

Naam: Acacia Kooij

Studentnummer: 3128296

Inleverdatum: 11 juli 2012

Begeleider: Dhr. Dr. G. Kieft

Tweede lezer: Dhr. Dr. V. Schmidt

Master thesis Kunstgeschiedenis

De camerino van Alfonso I d'Este en 'Tuin der Lusten' van zijn zoon Ippolito II d'Este

Een vergelijking tussen de pronkstukken van vader en zoon



Titiaan, *Bacchus en Ariadne*, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Inhoud

Inleiding	3
Hoofdstuk 1 De camerino van Alfonso I d'Este	4
§ 1.1 Hertog Alfonso I d'Este	4
§ 1.2 De locatie van de camerino	6
§ 1.3 Idee en uitwerking	10
§ 1.4 Functie	12
§ 1.5 De schilderijen in de camerino	14
§ 1.6 Betekenis & Interpretatie	32
§ 1.7 De nimfen in de camerino	36
Hoofdstuk 2 De Tuin der Lusten van kardinaal Ippolito II d'Este	39
§ 2.1 Kardinaal Ippolito II d'Este	39
§ 2.2 De Renaissance tuin	40
§ 2.3 Pirro Ligorio	42
§ 2.4 Ontwerp en opbouw van de tuin	42
§ 2.5 Nymphaea	52
Hoofdstuk 3 Vergelijking tussen de tuin en camerino	55
Conclusie	58
Lijst van afbeeldingen	60
Bibliografie	64

Inleiding

De criteria waar het onderwerp voor deze masterthesis aan moest voldoen waren: *Italiaanse Renaissance, Titiaan en vrouwen in de Griekse mythologie*. In overleg met Dhr. G. Kieft kwam hierdoor de *camerino* van Alfonso I d'Este (1476-1534) naar voren, en in het bijzonder de schilderijen die zich in deze persoonlijke kunstkamer bevonden. De werken van Titiaan (1487-1576) en Bellini (1430-1516) kenmerken zich door mythologische en lenteachtige taferelen, waarbij er een grote rol is weggelegd voor nimfen. Hoewel de *camerino* van Alfonso d'Este geen wereldwijde bekendheid geniet, is het zijn zoon Ippolito II d'Este (1509-1572) wel gelukt dit te bereiken. Zijn tuin bij de villa d'Este in Tivoli, wordt vandaag de dag nog steeds bezocht door een groot aantal toeristen. Het is opvallend dat de tuin van Ippolito, die kardinaal was, ook nimfen herbergt, in de vorm van *nymphaea*. Omdat bij zowel vader als zoon het gebruik van nimfen terugkomt, wil ik hier graag de volgende onderzoeksvraag aan verbinden: 'Heeft Ippolito II d'Este als inspiratiebron voor zijn tuin in Tivoli, de *camerino* van zijn vader Alfonso I d'Este in Ferrara gebruikt?' Om antwoord te kunnen geven op deze vraag, volgt eerst een beschrijving van de *camerino* zelf, waarin onderzocht wordt wat de locatie ervan was, maar ook welke werken erin hingen en welke betekenis daaraan verbonden was. Vervolgens wordt de tuin onder de loep genomen, waarbij er vooral wordt gekeken naar het iconografische programma en de betekenis ervan. Daarna volgt er in een vergelijking tussen de *camerino* en de tuin, waarin een duidelijk overzicht wordt gemaakt van de nimfen die zich in deze ruimtes bevinden. Ten slotte wordt in de conclusie een afweging gemaakt in hoeverre de nimfen van Ippolito hun oorsprong vinden in de *camerino* van Alfonso.

Hoofdstuk 1 De camerino van Alfonso I d'Este

§ 1.1 Hertog Alfonso I d'Este

Alfonso I d'Este werd geboren als oudste zoon van Ercole I d'Este (1433-1505) en Leonora van Napels (1450-1493). Oorspronkelijk kwam de familie d'Este uit een klein plaatje gelegen ten zuidwesten van Padua, maar sinds de dertiende eeuw hadden zij hun intrek genomen in Ferrara.¹ Tijdens de vijftiende eeuw zorgden Lionello (1407-1450) en Borso d'Este (1430-1471) ervoor dat de familie bekendheid verwierf. Borso d'Este wordt opgevolgd door zijn zoon Ercole I d'Este, en als laatstgenoemde in 1505 sterft, is het de beurt aan Alfonso om te regeren over het hertogdom.



Afb. 1 Dosso Dossi, *Ercole I d'Este*, jaartal, materiaal en afmetingen niet terug gevonden, Galleria Estense Modena.

Karakter



Afb. 2 Kopie naar Titiaan, *Alfonso d'Este (1486-1534) Duke of Ferrara*, ca. 16e of 17e eeuw, olieverf op doek, 127 x 98.4 cm, The Metropolitan Museum of Art New York.

Als hertog heeft Alfonso zich meerdere malen laten portretteren, maar de twee bekendste werken zijn van de hand van Battista Dossi (1490-1548) en Titiaan.² Zowel op het werk van Dossi, als op het werk van Titiaan, is Alfonso afgebeeld als soldaat, terwijl zijn hand op een kanon rust. Aangezien hij twee keer zo is afgebeeld, is het aannemelijk dat Alfonso dit zelf graag wilde, en tegelijkertijd was het waarschijnlijk een afspiegeling van zijn karakter. Alfonso

stond er namelijk om bekend dat hij hield van het militaire leven. Hij was betrokken bij de slag van Ravenna, en ook toen in 1508 de oorlog van de Liga van Kamerijk uitbrak, stond hij paraat.³ Behalve militair, was Alfonso een groot kunstliefhebber, wat blijkt uit de marmeren

beelden die hij had besteld bij Antonio Lombardo en vanzelfsprekend natuurlijk uit zijn *camerino*, waarin Bellini en Titiaan vertegenwoordigd zijn. Alfonso's kwaliteiten op het slagveld en zijn liefhebberij voor kunst waren echter niet de enige eigenschappen waar hij om bekend stond. In zijn

¹ C. Gould, *The studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne: a re-examination of the chronology of the Bacchanals and the evolution of one of them*, Londen 1969, p. 3.

² Gould 1969 (zie noot 1), p. 3.

³ Gould 1969 (zie noot 1), p. 3.

eerste jaar als hertog, was er door zijn eigen broers Ferrante en Giulio d'Este een complot tegen zijn heerschappij gesmeed. Alfonso ziet deze daad als hoogverraad, en laat zijn broers ter dood veroordelen. Deze straf zet hij echter uiteindelijk om in levenslange gevangenisstraf.⁴

Privé



Afb. 3 Bartolomeo Veneto, *Geïdialiseerd portret van een courtesane als Flora*, ca. 1520/25
olieverf op paneel, 43.6 × 34.6 cm, Städels Museum, Frankfurt am Mein.

De eerste keer dat Alfonso in het huwelijk treedt, is op 22 januari 1490 met Anna Maria Sforza (1476-1497).⁵ Zijn tweede huwelijk is echter het meest bekend. Dit was met Lucrezia Borgia (1480-1519), de dochter van Rodrigo Borgia (1431-1503), beter bekend als Paus Alexander VI en zijn maîtresse Vannozza dei Cattanei (1442-1518). Uit dit huwelijk komen onder andere de zonen Ercole II, Ippolito II en Francesco voort, van wie eerstgenoemde hem op zal volgen.⁶ Na de dood van Lucrezia houdt

Alfonso er een maîtresse op na, genaamd Laura dei Dianti (1480-1573).⁷ Hij krijgt met haar nog een zoon, die hij ook Alfonso (1527-1587) noemt.⁸

Niet alleen was Alfonso's tweede echtgenote bekend bij het volk, ook zijn twee zussen waren in hun tijd al erg befaamd. Zo was zijn zuster Isabella d'Este (1474-1539) getrouwd met Francesco II Gonzaga (1466-1519), de markies van Mantua en zij zorgde ervoor dat Mantua bloeide als nooit te voren.⁹

Zijn andere zus Beatrice d'Este (1475-1497) was net zo bekend en getrouwd met de beruchte en veel oudere Ludovico Sforza (1452-1508), die de hertog van Milaan was. Net als Isabella,



Afb. 4 Giovanni Ambrogio de Predis, *Beatrice d'Este*, ca. 1490, olieverf op paneel, 51 × 34 cm, Pinacoteca Ambrosiana Milaan.

⁴ B. Burroughs, 'The Portrait of Alfonso d'Este by Titian' *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22.4 (April 1927), pp. 97-101.

⁵ A. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Burlington 2010, p. 7.

⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), pp. 3-7.

⁷ P.P. Fehl, 'Imitation as a source of greatness. Rubens, Titian and the paintings of the ancients', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987, p. 112.

⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 3.

⁹ S.J. Campbell, *The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*, New Haven 2006 p. 3.

had Beatrice goed onderwijs genoten en was zij zeer begaafd. In tegenstelling tot haar zus, is zij helaas jong gestorven in het kraambed.¹⁰

In de volgende stamboom, een kort overzicht van de familie D'Este:

Stamboom

Niccolo III d'Este (1383-1441) & Ricciarda of Saluzzo ----- & Stalla de'Tolemei

Ercole I d'Este (1431-1505) & Eleonora d'Aragona - Leonello d'Este - Borso d'Este

Beatrice (1475-1497) – Isabella (1474-1539) – **Alfonso I d'Este (1476-1534) & Lucrezia Borgia** – Ferrante – Ippolito – Sigismondo

Ercole II d'Este (1508-1559) & Renée van Frankrijk – Ippolito II d'Este (1509-1572) – Eleonora (1515-1575) – Francesco (1516-1678)

Alfonso II d'Este (1533-1597) – sterft kinderloos en wordt opgevolgd door neef Cecare

Alfonso I d'Este & Laura dei Dianti (maîtresse)

Alfonso II d'Este (1527-1587)

Cecare d'Este (1561-1628)

§ 1.2 De locatie van de camerino

De *studiolo* van Alfonso d'Este waarin de Bacchanalen van Titiaan en Bellini zich bevonden, wordt vaak de *Camerino d'Alabastro* genoemd. Een veelgebruikte verklaring van deze naam is dat de kamer waarschijnlijk verschillende reliëfs van het materiaal albast¹¹ bevatte, gemaakt door Antonio Lombardo (c. 1458 – 1516) in 1508.¹² Verder benoemt Annibale Roncaglia, een bediende aan het hof van de Este's, de kamer in een brief, waarin hij schrijft dat de schilderijen zich in de '*primo Camerino d'Alabastro*' bevinden.¹³ Het is echter de vraag of de schilderijen zich wel in de *camerino d' alabastro* bevonden, en daarbij waar deze kamer zich eigenlijk bevond. Verder is het onduidelijk of het om één of meerdere kamers gaat, aangezien Roncaglia het over de *primo Camerino d'Alabastro* heeft. Dit suggereert dat er meerdere van zulke kamers zijn geweest. Er is kortom veel onduidelijkheid over de

¹⁰ J. Cartwright, *Beatrice D' Este, Duchess of Milan, 1475-1497: A study of the Renaissance. Forgotten Books*, z.pl. 2010, pp. 8-9.

