazzo San Sebastiano. Hij werd gezien als hoofd van de kunstenaars die werkzaam waren in dit *palazzo*.[48] Naast decoraties voor het *palazzo* maakte hij ook verschillende portretten van leden van de Gonzaga-familie.[49]

Lorenzo Leonbruno

Lorenzo Leonbruno (1477?-1537) werd geboren in Mantua.[50] Hij was de geadopteerde zoon van de eerder besproken Giovanni Luca Liombeni. Leonbruno werd opgeleid door Lorenzo Costa. Uit de documentatie blijkt dat Isabella d'Este hem in 1504 verzocht naar Florence af te reizen om daar een werk te maken. Hij was toen dus al bekend bij familie Gonzaga. In 1506 keerde hij terug naar Mantua en vijf jaar later werd hij daar officieel benoemd tot hofkunstenaar. In 1512 ging hij voor Francesco II aan de slag in San Sebastiano.[51] Zijn leermeester Costa had de supervisie over de decoratie van San Sebastiano, wellicht kreeg hij via hem deze opdracht, maar hij genoot zeker ook de goedkeuring van het hof, gezien zijn aanstelling als hofkunstenaar.

In 1521, ruim twee jaar na de dood van Francesco II, werd Leonbruno door diens zoon en troonopvolger Federico II naar Rome gestuurd.[52] Deze kunstschilder kende zijn grootste successen in de periode na de dood van Mantegna in 1506 tot aan de komst van Giulio Romano (1499-1546) in 1524.[53] In deze periode decoreerde hij in opdracht van Isabella d'Este het plafond van de *grotta* en *studiolo* in Corte Vecchia. Deze opdracht ontving hij in 1520, dus na het overlijden van Francesco II.[54]

---

[46] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99 en Brown 1968, appendix p. 321
[47] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99.
[48] Bourne 2008, p. 183.
[49] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 87 en Chiusa 1996, p. 3-4.
[50] In verschillende bronnen worden diverse geboortejaren aangehaald.
[51] Ciammitti 1998, p. 151.
[52] Hoffmann 2019.
[53] Holman 1998, p. 1350.
[54] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96 en 110.

Dosso Dossi

Giovanni di Luteri (1479/1486-1541/1542) werd geboren in Mantua en werd bekend onder de naam Dosso Dossi.[55] Hij zou rond 1506 in de leer zijn gegaan bij Lorenzo Costa.[56] Hij was voor Francesco II voornamelijk werkzaam in Palazzo San Sebastiano. Ook bestaat het vermoeden dat hij als protegé van Francesco II naar Venetië werd gestuurd en een paar jaar bij de familie Gonzaga betrokken was, maar in 1513 vertrok hij naar Ferrara, naar de familie van Isabella d'Este. Daar werd hij aangesteld als hofkunstenaar en bleef hij daar tot aan zijn dood.[57] Na het overlijden van Francesco II ontving hij van Isabella d'Este opdracht voor een stadsgezicht van Ferrara bestemd voor *la loggia da la città* in Corte Vecchia.[58]

Groep 2: kunstenaars in opdracht van Francesco II

De kunstenaars die werkten in opdracht van Francesco II waren werkzaam in verschillende villa's en *palazzi*, die onder zijn bewind met schilderkunst werden gedecoreerd. Deze groep kunstenaars worden met de gebouwen als uitgangspunt in chronologische volgorde gepresenteerd, omdat de meeste kunstenaars die Francesco II opdracht gaf relatief onbekend waren en zijn. Kunstenaars die bij groep één al besproken werden zijn hier verder buiten beschouwing gelaten.

Palazzo Marmirolo (1486-1519)

De decoratie van het nieuwe gedeelte van Marmirolo duurde van 1490-1495. De twee belangrijkste kunstenaars voor dit deel van het *palazzo* waren Francesco Mantegna (1470-1517) en de al eerder besproken Francesco Bonsignori. Francesco Mantegna werd geboren in Mantua en was de zoon van Andrea Mantegna. Vanaf 1494 was hij actief als schilder tot aan zijn dood. Andrea was, zoals eerder beschreven, hofschilder van familie Gonzaga. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de opdracht van Francesco II voor Marmirolo via Andrea bij zijn zoon Francesco terecht kwam. Francesco was in Marmirolo onder andere verantwoordelijk voor de decoraties in *camera del mapamundi*.[59]

Naast deze twee belangrijkste kunstenaars noemt Bourne nog een viertal, nog niet eerder besproken, kunstenaars die werkzaam waren in het *palazzo* van Marmirolo: Stefano di Marco da Venezia, Pietro Antonio Guerzo, Bartolino Topina en Benedetto Ferrari. Er zijn weinig tot geen werken van deze kunstenaars overgeleverd en er is amper iets bekend over hun leven.[60] Topina en

[55] Er bestaat discussie of Mantua of Miramolo zijn geboorteplaats was.
[56] Hierover bestaat discussie, omdat er in zijn vroege werken niet veel overeenkomsten te vinden zijn met werken van Costa.
[57] Humfrey 2019.
[58] Bourne 2008, p. 251-252.
[59] Bourne 2008, p. 116-124.
[60] Bourne 2008, 116-117 en Brown 1996, p. 273.

Ferrari waren beiden afkomstig uit Mantua.[61] Uit de naam Stefano di Marco da Venezia zou kunnen worden afgeleid dat hij uit Venetië afkomstig was. In een artikel van Brown wordt Pietro Antonio Guerzo da Crema genoemd, wellicht was hij afkomstig uit het Noord-Italiaanse plaatsje Crema. Omdat de kunstenaars allemaal uit dezelfde regio lijken te komen, lijkt het aannemelijk dat zij hierdoor in contact kwamen met de Gonzaga-familie. Dat geldt in het bijzonder voor de drie kunstenaars die uit Mantua afkomstig waren.[62]

Palazzo Gonzaga (1490-1509)

Aan het *palazzo* in Gonzaga werkte in opdracht van Francesco II ongeveer dezelfde groep kunstenaars, aangevuld met een paar nieuwe namen: Polidoro, Bernardino Bonsignori, Girolamo Corradi en Tondo de'Tondi. Over het merendeel van deze kunstenaars is eveneens zeer weinig bekend.[63]

Girolamo Corradi is één van de bekendere namen. Deze kunstenaar was al werkzaam aan het hof Gonzaga voordat Francesco II aan de macht kwam. Hij werd voor het eerst gedocumenteerd in 1481 en was werkzaam aan het hof tot 1507. Het is dus mogelijk dat Francesco II al bekend was met Corradi's werk voor hij hem opdracht gaf om een kamer in het Palazzo Gonzaga te decoreren. Corradi was opgeleid in het schilderen van topografische onderwerpen en schilderde voor de *camera delle città* stadsgezichten van acht steden.[64] De kunstenaar Polidoro, assisteerde hem hierbij. Deze schilder voegde dieren en mensen toe aan de stadsgezichten.[65] Over het leven van Polidoro is verder niets bekend.

Bernardino Bonsignori (1476-?) was de broer van Francesco Bonsignori en eveneens afkomstig uit Verona. Het is aannemelijk dat hij via zijn broer de opdracht voor het Palazzo Gonzaga kreeg. Bernardino schilderde voor *camerino delle muse* verschillende doeken en voor de *sala di vittoria* maakte hij een fresco met de strijd om Villafranca als onderwerp.[66] Daarnaast was hij samen met Tondo de' Tondi verantwoordelijk voor de decoratie van twee andere ruimtes in het *palazzo*, waarvan het onderwerp echter niet meer bekend is. Ook biografische gegevens van Tondo de' Tondi ontbreken, maar er zijn aanwijzingen die tonen dat hij en Stefano da Marco di Venezia één en dezelfde persoon zouden zijn.[67]

---

[61] Thieme en Becker (2) 2019. Bartelino Topina wordt ook geïdentificeerd als Bartolo Talpa. Dat was een medaillonmaker. Hij zou een medaillon voor Francesco II ter ere van de slag bij Fornovo hebben gemaakt. De toeschrijving van dit medaillon aan Talpa is niet zeker.
[62] Het is goed mogelijk dat Francesco II niet hoogstpersoonlijk voor alle helpende handen koos. Dit deden ook de hoofdarchitect of hoofdkunstenaar. Maar uit de documentatie komt wel naar voren dat hij op de hoogte was van wie er werkte en dat hij zich er mee bemoeide indien nodig. De aanstelling van de genoemde kunstenaars had dus wel zijn goedkeuring.
[63] Brown 1996, p. 273.
[64] Brown 1996 p. 273.
[65] Bourne 2008, p. 145 en 151.
[66] Bourne 2008, p. 153 -155.
[67] Bourne 2008, p. 699.

In het *palazzo* kwam ook een schilderij te hangen van Domenico Morone (1442-1518). Deze kunstenaar uit Verona werd in 1494 naar Mantua geroepen om een schilderij te maken van een belangrijk moment in de geschiedenis van de Gonzaga's. Het schilderij *De verbanning van de Bonacolsi-familie door de Gonzaga's* werd gemaakt voor het *palazzo* in Gonzaga, maar het werd in de zestiende eeuw naar Palazzo San Sebastiano gebracht, waardoor het werk bewaard is gebleven en nu in Palazzo Ducale in Mantua hangt.[68](afb.14)

Villa Poggio Reale (1508-1509)

De uitvoering van de opdracht voor geschilderde decoraties in Villa Poggio Reale kwam in handen van Lorenzo Costa en Gian Francesco Tura. Zij ontvingen deze opdracht in 1509.[69] Tura is een onbekende kunstenaar. Zijn werken werden eerder toegeschreven aan Maestro Orombelli, maar inmiddels zijn deze geïdentificeerd als werken van Gian Francesco Tura.[70] Verder is er niets over deze schilder bekend, behalve nog dat hij in 1485 in Mantua werd geboren en daar werkzaam was.[71] Waarschijnlijk kwam hij hierdoor in contact met de Gonzaga-familie.

Palazzo San Sebastiano (1506-1512)

De kunstenaars die werkzaam waren in Palazzo San Sebastiano werkten ook in de reeds genoemde *palazzi* en villa. Dit betrof Costa en zijn leerlingen Leonbruno en Dossi.

Groep 3: kunstenaars in opdracht van Isabella d'Este

In dit deel worden de kunstenaars die van Isabella d'Este een opdracht ontvingen aan de hand van hun naam in kaart gebracht. Kunstenaars die bij de eerste groep al besproken werden, worden hierbij buiten beschouwing gelaten.

Pietro Perugino

Pietro di Cristoforo Vannucci, beter bekend als Pietro Perugino (1446-1523), kwam uit de stad Perugia gelegen in Umbrië in Midden-Italië. Hij was onder andere werkzaam in Venetië, Rome en Florence. Hij was een veel gevraagd kunstenaar en kreeg onder andere opdrachten van paus Julius II. Daarnaast was hij leermeester van Raphaël.[72] In 1503 kreeg hij de opdracht van Isabella om een schilderij te maken voor haar *studiolo* in Castello di San Giorgio. Hij schilderde *De strijd tussen liefde en kuisheid*.[73](afb.15)

---

[68] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 87.
[69] Bourne 2008, p. 178.
[70] http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.318.html, geraadpleegd op 26 maart 2020.
[71] Riazzoli 2019, bij jaartal 1485
[72] Hiller von Gaertringen 2019.
[73] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96.

Correggio

Antonio Allegri (1489-1534), oftewel Correggio vernoemd naar zijn geboorteplaats, was in die tijd een vooraanstaand kunstenaar. Hij werd door Vasari bestempeld als een van de belangrijkste Noord-Italiaanse schilders van de eerste helft van de zestiende eeuw. Hij was voornamelijk werkzaam in het noorden van Italië, maar vervaardigde ook in Rome diverse opdrachten.[74]

Tussen 1525 en 1530, geruime tijd na het overlijden van Francesco II, schilderde hij twee schilderijen voor de nieuwe *studiolo* van Isabella d'Este in Corte Vecchia, de pedanten *Allegorie van de Deugd* en *Allegorie van de Ondeugd*.[75](afb.16-17) Isabella wilde al lange tijd schilderijen van Correggio toevoegen aan haar collectie, maar Correggio was zeer gewild en had geen tijd om een werk voor haar te vervaardigen. Via Veronica Gambara, politiek leidster van de stad Correggio, kwam Isabella in contact met de schilder en slaagde zij erin hem opdracht te geven voor de twee schilderijen.[76]

Gian Cristoforo Romano

Gian Cristoforo Romano (1460/1470-1512) werd geboren in Rome. Hij werd vermoedelijk als beeldhouwer opgeleid door zijn vader Isaia da Pisa.[77] Romano was een beeldhouwer, maar beheerste tevens allerlei smeedtechnieken en vervaardigde onder andere medaillons.[78] In 1491 was hij in Ferrara, waar hij een bustebeeld van Beatrice d'Este, de zus van Isabella, creëerde. De buste was waarschijnlijk bedoeld als huwelijksgeschenk aan Ludovico Sforza, de toen nog toekomstige echtgenoot van Beatrice. Toen Beatrice naar Milaan vertrok om bij haar man te gaan wonen, verhuisde Romano mee. Nog in datzelfde jaar kreeg hij van Isabella opdracht om naar Mantua te komen om ook een buste van haar te maken. Ludovico gaf hem echter geen toestemming en Romano bleef in Milaan.[79]

In 1497 kwam Beatrice te overlijden en kreeg Romano alsnog toestemming om naar Mantua af te reizen. Daar verbleef hij tot 1510, verschillende opdrachten voor de *marchesa* uitvoerend.[80] Hij maakte onder meer een medaillon met haar portret en beeldhouwde een buste van Isabella.[81] Voor haar *studiolo* in Corte Vecchia maakte hij een marmeren omlijsting rondom de deurpost.[82](afb.18)

Isabella d'Este was duidelijk op de hoogte van de kwaliteiten van zijn kunstenaarschap, door de verschillende opdrachten die hij reeds voor haar zus had uitgevoerd. Het werk van Romano viel

---

[74] Ekserdjian 2019.
[75] Shaw 2019, p. 119-120 en Furlotti en Rebecchini 2008, p. 110-111.
[76] Porcal 1984, p. 232-234.
[77] Schneider 2019.
[78] Norris 1996, p.582-583.
[79] Ames-Lewis 2012, p. 75-76.
[80] Ames- Lewis 2012, p. 75.
[81] Norris 1996, p.582-583.
Gian Cristoforo Romano, *medaillon van Isabella d'Este,* 1505, goud en email, diameter 6,9 cm, Kunsthistorisch Museum in Wenen.
Gian Cristoforo Romano, *Portret van een vrouw waarschijnlijk Isabella d'Este,* 1500, (voorheen gepolychromeerde) terracotta, 54,3 x 54,6 cm, Kimbell Art Museum in Forth Worth.
[82] Ames-Lewis 2012, p. 76.

niet alleen bij Isabella in de smaak, deze kunstenaar genoot landelijke bekendheid. Hij werkte aan het hof van Sforza in Milaan en ook paus Julius II in Rome deed een beroep op zijn artistieke kwaliteiten.[83]

Pier Jacopo Alari-Bonacolsi

Een belangrijk kunstenaar voor Isabella's beeldhouwcollectie was Pier Jacopo Alari-Bonacolsi. Alari-Bonacolsi werd geboren in Mantua rond 1460. Hij was een expert in goudsmeedkunst en bronzen sculpturen. Zijn bijnaam was l'Antico, omdat zijn beelden een antiek karakter hadden. Hij maakte kleine bronzen replica's van bekende klassieke beelden die hij gedeeltelijk vergulde.[84](afb.19, 28-29)

In 1479 ontving hij zijn eerste opdracht van de Gonzaga-familie. Dit betrof een paar medaillons die bedoeld waren als aandenken aan het huwelijk tussen Gianfrancesco Gonzaga (1446-1496), een oom van Francesco II, en Antonia del Balzo (1461-1538). In 1487 werkte l'Antico officieel in dienst van Gianfrancesco Gonzaga die in Bozzolo woonde. Deze kunstenaar was dus al bij de familie Gonzaga bekend voordat Isabella d'Este naar Mantua kwam.[85]

In 1496 overleed Gianfrancesco. L'Antico bleef in dienst van de familie en ontving opdrachten van Gianfrancesco's zoon, Ludovico Gonzaga (1480-1540). Het was Ludovico die Isabella in contact bracht met l'Antico. Hij liet haar een kleine bronzen versie van het bekende klassieke beeld *Lo Spinario, De doornuittrekker,* zien. In 1501 gaf Isabella aan l'Antico opdracht om eenzelfde exemplaar van *De doornuittrekker* voor haar te vervaardigen.(afb.19) In de jaren die volgden, kreeg l'Antico meerdere opdrachten van de *marchesa*.[86] Dit varieerde van nieuwe kleine kopieën van antieke figuren tot reparatie van de beelden die zij reeds had verworven. Bovendien adviseerde hij Isabella bij de uitbreiding van haar collectie.[87] In 1519, na de dood van Francesco II, kreeg l'Antico wederom opdracht voor een aantal beelden. Dit betrof acht bronzen beelden en een paar bustes voor haar nieuwe *grotta* in Corte Vecchia.[88] Het feit dat hij de kennis en de connecties had om Isabella te ondersteunen bij het uitbreiden van haar verzameling, getuigt van een bepaalde bekendheid toentertijd en ook vandaag de dag staat l'Antico bekend als gerenommeerd kunstenaar.

Kunstenaars die studioli opdrachten niet aannamen

Isabella benaderde soms ook kunstenaars voor schilderijen in haar *studioli*, zonder dat zij erin slaagde deze daadwerkelijk met een opdracht aan zich te binden. Dankzij de goed bewaarde correspondentie is haar ambitie om deze kunstenaars te contracteren toch overgeleverd. Twee bekende kunstenaars

[83] Brown en Lorenzoni 1973, p. 154. Misschien ook buste van Francesco II, maar niet zeker.
[84] Ames-Lewis 2012, p. 79-86.
[85] Ames-Lewis 2012, p. 79.
[86] Ames-Lewis 2012, p. 79-88.
[87] Avery 1996, p. 139-142.
[88] Ames-Lewis 2012, p. 88-89.

sloegen een opdracht voor een schilderij in een *studiolo* af, maar schilderden uiteindelijk wel portretten van haar en haar familie.

De eerste was Francesco Raibolini (1450-1517), beter bekend als Francesco Francia, afkomstig uit Bologna. Francia was werkzaam aan het hof van Bentivoglio samen met Costa. Isabella had contact met Bentivoglio over Costa en het is dan ook zeer denkbaar dat zij tevens op de hoogte was van het werk van Francia, die voornamelijk religieuze werken en portretten schilderde. In de tijd van Isabella groeide zijn bekendheid gestaag. Isabella wilde een schilderij van hem voor Castello di San Giorgio, maar slaagde er niet in hem aan haar te binden, omdat Francia te druk was met andere opdrachten.[89] Later maakte Francia vanuit Rome diverse portretten van Isabella, haar zoon en haar broer.[90]

In 1500 kwam Leonardo da Vinci (1452-1519), kunstenaar uit Vinci, een dorpje bij Florence, naar Mantua, waar hij wellicht ook de *studiolo* van Isabella bezocht. Zij kende Leonardo onder andere omdat hij werkzaam was aan het hof van Milaan waar haar zus Beatrice toebehoorde.[91] Daarnaast had Leonardo in die tijd al naam gemaakt, waardoor zij hem zeer zeker ook al kende. Zij wilde graag een werk van hem voor in haar *studiolo*. Het gerucht ging dat zij hierin slaagde en dat er een schilderij van Leda en de zwaan in haar *studiolo* zou hebben gehangen. Er zijn hier echter geen bewijzen voor te vinden. Alles duidt erop dat het betreffende schilderij wel heeft bestaan en zich in 1506 in Milaan bevond om vervolgens naar Frankrijk te worden gebracht waar het uiteindelijk verloren zou zijn gegaan.[92] Isabella slaagde er in elk geval wel in om Leonardo da Vinci opdracht te geven voor een portret. Dit portret is niet bewaard gebleven.[93] Zij had graag meer werken van Leonardo da Vinci aan haar collectie toegevoegd, maar het lukte haar niet dit te realiseren.[94]

Bevindingen kunsthistorisch aspect kunstenaar

De kunstenaars die opdracht ontvingen van zowel Francesco II als van Isabella waren allen hofkunstenaar. Het is een logische keuze dat de *marchese* en *marchesa* beide gebruik maakten van deze kunstenaars die al aan het hof van familie Gonzaga verbonden waren. Hierop is Dosso Dossi een uitzondering die was verbonden aan het hof van D'Este in Ferrara. Sommige kunstenaars waren al hofkunstenaar voor Francesco II aan de macht kwam. Zo was Mantegna al hofschilder voor hij zijn eerste opdracht van Francesco II kreeg. Opvallend is dat de beide kunstenaars die als hofschilder van de Gonzaga's werden aangesteld in de periode dat Francesco II en Isabella aan de macht waren,

[89] Ekserdjian 1996 (2), p. 699-700.
[90] Roio 2019.
[91] Ames-Lewis 2012, p. 113.
[92] Ames-Lewis 2012, p. 90-99. Sommigen denken dat *Leda en de zwaan* toch in de *studiolo* heeft gehangen, i.v.m. de gelijkenissen tussen Leda en Parnassus.
[93] Het behoort tot de mogelijkheden dat een studie voor een portret van Isabella d'Este door Leonardo da Vinci een tekening is die bewaard wordt in het Louvre. Het is echter niet met zekerheid te zeggen dat het een authentieke tekening van Leonardo da Vinci betreft.
[94] Shaw 2019, p. 113.

daaraan voorafgaand een opdracht hadden kregen van Isabella d'Este. Zowel Leonbruno als Costa werden als hofkunstenaar aangesteld, maar pas nadat zij een opdracht van Isabella naar tevredenheid hadden vervuld.

Francesco II maakte in zijn patronage gebruik van veel lokale en regionale kunstenaars. De meeste kunstenaars waren afkomstig uit Mantua. Wanneer zij niet afkomstig waren uit Mantua, kwamen zij in ieder geval uit het noorden van Italië. De meeste kunstenaars stonden met elkaar in verbinding, omdat zij leerling waren of familie van de kunstenaars die reeds een opdracht van Francesco II hadden ontvangen. Het is daarnaast opvallend dat veel van de kunstenaars, die opdrachten van Francesco II uitvoerden, minder bekend waren, ook nu nog. Op een paar uitzonderingen na is er nauwelijks iets over hun levensloop of over de kunstwerken die zij maakten overgeleverd.

Isabella maakte gebruik van veel verschillende kunstenaars. Zij gaf opdracht aan lokale kunstenaars, maar gaf ook opdrachten aan kunstenaars uit het midden en zuiden van Italië. Zij probeerde kunstenaars aan zich te binden die reeds naam hadden gemaakt in de kunstwereld. De kunstenaars die opdracht ontvingen van Isabella genieten vandaag de dag nog steeds bekendheid en er is veel meer bekend over hun achtergrond dan over de kunstenaars die werkten voor Francesco II. Na de dood van Francesco II zijn er geen verschuivingen te vinden in haar kunstenaarskeuze. Zij maakt veelal gebruik van kunstenaars waar zij voorheen al opdrachten aan gaf. Correggio vormt hierop een opvallende uitzondering.

Hoofdstuk 3 – Keuze van onderwerp

In het mecenaat van zowel Francesco II als van Isabella d'Este is er een bepaalde voorkeur voor specifieke onderwerpen te vinden. In dit hoofdstuk worden de verschillende hoofdonderwerpen besproken. In eerste instantie worden op basis van een aantal voorbeelden de belangrijkste onderwerpen van Francesco II toegelicht en aan de hand daarvan wordt onderzocht of Isabella binnen hetzelfde onderwerp eveneens opdrachten gaf. Wanneer dit inderdaad het geval is geweest, wordt er gekeken naar de manier waarop Isabella invulling gaf aan opdrachten binnen de hoofdthema's van Francesco II om overeenkomsten en verschillen vast te kunnen stellen. Vervolgens worden, andersom, middels voorbeelden de belangrijkste onderwerpen van Isabella d'Este toegelicht en onderzocht of Francesco II binnen hetzelfde hoofdonderwerp ook opdrachten gaf, waarvan de invulling opnieuw zal worden vergeleken met die van Isabella.

Hoofdthema's van Francesco II

Voor de toelichting van de hoofdonderwerpen van Francesco II worden de vier onderwerpen gevolgd die Bourne in haar onderzoek onderscheidt: cartografie, triomfale kunst, legitimatie van de Gonzaga heerschappij en paarden en honden.

Cartografie

Een in het oog springend onderwerp binnen Francesco II's patronage is cartografie. In al zijn *palazzi*, in Marmirolo, Gonzaga en Mantua, liet hij menig kamer decoreren met landkaarten en stadsgezichten, die allen tussen 1493 en 1512 werden vervaardigd. Geen van deze decoraties is gespaard gebleven, maar uitgaande van de Stivini-inventaris en bewaard gebleven brieven is het mogelijk een reconstructie te maken van de onderwerpen van de kaarten van steden en landen waartoe Francesco II opdracht gaf.[95]

De kunstenaars Corradi en Polidoro begonnen in 1493 aan de eerste opdracht voor het vervaardigen van verschillende stadgezichten in een kamer van het *palazzo* in Gonzaga. Deze kamer werd *camera delle città*, oftewel de kamer van de steden genoemd. Er ontstond een cyclus van acht stadsgezichten: Constantinopel, Rome, Napels, Florence, Venetië, Caïro, Genua en Parijs/Jeruzalem. Het is onduidelijk welke stad, Parijs of Jeruzalem, de reeks voltooide. Corradi schilderde in 1493 Constantinopel, Rome, Florence en Napels.[96] De figuren, dieren en boten werden gemaakt door Polidoro. In 1494 werden ook Venetië, Caïro, Genua en Parijs/Jeruzalem gerealiseerd.[97] Van deze laatste vier steden waren geen voorbeelden voorhanden die aan Francesco II's wensen voldeden, waardoor de voltooiing van de cyclus vertraging opliep. Uit correspondentie blijkt dat Francesco II

[95] Bourne 2008, p. 229.
[96] Bourne 2008, p. 230-232.
[97] Bourne 2008, p. 233-240.

een voorbeeld zocht van een Venetiaans stadsgezicht vanuit een specifieke hoek, waarbij onder andere de San Marco en het Dogepaleis beide goed zichtbaar moesten zijn. Hij gaf de Venetiaanse kunstenaar Gentile Bellini (1429-1507) opdracht om een dergelijk voorbeeld te maken, zodat Corradi dat zou kunnen gebruiken. Dit deed hij niet alleen voor Venetië, maar ook voor Caïro en Genua. Bellini slaagde er niet in om naar tevredenheid van Francesco II de voorbeelden voor de stadsgezichten te maken. Wie uiteindelijk de voorbeelden vervaardigde is onbekend.[98] De correspondentie met Bellini toont aan dat Francesco II zeer goed wist wat hij wilde en dat hij kosten noch moeite spaarde om te krijgen wat hij hebben wilde.

In de lente van 1494 startte de decoratie van Palazzo Marmirolo. Francesco II liet het *palazzo* uitbouwen met dertien kamers, waarvan er twee, *camera del mapamundi* en *camera Graeca*, van fresco's van landkaarten en stadsgezichten werden voorzien. De decoratie voor *camera del mapamundi* bestond uit een fresco van de wereld, zoals die op dat moment bekend was en een fresco van het vasteland van Italië. Vermoedelijk waren er ook fresco's van Brescia en Padua, maar dit is niet meer met zekerheid vast te stellen. De decoratie van *camera Graeca* toonde vijf verschillende locaties, die in tegenstelling tot wat de naam doet denken meer in Byzantium lagen dan in Griekenland. Er waren fresco's van Constantinopel, Adrianopel, zeestraat de Bosporus, de Albanese havenstad Vloré en de eilanden van Rhodos. Francesco II had goede banden met het Ottomaanse rijk, die hiermee tot uitdrukking kwamen. Er kwam in deze kamer ook een portret van Casim Beg, een gezant van de sultan van het Ottomaanse rijk Bayezid II (1447-1512), te hangen, geschilderd door Francesco Bonsignori.[99]

San Sebastiano werd gedecoreerd in 1506-1512. In *camera del mapamundi et del Cairo* verscheen een wereldkaart, een stadsgezicht van Caïro en een kaart van Italië, allen geschilderd op doek, terwijl in de *palazzi* van Gonzaga en Marmirolo de ruimtes gedecoreerd werden met fresco's. Corradi, eveneens werkzaam in Gonzaga, kreeg ook voor het Palazzo San Sebastiano de opdracht voor de landkaarten en stadsgezichten.[100]

Cartografie kende in de zestiende eeuw al een lange traditie, maar stadsgezichten kwamen in Italië pas aan het eind van de vijftiende eeuw op. De enige bestaande reeks ten tijde van Francesco's eerste opdrachten was te vinden in de *loggia* van het Belvedère in Rome.[101] Francesco II zou dus gezien kunnen worden als een pionier op dit gebied. Uit de moeite die hij ervoor deed om goede voorbeelden te krijgen, blijkt in elk geval hoe belangrijk ze voor hem waren. Hij gaf meerdere kunstenaars, onder wie Bellini, opdracht voor voorbeelden en hij stuurde er verschillende personen op uit om goede en complete voorbeelden te vinden.[102] Hij bemoeide zich hier persoonlijk mee en bepaalde zelf welke steden hij geschilderd wilde hebben.