¹¹ Albast of alabaster wordt gebruikt als naam voor de verschijningsvormen van de mineralen gips en calciet. Kalkalbast en gipsalbast.

¹² D. Bull, J. Plesters, *The Feast of the Gods: conservation, examination and interpretation*, Washington 1990, p. 11.

¹³ C. Hope, 'The Camerino d' Alabastro. A reconsideration of the evidence', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987, p. 27.

naam van de kamer, de plaats, en de het aantal ervan. Enkele theorieën waarin zowel de plaats, naam en het aantal naar voren komen, zullen in deze paragraaf ter sprake gebracht worden.

Voor een duidelijk beeld, volgt eerst een korte beschrijving over de woonplaats van Alfonso I d'Este. Kort gezegd bestond het complex van de familie d'Este uit het *Castello*, het *Palazzo del Corte* en de *Via Coperta*. Het *Palazzo del Corte* was hierbij de belangrijkste woonplaats van de familie. Het kasteel, dat gebouwd was aan het einde van de veertiende eeuw, diende daarbij vooral als vesting, en moest de inwoners van Ferrara tevens afschrikken een eventuele opstand te beginnen. Hierdoor was het *castello* ook een dwangburcht. Verder waren *castello* en *palazzo* verbonden door een verhoogde doorgang, die de *Via Coperta* werd genoemd. Deze *Via Coperta* doorkruiste het plein dat zich tussen de twee gebouwen bevond. Tevens was het *castello* omgeven door zowel een gracht als een ravelijn.¹⁴

De eerste keer dat de *camerino* van Alfonso wordt genoemd, is in een brief van 23 April 1518 aan Alfonso I d'Este geschreven door zijn Venetiaanse ambassadeur Giacomo Tebaldi. Hieruit blijkt dat de *Camerino d'Alabastro* zich zou bevinden aan één kant van de *Via Coperta*, namelijk aan de lange kant. Dit zou het namelijk mogelijk maken drie schilderijen te plaatsen tegenover de ramen.¹⁵ Hij schrijft: “[Tiziano] mi ha dicto chél si racorda che in fazata del studio della Excellentia Vostra erano tri quadric, et che quella scrive che guesto chellui fara ha ad andare in fazata. Voria sapere per piu sua staisfacione, et per fare meglio, se questo suo si ponera verso la capella on in mezzo, overo verso il Castello della Excellentia Vostra.”¹⁶ Uiteindelijk blijkt uit de reconstructie van de *Via Coperta* en het ravelijn¹⁷ dat er maar één ruimte is met de lange muur zoals beschreven in de brief van Tebaldi. Dit zou de *Camerino d'Alabastro* zijn en bevindt zich aan de noord westzijde van de *Via Coperta*.¹⁸

Verder is er in april 1598 is er een document opgesteld waarin de waarde van de bezittingen van de Este's zijn opgetekend.¹⁹ Dit document bevat duidelijk bewijs over het bestaan van de *camerino*, en wederom informatie over locatie ervan. Het blijkt namelijk nogmaals dat de kamer zich zou bevinden in een gedeelte van de *Via Coperta*. Dit omdat één van de kamers die zich daar bevindt, wordt benoemd met de volgende woorden: ‘*Solaro di Camarini d'Alabastro con figure et oro*’.²⁰ Door de meervoudsvorm, lijkt het dat er twee (of meer) van zulke kamers hebben bestaan. Dit wordt echter niet bevestigd in het document waarin de gehele *Via Coperta* wordt besproken: er zou zich

¹⁴ B.L. Brown, ‘On the Camerino’, in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens*. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987, Stockholm 1987, p. 43.

¹⁵ Hope 1987 (zie noot 14), pp. 27-28.

¹⁶ Hope 1987 (zie noot 14), p. 28.

¹⁷ Buitenwerk van een vesting

¹⁸ Hope 1987 (zie noot 14), p. 28.

¹⁹ Hope 1987 (zie noot 14), p. 27.

²⁰ Hope 1987 (zie noot 14), p. 27.

slechts één *Camerino d'Alabastro* in het complex bevinden.²¹

Als er vervolgens wordt gekeken naar een stukje geschiedenis van het *castello*, dan wordt het duidelijk dat wanneer Alfonso in 1505 zijn vader opvolgt als hertog van Ferrara, hij vrijwel meteen enkele kamers laat bouwen die omschreven kunnen worden als privéruimtes of zelfs semi-geheime kamers, die voor eigen gebruik waren.²² Deze kamers bevonden zich op de eerste verdieping van het ravelijn, dat gebouwd was boven de gracht die zich rondom het *castello* bevond.²³ Er is verder bekend van deze kamers dat er een kleine studio is ontstaan met de afmetingen van 2,82 bij 2,02 meter. Ook een grotere kamer werd toegevoegd en deze bevond zich tussen het ravelijn en de *Via Coperta*. Deze kamer van 4,03 bij 2,82 meter was de *Studio di Marmo* en deze werd zo genoemd omdat Antonio Lombardo er met zijn assistenten mooie voorwerpen voor heeft gemaakt.²⁴ Ook in inventarissen die zijn opgesteld in 1543 en 1559 worden deze kamers genoemd.²⁵

Uit bovenstaande blijkt dat de *Studio di Marmo* de sculpturen van Antonio Lombardo bevatte. Er zal nu gekeken worden of dit dezelfde ruimte is als de *Camerino d'Alabastro* of dat er een andere verklaring mogelijk is. Nadat in 1518 de bouw van de *Studio di Marmo* en de andere kamers in het ravelijn waren voltooid, begon Alfonso met een tweede bouwproject.²⁶ Ten eerste had hij de fundamente van de *Via Coperta* versterkt, waardoor de breedte ervan verdubbeld kon worden. Verder had hij de *Via Coperta* in de lengte verdeeld in vijf kamers ofwel *camerini*, die rijkelijk werden versierd met marmeren bekleding, open haarden, en vergulde kroonlijsten.²⁷ Van deze vijf *camerini*, werd één camerino aangeduid als *Camerini d'Alabastro*.²⁸ Hoewel de vijf *camerini* niet volledig bekleed waren met marmer, werden de kamers *kleine albasten kamers* genoemd.²⁹

Hier blijkt dus dat Alfonso twee bouwprojecten heeft gehad. Uit het eerste project kwam de *Studio di Marmo* voort die de sculpturen van Lombardo bevatte, en in het tweede project ontstonden er vijf *camerini*, waarvan er één *Camerini d'Alabastro* wordt genoemd. De vraag die rest is of de schilderijen zich ook in deze *Camerini d'Alabastro* bevonden.

Over de *Studio di Marmo*, beweert Anthony Colantuono verder dat dit de eerste persoonlijke *studiolo* van de hertog was. De reden hiervan is dat deze *camerino* al gereed werd gemaakt voordat Alfonso tot hertog werd benoemd, maar ook de ligging ervan speelt mee in deze bewering. Deze *studiolo* bevond zich namelijk direct naast zijn belangrijkste slaapkamer.³⁰ Deze bewering sluit aan bij

²¹ Hope 1987 (zie noot 14), p. 27.

²² Brown 1987 (zie noot 15), p.43.

²³ Brown 1987 (zie noot 15), p. 43.

²⁴ Brown 1987 (zie noot 15), p. 44.

²⁵ Brown 1987 (zie noot 15), p. 45.

²⁶ Brown 1987 (zie noot 15), p. 46.

²⁷ Brown 1987 (zie noot 15), p. 46.

²⁸ Brown 1987 (zie noot 15), p. 46.

²⁹ Brown 1987 (zie noot 15), p. 46.

³⁰ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 8.

die van Alessandro Ballarin, die stelt dat de kamer die vandaag de dag bekend staat als dé *camerino*, de ruimte waar de *Bacchanalen* zich bevonden, in feite de tweede *studiolo* was van de hertog. Volgens Ballarin zou deze *studiolo* voorheen namelijk de slaapkamer van Lucrezia Borgia zijn geweest, en wordt in documenten de *studio nuovo* genoemd, ten tijde dat er aan de *Bacchanalen* werd gewerkt. Het feit dat het een 'nieuwe kamer' wordt genoemd, kan impliceren dat er nog een 'oude' of 'eerste' kamer is - in dit geval de *studio di Marmo*. Verder blijkt uit de brief van 23 april 1518 door Alfonso's Venetiaanse ambassadeur Giacomo Tebaldi, dat de *studio nuovo* voor Alfonso's eigen gebruik was. Over de kamer waar Titiaan *De Verering van Venus* voor schildert, zegt hij namelijk: '*studio della Excellentia Vostra*'.³¹ Net als Ballarin, trekt ook Beverly Brown in 1987 de conclusie dat de *Bacchanalen* zich in dezelfde kamer hebben bevonden als in de eerder beschreven *studio nuovo*.³²

Omdat ten eerste uit de brief van Giacomo Tebaldi blijkt dat de *studio nuovo* voor Alfonso's eigen gebruik is, en ten tweede omdat zowel Ballarin als Brown concluderen dat in deze *studio nuovo* de *Bacchanalen* zich bevonden, ga ik er vanuit dat de *Studio Nuovo* de locatie is waar de schilderijen zich hebben bevonden. De veelgebruikte benaming van de plek waar de *Bacchanalen* hingen, namelijk *Camerino d'Alabastro*, is dus niet juist. Deze kamer heeft wel bestaan, maar het was niet de locatie die de *Bacchanalen* herbergde. Ook de gedachte dat de sculpturen zich in de *camerino d'Alabastro* bevonden, is onjuist, aangezien deze in de *Studio di Marmo* te vinden waren. De naamsoorsprong van de *Camerino d'Alabastro* was daarom ook niet afkomstig van de aanwezigheid van marmeren beelden, maar van het marmeren decor waarmee de kamer rijkelijk versierd was.

³¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 9.

³² Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 160.

§ 1.3 Idee en uitwerking

Het is in het jaar 1511, als Alfonso d'Este aan een nieuw project voor zijn *camerino* wil beginnen.³³ Zijn doel: schilderijen van de grootste meesters van zijn tijd tentoonstellen.³⁴ Het onderwerp van al deze schilderijen moest volgens Alfonso de Griekse mythologie zijn.³⁵



Afb. 5 Mario Equicola, afkomstig uit de *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, editie van Gervasi, Napels, 1822-1829.

Voor de uitvoering van dit project, riep hij de hulp in van Mario Equicola (1470-1525). Alfonso kende Equicola dankzij zijn zus Isabella d'Este. Equicola was namelijk de belangrijkste kenner van de klassieken, die Isabella d'Este in dienst had.³⁶ Alfonso bespreekt vervolgens met Equicola dat hij graag wil dat de schilderijen scènes bevatten die *Feste* (festivals of festiviteiten) uitbeelden.³⁷ In

zijn zoektocht naar antieke *Feste*, bedacht Equicola daarom het concept van zes '*fabule o vero hystorie*' ofwel fabels en (waargebeurde) verhalen.³⁸

De schilder Giovanni Bellini was de eerste kunstenaar die werd benaderd voor dit project en hij voltooide in 1514 als eerste zijn opdracht, door het schilderij *Het Feest der Goden* af te leveren voor de *camerino*. Het verhaal ervan is gebaseerd op de *Fasti I (391F)* van Ovidius (43 v.



Afb.6 Giovanni Bellini, *Zelfportret*, 1500, materiaal niet teruggevonden, 34 x 26.5 cm, Musei Capitolini Rome.

Chr. – 17 na Chr.).³⁹ In hetzelfde jaar nog, was Rafael (1483-1520) de tweede kunstenaar die werd gevraagd te schilderen voor de *camerino* van Alfonso d'Este. Hij stemde in met het schilderen van de *Indiase Triomf van Bacchus*,



Afb. 7 Rafael Santi, *Zelfportret*, 1506, olieverf op paneel, 47.5 x 33 cm, Galleria degli Uffizi Florence.

gebaseerd op een verhaal uit '*Dialogen van de Goden*' van Lucius van Samosata (ca. 125 - ca. 180).⁴⁰ Fra Bartolommeo (1472-1517) was de volgende kunstenaar die werd uitverkoren. Hij ging akkoord met het voorstel *De*

³³ Vanaf nu zal de ruimte waarin de Bacchanalen zich bevonden hebben, aangeduid worden met slechts *camerino* of *studiolo*.

³⁴ Bull 1990 (zie noot 13), p. 15.

³⁵ D. Goodgal, 'Titian repairs Bellini', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens*. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987, Stockholm 1987, p. 17.

³⁶ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 253.

³⁷ P. Holberton, 'The choice of texts for the Camerino pictures', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens*. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987, Stockholm 1987, p. 62.

³⁸ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 62.

³⁹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 62.

⁴⁰ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 253.

Verering van Venus op zich te nemen, gebaseerd op een beschrijving van Philostratus de Oudere (ca. 170- ca. 247) in zijn *Beelden I. VI*.⁴¹ Helaas stierf Fra Bartolommeo in 1517. In datzelfde jaar stuurde Rafael een schets van zijn opdracht naar Ferrara. Toen hij hoorde dat zijn schets gebruikt zou worden voor een schilderij van een locale schilder: Pellegrino da San Daniele (1467-1547), wilde hij echter een ander onderwerp schilderen, afkomstig uit Philostratus. Zijn tweede onderwerp werd daarom *De Jacht van Meleager*. Helaas heeft hij deze opdracht helaas niet kunnen voltooien voor zijn dood in 1520.⁴²

De vraag is hoe het verder ging. Er waren drie kunstenaars benaderd, maar slechts één daarvan – Giovanni Bellini- is erin geslaagd zijn werk af te leveren. De andere twee mannen, Fra Bartolommeo en Rafael, zijn helaas gestorven voordat ze hun opdrachten hadden voltooid. De opdracht van Fra Bartolommeo ging na zijn dood naar Titaan.⁴³ Ook de opdracht van Rafael, ging rond 1520 naar de Venetiaanse schilder. Het schilderij kreeg echter een ander onderwerp, namelijk *Bacchus en Ariadne*, waarschijnlijk gebaseerd op Catullus (ca. 84 – 54 v. Chr.) of Philostratus.⁴⁴ Het laatste werk voor de

camerino kwam ook voort uit de hand van Titiaan. Dat werd namelijk *Bewoners van het eiland Andros*, welke is gebaseerd op Philostratus.⁴⁵



Afb. 8 Titiaan, *Zelfportret*, ca. 1566, olieverf op doek, 86 x 65 cm, Museo del Prado Madrid.

Het is opvallend dat Philostratus ineens een grote rol speelt bij de uiteindelijke totstandkoming van de werken voor de *camerino*. Er lijkt echter een simpele verklaring voor te zijn. Alfonso d'Este zou jarenlang een exemplaar van *De Beelden* door Philostratus in zijn bezit hebben gehad, door het te lenen van zijn zus Isabella. Dit blijkt een brief uit december 1515 van Isabella naar haar broer, waarin haar ongeduld spreekt en zij schrijft dat hij het boek al voor enkele jaren te leen heeft.⁴⁶

Omdat de schilderijen andere onderwerpen kregen en daarbij aan andere kunstenaars werden overgedragen, is hier een verschuiving van het onderwerp zichtbaar. Alfonso's eerste project, waarin hij een serie van antieke feesten wilde, wordt in 1517 zonder merkbare problemen

⁴¹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

⁴² Campbell 2006 (zie noot 10), p. 253.

⁴³ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

⁴⁴ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

⁴⁵ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

⁴⁶ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 253.

aangepast voor scènes afkomstig uit Philostratus en waarschijnlijk Catullus.⁴⁷

Het is zodoende duidelijk dat na de dood van Fra Bartolommeo en Rafael het eerste idee van een galerij van grote meesters die antieke *feste* zouden uitbeelden, daarom eigenlijk van de baan was. Alfonso kiest er daarna vooral voor scènes uit Philostratus te laten uitwerken in beeld, en is het de schilder Titiaan die na Bellini, alle werken op zich mag nemen. Deze werken, die na 1517 werden gemaakt, waren niet slechts *fabule o vero historie*, maar een herschepping van de *ekphrasis* van antieke voorstellingen.⁴⁸

Bijzonder aan de situatie is dat het wel gebruikelijk was antieke kunstwerken te verzamelen in de *studiolo*, maar Alfonso schiep zelf de antieke kunstwerken die hij wilde verzamelen. Van groot belang was hierbij dat de teksten (*ekphrasis*) erg nauwkeurig werden opgevolgd. Dit garandeerde namelijk het antieke karakter van de werken.⁴⁹ In de late antieke periode was *ekphrasis* een belangrijk literair genre. Een *ekphrasis* is een beschrijving van een schilderij. De schrijver beweert hierbij dat hij het schilderij gezien heeft en dus precies beschrijft wat erop te zien is.⁵⁰ In de Renaissance werd er in de schilderkunst teruggegrepen op deze beschrijvingen, ofwel *ekphrasis*.⁵¹ De onderwerpen die beschreven werden, waren niet zomaar schilderijen, maar antieke schilderijen. Hoewel er wel twijfels waren of de schrijvers de schilderijen daadwerkelijk hadden gezien, ging men er in de Renaissance toch vanuit dat het authentieke beschrijvingen waren.⁵² Aangezien er niet eerder was teruggegrepen op *ekphrasis*, en er dus geen voorbeelden waren in de schilderkunst, waren deze literaire beschrijvingen waarschijnlijk een echte uitdaging voor de schilders.⁵³

§1.4 Functie

Nu het duidelijk is welke werken er uiteindelijk zijn terechtgekomen in de *camerino*, kan er gekeken worden naar de functie ervan, en in het bijzonder de functie die Alfonso er zelf aan gaf. Al sinds de klassieke oudheid was er een associatie tussen privéruimtes en open landschappen. Dit waren twee elementen waar naar gezocht werd en, misschien wel nog belangrijker: waar behoefte aan was.⁵⁴ Daarom bevonden de privékamers zich vaak in de buurt van een tuin of landschap.⁵⁵ Alfonso had hier waarschijnlijk geen behoefte aan, aangezien zijn *camerino* zich op een heel andere locatie bevond. De *camerino* van Alfonso d'Este had namelijk uitzicht op het marktplein.⁵⁶ Agostino Masti zegt

⁴⁷ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 63.

⁴⁸ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

⁴⁹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 61.

⁵⁰ F. Ames-Lewis, *The intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Londen 2000, p. 190.

⁵¹ Rosand 1987 (zie noot 50), p. 81.

⁵² Ames-Lewis 2000 (zie noot 51), p. 190.

⁵³ Rosand 1987 (zie noot 50), p. 81.

⁵⁴ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁵⁵ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁵⁶ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

hierover dat Alfonso er tijdens zijn werk enorm van genoot vanuit zijn raam te kijken naar de bedrijvigheid en het plezier van de mensen die kochten en verkochten.⁵⁷

Bonaventura Pistofilo (1480-1533), die de secretaris van Alfonso d'Este was, en Paolo Giovio (1483-1552) dienen beiden als grootste bronnen wanneer het gaat over Alfonso's regering. Volgens hen diende de *camerino* niet voor rust, maar juist voor comfort en plezier.⁵⁸ Pistofilo voegt hieraan toe dat Alfonso er enorm veel vreugde uit haalde naar de schilderijen te kijken.⁵⁹ Het hebben van plezier was ook zeker een doel van een *camerino*: was het geen intellectueel genot, dan was het wel op een andere manier.⁶⁰ Behalve door het kijken naar schilderijen, werd er ook tevredenheid gehaald uit de onderhandelingen die in de *camerino* plaatsvonden.⁶¹ Hieruit blijkt dat zaken doen dus ook zeker voor plezier kon zorgen.

Ook in het boek de *Decamarone* van Giovanni Boccaccio (1313-1375) komt terug dat het gebruikelijk is plezier te hebben in een *camerino*. Hierin staat onder andere dat een goede gezondheid behalve aan isolatie, te danken was aan recreatie, die na een drukke dag aan het hof, kon plaatsvinden in de eigen *camerino*. De bacchanalen en putti die zich in de *camerino* van Alfonso bevinden, zouden in die zin bijdragen aan een goede gezondheid: Zij waren niet alleen een lust voor het oog, maar zorgden tegelijkertijd waarschijnlijk voor een ontspannen sfeer waarin mensen tot rust konden komen.⁶² Pistofilo zegt hier verder nog over dat behalve lichamelijke training, het maken van muziek of voorwerpen, juist de kunst als meest 'heilzame' afleiding en ontspanning werkte. Hij voegt eraan toe dat ook Alfonso het meest ontspande door plezier te geven aan zijn geest.⁶³

Isabella d'Este en haar camerino

Zoals eerder genoemd was Isabella d'Este de zus van Alfonso. Door op zestienjarige leeftijd in het huwelijk te treden met de acht jaar oudere markies Francesco II Gonzaga, werd zij de *marchesa* van Mantua. Voordat ze in het huwelijk trad, kreeg Isabella een klassieke opleiding van de humanist Battisto Guarino (1434-1513), maar ze werd ook voorbereid op staatszaken en het bijhouden van de administratie.⁶⁴ Dat dit baat



Afb. 9 Titiaan, *Isabella d'Este*, ca. 1536, olieverf op doek, 102 x 64 cm, Kunsthistorisches Museum Wenen.

⁵⁷ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁵⁸ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁵⁹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁶⁰ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁶¹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁶² Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁶³ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 58.

⁶⁴ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 3.

had, blijkt uit het feit dat Isabella samen met haar echtgenoot Mantua bestuurde en staatsaangelegenheden in goede banen leidde. Na de dood van Francesco II, ging zij hier standvastig mee door en hield zij de belangen van zowel haar geboortehuis Este, als die van haar man, Gonzaga, goed in de gaten.⁶⁵

Voordat Alfonso aan het project van zijn *studiolo* begon, was de *camerino* van Isabella d'Este in Mantua al gereed. De werken die haar *camerino* vulden, waren onder andere afkomstig van Andrea Mantegna (1431-1506) en Pietro Perugino (1450-1523). De onderwerpen in haar *camerino* kenmerkten zich weliswaar ook door de klassieke mythologie en vinden hun oorsprong in de literaire traditie, maar de werken waren toch van een heel ander karakter dan de werken die uiteindelijk in Alfonso's *camerino* kwamen te hangen.⁶⁶ De schilderijen van Isabella waren namelijk voornamelijk moraliserend van aard, wat wel iets anders is dan de ontspannen sfeer die van Alfonso's werken afstraalt.⁶⁷ Het is waarschijnlijk dat dit met haar persoonlijkheid te maken had. Zij was een geleerde vrouw met een sterk karakter en zij wilde graag dat haar *studiolo* dit uitstraalde.⁶⁸ Dit in tegenstelling tot haar broer: Alfonso wilde een kamer die toegewijd was aan recreatie en ontspanning voor lichaam en geest. Hij stond niet bekend om het intellect van zijn zus, en boeken en bibliotheek ontbraken dan ook in zijn *camerino*.⁶⁹

§ 1.5 De schilderijen in de camerino

Nu het duidelijk is dat de functie van Alfonso's *camerino* een recreatieve was, in tegenstelling tot die van zijn zus Isabella, volgt er nu een verdieping op de werken die uiteindelijk in de *camerino* terecht zijn gekomen. Dit zijn achtereenvolgens:

- *Het Feest der Goden* van Bellini en Titiaan (1514)
- *De Verering van Venus* van Titiaan (ca. 1518)
- *Bacchus en Ariadne* van Titiaan (1523-1524)
- *Bewoners van het eiland Andros* van Titiaan (1523-1524)

De volgende vraag zal bij de verdieping centraal staan: 'Wat laten de schilderijen individueel zien?'

Daarbij wordt er, waar mogelijk, toegelicht welke cultus er is verbonden aan het schilderij.

⁶⁵ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 3.

⁶⁶ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 253.

⁶⁷ Brown 1987 (zie noot 15), p. 50.

⁶⁸ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 4.

⁶⁹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 57.

Het Feest der Goden



Afb. 10 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Wat is er te zien?

Op het schilderij *Het Feest der Goden* van Bellini en Titiaan uit 1514 dat gebaseerd is op de *Fasti* (291-440) van Ovidius, zijn diverse goden, nimfen en andere mythologische figuren te zien, die buiten in een ontspannen sfeer met elkaar samen zijn. Uiterst links van het schilderij is een faun afgebeeld met een kruik op zijn hoofd. Waarschijnlijk stelt deze figuur Pan voor. Naast hem bevindt Silenus zich, in het gezelschap van zijn ezel. Voor de ezel is Bacchus knielend afgebeeld, terwijl hij wijn uit het vat tapt. Hij is erg jong afgebeeld en in het blauw gekleed. Naast hem zit Hermes, herkenbaar door zijn *caduceus*⁷⁰ en hoed.⁷¹ Rechts van de god van de handel, zit zijn vader, Zeus. De oppergod draagt een wit met rood gewaad en is te herkennen door de zwarte adelaar, zijn vaste attriboot, die rechts van hem zit. De vrouw in het roze naast hem, is waarschijnlijk een nimf. Naast haar vervolgens, bevindt

⁷⁰ Een staf omringd door twee slangen, met op de top twee vleugels.

⁷¹ Hermes heeft in de Griekse mythologie een hoed of schoenen met vleugels waardoor hij kan vliegen door de lucht.

de broer van Zeus zich, de god van de wateren, Neptunus. Hij is gekleed in een olijfgroen gewaad en herkenbaar aan zijn drietand, die voor hem ligt. Naast Neptunes zitten nog een man en een vrouw. De vrouw draagt een wit met roze gewaad en een krans van tarwe, wat een verwijzing naar Ceres zou kunnen zijn, de godin van de landbouw. Vervolgens zit naast de vrouw met de tarwekrans een man in blauw met bruine kleding. Hij heeft een viool in zijn hand, maar draagt ook een lauwerkrans op zijn hoofd. Twee verwijzingen naar zonnegod Apollo. De lauwerkrans behoorde tot één van zijn vaste attributen en hij was de god onder andere schone kunsten en muziek.



Afb. 11 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.



Afb. 12 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.



Afb. 13 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Wie de figuren op de bovenste rij naast Silenus zijn, is niet duidelijk. Volgens Ovidius is het feest niet enkel voor goden, maar voor iedereen die hield van plezier, onder wie nimfen en saters.⁷² Het is daarom aannemelijk dat de figuur die zich naast Silenus bevindt, een sater is. In zijn *Fasti* zegt Ovidius verder dat sommige figuren hun haar netjes hebben opgebonden, maar dat anderen het verleidelijk ongebonden en los dragen. Hij voegt hieraan toe dat sommige nimfen zelfs zo verleidelijk zijn, dat hun borsten ontbloot zijn.⁷³ Aangezien Ovidius ten eerste aangeeft dat het feest ook voor nimfen toegankelijk is, en daarna beschrijft dat sommige figuren ontblote borsten hebben, zijn de vrouwen die op de achterste staan, waarschijnlijk nimfen. Dit idee wordt nog versterkt door het feit dat zij jong, mooi en halfnaakt zijn afgebeeld, wat typerend is voor nimfen.⁷⁴ Tussen de nimfen bevindt zich nog een mannelijk figuur, maar zijn identiteit is lastig te achterhalen.



Afb. 14 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

⁷² Holberton 1987 (zie noot 38), p. 62.

⁷³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 47.

⁷⁴ M.P.O. Morford, R.J. Lenardon, *Classical Mythology*, New York 2009, p. 136.



Afb. 15 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.



Afb. 16 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Geheel rechts is er een man in het bruin met wit te zien, die voorover gebogen staat bij een vrouw die onder een boom ligt te slapen, gehuld in witte gewaden. De man is Priapus, die herkenbaar is aan zijn grote genitaliën, en de vrouw is Lotis, door Ovidius een *sneeuw witte* nimf genoemd, wat de witte gewaden zou kunnen verklaren. Zij is de nimf die Priapus probeert te verkrachten volgens het verhaal van Ovidius in de *Fasti*.⁷⁵ Dit laatste detail is ook te zien op het schilderij, waarbij Priapus al bezig is de gewaden van haar benen te tillen.

Verder lijken de goden, nimfen en andere mythologische figuren niet alleen te genieten van de wijn die wordt geschonken door Bacchus, wat te merken is aan de ontspannen sfeer, maar is ook de seksuele spanning bij sommige

personages duidelijk zichtbaar. Zoals eerder genoemd is het moment vastgelegd waarop Priapus op het punt staat de slapende nimf Lotis te verkrachten, maar ook aan Neptunes is te zien dat hij



Afb. 17 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.



Afb. 18 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.



Afb. 19 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

geïnteresseerd is in de nimf naast hem,

aangezien zijn hand zich op haar schoot bevindt. De toespelingen van Priapus en Neptunes, geven in combinatie met halfnaakte nimfen en de ontspannen sfeer in de buitenlucht die is ontstaan door de wijnconsumptie, het schilderij een sensuele

lading.