[98] Bourne 2008, p. 235-240.
[99] Bourne 2008, p. 240-244.
[100] Bourne 2008, p. 245-246.
[101] Bourne 2008, p. 231. *Schultz 1987.*
[102] Bourne 2008, p. 251.

De iconografie achter de gekozen steden is lastig te bepalen, omdat de werken niet bewaard zijn gebleven. Wanneer zij wel geconserveerd waren geweest hadden details onderzocht kunnen worden op onderliggende iconografie.

Triomfale kunst

Triomfale kunst is bekend sinds de klassieke oudheid, op grote stenen triomfbogen werden in die tijd veldslagen en overwinningen van keizers in reliëf uitgebeeld. In de renaissance herleefde de belangstelling voor de antieke tijd en werd de traditie van triomfbogen overgenomen met als vroegste voorbeeld een reliëf uit 1458 in de boog van het Castelnuovo in Napels.[103] Ook klassieke teksten over militaire overwinningen van grote bevelhebbers als Alexander de Grote en Julius Caesar waren dermate populair, dat zij regelmatig als onderwerp werden gekozen voor schilderwerken. De voorstellingen, triomftochten van verschillende bevelhebbers, werden voornamelijk op doek geschilderd, zodat de werken makkelijk verplaatsbaar waren en bijvoorbeeld als decor konden dienen bij toneelstukken of tijdens grote banketten.[104] Binnen het mecenaat van Francesco II zijn diverse opdrachten voor het vervaardigen van dit soort triomfale kunst bekend. Een van de belangrijkste voorbeelden is de door Andrea Mantegna geschilderde cyclus *Triomfen van Caesar*, die in tegenstelling tot veel ander werk bewaard is gebleven en sinds 1672 is opgenomen in de Britse koninklijke collectie.[105](afb.1-9) Omdat de *Triomf van Caesar* bewaard is gebleven is het mogelijk om dieper op deze doeken in te gaan.

De cyclus *Triomfen van Caesar*, bestaand uit negen grote, nagenoeg vierkante doeken, die elk bijna zeven en een halve vierkante meter groot zijn en samen een triomftocht van Caesar verbeelden, was een van de eerste grote voorstellingen van een overwinning uit het oude Rome.[106] Op het eerste doek, gaan trompettisten en vaandeldragers voor in de lange stoet en op het tweede doek volgen een banierdrager te paard en strijdwagens volgeladen met buit.(afb.1-2) Op het derde doek wordt op een draagbaar nog meer buit meegedragen en worden met name buitgemaakte harnassen, schilden, speren en helmen afgebeeld, terwijl het vierde doek tegen een Italiaans landschap met antieke architectuur een volgende groep buitdragers en trompettisten toont.(afb.3-4) Op het vijfde doek komen na de groep trompettisten offerstieren en olifanten in beeld en op het zesde doek lopen mannen trots en zegevierend te sjouwen met nog meer buit en wapentuig.(afb.5-6) Op de achtergrond van dit zesde

---

[103] Rodríguez Lopez 2012, p. 12.
Francesco Laurana en zijn assistent, *Triomfboog ter ere van Alfonso V van Aragon*, marmer, 35 meter hoog, Castelnuovo in Napels.

[104] Bourne 2008, p. 126.

[105] Bourne 2008, p. 195 en Furlotti en Rebecchini 2008, p. 84. Het staat ter discussie of de opdracht daadwerkelijk van Francesco II kwam. De documenten over deze opdracht dateren echter allemaal uit de regeerperiode van Francesco II, daarnaast vormen de doeken van Mantegna een evenwicht met de rest van de collectie van Francesco II waarin meerdere *trionfi* zijn te ontdekken. Dit onderzoek heeft er dan ook voor gekozen Francesco II te zien als opdrachtgever voor *De triomfen van Caesar*.

[106] Rodríque Lopez 2012, p. 13 en Furlotti en Rebecchini 2008, p. 83.

doek is een romeinse muur met bogen zichtbaar.(afb.6) Op het zevende doek sluiten gevangengenomen mannen, vrouwen, kinderen en narren aan in de stoet, begeleid door vaandeldragers, met daarachteraan op het achtste doek muzikanten die onder andere tamboerijn, doedelzak en lier spelen, op de voet gevolgd door een laatste groep trompettisten en vaandeldragers.(afb.7-8) Op het negende doek tenslotte is Julius Caesar afgebeeld, zittend op de troon van een overwinningswagen, met achter hem een engel die een aureool van laurier boven zijn hoofd houdt, terwijl ze langs een triomfboog rijden.[107](afb.9) Omdat de afbeelding van het ene doek aansluit bij het volgende vormen de voorstellingen van de negen doeken samen een geheel en wordt er daadwerkelijk een processie gevormd.

Mantegna schilderde de doeken tussen 1484 en 1492. Hij maakte de eerste serie schilderijen in 1483 tot 1488 en vervolgde zijn werk in 1490 tot 1492.[108] Zijn inspiratie haalde hij waarschijnlijk uit klassieke teksten van Livius, Suetonius en Plutarchus. Er wordt geopperd dat de afgebeelde triomftocht een viering is van de zege van Caesar op de Galliërs. Dit lijkt een aannemelijke keuze, omdat ook de familie Gonzaga een overwinning boekte op de Galliërs. De Gonzaga-familie genoot aanzien vanwege haar militaire capaciteiten en overwinningen.[109] Deze grote kunstopdracht van keizerlijke allure, weerspiegelde tegelijkertijd de overwinningen van de Gonzaga's en herinnerde bezoekers aan de militaire kunde van deze machthebbende familie. De cyclus *Triomfen van Caesar* hing weloverwogen in de *sala trionfi* op de eerste verdieping van het Palazzo San Sebastiano. Dit was een lage hal waar bezoekers doorheen moesten lopen om bij de privévertrekken van Francesco II te komen.[110]

Ook Alexander de Grote was een bevelhebber met wie machtige heren in de renaissance zich graag identificeerden. Francesco II deelde deze interesse en gaf naast de *Triomfen van Caesar* ook een opdracht voor een triomftocht van Alexander de Grote. De opdracht werd uitgevoerd door Francesco Bonsignori en Tondo de' Tondi. De *Triomf van Alexander de Grote* werd gemaakt op doek en was bestemd voor het *palazzo* in Marmirolo.[111] Deze triomftocht is echter niet bewaard gebleven, waardoor het niet mogelijk is om gedetailleerd in te gaan op het werk. Helder is wel, dat deze voorstelling hetzelfde doel had als de *Triomfen van Caesar* van Andrea Mantegna.

Legitimatie van de Gonzaga heerschappij

Een deel van de kunst waartoe Francesco II opdracht gaf had duidelijk het doel voor ogen de heerschappij van de Gonzaga's te benadrukken en te bevestigen. Dit deel van zijn patronage omvat

[107] Rodríque Lopez 2012, p. 14.
[108] In de tussenperiode (1488-1490) was Mantegna in Rome.
[109] Rodríque Lopez 2012, p. 13-14. Uit zowel schilderijen als documentatie is het niet mogelijk om de triomftocht naar een specifieke veldslag te herleiden. Dit is een interpretatie gebaseerd op de overeenstemmende tegenstander.
[110] Bourne 2008, p. 193.
[111] Brown en Lorenzoni 1996, p. 273 en 283.

objecten die gewonnen veldslagen weergeven of wapens en emblemen van de familie of de stamboom van de familie.

a. Veldslagen

De thematiek van gewonnen veldslagen loopt parallel aan de hiervoor besproken triomfale kunst. Het verschil is dat het bij deze veldslagen niet gaat om identificatie met, maar om een overwinning van de familie Gonzaga zelf. Een goed voorbeeld hiervan is de door Francesco II aan Domenico Morone gegeven opdracht voor een schilderij met als onderwerp de verbanning van de familie Bonacolsi uit Mantua. Door deze familie in 1328 te verslaan kwamen de Gonzaga's aan de macht in Mantua, een belangrijk moment in de geschiedenis van de familie.[112](afb.14)

Een andere overwinning, ditmaal van Francesco II zelf, die leidde tot meerdere opdrachten voor diverse kunstenaars, was de overwinning in Fornovo op 6 juli 1495. Deze veldslag vormde een hoogtepunt in zijn militaire carrière. Ter ere van deze overwinning gaf Francesco II meerdere opdrachten aan kunstenaars, waarvan het bekendste werk van Andrea Mantegna is. Dit schilderij was bestemd voor een kerk en gewijd aan de maagd Maria die hem zou hebben geholpen bij de overwinning, Francesco II zelf is erop afgebeeld knielend de maagd Maria bedankend.
Naast Mantegna kreeg ook Francesco Bonsignori opdracht om de overwinning in Fornovo vast te leggen, ditmaal op een fresco, vermoedelijk voor *sala di vittoria* in het paleis Gonzaga. In deze zaal waren waarschijnlijk meerdere scènes van overwinningen van familie Gonzaga te zien, sommige gemaakt door Pietro Antonio Guerzo, zoals de strijd in Castellaro en de strijd in Bologna, een andere van de hand van Corradi, namelijk de strijd om Villafranca en tenslotte schilderde Bernardino Bonsignori tussen 1495-1496 voor diezelfde zaal een strijd waarvan het precieze onderwerp niet meer bekend is.[113] Geen van deze schilderingen zijn bewaard gebleven.

b. Heraldiek

Francesco II maakte in zijn patronage veel gebruik van wapens en emblemen van de Gonzaga-familie; ze waren onderdeel van de decoratie in verschillende kamers van de diverse *palazzi*, zoals de ontvangsthal in Palazzo Gonzaga en verschillende kamers in het *palacina* in Marmirolo.[114] Zo werd in de *camera de la maiolicha* in Marmirolo in 1491 een complete tegelvloer gelegd van tegels die elk een attribuut van de Gonzaga-familie toonde.[115](afb.20) Deze tegels waren beschilderd met de zon, een handschoen, een hondensnuit en het familiewapen van Gonzaga. De tegels van Palazzo Marmirolo zijn alle verloren gegaan, maar omdat soortgelijke tegels ook gebruikt zijn in Castello di San Giorgio

[112] Bourne 2008, p. 205-206. *Chambers en Martineau 1981.*
[113] Bourne 2008, p. 154-155 en Brown en Lorenzoni 1996, p. 258-286.
[114] Bourne 2008, p. 127 en 150.
[115] Bourne 2008, p. 122.

zijn de afbeeldingen ervan toch bekend. De emblemen en wapens gebruikt in Palazzo San Sebastiano zijn beter bewaard gebleven en worden daarom als voorbeeld voor dit onderzoek verder toegelicht.

In de *camera dei crogioli* van San Sebastiano werd het plafond gedecoreerd met vlammende smeltkroezen, het persoonlijke embleem van Francesco II na zijn overwinning bij Fornovo.(afb.21) Het ontwerp werd gemaakt door Giulio Romano. Het embleem moest goudstaven tonen die in het vuur lagen zonder dat zij smolten. Giulio Romano leverde twee voorbeelden, waarbij de smeltkroes op twee verschillende manieren in contact kwam met het vuur; de ene smeltkroes werd direct in het vuur geplaatst, de andere smeltkroes werd in een oven gezet. Uiteindelijk werd het embleem een in de vlammen staande kroes gevuld met gouden staven, die als in een boeket samengebonden waren. Dit embleem kwam voor in de *camera dei crogioli* en op diverse andere plekken in het Palazzo San Sebastiano.[116] Een ander voorbeeld was de *camera del sole*, deze kamer grensde aan de *camera dei crogioli*. Hier prijkte op het plafond een ander Gonzaga-symbool: de zon afgebeeld met krachtige stralen.[117](afb.22)

Paarden en honden

De familie Gonzaga kende een lange traditie in het fokken van honden en paarden. Deze dieren kwamen veelvuldig voor in het werk waartoe Francesco II opdracht gaf. In 1486, voor de komst van Isabella d'Este in Mantua, liet hij een kamer in Palazzo Marmirolo, *camera di cani*, decoreren met honden van de familie.[118] In zijn latere patronage, zoals met de bouw van San Sebastiano, werden de muren van de audiëntiekamer van dit *palazzo* gedecoreerd met de afbeeldingen van zowel de paarden als de honden van de familie. Volgens Vasari werden de dieren zeer realistisch en gedetailleerd weergegeven.[119] Er zijn geen duidelijke voorbeelden uit Francesco II's patronage bewaard gebleven, maar kijkend naar patronage van zoon Federico II, is het mogelijk een beeld te vormen van hoe de geschilderde paarden er naar alle waarschijnlijkheid uitzagen. Federico II gaf in 1525 opdracht aan Giulio Romano om Palazzo Te te bouwen. Hierin liet hij ook een ruimte decoreren met paarden, *sala dei cavalli.* De fresco's in deze ruimte geven de mate van realisme waarop de paarden werden afgebeeld zeer duidelijk weer.(afb.23)

Matronage van Isabella d'Este binnen de hoofdthema's van Francesco II

In het mecenaat van Isabella d'Este kwamen ook cartografie opdrachten voor, dus gemeenschappelijk met het eerste hoofdthema van Francesco II. Isabella zag bij paus Julius II in Rome een globe van de aarde en een globe van de dierenriem, waarvan zij graag een kopie wilde. Zij gaf in 1505 opdracht hiertoe. In verband met de kosten werd alleen de globe van de aarde gekopieerd. Zij gaf ook opdracht

[116] Brown en Lorenzoni 1973, p. 153-156.
[117] Bourne 2001, p. 103 en p. 119 38n.
[118] Bourne 2008, p. 112.
[119] Bourne 2001, p. 107-108.

voor een stadsgezicht van haar geboortestad Ferrara.[120] Dit is het enige stadsgezicht waarvoor zij opdracht gaf toen Francesco II nog in leven was.[121] Na de dood van haar man, liet zij in *la loggia da la città,* een ruimte op de begane grond van haar nieuwe appartement, vier stadsgezichten maken: van Ferrara, Venetië, Constantinopel en Caïro. Deze werden vervaardigd tussen 1522-1523. Ferrara werd gemaakt door Dosso Dossi, de hofkunstenaar van de familie D'Este in Ferrara.[122] Voor de voorbeelden van Venetië, Constantinopel en Caïro gaf zij opdracht zeer accurate voorbeelden te maken of zeer goede voorbeelden te zoeken. Zij maakte geen gebruik van de reeds beschikbare voorbeelden in de *palazzi* Marmirolo, Gonzaga en San Sebastiano.[123]

Matronage van Isabella omvatte dus cartografie, zij het op kleinere schaal. Waar Francesco II pionierde met zijn stadsgezichten, deed Isabella dat met haar globe, die pas in de zestiende eeuw gewild werd. In haar opdrachten voor verschillende stadsgezichten zit geen groot verschil in keuzes van steden.[124] De opvallend andere keuze voor het stadsgezicht van Ferrara is eenvoudig te verklaren, omdat Isabella hier vandaan kwam. De keuze om haar man te volgen bij de opdrachten voor de andere steden is opvallend te noemen. Zoals in haar biografie al werd beschreven reisde Isabella graag. Zij kwam in veel Italiaanse steden en reisde ook een keer naar de Franse Provence.[125] Venetië zag zij persoonlijk, maar Constantinopel en Caïro maakten geen onderdeel uit van haar bestemmingen. Bourne stelt dat Isabella dit deed als eerbetoon aan haar man of, dat zij nu haar kans schoon zag dergelijke stadsgezichten te laten maken, omdat zij hierover niet langer de strijd aan zou hoeven gaan met haar man, die immers was overleden. [126] Wellicht is de reden die ten grondslag ligt aan de keuze voor deze twee steden nog anders. Het is mogelijk dat Isabella na de dood van haar man, de banden met Constantinopel en Caïro wilde onderhouden, in het belang van Mantua. Hierin zou zij dus dezelfde beweegredenen kunnen hebben gehad als haar man. Isabella had immers de opdracht gekregen over Mantua te regeren tot hun zoon tweeëntwintig werd.

Het is geen verrassende uitkomst dat het tweede hoofdthema, triomfale kunst, minder terug te vinden is in Isabella's matronage. De triomfen reeksen stonden voor militaire overwinningen, een onderwerp voor het mannelijk geslacht. Isabella hield zich niet bezig met militaire handelingen, zij was intensief bezig diplomatieke netwerken en politieke banden met families te verstevigen.

Ook de letterlijke veldslagen komen niet terug in Isabella d'Este's matronage. Dit militaire onderwerp was niet passend voor een echtgenote, maar de legitimering van de Gonzaga heerschappij in de vorm van heraldiek is wel terug te vinden bij Isabella. In haar eerste *studiolo* in Castello di San Giorgio liet zij door Liombeni een fries aanbrengen met vijf attributen van de familie Gonzaga:

[120] Bourne 2008, p 251.
[121] Bourne 1999, p. 67
[122] Bourne 2008, p. 251-252.
[123] Bourne 1999, p. 67. Geen van de stadsgezichten zijn bewaard gebleven.
[124] Bourne 1999, p. 61 en 67.
[125] Shawn 2019, p. 185-235.
[126] Bourne 1999, p. 67-68.

mellega, trave, plume, staffe en *cavedon.* Deze vijf attributen, maïs, (zonne)stralen, pluimen, stijgbeugels en halster stonden onder andere voor de belangrijke rol van de Gonzaga-familie in agricultuur en paardenfokkerij.[127] Het werk van Liombeni werd in de loop der jaren bedekt met schilderijen van Andrea Mantegna, Lorenzo Costa en Perugino waartoe Isabella later opdracht zou geven.[128] In 1491 kwamen in haar *studiolo* exact dezelfde tegels te liggen als die Francesco II gebruikte in het Palazzo Gonzaga voor *camera de la maiolicha*.(afb.20) Blijkbaar waren er te veel tegels, waarvan zij gebruik kon maken. Bourne stelt dat de reden voor het gebruik van de tegels in de *studiolo* enkel was, omdat deze over waren. [129] Het kan echter ter discussie worden gesteld of Isabella akkoord zou zijn gegaan met dergelijke tegels wanneer zij deze in geen enkel opzicht had willen hebben. Naast de heraldiek van de familie Gonzaga had Isabella ook haar eigen attributen. In haar *grotta* van Corte Vecchia waren op de houten overkapping haar eigen emblemen te zien. [130] Deze bestonden uit notenbalken en andere muzikale attributen.[131](afb.24-25)

Hoofdthema's van Isabella d'Este

In de *studioli* en *grotte* van Isabella d'Este is er eigenlijk maar één groot hoofdthema te ontdekken en dat is de klassieke oudheid. Dit thema lag aan de basis van zowel haar opdrachten voor schilderkunst, als van haar opdrachten voor beeldhouwkunst. De schilderijen kwamen voornamelijk te hangen in haar *studioli* en de beeldhouwkunst werd in kabinetten geplaatst in haar *grotte*.[132]

De klassieke oudheid in schilderkunst

De klassieke oudheid speelde een grote rol in de schilderijen in de *studioli* van zowel Castello di San Giorgio als Corte Vecchia en kwam voornamelijk tot uitdrukking in het gebruik van Romeinse mythologische figuren. Het betrof zeven schilderijen, gemaakt door vier verschillende kunstenaars; Mantegna, Costa, Perugino en Correggio. [133] De eerste drie maakten vijf schilderijen voor de *studiolo* in Castello di San Giorgio en Correggio vulde deze reeks aan met twee schilderijen toen Isabella d'Este naar Corte Vecchia verhuisde. Alle zeven schilderijen zijn bewaard gebleven en bevinden zich in de collectie van het Louvre in Parijs. Mede daardoor is het mogelijk om uitvoerig in te gaan op deze schilderijen.

[127] Bourne 2001, p. 114 13n voor een korte bondige vertaling. *Brown 2005.*
[128] Bourne 2008, p. 276.
[129] Bourne 2008, p. 275-276.
[130] Bourne 2001, p. 97-98. Onder de houten overkapping bevindt zich in het gewelf een ring met vleugels als decoratie. Dit was het attribuut van Ludovico II Gonzaga. *Sylvia Ferino-Pagden 1994.*
[131] Bourne 2001, p. 97-98.
[132] Bourne 2001, p. 98.
[133] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99.

Andrea Mantegna – Mars en Venus of Parnassus

Andrea Mantegna maakte in 1497 het eerste schilderij voor de *studiolo* van Isabella.(afb.10) Het schilderij is niet meer in volledig originele staat, want in 1520 werd het licht gerestaureerd door Lorenzo Leonbruno.[134] Het schilderij kent eigenlijk twee verschillende titels; *Mars en Venus* en *Parnassus.* Er wordt al lange tijd gediscussieerd over deze twee verschillende onderwerpen. De twee personen bovenop de stenen boog worden geïdentificeerd als Mars, god van de oorlog en Venus, godin van de liefde. De titel Mars en Venus ligt daarmee voor de hand en het is ook deze titel die in de inventaris uit 1542 wordt gehanteerd.[135] Parnassus is echter ook een mogelijk onderwerp van het schilderij. Volgens de mythologie is de Parnassus een berg die gewijd was aan Apollo en zijn muzen. In eerste instantie, de inventaris uit 1542 volgend, leek Apollo afwezig op het schilderij; de man met de lier, links op de voorgrond in het schilderij werd namelijk geïdentificeerd als Orpheus.[136] De lier is evengoed een attribuut van Apollo, onder andere god van de wijsheid. Hij leidde zijn muzen die dansten op de muziek die hij speelde op de lier die hij van Mercurius kreeg.[137] Waar in de inventaris negen nimfen genoemd werden, zouden deze ook geïdentificeerd kunnen worden als muzen, het onderwerp Parnassus ondersteunend. Een bezwaar van deze interpretatie zou zijn dat Apollo vaak te midden van zijn muzen werd weergegeven en dat dit hier niet het geval is.[138] Over het algemeen wordt *Parnassus* tegenwoordig als meest standhoudende interpretatie gezien.

Naast Apollo en zijn muzen en Mars en Venus zijn er nog veel meer mythologische figuren afgebeeld; achter Mars en Venus is Cupido te zien en rechts op het schilderij staan Pegasus en Mercurius, terwijl links van de stenen boog, meer op de achtergrond Vulcanus is weergegeven.

Het is onduidelijk waar de inspiratie van Mantegna precies vandaan kwam. D'Este en haar adviseurs bepaalden van de meeste werken in de *studioli* de iconografie. Zij zochten teksten van humanisten als Boccaccio en Petrarca die als inspiratiebron dienden voor de kunstenaars om onderwerpen voor schilderijen te kiezen.[139] Er worden voor dit schilderij verschillende bronnen geopperd, zoals Odyssee van Homerus, maar een tekstuele bron die een verklaring geeft voor de combinatie van alle figuren die afgebeeld zijn op het schilderij is niet bekend.[140] Het kan Andrea Mantegna's eigen interpretatie zijn geweest of de wens van Isabella.[141] Aangezien Isabella vaak precies wist wat ze wilde en ook teksten voordroeg aan de schilders, zelf of via haar adviseurs, lijkt het

[134] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96.
[135] Bellonci 1967, p. 117.
[136] Verheyen 1971 en Bellonci 1967.
[137] Verheyen 1971, p. 37.
[138] Verheyen 1971, p.37 n63, daarin blijken meer verwijzingen in de inventaris niet helemaal te kloppen, waardoor de kans bestaat dat ook hier de man met de harp onterecht is bestempeld als Orpheus, maar dat dit Apollo had moeten zijn.
[139] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99.
[140] Wind 1949 en Tietze-Conrat 1949.
[141] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96.

aannemelijk dat Isabella in ieder geval een richting heeft aangegeven, waarin zij wilde dat Mantegna het schilderij zou vervaardigen.

Zoals er verschillende verklaringen zijn voor titel en bron, zijn er evenzeer meerdere interpretaties van de iconografie. Zo zou het schilderij de boodschap van harmonie, die in Mantua was gecreëerd dankzij het leiderschap van Isabella en haar echtgenoot, overbrengen. Mars en Venus zouden dan personificaties zijn van het echtpaar, dat neerkijkt op figuren die in harmonie en rust met elkaar samenleven.[142] Een andere mogelijkheid is het werk te lezen als een allegorie voor de rol van Isabella aan het hof van Mantua, van haar macht en schoonheid. Anderen leggen een verband met Homerische goden of verklaren het schilderij als triomferende liefde, waarbij de stenen boog waarop Venus en Mars staan als een verwijzing naar een triomfboog wordt opgevat.[143] Geen enkele interpretatie heeft betrekking op alle figuren in het schilderij. De meeste interpretaties baseren zich op Apollo, Venus, Mars en de muzen, maar laten andere figuren buiten beschouwing.[144]

Andrea Mantegna - Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd

Het tweede schilderij, met als titel *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd*, werd in 1502 door Mantegna gemaakt.[145](afb.11) Links op het schilderij is Minerva te herkennen aan haar gebroken lans en haar schild. Zij verjaagt samen met Diana en een andere vrouwenfiguur de ondeugden uit een tuin.[146] Diana is godin van de jacht, maar staat ook voor kuisheid. Zij is te herkennen aan haar boog en pijlenkoker. De andere vrouwenfiguur achter haar draagt een fakkel, maar kan niet geïdentificeerd worden.[147] De personificaties van ondeugden zijn op de voorgrond weergegeven in een waterpartij. Dankzij de inscripties op perkamentrollen bij de verschillende ondeugden kunnen sommige ondeugden herkend worden: hebzucht, onwetendheid, ondankbaarheid, luiheid en verraad.[148] In de lucht, rechts op de achtergrond, worden drie personificaties omhuld door een cirkel van wolken: gerechtigheid, standvastigheid en matigheid. Zij ondersteunen Minerva bij het volbrengen van haar taak.[149] Een andere interpretatie van het onderwerp is dat niet het verdrijven van de ondeugden uit de tuin van de deugd wordt weergeven, maar de bevrijding uit de gevangenis van Moeder der Deugd. Uit de tekst van de perkamentrol op de muur rechts in het schilderij kan worden opgemaakt dat Moeder der Deugd daar gevangen zit.[150] Of het onderwerp nu het bevrijden van

---

[142] Ames-Lewis 2012, p. 64.
[143] Verheyen 1971, p. 38.
[144] Lehmann 1973, p. 59-60.
[145] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96.
[146] Verheyen 1971, p. 30-32.
[147] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96. Hierin wordt gepleit voor kuisheid, maar Diana wordt al in verband gebracht als godin van de kuisheid dus dit zou dubbelop zijn. Demeter is ook een godin waarvan het attribuut, naast de hoorn des overvloed, een brandende fakkel kan zijn.
[148] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96 en Verheyen 1971, p. 34. De tekst op de perkamentrollen is niet overal meer leesbaar, waardoor niet alle ondeugden geïdentificeerd kunnen worden.
[149] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96 en Verheyen 1971, p. 34
[150] Verheyen 1971, p. 31-34.

Moeder der Deugd is of het verdrijven van de ondeugd, de iconografie van het schilderij lijkt hetzelfde te zijn; deugden moeten ondeugden overwinnen.

Centraal in het schilderij op de rug van een centaur staat Venus. Met haar opvallende positionering te midden van ondeugden toont zij een andere kant van liefde dan Venus in *Parnassus*. Terwijl in *Parnassus* Venus de liefde verheft, is hier een aardse, sensuele Venus te zien, gepresenteerd als lustobject, als een ondeugd. Opvallend is dat Venus om haar armen in beide schilderijen dezelfde juwelen draagt.[151] In de meeste interpretaties van *Parnassus* wordt Venus gezien als personificatie van Isabella d'Este. De identieke sieraden op beide werken, zouden een logische ondersteuning kunnen vormen om ook in dit schilderij de personificatie van Isabella d'Este aan Venus te koppelen. De vraag is echter of de wellustige betekenis van Venus in *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd* een beeld is waarmee Isabella zich graag had willen identificeren. Of moet in dit schilderij het verband tussen Venus en Isabella niet worden gelegd? En wanneer er hier geen verband zou zijn, klopt de interpretatie van personificatie van Isabella als Venus dan nog wel in *Parnassus*?