Cultus

Dat de goden, nimfen en andere figuren op het schilderij genieten van de wijn, het mooie weer, en elkaars gezelschap, is er vanaf te zien. Zij waren echter niet zonder reden bijeen. Op het werk is

⁷⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 45.

waarschijnlijk het festival *Vina dabit Liber* afgebeeld. Een festival ter ere van de wijngod, waarbij Bacchus zelf de wijn schenkt aan de goden en gasten.⁷⁶ Volgens Ovidius vond het feest plaats op de dag van de zonnewende, die het astronomische begin van de winter aankondigde.⁷⁷ Ovidius schrijft hier verder nog over dat het feest elk jaar plaatsvond op de dag van de *bruma*, wat in het Latijn onder andere de betekenis heeft van 'winter'. Hoewel de dag van de zonnewende zowel het begin van de winter als van de zomer kan aankondigen, geeft het feit dat Ovidius ook schrijft dat het feest plaatsvond op de *bruma*, aanleiding er vanuit te gaan dat het festival in de winter plaatsvond.

⁷⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 47.

⁷⁷ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 50.

De Verering van Venus



Afb. 20 Titiaan, *De Verering van Venus*, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Wat is er te zien?

De Verering van Venus van Titiaan uit ca. 1518 laat behalve een groot aantal putti, vruchtbare appelbomen zien, net als twee vrouwen die uiterst rechts het schilderij in lijken te rennen, en een beeld van een godin die, staande op een verhoging, vereerd wordt. Dit alles speelt zich, net als *Het Feest der Goden* van Bellini en Titiaan uit 1514, af in de buitenlucht met schitterend weer. Het was de



Afb. 21 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

zeventiende-eeuwse biograaf van Titiaan, Ridolfo, die als eerste zag dat *De Verering van Venus* van Titiaan uit ca. 1518, gebaseerd was op een *ekphrasis* van Philostratus de oudere. Het verhaal is afkomstig uit *De Beelden* en heeft als titel *Erotos* (Cupido's).⁷⁸

Er zijn enkele punten waardoor het lijkt alsof Titiaan de *ekphrasis* van Philostratus vrij letterlijk heeft gevolgd. Zo beschrijft Philostratus in *Erotos*

een oud schilderij waarop zich een groot aantal putti bevinden, die appels verzamelen in een boomgaard die toebehoort aan de godin Venus.⁷⁹ Deze elementen komen terug in het werk van Titiaan, die een overvloed aan putti

tijdens het verzamelen van de appels, duidelijk heeft afgebeeld. Dat de boomgaard aan Venus toebehoort, heeft hij duidelijk gemaakt door een beeld van deze godin te plaatsen op werk.



Afb. 23 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid

Verder vertelt Philostratus over een zilveren spiegel, welke door de nimfen als gift aan Venus wordt aangeboden.⁸⁰ Ook deze nimfen heeft Titiaan afgebeeld op het schilderij. Zij zijn de twee vrouwen die zich rechts van het werk bevinden. De spiegel is niet zichtbaar, maar een van de nimfen houdt wel een klein tablet vast waarop iets geschreven is, wat nu niet meer leesbaar is. Dit was waarschijnlijk ook een gift voor Venus.



Afb. 22 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Vervolgens verhaalt Philostratus dat het fruit dat als eerste geplukt wordt,

geofferd wordt aan Venus door de putti. Titiaan heeft dit in het schilderij verwerkt door een putto aan de voet van het standbeeld van de godin te plaatsen. Hij is degene die een grote

⁷⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 131.

⁷⁹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 131.

⁸⁰ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 131.

mand met appels op zijn rug draagt.⁸¹ De spelende putti op de voorgrond, komen net als de putti die pijlen afschieten en met appels gooien, terug in de beschrijving van Philostratus.⁸² Tot zo ver lijken er vooral overeenkomsten te zijn tussen Titiaan en Philostratus, maar er zijn ook duidelijke verschillen.

Het grootste verschil tussen Philostratus en Titiaan, is de godin Venus. Waar Philostratus haar beschrijft als een waterbron, en zeker niet als menselijke vorm, heeft Titiaan haar juist wel als standbeeld neergezet.⁸³ Of dit door instructies van Equicola komt of dat het een eigen inbreng van Titiaan is, is onduidelijk. Daarbij heeft Titiaan voor de uitbeelding van de godin, voor een specifiek Venus beeld gekozen, namelijk de *Venus Mazarin*.⁸⁴ In 1509 werd in Rome dit beeld van Venus ontdekt. Rond die tijd maakte Alfonso d'Este in het gezelschap van Mario Equicola een vierjarige Romereis. Daarom is het goed mogelijk dat Alfonso d'Este op de hoogte was van dit beeld en het zelfs gezien heeft.⁸⁵

Omdat het beeld van Titiaan haar genitaliën zowel met haar linkerhand als met haar draperieën bedekt, is zij van het beeldtype van de *Venus Pudica*.⁸⁶ Dit type staat erom bekend op deze kuis manier afgebeeld te worden. Over wat zij in haar hand houdt, zijn de meningen verdeeld. Het lijkt een gouden appel die afstamt uit het oordeel van Paris, maar waarschijnlijk is het een groot slakkenhuis.⁸⁷ Net als de dolfijn aan de voeten van Venus bij de *Venus Mazarin*, verwijst dit attribuut naar haar geboorte vanuit het schuim van het water.⁸⁸ Tevens zou het tegelijkertijd een subtiele verwijzing kunnen zijn naar de waterbron die Philostratus beschrijft als hij het over Venus heeft.



Afb. 24 Anoniem, *Venus Mazarin*, 100-200 na Chr., Marmmer, 183 cm, The G. Paul Getty Museum, Malibu.

⁸¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), pp. 131-132.

⁸² Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 132.

⁸³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 135.

⁸⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 135.

⁸⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 135.

⁸⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 135.

⁸⁷ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 136.

⁸⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6). 136.

Cultus

Over de cultus van Venus schrijft Ovidius in zijn *Fasti* dat de maand april werd geopend met een festival, dat in het teken stond van de verering van de *Venus Verticordia*.⁸⁹ De tempel van de godin van de liefde bevond zich op het platteland, op ongeveer anderhalve kilometer afstand van Rome.⁹⁰ Er waren drie soorten vrouwen die aan deze festiviteiten deelnamen, namelijk moeders, aanstaande bruiden, maar ook courtisanes. De bruidjes die bijna in het huwelijk zouden treden, wilden hun meisjesachtige spullen offeren aan de godin, zoals hun kleding die ze droegen als meisje, maar ook hun poppen.⁹¹ Hiermee wilden zij zich voorbereiden op hun toekomstige leven als echtgenote. De redenen van de courtisanes en echtgenotes wordt niet beschreven, maar ook zij wilden ongetwijfeld de zegen van de godin ontvangen. Enerzijds om een goede echtgenote te zijn, en anderzijds om de mannen te kunnen bekoren.

Verder denkt Natale Conti (1520-1582) dat het schilderij niet alleen in verband gebracht kan worden met de cultus van Venus, maar ook met de ritens van Adonis.⁹² Adonis was de zoon van Theias en zijn dochter Myrrha. Vader Theias riep het onheil op zich af door op te scheppen dat zijn dochter mooier was dan Aphrodite. Als wraak liet de godin Myrrha



Afb. 25 Titiaan, *Venus en Adonis*, 1554, olieverf op doek, 207 x 186 cm, Museo del Prado Madrid.

verliefd worden op haar vader. Zij sliep stiekem met haar vader, maar toen hij erachter kwam dat hij met zijn dochter naar bed ging, wilde hij haar vermoorden. Myrrha vroeg hierop de goden om hulp en zij veranderden haar in een mirreboom. Negen maanden later barstte de schors open en werd Adonis geboren. Aphrodite werd verliefd op hem, net als Persephone, de godin van de onderwereld. Beide vrouwen konden zijn schoonheid niet weerstaan en wilden hem niet delen. De goden besloten vervolgens dat Adonis een derde van het jaar bij Persephone zou zijn, en ook een derde bij Aphrodite. Laatstgenoemde verleidde hem ertoe tweederde van het jaar bij haar te blijven. Uiteindelijk stierf Adonis tijdens het jagen op een everzwijn.⁹³

⁸⁹ G. Cavalli-Björkman, 'Worship of Bacchus and Venus. Variations on a theme', in: G. Cavalli-Björkman (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987, p. 104.

⁹⁰ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 104.

⁹¹ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 104.

⁹² Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 146.

⁹³ E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Amsterdam 1987, p. 17.

Volgens Conti vonden de ritens van Adonis –de Adonia- altijd plaats in de herfst, waarbij het fruit van de eerste oogst aan hem geofferd werd.⁹⁴ Verder gebruikt Philostratus als hij het over de appels heeft in zijn *Beelden*, het Griekse werkwoord *aparchomai*. Dit werkwoord werd speciaal gebruikt voor het offeren van het eerst geplukte fruit.⁹⁵ Deze interpretatie van Conti, komt al eerder voor bij Giraldi (1504-1573), die behoorde tot de kring van humanisten rondom Equicola aan het hof van de familie d' Este. Volgens hem was het offeren van deze vruchten, eveneens iets dat aan de ritens van Adonis toebehoorde. In zijn traktaat *De Deis Gentium* beschrijft hij een lied van de Griekse poëet Praxilla van Sicyon, waarin zij aan Adonis vroeg wat hij het meest miste als hij niet op aarde was. Zijn antwoord hierop was: '*de zon, komkommer en fruit*'.⁹⁶ Hieruit concludeerde hij dat Adonis er de voorkeur aan gaf dat er fruit aan hem werd geofferd.⁹⁷

Hoewel het goed mogelijk is dat het schilderij ook naar de cultus van Adonis verwijst, ontbreekt hij wel op het werk. Er is echter wel een klein detail dat naar hem zou kunnen verwijzen. Op de voorgrond van het schilderij zijn namelijk geelachtige bloemen te zien, die een soort anemoon voorstellen. Als het werkelijk een anemoon is, is het geen toeval dat er voor deze plant is gekozen. Volgens de mythe van Adonis, ontsproten er uit de tranen van de huilende Venus, namelijk anemonen uit de grond op het moment dat Adonis was gestorven.⁹⁸

⁹⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 146.