Het is onbekend welke bron Mantegna exact heeft gebruikt voor dit schilderij, het verhaal kwam in meerdere literaire bronnen voor, zoals in *Genealogia deorum gentilium* van de Italiaanse dichter en humanist Boccaccio (1313-1375) en in *Hypnerotomachia van Poliphili* van de Italiaanse schrijver Francesco Colonna (1433-1527).[152] Een andere bron zou *De nature d'amore* van de Italiaanse humanist Mario Equicola (1470-1525) waarin hij onder andere verwees naar *Roman de la Rose*.[153]

Perugino – De strijd tussen liefde en kuisheid

Het derde schilderij in de reeks werd gemaakt door Perugino in 1505.(afb.15) Hij kreeg opdracht hiervoor in 1503 toen hij nog in Florence woonde. Het schilderij kreeg de titel *De strijd tussen liefde en kuisheid*. De realisatie van dit werk ging niet zonder slag of stoot. Er was veel correspondentie waarin onder andere teleurstellingen en verbeterpunten werden geuit. Blijkbaar werd in 1505 het schilderij uiteindelijk naar tevredenheid geleverd, want Isabella vond het goed genoeg om in haar *studiolo* op te hangen.[154]

Op het schilderij is het gevecht tussen liefde en kuisheid weergegeven; een typisch voorbeeld van een psychomachia, een innerlijke strijd van de ziel. Kuisheid wordt gepersonifieerd door Pallas en Diana met haar nimfen en lust wordt weergegeven door Venus, Cupido en satyrs. Om het thema te

[151] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96 en 110.
[152] Bellonci 1967, p. 119. De toeschrijving van de droom van Poliphilo aan Francesco Colonna is niet geheel zeker.
[153] Bellonci 1967, p. 118-119 en Verheyen 1971, p. 38-41. Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99. Hierin wordt gesteld dat Boccaccio een veel gebruikte inspiratiebron was en ook de bron zou kunnen zijn geweest voor dit schilderij.
[154] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96-99.

benadrukken zijn in het landschap op de achtergrond verhalen uit de *Metamorfosen* van Ovidius verwerkt, zoals Europa en Zeus en Apollo en Daphne.[155]

Perugino werkte vanuit een strak iconografisch programma dat door Paride da Ceresara (1466-1532), humanist en astroloog aan het hof van Gonzaga, werd uitgedacht.[156] Dankzij goed bewaarde correspondentie tussen onder andere Isabella, Da Ceresara en Perugino zijn onderwerp en iconografie van het schilderij bekend. Uit de correspondentie blijkt dat Perugino een uitgebreide en gedetailleerde opdracht ontving van Da Ceresara, waarin zowel het onderwerp van het schilderij als de gewenste formele aspecten precies werden geduid; er werd precies omschreven welke figuren moesten worden weergegeven en welke figuren een prominente plaats moesten krijgen.[157] De iconografie is duidelijk; de ondeugd van aardse liefde en lust, moet worden overwonnen door de deugd van kuisheid.

Liefde en kuisheid vormden geliefde thema's in de Italiaanse renaissance. Het meest bekende voorbeeld is afkomstig uit *I Trionfi* van Petrarca, waarin hij de triomf van kuisheid beschreef. In het werk van Petrarca is een wereld beschreven waarin kuisheid reeds de aardse, sensuele liefde heeft overwonnen, terwijl in het schilderij van Perugino juist een wereld wordt weergegeven die nog door de wellustige liefde wordt geregeerd.[158] Het is dus de vraag of Perugino zijn inspiratie haalde uit het werk van Petrarca. Een andere bron die meer passend zou kunnen zijn en die tevens de relatief simplistische stijl zou kunnen verklaren is de middeleeuwse tekst *Echecs amoureux*.[159]

Lorenzo Costa – De kroning van een vrouw

Het vierde schilderij, ook volgens concept van Paride da Ceresara, creëerde Lorenzo Costa in 1506.(afb.12) Het exacte onderwerp van het schilderij is onbekend; in de Stivini-inventaris werd het omschreven als een kroning, in achttiende-eeuwse documentatie van het Louvre als een kroning door Venus en in de negentiende eeuw werd de gekroonde vrouw geïdentificeerd als Isabella d'Este zelf.[160]

Centraal op het schilderij is een kroning te zien. Wie er precies wordt gekroond en door wie is onduidelijk. Het kind op schoot dat de kroningskrans overhandigt wordt vaak geïdentificeerd als Cupido, terwijl zijn pijl en boog ontbreken. Deze verschuiving van attributen geeft waarschijnlijk aan dat het om Anteros gaat, symbool voor de kracht van deugd, in de gedaante van Cupido. Gezien de vermoedelijke aanwezigheid van Cupido, lijkt het aannemelijk dat de vrouw bij wie Cupido op schoot staat Venus is. Rondom de kroningsscène is een kring van verschillende muzikanten afgebeeld en een tekenaar en een schrijver die het tafereel vastleggen. Twee dienstmeisjes op de voorgrond in het schilderij vormen een echo van de kroning; zij kronen een os en een schaap. Rechts van hen staat Diana, te herkennen aan haar pijl en boog. Links op het schilderij wordt waarschijnlijk drakenjager

[155] Campbell 2004, p. 170.
[156] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 96.
[157] Campbell 2004, p. 172.
[158] Verheyen 1971, p. 43.
[159] Verheyen 1971 p. 43 en Campbell 2004 p. 176.
[160] Campbell 2004, p. 193.

Cadmus, echtgenoot van Harmonia, afgebeeld. Samen met Diana beschermt hij de centrale figuren.[161] Links op de achtergrond wordt er gevochten door mannen te paard en rechts op de achtergrond is een verliefd stel te zien en een vrouw die een smekende man neerschiet met een pijl.

De wereld die wordt afgebeeld is een wereld omgeven door lust en geweld met een vrouw die er ondanks alles in slaagt de vrede te bewaren. Zij wordt door Anteros gekroond vanwege haar deugden en goede gedrag. In de vrouw die gekroond wordt, wordt vaak een portret gezien van Isabella d'Este.[162] Dit leidt naar de betekenis van de iconografie dat Isabella d'Este hier dus wordt geschilderd als een personificatie van goed gedrag en deugd.

De inspiratiebron voor deze scène is vermoedelijk afkomstig uit de Griekse tekst *Tabula cetetis*. Isabella was bekend met dit verhaal. Het ging niet om een letterlijke weergave, maar om een interpretatie van de tekst. Op basis van deze interpretatie ontwikkelde Da Ceresara een gelaagd concept voor deze allegorie met een mix van mythologische en historische persoonlijkheden en personificaties, dat door Costa werd uitgevoerd.[163]

Lorenzo Costa – Het rijk van Comus

In 1511 maakte Costa nog een schilderij voor de *studiolo* in Castello di San Giorgio.(afb.13) Mantegna was begonnen aan deze opdracht, maar kwam in 1506 te overlijden en liet het werk onvoltooid achter. Costa volgde hem op en rondde het in 1511 af. Het is onbekend welke delen van de hand van Mantegna zijn en welke delen van de hand van Costa.[164] Het schilderij toont *Het rijk van Comus*.[165]

Op het schilderij staan diverse groepen figuren die in verschillende gelaagdheden liefde en kuisheid uitdrukken. Geheel links op de voorgrond zit de met bloemenkransen getooide jonge god Comus, die opkijkt naar Venus met een Cupido aan haar voeten. Ook in deze weergave draagt Cupido een krans in zijn hand en ontbreken pijl en boog; Venus en Cupido hebben wellust en sensualiteit overwonnen en representeren de hogere liefde en kuisheid. Rechts van Comus, nog links van de boom op de voorgrond, zijn Venus en Cupido wederom afgebeeld. Er zijn verschillen; Venus zit nu op de grond met een fluit in haar handen, terwijl Cupido aan haar schouder hangt en nu wel pijl en boog bij zich draagt. Het tweetal verbeeldt hier de lagere, aardse kant van liefde. Zij proberen Apollo tegen te houden, weg te houden van de deugdelijke zijde van Comus. Het blaasinstrument dat Venus vasthoudt vormt een tegenpool met de lier van Apollo, waarmee respectievelijk lagere en de hogere vormen van muziek worden getoond, parallel aan de lagere en hogere vormen van liefde.

Een derde groep figuren is rechts van de triomfboog in gevecht. Hier proberen ondeugden via de boog het rijk van Comus binnen te komen, maar zij worden door Janus en Mercurius met geweld

[161] Verheyen 1971, p. 44.
[162] Verheyen 1971, p. 45.
[163] Campbell 2004, p. 196-197.
[164] Verheyen 1971, p. 46.
[165] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99.

tegengehouden. Centraal, meer naar de achtergrond is een groep te ontdekken die bestaat uit twee muzikanten met twee luisteraars. Eén van de toehoorders lijkt vanwege de boog die ze bij zich draagt Diana te zijn. De drie figuren op de voorgrond dragen geen attributen bij zich waardoor zij moeilijk te identificeren zijn.[166] Ver op de achtergrond loopt er een stoet door het water richting toeschouwer. Dit lijken muzikanten te zijn.[167]

De iconografie van het schilderij betreft wederom een strijd tussen kuisheid en liefde. De inspiratiebron is lastig te achterhalen, omdat de inhoud van de enige tekst met Comus als onderwerp die toentertijd bekend was, *Imagines* van Philostratus, niet overeenkomt met die van het schilderij.[168] De tekst die eventueel ook een bron voor het schilderij zou kunnen zijn geweest is Mario Equicola's *Libro de natura d'amore,* waarin verschillende vormen van liefde werden beschreven; verschil tussen sensuele en rationele liefde, tussen lichamelijke lust en geestelijke liefde. Deze tegengestelde vormen van liefde worden in dit schilderij verbeeld, voornamelijk in de scène met Comus, met een aardse en een hemelse versie van Venus en Cupido.[169]

Iconografie studiolo Castello di San Giorgio

De schilderijen hebben ieder hun eigen iconografie, waarbij voornamelijk ondeugd versus deugd centraal staat. Deze werken hingen samen in een *studiolo,* waardoor de vijf schilderijen in zijn geheel ook als één iconografie kunnen worden gelezen. Gedurende de vijftien jaar waarin de verschillende schilderijen werden voltooid veranderde de opstelling van de schilderijen in de *studiolo* in Castello di San Giorgio. *Parnassus* van Mantegna en *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden* hingen oorspronkelijk tegenover elkaar. Toen alle vijf schilderijen waren voltooid werden ze naast elkaar, als een soort fries, opgehangen; *Strijd tussen liefde en kuisheid, Het rijk van Comus, De kroning van een vrouw, Parnassus* en *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden.*(afb.26)

De kroning van een vrouw hing dus in het midden en vormde het sleutelstuk van de lezing. De lezing van het geheel startte rechts van dit schilderij bij *Parnassus* van Mantegna, de afkondiging van triomf van wijsheid, muziek, harmonie als voorbeeld van een ideale wereld. Het schilderij werd gevolgd door *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden,* waarin de wereld wordt overspoeld door ondeugden en Moeder der Deugd gevangen zit. Minerva en Diana zijn in het schilderij aanwezig om het gevecht aan te gaan, maar deze vindt nog niet daadwerkelijk plaats. Dat gebeurt wel in het derde schilderij, in het schilderij van Perugino, *De strijd tussen liefde en kuisheid,* dat helemaal links van *De kroning van een vrouw* hing. In het tussenliggende schilderij van Costa, *Het*

[166] Verheyen 1971, p. 49. Hier wordt geopperd dat het Orpheus betreft, wanneer het Orpheus is zou het aannemelijk zijn dat de vrouw Daphne is. De tak met bladeren over het hoofd van Orpheus zou een eventuele verwijzing kunnen zijn naar de mythologie rondom deze twee figuren waarin Daphne in een boom verandert.
[167] Verheyen 1971, p. 46-49.
[168] Verheyen 1971, p. 46.
[169] *Campbell 2004.*

rijk van Comus, zijn de ontwikkelingen van na die strijd te zien; zowel een aardse als een hemelse Venus zijn in het rijk en ondeugden worden door Janus en Mercurius buiten de poort gehouden. Het slotstuk was *De kroning van een vrouw*, hoogstwaarschijnlijk Isabella d'Este, die er ondanks geweld en lust die op de loer ligt in is geslaagd de door Mantegna geschetste ideale wereld van *Parnassus* te realiseren.[170]

Na het overlijden van haar man verhuisde Isabella naar Corte Vecchia, een oud deel van Palazzo Ducale. In dit deel richtte zij wederom een *studiolo* in. Zij bracht de vijf schilderijen die in haar vorige *studiolo* hingen over en voegde daar nog twee allegorie schilderijen aan toe; *Allegorie van de deugd* en *Allegorie van de ondeugd* van Correggio.

Correggio – Allegorie van de deugd

De inspiratiebron voor dit schilderij is onbekend.(afb.16) Een hoog zittende Minerva vormt het centrum van dit doek. Zij houdt een gebroken lans in haar rechterhand, de gebroken lans duidt op een geleverde strijd. De figuur achter haar draagt een palmtak en kroont haar met een lauwerkrans, wat aangeeft dat zij de strijd gewonnen heeft. Haar andere attributen, helm en schild, zijn ook weergegeven in het schilderij. In haar linkerhand draagt ze een helm op haar hand en haar schild, met een kop van Medusa erop, rust aan haar voeten. De dominantie en importantie van Minerva wordt benadrukt door haar centrale en hogere positie ten opzichte van de twee vrouwen die haar flankeren.[171]

De linker vrouw die opkijkt naar Minerva is afgebeeld met vier attributen: een leeuwenhuid, een zwaard, een slang en een teugel, waarmee zij geïdentificeerd kan worden met de vier hoofddeugden standvastigheid, kuisheid, gerechtigheid en gematigdheid.[172]

De vrouw rechts van Minerva kijkt niet naar de godin, maar richt haar blik zeer geconcentreerd op de passer in haar rechterhand, waarmee ze een punt bepaalt op een globe. Leunend tegen haar knie staat Cupido die wijst naar dat punt op de globe en tegelijkertijd over zijn schouder kijkt naar de beschouwer. [173] De vrouw met de globe is Moeder der Deugd, degene die door Minerva bevrijd moest worden in Mantegna's *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden*.

De drie vrouwfiguren vormen samen een geheel; Minerva en deze deugden regeren samen over een wereld waaruit zij alle ondeugden heeft verjaagd.[174] Het schilderij werd op zodanige wijze in de *studiolo* opgehangen dat de Medusa op het schild naar de pendant keek van dit schilderij: *Allegorie van de ondeugd*.

[170] Verheyen 1971, p. 50.
[171] Verheyen 1971, p. 57-59
[172] Verheyen 1971, p. 57-59
[173] Verheyen 1971, p. 57-59
[174] Verheyen 1971, p. 57-59. *Campbell 2004.*

Correggio – Allegorie van de ondeugd

Allegorie van de ondeugd is de tegenhanger van het vorige besproken schilderij.(afb.17) In het midden van dit doek wordt een naakte man met een baard afgebeeld, die is vastgebonden aan een boom en wordt lastiggevallen door drie ondeugden. Eén ondeugd plaagt hem met slangen, een ander bindt hem beter vast en de derde blaast op een fluit vlak bij zijn oor. Zij worden geïdentificeerd als Genot, Gewoonte en Synteresis. Synteresis is de personificatie van het geweten, het bewust zijn van goed en kwaad. De man wordt geïdentificeerd als Marsyas, Silenus of Vulcanus, maar hij wordt ook wel gezien als symbool van elke man die gevangen zit in zijn sensuele passies. Er zijn geen bronnen bekend, zoals bij Costa's en Perugino's schilderijen wel het geval was; een exacte identificatie wordt daarmee bemoeilijkt.[175]

Iconografie studiolo di Corte Vecchia

In *studiolo* di Corte Vecchia hingen de schilderijen niet langer op een rij zoals in Castello di San Giorgio het geval was geweest, zij hingen verdeeld over twee tegenover elkaar liggende wanden aangevuld met de twee schilderijen van Correggio. Die hingen beiden op de korte muur van de ruimte aan weerszijden van de deuropening. Links van de deur hing *Allegorie van de ondeugd*, met op de daar aansluitende lange wand *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden* en *Het rijk van Comus*. Rechts van de ingang hing *Allegorie van de deugd* met op de aansluitende lange wand *Parnassus, De strijd tussen liefde en kuisheid* en *De kroning van een vrouw*.(afb.27)

Hiermee werd het primaire idee uit de *studiolo* in Castello di San Giorgio om de twee schilderijen van Mantegna tegenover elkaar te hangen in deze *studiolo* opnieuw gerealiseerd. Daarnaast leken de schilderijen die ondeugd als thema hebben gescheiden te worden van schilderijen die deugd benadrukken. Aan de ene wand hingen *Allegorie van de ondeugd, Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden* en *Het rijk van Comus*, waarin een aardse Venus wordt getoond en ondeugden die de wereld proberen te verstoren. Aan de wand er tegenover hingen *Allegorie van de deugd, Parnassus, De strijd tussen liefde en kuisheid* en *De kroning van een vrouw*, waarin Venus vanuit haar verheven, spirituele kant wordt afgebeeld en het rijk van de hogere waarden en de overwinning op lust wordt weergegeven.[176]

In de onderzoeksliteratuur wordt ervoor gepleit om beide wanden afzonderlijk te lezen en te interpreteren, bij de entree startend met Correggio's werk en eindigend met het schilderij bij het raam. De linkerkant wordt dan als volgt gelezen: *Allegorie van de ondeugd* gevolgd door *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd,* waarin een wereld overspoeld wordt door ondeugd en Moeder der Deugd zelfs gevangen zit. Op het volgende doek, *Het rijk van Comus,* is er een ontwikkeling gaande; de verheven, spirituele versie van Venus en Cupido presenteren zich. Daarnaast blijven aardse

[175] Fabianski 2008.
[176] Verheyen 1971, p. 55.

en sensuele versies van hen aanwezig, ondeugd is nog niet verslagen.[177] Door deze splitsing krijgt het schilderij van Comus wel een andere laag van betekenis dan in Castello di San Giorgio. In de eerste *studiolo* van Isabella vormde Comus de laatste stap naar de betere wereld en zou hij eerder kunnen worden geschaard aan de deugdelijke kant, terwijl hij in de tweedeling van Corte Vecchia juist ver verwijderd van de deugd werd beschouwd.

De lezing van de rechterwand is grotendeels gelijksoortig met hoe de reeks in de *studiolo* van Castello di San Giorgio hing. Deze kant begon afwijkend daaraan met *Allegorie van de deugd*, maar werd verder gevolgd door *Parnassus*, wat een afkondiging voor een wereld zoals die zou moeten zijn verbeeldt. Door de strijd tussen liefde en kuisheid aan te gaan, zoals dat gebeurt in het opvolgende schilderij van Perugino kan deze wereld worden gerealiseerd. En net als in Castello di San Giorgio werd deze reeks afgesloten met *De kroning van een vrouw*, waarin, waarschijnlijk, de kroning van Isabella te zien is die erin geslaagd is de strijd tegen ondeugden te winnen en de vrede te bewaren.[178]

Het is wellicht ook interessant om de beschreven gesplitste lezingen van de schilderijen in de *studiolo* van Corte Vecchia samen te voegen en de reeks als één geheel te lezen, startend bij *Allegorie van de ondeugd*, helemaal rond en afsluitend met *Allegorie van de deugd*. Het eerste doek toont ondeugd in zijn volle glorie, bij *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd*, en in *Het rijk van Comus* zijn ondeugden er nog steeds, maar wordt tegelijkertijd de mogelijkheid geboden tot een wereld zonder ondeugd, weergegeven door de aanwezigheid van zowel een aardse als een spirituele Venus. Vervolgens wordt in *De kroning van een vrouw* Isabella gekroond en krijgt zij daarmee het vertrouwen geschonken dat zij deugd kan laten zegevieren. Vervolgens barst de strijd tussen liefde en kuisheid los, en wordt in *Parnassus* duidelijk dat deugd heeft gewonnen van ondeugd. In dat geval is *Parnassus* geen voorbode van een ideale wereld, maar een weergave van de wereld die Isabella, samen met haar echtgenoot Francesco II, heeft gerealiseerd. Deze interpretatie zou passen bij een identificatie van Mars en Venus als Francesco II en Isabella. De reeks wordt dan vervolgens afgesloten door de triomferende deugden in de *Allegorie van de deugd* van Correggio. De lezing van de schilderijen zou dan na de dood van Francesco II een verschuiving hebben gekend, waarin niet alleen het leiderschap van Isabella, maar ook het leiderschap van Francesco II wordt gevierd.

De klassieke oudheid in beeldhouwkunst

Ook de beeldhouwwerken in de collectie van D'Este hebben veelal een klassieke thematiek. De beelden werden voornamelijk neergezet in de kabinetten van haar *grotte*.[179] Isabella had veel werken van beeldhouwer l'Antico. Er zijn brieven bewaard gebleven waarin zij bij hem verschillende beeldengroepen bestelde.[180] Zoals reeds gezegd waren dit veelal kopieën van beroemde beelden uit de

[177] Verheyen 1971, p. 55.
[178] Verheyen 1971, p. 55.
[179] Bourne 2008, p. 277.
[180] Ames-Lewis 2012, p. 80-82.

klassieke oudheid. Zo liet zij als pedant van de doornuittrekker een nimf maken en bezat zij ook een bronzen kopie van Apollo van Belvedère.(afb.19 en 28-29) Het is lastig om iconografie bij deze beelden te vinden. Omdat zij meerdere beelden met deze thematiek van deze kunstenaar bezat is in ieder geval wel vast te stellen dat zij affiniteit had met klassieke beelden en ook met de moderne uitvoering ervan.[181]

Rondom de deurpost van haar *studiolo* in Corte Vecchia liet zij een reliëf aanbrengen door Giulio Cristoforo Romano.(afb.18) Deze bestond onder andere uit vier *tondi* met diverse figuren. Er bestaat discussie over de identificatie van deze figuren, maar zij betreffen hoogstwaarschijnlijk figuren uit de klassieke mythologie en personificaties van deugden: Minerva, een personificatie van geluk of de muze Clio, muze Euterpe en muze Erato.[182](afb.30-31) Deze figuren zijn in verband te brengen met de allegorieën in de schilderijen van Isabella en met haar affiniteit met muziek.

Patronage van Francesco II binnen de hoofdthema's van Isabella d'Este

In de patronage van Francesco II zijn een paar overeenkomsten te vinden met de hoofdthema's van Isabella d'Este, zoals de allegorische thematiek uit Mantegna's *I Trionfi* van Petrarca. Deze cyclus had een heel andere insteek dan die van gewonnen veldslagen door Julius Caesar en Alexander de Grote. Petrarca (1304-1374) was een Italiaanse dichter, die in de veertiende eeuw een gedichtenreeks getiteld *I trionfi* schreef. Het gedicht omvatte zes triomfen: liefde, kuisheid, dood, faam, tijd en geloof; allemaal allegorische thema's.[183] In onderzoeken wordt gesteld dat Petrarca's *I trionfi* een allegorie was op het proces van de ziel die wil triomferen over het lichaam. In sommige delen van dit werk werden de oude Romeinse triomfen genoemd, kwamen Olympische goden en helden van de oudheid voor en passeerden ook Bijbelse figuren. De gedichtenreeks had in de renaissance invloed op kunstenaars en patronen en zo ook op Francesco II. *I trionfi* van Petrarca vierde trouw binnen het huwelijk en vrouwelijke deugden en bleek een inspiratie voor decoratie.[184] De cyclus werd vermoedelijk door Mantegna vervaardigd en was aanwezig in Palazzo Marmirolo. Verder is er weinig bekend over de schilderijen, want deze zijn niet bewaard gebleven. Hierdoor is het niet mogelijk inhoudelijk op de schilderijen in te gaan, maar het is aannemelijk dat Francesco II meerdere zo niet alle triomfen liet vertalen naar schilderijen en zich niet beperkte tot één onderdeel van de *Triomfen van Petrarca*.[185] Het thema van strijd tussen deugd en ondeugd of in diepere zin tussen ziel en lichaam is dus ook zichtbaar binnen Francesco II's patronage.

Een andere ruimte waar ook schilderijen met Isabella's hoofdthema klassieke oudheid terug te vinden waren, was de *camera del* Costa, een kamer ingericht met schilderijen van Lorenzo Costa.

---

[181] Brown 1976, p. 324-353 en Juan 1991, p. 67-78. Het was ongebruikelijk voor vrouwen om antieke objecten te verzamelen. *Brown, Lorenzi en Hickson 2002.*
[182] Furlotti en Rebecchini 2008, p. 99. Er zijn geen detailafbeeldingen beschikbaar van de twee onderste *tondi.*
[183] Bernardo 1974.
[184] Cottrell 2013, p. 122.
[185] Bourne 2008, p. 126. *Brown 2006.*

Deze privéruimte liet Francesco II inrichten met een cyclus van vier schilderijen; Isabella omringt met zingende en muziek makende vrouwen, godin Latona die voorbijgangers veranderde in kikkers, Francesco II die door Hercules via de pas van deugd naar de berg van eeuwigheid wordt geleid en Francesco II met een militaire baton op een voetstuk omringt door leden en dienaren van het hof. *Camera del Costa* werd in 1510 voltooid, hetgeen betekent dat Costa deze werken vervaardigde in dezelfde periode als *Het rijk van Comus*, het laatste schilderij dat hij voor Isabella maakte. *De kroning van een vrouw* was toen al klaar en naar alle waarschijnlijkheid was dit schilderij de inspiratiebron voor in ieder geval het eerste schilderij in *camera del Costa*, waarin Isabella wordt omringd door muzikanten.[186] De schilderijen zijn niet bewaard gebleven, waardoor het niet mogelijk is de schilderijen van Isabella en Francesco II met elkaar te vergelijken. Dit was een interessante mogelijkheid geweest om ook een kunsthistorisch aspect als stijl en compositie in patronage van Francesco II en matronage van Isabella met elkaar te kunnen vergelijken. Desalniettemin zijn er dankzij overgeleverde bronnen wel enige overeenkomsten en verschillen vast te stellen. Overeenkomstig is het gebruik van figuren uit de Griekse mythologie en ook deugd die een rol speelt. Verschillend is dat Francesco II portretten van zichzelf, van Isabella en andere personen aan het hof liet weergeven, terwijl in werken van Isabella voornamelijk sprake is van allegorieën; Griekse figuren die symbool staan voor bijvoorbeeld Isabella en Francesco II.

Bevindingen kunsthistorisch aspect onderwerp

In zowel Francesco II's patronage als in Isabella's matronage zijn hoofdthema's te ontdekken. Alle hoofdthema's van Francesco II dragen bij aan een militaire thematiek. De hoofdthema's van Francesco II verschillen van de hoofdthema's van Isabella, maar zij begeven zich ook binnen de hoofdthema's van de ander. Er is hierin wellicht sprake van inspiratie door elkaar. Zo werd Isabella bij de keuze van de stadsgezichten wellicht geïnspireerd door haar man en deed Francesco II zijn inspiratie op voor allegorieën bij zijn vrouw voor zijn *camera del Costa*. Dit beperkt zich tot inspiratie; er lijkt nergens sprake te zijn van direct kopiëren.

Beiden hebben dus duidelijk verschillende hoofdonderwerpen. De achterliggende iconografie van de werken lijkt echter deels overeen te komen. Zo lijkt de iconografie van de werken van Isabella voornamelijk om haar goede leiderschap te gaan, leidend tot harmonie in Mantua en ook Francesco II probeerde met zijn triomfen en heraldiek zijn eigen goede positie te duiden. Op basis van de iconografie lijken de schilderijen van Isabella meer onderling met elkaar verbonden te zijn, terwijl dat met de decoratie in de *palazzi* van Francesco II niet het geval is.

De hoofdthema's van Isabella veranderen niet na de dood van Francesco. Er zijn minimaal vier opdrachten van Isabella d'Este geweest na het overlijden van haar man, die geen van allen duiden op nieuwe hoofdthema's, echter wel opgevat kunnen worden als een ruimere beweging binnen zowel

[186] Bourne 2008, p. 279-280.

de hoofdthema's van Francesco II cartografie en heraldiek als binnen haar eigen thema's klassieke oudheid en allegorie. Nog in hetzelfde jaar van de dood van haar echtgenoot gaf Isabella aan l'Antico een opvallend grote opdracht voor uitbreiding van haar klassieke collectie bedoeld voor haar nieuwe *grotta.* Deze opdracht omvatte acht klassieke bronzen beelden en enkele bustes. Zij gaf Lorenzo Leonbruno opdracht voor het decoreren van de plafonds van deze *grotta* en *studiolo* in Corte Vecchia, waarin haar eigen emblemen van notenbalken en muziekinstrumenten werden verwerkt. Daarnaast gaf zij na Ferrara opdracht voor nog een aantal stadsgezichten, naast de emblemen opdracht nog een opdracht binnen het hoofdthema van Francesco II en zelfs met overeenkomstig gekozen steden. Tenslotte gaf Isabella nog opdracht aan een nieuwe schilder, Correggio, voor twee schilderijen als aanvulling en afsluiting van de reeks over de strijd tussen deugd en ondeugd bestemd voor haar *studiolo* in Corte Vecchia.