⁹⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 146.

⁹⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 146.

⁹⁷ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 146.

⁹⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 148.

Bacchus en Ariadne



Afb. 26 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Wat is er te zien?

Het schilderij *Bacchus en Ariadne* van Titiaan uit 1523-1524 laat centraal op het doek Bacchus zelf zien. Hij is afgebeeld als een jongeman en hij kijkt verlangend naar de vrouw links van het schilderij.⁹⁹ Deze vrouw aan de linkerkant, is Ariadne, en het lijkt of zij wegrent voor Bacchus. Een idee dat versterkt wordt door de angstige blik die zij in haar ogen lijkt te hebben.¹⁰⁰ Verder is Bacchus afgebeeld terwijl hij uit zijn wagen springt, waardoor het lijkt dat hij dichterbij Ariadne wil komen. Linksboven in de hoek zijn er vervolgens sterren te zien. Dit is de *Corona Borealis*, de kroon die Bacchus voor zijn Ariadne maakte, als teken van hun eeuwige liefde.¹⁰¹

In het gevolg van Bacchus is op de achtergrond Silenus op zijn ezel te zien. Verder is er op de voorgrond een zwartbruine hond te zien, die lijkt te kijken naar de jonge sater links van hem. Naast deze sater is er een bacchant afgebeeld, in geel met blauwe gewaden en met muziekinstrumenten in haar handen. Achter haar bevindt zich nog een bacchant, zij draagt witte gewaden en heeft een

⁹⁹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 75.

¹⁰⁰ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹⁰¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

tamboerijn in haar handen.¹⁰² Rechts van de bacchant op de voorgrond bevinden zich twee saters, van wie de linker is omwonden door slangen. Verder wordt de wagen van Bacchus voortgetrokken van jachtluipaarden. Dat dit laatste geen toeval is, blijkt uit het feit dat de familie d'Este deze dieren gebruikte voor de jacht. De jachtluipaard stond toen namelijk ook al bekend om zijn snelheid.¹⁰³ Dit kan een subtiele verwijzing zijn naar de familie

D'Este en natuurlijk in het bijzonder naar Alfonso zelf. Bacchus stond erom bekend dat zijn cultus gepaard ging met veel drank en vrouwen. Twee elementen waarvan ook gedacht wordt dat Alfonso zich hier graag mee bezig hield. Hierdoor zou het aannemelijk zijn dat Bacchus een verwijzing is naar de hertog zelf. Een ander argument voor deze bewering, is dat er wordt gesuggereerd dat het schilderij *Bacchus and Ariadne* een verwijzing is naar het feit dat Alfonso een nieuwe minnares had, namelijk Laura dei Dianti. De blik van Bacchus zou niet onder doen aan de manier waarom Alfonso naar zijn

nieuwe geliefde keek. Hoewel hij al in de herfst van zijn leven was, gaf zij hem weer het lentegevoel, alsof hij nog vol in het leven stond.¹⁰⁴

Voor de oorsprong van het verhaal, verwijst Mario Equicola in zijn werk *Libro de natura de amore* naar de dichter Catullus.¹⁰⁵ Catullus, IXIV, 249-264 zou namelijk precies de *ekphrasis* zijn van dit werk, behalve de laatste regels ervan.¹⁰⁶ Ook is het bekend dat Alfonso dit werk van Catullus in zijn bezit had.¹⁰⁷ In de



Afb. 29 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.



Afb. 27 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.



Afb. 28 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.



Afb. 30 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

¹⁰² Bacchanten zijn nimfen (maar soms ook sterfelijke vrouwen) die zich in het gevolg van Bacchus bevinden.

¹⁰³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 86.

¹⁰⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹⁰⁵ Campbell 2006 (zie noot 10), p. 20.

¹⁰⁶ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 59.

¹⁰⁷ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 59.

zeventiende eeuw denkt biograaf Ridolfo hier anders over. Volgens hem is het verhaal afkomstig uit



Afb. 31 Titiaan, *Portret van Laura dei Dianti*, ca. 1523, olieverf op doek, 118 x 93 cm, Kisters Collection in Kreuzlingen Zwitserland.

Philostratus, en is het schilderij gebaseerd op de passage over Tyrheense Piraten.¹⁰⁸ Edgar Wind was het in 1948 echter niet eens met deze theorieën. Volgens hem komt het schilderij juist het meest overeen met het derde boek van Ovidius' *Fasti*. Hierin staat namelijk dat Ariadne in eerste instantie vlucht, terwijl Bacchus haar achterna probeert te komen.¹⁰⁹

De exacte bron is uiteindelijk nog niet aangetoond. In alle drie de verhalen die worden genoemd als bron, wordt het verhaal van Bacchus en Ariadne beschreven. Toch wordt op basis van details over het algemeen aangenomen dat Catallus als bron heeft gediend, mede omdat Alfonso d'Este dit werk in zijn bezit had.¹¹⁰

Cultus

Ovidius vertelt in het derde boek van zijn *Fasti* over het huwelijk van Bacchus en Ariadne. Hij schrijft dat *Liber Pater* (Bacchus) een andere naam gaf aan zijn bruid Ariadne. Hij noemde haar *Libera*, zodat haar naam bij die van hem zou passen.¹¹¹ Hij gaf haar niet alleen een naam, maar ook een kroon. Van negen edelstenen vormde hij een kroon van sterren voor haar, de *Corona Borealis*.¹¹²

Vincenzo Cartari (1531-1569) schreef in 1553 dat aan de tempels van *Liber* en *Libera* de seksuele organen gewijd waren.¹¹³ Hij baseerde deze bewering op een antieke bron, namelijk het werk *Stad van God* van de Heilige Augustinus van Hippo



Afb. 32 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.



Afb. 33 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

(354 – 430). Hij legt hierin de rol van *Liber* (Bacchus) en *Libera* (Ariadne) uit, als goden van het menselijk libido.¹¹⁴

Behalve dat er seksuele organen aan de tempels van *Liber* en *Libera* worden gewijd, is er ook een festival dat ter ere van hen wordt gehouden. Dit festival wordt beschreven door Macrobius

¹⁰⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 86.

¹⁰⁹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹¹⁰ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹¹¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹¹² Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 76.

¹¹³ Colantuono 2010 (zie noot 6), pp. 76-77.

¹¹⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 77.

(4^e/5^e eeuw) en werd de *Liberia* genoemd. Het vond plaats op de dag van het begin van de meteorologische lente.¹¹⁵ Hoewel waarschijnlijk Catallus is gebruikt als bron voor het schilderij, komt het verhaal van Bacchus en Ariadne zoals eerder gezegd ook voor in de *Fasti* van Ovidius. De *Fasti* bestond uit zes boeken, en elk deel vertegenwoordigde een maand van het jaar. Aangezien het verhaal van Bacchus en Ariadne zich in het derde boek bevond, was het waarschijnlijk dat dit naar de maand maart verwees. Hierdoor wordt de datum gegeven door Macrobius, bevestigd door het verhaal van Ovidius. Door het verhaal in zijn derde boek van de *Fasti* te plaatsen, geeft hij namelijk ook aan dat het festival plaatsvond in maart en dus in de lente.¹¹⁶

¹¹⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 82.

¹¹⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 83.

Bewoners van het eiland Andros



Afb. 34 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Wat is er te zien?

Het laatste werk dat voor de *camerino* is geschilderd, is *Bewoners van het eiland Andros*, wederom een werk van de hand van Titiaan, uit 1523-1524. Het werk is gebaseerd op *De Beelden (I, XXV)* van Philostratus.¹¹⁷ Philostratus beschrijft hierin een schilderij van het gelukkige eiland Andros, dat gezegend werd door Bacchus met een stroom van wijn.¹¹⁸

¹¹⁷ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

¹¹⁸ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

Op het schilderij is te zien dat Bacchus zelf is afgebeeld als een oude man met een baard, die



Afb. 35 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

op de top van de heuvel ligt.¹¹⁹ Op de voorgrond is de wijnstroom te zien, waar gebruik van wordt gemaakt door feestende figuren.¹²⁰ Tussen deze figuren bevinden zich behalve de inwoners van Andros ook mythische figuren zoals nimfen en bacchanten.¹²¹

Tot de eilandbewoners en daarmee de sterfelijke figuren, behoren de twee zingende mannen links onder de boom, en de liggende vrouwen op de voorgrond.¹²² Dit is bekend omdat dit detail terugkomt bij Philostratus, die

vertelt dat sommige mannen zongen voor hun vrouwen.¹²³ Dit is niet het enige gegeven waaruit blijkt dat deze figuren bij elkaar horen. Het is ook duidelijk te zien aan hun kleding. Waar deze mannen en vrouwen gekleed zijn in moderne kleding, dragen de andere figuren antieke kostuums of zijn zij zelfs geheel naakt.¹²⁴

Verder is te zien dat de sterfelijke vrouwen op de voorgrond, hoewel modern, toch schaars gekleed zijn. Daarbij is aan hun ontspannen houding te zien, dat zij zich de wijn waarschijnlijk goed



Afb. 36 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

laten smaken. Een van hen geeft haar wijnkom aan een naakte mannelijke Bacchant om hem weer te vullen, terwijl het glas van de ander al leeg is en naast haar in de rivier ligt.¹²⁵ Wat verder opvalt, is

dat de twee vrouwen op de voorgrond, fluiten bij zich hebben en dat het muziekblad Franse

inscripties bevat. Hieruit blijkt dat zij niet alleen tot het eiland Andros behoren, maar ook tot het hof van Ferrara.¹²⁶

¹¹⁹ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 97.

¹²⁰ Marek 1987 (zie noot 49), p. 70.

¹²¹ Marek 1987 (zie noot 49), p. 71.

¹²² Marek 1987 (zie noot 49), p. 71.

¹²³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 105.

¹²⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 105.

¹²⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 105.

¹²⁶ FehI 1987 (zie noot 8), p. 120.