Opvallend is dat de werken van schilder Correggio, de twee laatste doeken voor de nieuwe *studiolo* in Corte Vecchia, in een andere stijl en compositie gemaakt werden dan de eerdere doeken in deze reeks over de strijd tussen deugd en ondeugd. Het staande formaat ten opzichte van het voormalige liggende formaat is te wijten aan de locatie van de schilderijen in Corte Vecchia; op de korte kant van de ruimte aan weerszijden van de deuropening. In tegenstelling tot de andere schilderijen zijn de figuren nu dicht op de voorgrond weergegeven en niet in een wijds landschap geplaatst zoals in de schilderijen van Mantegna, Costa en Perugino. Bovendien werden personificaties van deugd en ondeugd niet meer verbeeld binnen één werk, maar kregen zij elk apart een doek. Deugd in het ene schilderij werd beeldvullend, centraal in de compositie afgebeeld als een vrouwelijke personificatie, terwijl pendant ondeugd in het andere schilderij in een overeenkomstige compositie verbeeld werd door een personificatie van het mannelijk geslacht. Dit is opvallend, omdat in de voorgaande schilderijen ondeugd voornamelijk door een aardse Venus werd gerepresenteerd.

Conclusie

Dit geconcentreerde onderzoek bestudeerde het mecenaat van Francesco II Gonzaga enerzijds en zijn echtgenote Isabella d'Este anderzijds en vergeleek deze met elkaar op basis van twee kunsthistorische aspecten; kunstenaar en onderwerp. Het zocht antwoorden op de vraag of er kunsthistorisch gezien overeenkomsten en verschillen te vinden zijn tussen patronage van Francesco II Gonzaga en matronage van Isabella d'Este in de beeldende kunst en zo ja, welke overeenkomsten en verschillen betreft het? De keuze voor dit echtpaar is een goede keuze geweest door hun gelijksoortige achtergrond en opvoeding alsmede hun omvangrijke, individuele inbreng als mecenas, die in combinatie met een juiste afbakening van dit onderzoek een kunsthistorische vergelijking mogelijk maakte ten aanzien van kunstenaar en onderwerp.

Aangaande het kunsthistorisch aspect kunstenaar werden drie groepen onderzocht; kunstenaars die door zowel Francesco II als Isabella werden ingezet, kunstenaars die alleen werkzaam waren voor Francesco II en kunstenaars die alleen opdrachten vervulden voor Isabella. Uit dit onderzoek blijkt een opmerkelijk verschil tussen Francesco II's patronage en Isabella's matronage met betrekking tot keuzevorming. Francesco II richtte zich met name op lokale, onbekende kunstenaars, terwijl Isabella in Noord-, Midden- en Zuid-Italië zocht naar kunstenaars van naam, gerenommeerde kunstenaars die reeds in opdracht werkten voor hoge adel en pausen. Francesco II maakte gemakkelijke, voor de hand liggende keuzes door voornamelijk kunstenaars opdrachten te geven die familie of leerling waren van kunstenaars die hij reeds in dienst had genomen. Isabella daarentegen koos specifiek kunstenaars op basis van hun bijzondere kwaliteit en daarmee gepaard gaande bekendheid. Zij had er duidelijk veel voor over om deze kunstenaars te contacteren en te contracteren. Uit haar ondernemende, veeleisende benadering van kunstenaars blijkt ambitie in tegenstelling tot de meer voor de hand liggende stijl van patronage door Francesco II.

Dit onderscheid wordt bevestigd door het verschil in benadering van de kunstenaars die zowel van Isabella als van Francesco II opdrachten ontvingen. Veel van deze kunstenaars, zoals Mantegna en Bonsignori, waren reeds voordat Francesco II benoemd werd tot *marchese* werkzaam aan het hof. Met de aanstelling van Francesco II werd hun werk verlengd en tijdens zijn regeerperiode bleven zij aan het hof verbonden; Francesco II hoefde hiervoor niets te ondernemen. Opmerkelijk is dat de twee nieuwe kunstenaars die tijdens de regeerperiode van Francesco II aan het hof werden verbonden, Costa en Leonbruno, vóór hun plaatsing als hofkunstenaar reeds een opdracht van Isabella hadden ontvangen. Pas na opdrachten van Isabella te hebben vervuld, kwamen zij ook in opdracht van Francesco II te werken en werden zij als hofkunstenaar aangesteld. De eerste connecties met deze kunstenaars werden dus door Isabella gelegd. Hieruit blijken wederom haar ondernemende capaciteiten, haar visie op kunst en oog voor kwaliteit, haar ambitieuze matronage onderstrepend, en blijkt ook in dit geval dat Francesco II een gemakzuchtiger pad bewandelde.

Wat betreft het kunsthistorisch aspect onderwerp zijn er binnen de opdrachten die Francesco II en Isabella gaven bij beiden hoofdthema's te onderscheiden, die echter wel per persoon verschillen.

Cartografie en triomfale kunst zijn prominente thema's van Francesco II. Het hoofdthema van Isabella's matronage is klassieke oudheid met een opvallende voorkeur voor allegorieën van deugd en ondeugd. Soms werd er door de één een opdracht gegeven binnen een hoofdonderwerp van de ander; zo gaf Francesco II opdracht voor *Triomfen van Petrarca* waarin ook de allegorie van deugd en ondeugd een rol speelde en Isabella gaf na het overlijden haar echtgenoot, opdracht voor stadsgezichten bedoeld voor haar *studiolo* in Corte Vecchia.

Waar Francesco II met betrekking tot de keuze van een kunstenaar steeds de gemakkelijkste weg lijkt te hebben gekozen, tegengesteld aan de eerzuchtige instelling van Isabella, is het opmerkelijk dat ten aanzien van onderwerp Francesco II en Isabella gedeeltelijk overeenkomen in hun ambitieuze aanpak. Op het gebied van cartografie blijkt Francesco II een pionier; op het moment dat hij opdracht gaf voor het vervaardigen van stadsgezichten was er enkel in het pauselijke Rome een reeks binnen dit genre bekend. Hij spaarde kosten noch moeite om goede voorbeelden te krijgen, hij wist heel precies hoe hij de opdrachten uitgevoerd wilde hebben en hij gaf met grote precisie aan waaraan een goed voorbeeld moest voldoen. Terwijl dat niet geldt voor de overige decoratie van zijn *palazzi* investeerde Francesco II wanneer het ging om goede cartografische voorbeelden wel in eminente kunstenaars als Bellini en hield hij persoonlijk en kritisch de regie op het creatieproces. Hij had een duidelijk doel voor ogen en kon precies duiden wat het resultaat moest zijn. Hij droeg er van begin tot eind persoonlijk zorg voor dat de cartografische decoratie van kamers in haar totaliteit één geheel vormde.

De overige onderwerpen van Francesco II, triomfen, legitimatie van de macht van de Gonzaga's, heraldische attributen en celebratie van de succesvolle fokkerij van paarden en honden, gaven naast het duidelijke doel om te imponeren verder geen blijk van hogere aspiraties dan te dienen als decoratie. Isabella daarentegen tilde de decoratie van haar *studioli* en *grotte* naar een ander, hoger plan. Terwijl Francesco II met zijn opdrachten een podium bood voor veel facetten ter ere van de gehele Gonzaga-familie, was het punt van concentratie in Isabella's opdrachten voornamelijk gericht op haarzelf. Isabella volgde een weldoordacht, intellectueel plan dat haar opdrachten ondersteunde. Haar keuze en uitvoering van onderwerpen vertoont een gelaagdheid, die bij Francesco II ontbreekt. Onderliggend gedachtegoed en samenhang hebben geen grond binnen de opdrachten die Francesco II gaf, de focus ligt voornamelijk op de individualiteit van elk kunstwerk zelf. Bij Isabella daarentegen speelt het onderliggende gedachtegoed een prominente rol en vormen de schilderijen van haar *studioli* samen één programma. Gebaseerd op de ruime hoeveelheid geschreven bronnen waarop de schilderijen gebaseerd zijn is het aannemelijk dat het in lijn is met de intenties van Isabella om de schilderijen meerledig te interpreteren. De schilderijen decoreerden de muren, maar droegen tevens de noodzaak uit om vanuit deugd strijd te voeren tegen ondeugd en op een nog diepere laag beeldden ze uit welke plek Isabella zichzelf daarin toe eigende met haar wijze van regeren.

Concluderend kan gezegd worden dat de hypothese dat er weinig verschillen zullen zijn tussen patronage en matronage vanuit een kunsthistorisch perspectief, omdat die er ook niet zijn vanuit een historisch en sociologisch perspectief, geen standhoudt. Er zijn inderdaad overeenkomsten, maar ook

nadrukkelijke verschillen ontdekt tussen patronage van Francesco II en matronage van Isabella d'Este. Er is een opmerkelijk verschil in diepgang en ambitie; Isabella's matronage getuigt van onderliggend gedachtegoed, gelaagdheid en grote ambitie, terwijl Francesco II's patronage voornamelijk praktisch en eenduidig is ingericht. Overeenkomstig is het opdrachten geven aan dezelfde kunstenaars en onderwerpen gebruiken die een hoofdthema vormen van de ander. De invulling daarvan benadrukt echter meteen weer de verschillen tussen hun matronage en patronage. De ambitie van Isabella enerzijds en het praktische gemak van Francesco II anderzijds is ook hier te duiden.
Naast de aspecten kunstenaar en onderwerp, was het zeer interessant geweest om als derde kunsthistorische aspect stilistische kenmerken te onderzoeken en te vergelijken. Schilderijen van kunstenaars die werk hebben gemaakt zowel in opdracht van Isabella als van Francesco II waren hier uitermate geschikt voor geweest. Door een opdracht van Francesco II en een opdracht van Isabella vervaardigd door dezelfde kunstenaar met elkaar te vergelijken zouden er stilistische verschillen en overeenkomsten kunnen worden vastgesteld. Een schilderij van bijvoorbeeld Costa gemaakt in opdracht van Francesco II zou dan vergeleken kunnen worden met een schilderij van Costa in opdracht van Isabella om vast te stellen of er verschillen te ontdekken zijn in kleurgebruik, compositie, formaat et cetera. Omdat de meeste opdrachten van Francesco II in de achttiende eeuw verloren zijn gegaan bleek een dergelijke vergelijking onmogelijk, de Stivini-inventaris is hiervoor ontoereikend. Er zou enkel een vergelijking mogelijk zijn geweest tussen *Triomfen van Caesar* van Mantegna en de schilderijen van Mantegna in de eerste *studiolo* van Isabella, maar door het grote verschil in thematiek vindt deze vergelijking geen grond. Daarnaast is het voor een significant antwoord van belang dat een dergelijke vergelijking tussen schilderijen van meerdere kunstenaars zou kunnen worden getrokken.

Uit dit begrensde kunsthistorisch onderzoek gericht op één renaissance echtpaar blijkt dat er zowel overeenkomsten als verschillen te vinden zijn tussen patronage en matronage in de beeldende kunst die van belang zijn om nader en in groter verband te onderzoeken. Het wordt ook duidelijk dat dit onderzoek een aanzet is om antwoorden te vinden op de uiteindelijke grotere vraag of er overeenkomsten en verschillen bestaan tussen patronage en matronage in de beeldende kunst van de Italiaanse renaissance en zo ja, welke dat precies zijn. Voor een vervolgonderzoek zou het interessant zijn om andere Italiaans renaissance echtparen te bestuderen volgens dezelfde methode. Op die manier kan worden onderzocht of de uitkomsten van dit onderzoek kunnen worden gegeneraliseerd of dat zij enkel gelden voor Francesco II en Isabella. Het zou zeer waardevol zijn om meerdere echtparen te bestuderen waarvan kunstwerken van zowel man als vrouw bewaard zijn gebleven, zodat het formele aspect mede bestudeerd en vergeleken kan worden. Medeneming van dit aspect zou het kunsthistorisch onderzoek verstevigen.

De sociale rol en het omvangrijke mecenaat van Isabella d'Este waren al bekend, maar door kunsthistorische aspecten van haar opdrachten te onderzoeken en te vergelijken met de opdrachten die haar echtgenoot gaf wordt in dit onderzoek aangetoond, dat matronage ook vanuit een kunsthistorisch perspectief niet onderschat moet worden.

Literatuuropgave

Ames-Lewis, F., *Isabella & Leonardo: the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci 1500-1506,* New Haven 2012.

Aurenhammer, H.H., 'Bonsignori, Francesco', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon,* Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_10134681?rskey=bxvdUd&result=10&dbq_0=Bonsignori&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 28 maart 2020).

Avery, C., 'Antico', in: Turner, J. (red.), *Dictionary of art,* New York en Londen 1996, II, 139-142.

Bellonci, M., *L'opera complete del Mantegna,* Milaan 1967.

Bernardo, A.S., *Petrarca, Laura and triumphs,* Albany 1974.

Bourne, M., 'Francesco II Gonzaga and maps as palace decoration in Renaissance Mantua', *Imago Mundi* 51 (1999), 51-82.

Bourne, M., *Francesco II Gonzaga: the Soldier-Prince as a patron,* Rome 2008.

Bourne, M., 'The art of diplomacy: Mantua and the Gonzaga: 1328-1630', in: Rosenberg, C.M. (red.), *The court cities of northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Remini,* New York 2010, 136-198.

Brown, C.M., 'The Church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna. With an appendix containing a catalogue of Isabella d'Este's correspondence concerning Lorenzo Costa and Francesco Francia', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3/4 (1968), 13, 301-324.

Brown, C.M. en Lorenzoni A., 'Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua - Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17 (1973), 1, 153-159.

Brown, C.M., 'Lo insaciabile desiderio nostro de cose antiche: New documents on Isabella d'Este's collection of antiquities', in: Clough, C. (red.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: essays in honour of Paul Oskar Kristeller,* Manchester 1976, 324-353.

Brown, C.M. en Lorenzoni A., '"Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia": The frescoed decorations in Francesco II Gonzaga's suburban villa in the Mantuan countryside at Gonzaga (1491-1496)', *Renaissance Quarterly* 49 (1996), 2, 268-302.

Campbell, C., *Mantegna and Bellini*, Londen 2018.

Campbell S.J., *The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este,* New Haven 2004.