Afb. 37 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Naast de vrouwen op de voorgrond, bevindt zich een andere naakte jongeman. Hij houdt de benen van de vrouw met de wijnkom vast, maar het lijkt of hij meer aandacht heeft voor de vrouw rechts, die wulps gekleed tussen de mannen danst.¹²⁷ Zij is waarschijnlijk een nimf, een vermoeden dat voortkomt uit haar mooie jonge uiterlijk in combinatie met haar schaarse kleding.

Rechtsonder van het schilderij bevindt zich een opvallende weelderige nimf in diepe slaap. Het lijkt of ze in slaap is gevallen en ze ziet

er uitgeput uit. Of dit door de wijn of de liefde komt, is echter niet duidelijk. Wel is het bekend dat Dionysus voor extase zorgde bij zowel mannen en vrouwen. De vervoering waarin hij ze bracht, zorgde voor seksuele uitputting, die zo sterk was dat men ervoer

hoe het was bijna te sterven.¹²⁸

Door de houding van de nimf dachten verschillende zestiende eeuwse onderzoekers aan een bekend antiek beeld (nu in het Vaticaanse Museum) dat wordt geïdentificeerd als Ariadne, terwijl andere onderzoekers juist dachten dat zij was afgeleid van Cleopatra.¹²⁹ John Walker ontkracht deze



Afb. 38 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

ideeën in zijn studie van 1956. Hij erkent weliswaar de sensualiteit van de slapende nimf, maar volgens hem is de nimf niet Ariadne of Cleopatra.¹³⁰

Walker zegt dat zij enkel een mooie nimf is, bij wie de effecten van de wijn die zij uit de rivier heeft gedronken, goed zichtbaar zijn voor de toeschouwer.¹³¹

Behalve de slapende nimf, is er nog een element op het schilderij zichtbaar, dat niet uit Philostratus afkomstig is. Dat is het Franse lied dat

zichtbaar is op het muziekblad van de liggende vrouwen in het midden.¹³² De tekst van het lied gaat als volgt: '*Qui boyt et ne reboyt il ne scet queboyre soit*', wat betekent: 'Hij die drinkt en daarna niet meer drinkt, die weet niet wat drinken is.'¹³³ Omdat Philostratus hier niet de bron van is, is het goed

¹²⁷ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 105.

¹²⁸ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 98.

¹²⁹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 103.

¹³⁰ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 103.

¹³¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 104.

¹³² Ames-Lewis 2000 (zie noot 51), p. 191.

¹³³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 124.

mogelijk dat deze suggestie afkomstig is van Equicola. Daarbij is het ook mogelijk dat de figuren op het schilderij dit lied zingen.¹³⁴

Cultus

Voor de Grieken was Dionysus een god van de wijn. Hij werd in heel het land geëerd ter gelegenheid van de wijnoogst.¹³⁵ In december werd in de landbouwgebieden het festival *Lenaia* gehouden. De naam van het festival komt van *Lenos*, wat wijnpers betekent.¹³⁶ Tijdens het festival kwamen mensen naar de tempel van Dionysos om de nieuwe wijn, de *gleukos*, die werd bewaard in aardewerk vaten, aan de godheid te schenken. Om de god te roepen, werden er liederen gezongen en gedanst.¹³⁷

De datum van de festiviteiten was afhankelijk van de oogst. De wijn werd geoogst tussen 23 augustus en 15 oktober. Vervolgens duurde de gistingperiode over het algemeen veertig dagen, wat inhield dat de *gleukos* gereed was in november of december.¹³⁸ Op het eiland Andros, werd de *Lenaia* gevierd vanaf 5 januari en duurde zeven dagen. Januari was de koudste maand van het jaar en daarom perfect voor de laatste zuivering van de wijn. Daarbij was de nacht van 5 januari al sinds 1996 v. Chr. een feestdag, en stond voor de

geboorte van het licht. Na de Juliaanse kalender, de voorloper van de vandaag de dag gebruikte Gregoriaanse kalender, werd dezelfde dag gekenmerkt met een wonder van Dionysus. Dit wonder was de transformatie van een rivier in wijn,

wat gezien werd als een allegorie op de geboorte van de god.¹³⁹



Afb. 39 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

¹³⁴ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

¹³⁵ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

¹³⁶ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

¹³⁷ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

¹³⁸ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

¹³⁹ Cavalli-Björkman 1987 (zie noot 93), p. 95.

§ 1.6 Betekenis & Interpretatie

Uit de voorgaande paragraaf is gebleken wat er precies te zien is op de schilderijen en dit is verder toegelicht door de cultus die eraan verbonden was. Nu dit helder is, kan er bepaald worden hoe de schilderijen geïnterpreteerd moeten worden en welke betekenis zij kunnen hebben, in het kader van de *camerino*.

Venetiaanse schilderkunst

Voor een duidelijke interpretatie van de schilderijen, volgen nu eerst kort wat kenmerken van de Venetiaanse schilderkunst. De schilders Giovanni Bellini en Titiaan waren uiteindelijk verantwoordelijk voor de werken in de *camerino* van Alfonso I d'Este. Deze schilders waren beide van Venetiaanse



Afb. 40 Giorgione, *Slapende Venus*, 1510, Olieverf op doek, 108.5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

afkomst, wat vanzelfsprekend hun schilderijstijl beïnvloed heeft. Alle werken kenmerken zich

door mythologie, maar bevatten ook een zweem van sensualiteit en lieflijkheid. Ook het mooie weer van de lente wordt benadrukt, net als het element van ontspannen. Deze sensualiteit, behoort net als het kenmerk van ontspanning en het lekkere weer tot de kenmerken van de Venetiaanse schilderkunst.¹⁴⁰ Ook de naakte liggende vrouw, vaak in de figuur van Venus, is populair onder de Venetianen. Deze naakte vrouwen zijn vaak geïnspireerd door Venetiaanse courtesanes, maar ook door minnaressen aan het hof.¹⁴¹

Een belangrijke innovatie in Venetiaanse kunst van de vijftiende eeuw, was de *poesia*, ofwel kunst die bedoeld was als poëzie. Het was vooral de sensualiteit die kenmerkend was voor deze nieuwe stijl. De schilder Giorgione (1477-1510) stond vooraan bij deze vernieuwing.¹⁴² In zijn werk *Slapende Venus* uit 1510, komt deze sensualiteit en lieflijkheid naar voren. Giorgione heeft haar in het midden van het werk geplaatst, terwijl ze één arm uitstrekt achter haar hoofd. Behalve haar houding, heeft deze Venus figuur weinig gemeen met de naakte vrouwen van de Romeinse beeldhouwkunst.¹⁴³ Ze lijkt meer op een hedendaagse Venetiaanse vrouw, maar dan zonder kleding.¹⁴⁴ De eerste keer dat er in de klassieke literatuur wordt verwezen naar een slapende Venus, is in een gedicht van de Romeinse poëet Claudianus, welke hij in 399 schreef om het huwelijk van

¹⁴⁰ J.T. Paoletti, G.M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, New Jersey 2012, p. 389.

¹⁴¹ Paoletti, Radke 2012 (zie noot 155), p. 389.

¹⁴² Paoletti, Radke 2012 (zie noot 155), p. 355.

¹⁴³ Paoletti, Radke 2012 (zie noot 155), p. 357.

¹⁴⁴ Paoletti, Radke 2012 (zie noot 155), p. 357.

twee vrienden te vieren.¹⁴⁵ In het gedicht ligt Venus te rusten in haar heilige landschap, terwijl zij zich voorbereid op een aards huwelijk.¹⁴⁶

Titiaan's *Venus van Urbino* uit 1538 is gebaseerd op de *Slapende Venus* van Giorgione uit 1510. Hij verplaatst alleen de liggende vrouw van buiten naar binnen en het lijkt of zij een meer alledaagse functie krijgt.¹⁴⁷ De *cassone* (bruidskist) op het werk, laat echter de sociale context zien. Het gaat waarschijnlijk om een bruid die net getrouwd is, en niet om een courtisane die van de straat is geplukt.¹⁴⁸

Heeft de camerino een programma?

Terug naar de werken in de *camerino*. Bevatten zij een gezamenlijk programma of zijn het slechts losse

kunstwerken? Paul Holberton is hierover van mening dat het programma van de *camerino*



Afb. 41 Titiaan, *Venus van Urbino*, 1538, olieverf op doek, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi Florence.

het thema recreatie heeft. Dit omdat de Bacchanalen en de oorspronkelijke jachtscene, allemaal te maken hebben met het goede leven.¹⁴⁹ Hij voegt hieraan toe dat de *camerino* nog een thema heeft, namelijk een galerij van *ekphrasis*, schilderijen die gebaseerd zijn op klassieke teksten, maar verder zou hier geen programma aan verbonden zijn.¹⁵⁰

In 1948 zei Edgar Wind dat de vier schilderijen stonden voor de vier vormen van platonische liefde, afkomstig uit de *Dialogen van het volk van Asolo* (*dialogue Gli Asolani*) van Pietro Bembo (1470-1547). Vervolgens zei José Pijoan in 1951 dat de werken de vier mogelijkheden van het leven na de dood lieten zien.¹⁵¹ Daarnaast is Charles Hope net als Paul Holberton van mening dat de *camerino* geen programma of betekenis bevat, maar slechts een 'galerij' is die schilderijen toont. Hope voegt hier wel aan toe dat de werken enkel verbonden worden door de elementen van wijn en liefde die op elk schilderij terugkomen.¹⁵² Dat Hope ontkent dat er een programma is, is gebaseerd op de conclusie van Philip Fehl, die zei dat *Het Feest der Goden* van Bellini niet gebaseerd was op een mythologisch verhaal, maar op een middeleeuws moraliserend verhaal.¹⁵³ Dit argument van Fehl was

¹⁴⁵ Paoletti, Radke 2012 (zie noot 155), pp. 357-358.

¹⁴⁶ D. Rosand, 'So-And-So Reclining on Her Couch', in: R. Goffen (red.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997, p. 43.

¹⁴⁷ Rosand 1997 (zie noot 163), pp. 43-44.

¹⁴⁸ Rosand 1997 (zie noot 163), p. 46.

¹⁴⁹ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

¹⁵⁰ Holberton 1987 (zie noot 38), p. 60.