Chiusa, M.C., 'Costa', in: Turner, J. (red.), *Dictionary of art*, New York en Londen 1996, VIII, 3-4.

Ciammitti, L., *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998.

Cottrell, P., 'Painting poetry: Bonifacio de'Pitati's Triumph of Petrarch', *Artibus et Historiae* 34 (2013), 68, 121-141.

Cooper, T.E., 'Mecenatismo or Clientelismo?: the character of Renaissance Patronage', in: Wilkins, D.G. en Wilkins R.L. (red.), *The search for a patron in the middle ages and the Renaissance*, New York 1996, 19-32.

Ekserdjian, D., 'Francesco, Francia', in Turner, J. (red.), *Dictionary of art*, New York en Londen 1996, XI, 699-702.

Ekserdjian, D., 'Correggio', K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon,* Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_10171984?rskey=08WIPy&result=3&dbq_0=Correggio&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd 27 maart 2020)

Fabianski, M., 'The iconography of Correggio's Marsyas', *Arte Lombarda* 1 (2008), 152, 36-46.

Fitch Lytle, G. en Orgel, S. (ed.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981.

Fletcher, J.M., 'Isabella d'Este and Giovanni Bellini's "presepio"', *Burlington magazine* 113 (1971), 825, 700-713.

Furlotti, B. en Rebecchini, G., *The art and architecture of Mantua*: *eight centuries patronage and collecting*, Parijs 2008.

Gunderheimer, W.L., 'Patronage in the Renaissance: an exploratory approach', in: Fitch Lytle, G. en Orgel, S. (ed.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, 3-23.

Haskell, F., *Patrons and painters : a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New York 1971.

Hiller von Gaertringen, R., 'Perugino', K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00140923?rskey=3oKJgO&result=2&dbq_0=Pietro+Perugino&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 27 maart 2020).

Hoffmann, S., 'Leonbruno, Lorenzo', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00225176?rskey=P8Gser&result=3&dbq_0=Leonbruno&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 26 maart 2020).

Holman, B.L., 'Lorenzo Leonbruno: Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento by Leandro Ventura', *Renaissance Quarterly* 51 (1998), 4, 1350-1351.

Humfrey, P., 'Dossi, Dosso', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_10193646?rskey=hhGiEH&result=1&dbq_0=Dosso+Dossi&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 27 maart 2020).

Karet, E., *The Antonio II Badile album of drawings: the origins of collecting drawings in Early Modern northern Italy*, Londen 2017.

King, C.E., *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy 1300-1500*, Manchester 1998.

Lawrence, C., *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs*, University Park Pennsylvania 1997.

Lehmann, P.W., 'The Sources and meaning of Mantegna's Parnassus', in: Lehmann P.W. en Lehmann K. (red.), *Samothracian Reflections*, Princeton 1973, 59-178.

Moriondo, M.L., *Mantegna: La camera degli sposi: forma e colore I grandi cicli dell'arte,* Florence 1965.

Nelson, J.K. en Zeckhauser, R.J., *The patron's payoff: conspicuous commissions in Italian Renaissance art,* Oxford 2008.

Norris, A.S., 'Gian (Giovanni) Cristoforo Romano', in: Turner, J. (red.), *Dictionary of art,* New York en Londen 1996, XII, 582-583.

Porcal, P., 'Le allegorie del Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28 (1984), 2, 225-276.

Riazzoli, M., *Cronologia di Mantova dalla fondazione ai giorni nostri*, s.l. 2018.

Rodríguez López, M.I., 'Victory, triumph and fame as the iconic expressions of the courtly power', *Music in Art* 37 (2012), 1/2, 9-23.

Roio, N., 'Francia, Francesco (1447)', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon,* Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00074991T?rskey=5AuALu&result=6&dbq_0=Francia&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 27 maart 2020).

San Juan, R.M., 'The court lady's dilemma: Isabelle D'Este and art collecting in the Renaissance', *Oxford Art Journal* 14 (1991), 1, 67-87.

Schneider, U., 'Romano, Gian Cristoforo', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon,* Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00163874?rskey=hRdkGc&result=1&dbq_0=Cristoforo+Romano&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 26 maart 2020)

Schultz, J., 'Jacopo de'Barbari's view of Venice: map making, city views and moralized geography before 1500', *The Art Bulletin* 60 (1978), 3, 425-474.

Shaw, C., *Isabella d'Este: a Renaissance princess,* Oxon 2019.

Sotheby's, Gian Francesco Tura active in Mantua by 1527- until 1534: Madonna and child with a bishop saint and saint Catherine of Alexandria, veilingkavel, website, http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.318.html (geraadpleegd op 27 maart 2020).

Thieme U. en Becker, F. (1), 'Liombeni, Giovanni Luca', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00117453T?rskey=m60c77&result=3&dbq_0=Liombeni&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND#_90117453_T, geraadpleegd op 26 maart 2020).

Thieme U. en Becker F. (2), 'Talpa, Bartolo', in: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon,* Berlijn en Boston 2019 (https://db-degruyter-com.ru.idm.oclc.org/view/AKL/_00156248?rskey=C49R8P&result=1&dbq_0=Bartolo+Talpa&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, geraadpleegd op 27 maart 2020).

Tietze-Conrat, E., 'Mantegna's Parnassus: a discussion of a recent interpretation', *The Art Bulletin* 31 (1949), 2, 126-130.

Verheyen, E., *The paintings in the studiolo of Isabella d'Este*, New York 1971.

Wilkins, G.W., 'Introduction: recognizing new patrons, posing new questions', in: Reiss, S.E. en Wilkins D.G. (red.), *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, 1-17.

Wilkins, D.G. en Wilkins, R.L., *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston 1996.

Wind, E., 'Mantegna's Parnassus: a reply to some recent reflections', *The Art Bulletin* 31 (1949), 3, 224-232.

Niet-geraadpleegde literatuur:

Becherer Antenucci, J., Smith Abbott, K.R., *Pietro Perugino: master of the Italian Renaissance*, New York 1997.

Brown, C.M., *Isabella d'Este in the ducal Palace in Mantua: an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Rome 2005.

Brown, C.M., 'I Trionfi di Petrarca di Andrea Mantegna tra certezze e ipotesi', in: Signorini, R. en Sogliani, D. (red.), Tent. cat. Mantua (Casa del Mantegna), *A casa di Andrea Mantegna: cultura artistica a Mantova nel Qauttrocento,*, Ciniselli Balsamo 2006, 282-285.

Brown, C.M., Lorenzoni, A. en Hickson, S., *'Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua': Documents for the antiquarian collection of Isabella d'Este,* Rome 2002.

Campbell S.J., *The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este,* New Haven 2004.
(Dit boek is slechts gedeeltelijk beschikbaar via Google Books.)

Chambers, D. en Martineau J., Tent. cat. Londen (Victoria and Albert Museum*), Splendours of the Gonzaga,* Londen 1981.

Schulz, J., 'Maps as metaphors: mural map cycles of the Italian Renaissance' in: Woodward, D. (red.), *Art and cartography: six historical essays*, Chicago en Londen 1987, 97-122.

Ferino-Pagden, S., tent. cat. Wenen (Kunshistorisches Museum), *La Prima Donna del Mondo: Isabella d'Este Fürsten und Mäzenatin der Renaissance*, Wenen 1995.

Bijlage I: Afbeeldingen



Afbeelding 1
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 1)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 2
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 2)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 3
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 3)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 4
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 4)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 5
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 5)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 6
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 6)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 7
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 7)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 8
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 8)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 9
Andrea Mantegna
Triomf van Caesar (doek 9)
1485-1495
Tempera op doek
267 x 278 cm
Royal Collection, Hampton Court
Web Art Gallery



Afbeelding 10
Andrea Mantegna
Venus en Mars/Parnassus
1497
Tempera op doek
160 x 192 cm
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 11
Andrea Mantegna
Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugd
1499-1502
Tempera op doek
160 x 192 cm
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 12
Lorenzo Costa
De kroning van een vrouw
1506
Olieverf op doek
162 x 197 cm
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 13
Lorenzo Costa
Het rijk van Comus
1511
Olieverf op doek
152 x 238 cm
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 14
Domenico Morone
De verbanning van de Bonacolsi-familie door de Gonzaga's
1494
Olieverf op paneel
329 cm x 174 cm
Palazzo Ducale, Mantua
Web Art Gallery



Afbeelding 15
Pietro Perugino
De strijd tussen liefde en kuisheid
1505
Olieverf op doek
160 x 191 cm.
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 16
Correggio
Allegorie van de deugd
1525-1530
Tempera op doek
142 x 86 cm
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 17
Correggio
Allegorie van de ondeugd
1525-1530
Tempera op doek
142 x 86
Het Louvre, Parijs
Web Art Gallery



Afbeelding 18
Gian Cristoforo Romano
Deurpost *studiolo* Corte Vecchia
c. 1501
Marmer
Afmetingen onbekend
Palazzo Ducale, Mantua
Web Art Gallery



Afbeelding 19
Pier Jacopo Alari Bonacolsi (L'Antico)
De Doornuitrekker
1501
Brons, verguld (haar), verzilverd (ogen)
19,7 cm hoog
Metropolitan Museum of Art, New York
www.metmuseum.org



Afbeelding 20
Voorbeeld tegels *camera de la maiolicha*
1491
Het Louvre Parijs
https://it.m.wikipedia.org/wiki/
Studiolo_di_Isabella_d%27Este



Afbeelding 21
Gewelf *camera dei crogioli*
Fresco
Palazzo San Sebastiano Mantua/Museo della città, Mantua
www.palazzote.it



Afbeelding 22
Gewelf *camera del sole*
Fresco
Palazzo San Sebastiano Mantua/Museo della città, Mantua
www.palazzote.it



Afbeelding 23
Fragment *sala dei cavalli*
1525-1526
Fresco
Palazzo Te, Mantua
www.palazzote.it

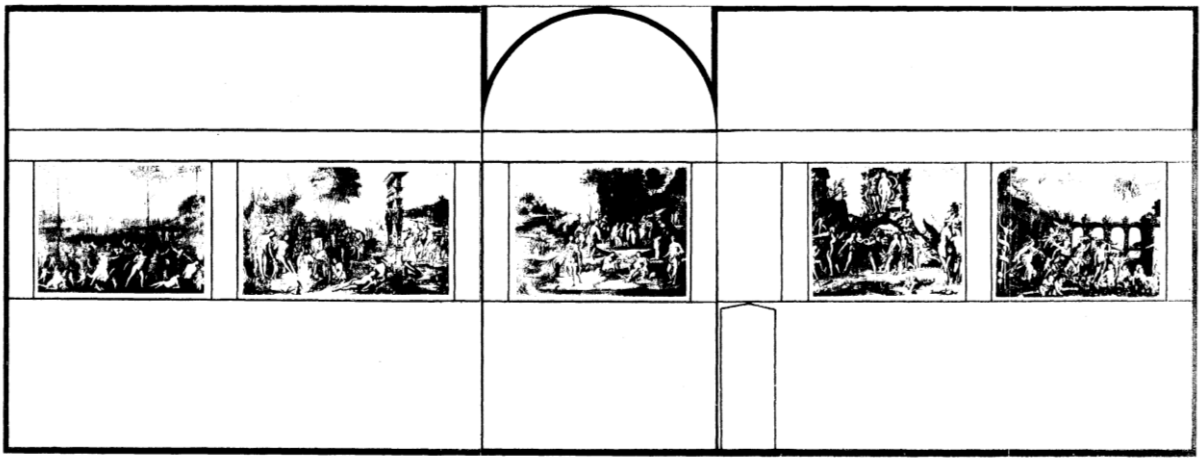


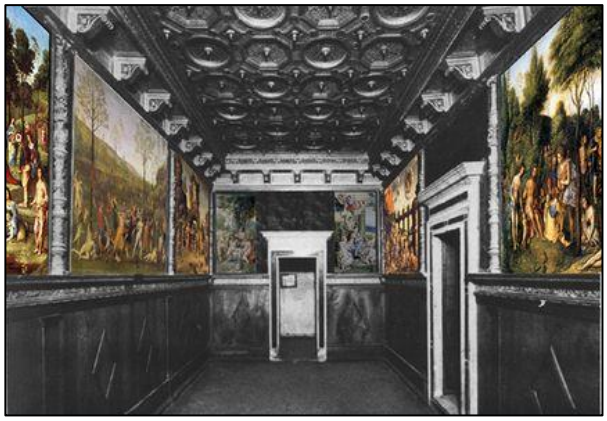
Afbeelding 24
Fragment plafond *studiolo* Corte Vecchia
Notenbalk
Palazzo Ducale, Mantua
https://it.m.wikipedia.org/wiki/Studiolo_di_Isabella_d%27
Este



Afbeelding 25
Fragment decoratie *grotta* Corte Vecchia
Muziekinstrumenten
Palazzo Ducale, Mantua
https://it.m.wikipedia.org/wiki/Studiolo_di_Isabella_d%27Este

Afbeelding 26
Overzicht situering schilderijen *studiolo* Castello di San Giorgio
v.l.n.r. *Strijd tussen liefde en kuisheid, Het rijk van Comus, De kroning van een vrouw, Parnassus* en *Minerva verdrijft de ondeugden uit de tuin van de deugden.*
Plaat 10, Verheyen 1971.





Afbeelding 27
Overzicht situering schilderijen *studiolo* Corte Vecchia
www.mantovaguide.com



Afbeelding 28
Pier Jacopo Alari Bonacolsi (L'Antico)
Zittende nimf
1503
Brons, deels verguld (haar en draperie) en verzilverd (ogen)
19,7 cm hoog
Robert H. and Clarice Smith
www.frick.org



Afbeelding 29
Pier Jacopo Alari Bonacolsi (L'Antico)
Apollo van Belvedère
1497/1498
Brons, deels verguld (haar, draperie, pijlkoker) en verzilverd (ogen)
41,3 cm hoog
Liebieghaus Skulpturensammlungen, Frankfurt
www.liebieghaus.de
(naar alle waarschijnlijkheid niet het exemplaar van Isabella d'Este, maar wel een exact voorbeeld)



Afbeelding 30
Gian Cristoforo Romano
Detail deurpost *studiolo* Corte Vecchia; Minerva
c. 1501
Marmer
Afmetingen onbekend
Palazzo Ducale, Mantua
Web Art Gallery



Afbeelding 31
Gian Cristoforo Romano
Detail deurpost *studiolo* Corte Vecchia; een personificatie van geluk of de muze Clio
c. 1501
Marmer
Afmetingen onbekend
Palazzo Ducale, Mantua
Web Art Gallery