¹⁵¹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 14.

¹⁵² Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 14.

¹⁵³ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 15.

echter gebaseerd op een verkeerd afgelezen röntgen bewijs.¹⁵⁴ Het is in 1985 als Michaela Marek de rol van *ekphrasis* in de *camerino* weer ter sprake brengt. Zij probeert het te koppelen aan de klassieke traditie van de heersende allegorie; volgens haar spelen politieke en dynastieke ideologieën ook een rol.¹⁵⁵ In 2006 denkt Stephen J. Campbell dat de *camerino* filosofische en zelfs ‘medische’ elementen bevat. Hij legt de nadruk op een Lucretisch model van fysieke liefde en op een tweedeling die zichtbaar zou zijn in de *camerino*: een geleerde beschouwing aan de ene kant, en zelfrepresentatie aan de andere kant.¹⁵⁶

De meest recente studie is van Anthony Colantuono en de rest van de alinea zal op hem gebaseerd zijn. In 2010 zegt hij dat het programma, samengesteld door Equicola, bestond uit vier hoofdwerken en dat deze gebaseerd waren op de seizoenen.¹⁵⁷ Alle werken zijn volgens Colantuono namelijk gebaseerd op een klassieke tekst, die elk specifiek verwijzen naar één van de vier seizoenen. Aan deze seizoenen verbindt hij vervolgens de libido. Verder trekt Colantuono de conclusies van Hope en Holberton, dat de *camerino* totaal geen programma had, en dat de galerij van schilderijen enkel verbonden was met elkaar door wijn en liefde, in twijfel. Colantuono gaat verder dat hij een patroon heeft ontdekt in de werken van Bellini en Titiaan. Volgens hem laat elk werk individueel zien in welke status het mannelijk en vrouwelijke libido zich bevinden en dit zou verbonden zijn aan specifieke seizoenen van het zonnejaar van het pseudo Aristotelisch paradigma. Dit paradigma was gemeengoed in de geneeskunst van de Renaissance, en was bekend aan het hof van Alfonso I d’Este.¹⁵⁸ Colantuono benadrukt verder dat de Bacchanalen in de *camerino* de aard van de libido in kaart brachten en in het bijzonder de verandering van het vrouwelijk en mannelijk libido gedurende de seizoenen van het zonnejaar, welke het hoogtepunt (grootste vruchtbaarheid) bereikte in de lente.¹⁵⁹

Ik zelf ben het niet eens met Edgar Wind en José Pijoan en zal verder geen aandacht aan hun theorieën besteden. Paul Holberton daarentegen, vindt dat de *camerino* een recreatief karakter heeft. Aangezien de liggende naakte nimfen geen functie hebben, zoals de eerder beschreven *Venus van Urbino*, gaat het dus waarschijnlijk enkel om sensualiteit en de lieflijkheid van een vrouw. Twee kenmerken die uitstekend passen in het kader van recreatie ofwel ontspanning. Of Holberton gelijk heeft in zijn stelling dat de *camerino* geen programma had, blijft wel de vraag. Anthony Colantuono zegt namelijk dat de *camerino* wel een programma bevat. Volgens hem zijn de werken gebaseerd op de vier seizoenen, en dat in het bijzonder de libido van zowel mannen als vrouwen wordt afgebeeld,

¹⁵⁴ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 15.

¹⁵⁵ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 15.

¹⁵⁶ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 15.

¹⁵⁷ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 14.

¹⁵⁸ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 15.

¹⁵⁹ Colantuono 2010 (zie noot 6), p. 153.

waaruit uiteindelijk blijkt dat in de lente het hoogste libido aanwezig is.

Mijn stelling bevat kenmerken van zowel Holberton als Colantuono. Ik deel de mening van Holberton als hij het heeft over het recreatieve karakter van de *camerino*. Alfonso had niet het intellectuele karakter van zijn zus Isabella en wilde vooral ontspannen in zijn *studiolo* door te genieten van de schilderijen, wellicht in combinatie van goed gezelschap en wijn. De schilderijen zorgden verder voor een aangename sfeer, en niet te vergeten creëerden ze een kamer met eeuwig mooi weer, doordat overal de lente van de werken straalt.

Verder denk ik dat de seizoenen die Colantuono benadrukt, en dan in het bijzonder de lente, omdat dan het libido het hoogst is, ook van toepassing zijn op de *camerino*, zij het in een andere vorm. Alle werken bevatten een lieflijke, ontspannen, bijna sensuele sfeer en lekker weer. Dit is typerend voor Venetiaanse schilders, maar dit zou ook gedeeltelijk in opdracht van Equicola en Alfonso gedaan kunnen zijn. Het is namelijk al duidelijk geworden dat Alfonso de *camerino* gebruikte voor ontspanning. Daarbij gaf Pistofilo aan dat Alfonso vooral geestelijk ontspande door te kijken naar de mooie schilderijen. Daarom is het aannemelijk dat deze mooie vrouwen, de lieflijke sfeer en het lekkere weer in opdracht van hem waren geschilderd. Daarbij zijn deze elementen – sensualiteit in combinatie met mooi weer, niet te missen kenmerken van het jaargetijde lente.

Ik ben dus van mening dat de *camerino* wel degelijk een programma bevat, en neem daarbij de theorieën van Holberton en Colantuono mee. Naar mijn mening is het programma van de *camerino* het jaargetijde lente, omdat op elk werk een zweem van sensualiteit, mooi weer en de ontspanning die daaruit voortkomt, zichtbaar is. Kenmerken die allen goed samengaan met dit jaargetijde. Gezien het feit dat Alfonso ontspande door naar de werken te kijken, denk ik dat deze schilderijen een lente sfeer moesten creëren, waardoor het leek alsof hij in zijn *camerino* in een schitterende tuin zat. Een tuin waarin hij kon genieten van het lekkere weer en waar de juiste omstandigheden –een ontspannen sfeer dankzij mooi weer- gecreëerd werden om te ontspannen of zich in het gezelschap van een vrouw te bevinden. Bijkomend voordeel van deze eeuwige lente binnenshuis, was dat hij er op elk gewenst moment van kon genieten, en geen rekening hoefde te houden met de weersomstandigheden – zijn ‘tuin’ was immers binnenskamers. Het recreatieve karakter van de *camerino* waar Holberton voor pleit, neem ik zodoende mee, net als het idee van de seizoenen van Colantuono. Bij laatstgenoemde beperk ik mij echter tot slechts één seizoen – de lente.

§ 1.7 De nimfen in de *camerino*

Na de interpretatie van de schilderijen en het daaruit volgende vermeende programma van de *camerino*, volgt er in deze paragraaf een overzicht van de nimfen die zich op de werken in de *camerino* bevinden. Alvorens hieraan te beginnen, eerst een korte beschrijving van de nimfen zelf. Oorspronkelijk waren nimfen een aanduiding voor huwbare meisjes. Deze betekenis verschoof echter, en later werden hier godinnen mee bedoeld. Verder leven de nimfen op verschillende plekken: in de bossen of in de bergen, in zoet water of in de zee. Zij die in de bossen wonen, worden *Dryaden* genoemd. De nimfen met de bergen als woonplaats, heten *Oreaden*, en de zeenimfen hebben als naam *Nereïden*. Tot slot heten de nimfen die zich bij zoet water bevinden *Naiaden*.¹⁶⁰ Dat ook nimfen werden vereerd, blijkt uit de diverse cultusplaatsen. Dit zijn zogenoemde *nymphaea* en deze zijn verbonden met fonteinen en bronnen.¹⁶¹

De nimfen worden vaak voorgesteld als mooie jonge vrouwen, die graag dansen en zingen. In sommige gevallen worden zij echter extreem aantrekkelijk neergezet, waardoor zij sensualiteit uitstralen.¹⁶² Een ander kenmerk is dat zij zich vaak bevinden in het gezelschap van goden. Zo zijn ze vaak te vinden in het gevolg van Artemis en Aphrodite, maar ook bij Dionysos.¹⁶³ Op reliëfs die in hun heiligdommen zijn gevonden, worden de nimfen vaak afgebeeld met Hermes of Pan. Laatstgenoemde wordt ook vaak als hun leermeester gezien.¹⁶⁴ Zodra er op schilderijen vrouwelijk naakt is afgebeeld, en zij zich slapend in de vrije natuur bevindt, worden deze vrouwen vaak als nimf gezien.¹⁶⁵

Uit bovenstaande blijkt dat er vier hoofdsoorten zijn als het om nimfen gaat, maar dat naakte liggende vrouwen ook als nimf bestempeld kunnen worden. Met behulp van deze informatie wordt er gekeken naar de hoeveel nimfen die zich in de *camerino* bevinden. Daarbij wordt er beoordeeld of zij bijdragen aan het ontspannen, sensuele en lieflijke karakter van de *camerino*, aangezien zij vaak voorgesteld worden als jonge mooie vrouwen, die in het uiterste geval zelfs buitengewoon aantrekkelijk werden neergezet.

Ten eerste zijn alle werken uit de *camerino* gebaseerd op *ekphrasis*. Hoewel deze verhalen als een richtlijn hebben gediend voor zowel Titiaan als Bellini, hadden zij wel enige vrijheid in hoeverre zij de schoonheid van de nimfen zouden benadrukken. En daarbij kunnen zij ook instructies hebben gekregen van Mario Equicola. Daarnaast zijn de klassieke teksten die Titiaan en Bellini gebruikt hebben, op zichzelf al verhalen met een sensuele insteek. Zo bevat het verhaal uit de *Fasti*

¹⁶⁰ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

¹⁶¹ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

¹⁶² Morford, Lenardon 2009 (zie noot 76), p. 136.

¹⁶³ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

¹⁶⁴ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

¹⁶⁵ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

van Ovidius waar *Het Feest der Goden* van Bellini en Titiaan op gebaseerd is, een passage waar Priapus de nimf Lotis wil verleiden. Vervolgens bevat de *Erotes*, dat zich in *De Beelden* van Philostratus bevindt en welke als bron gediend heeft voor *De Verering van Venus*, een overvloed aan *putti* die Venus, de godin van de liefde, willen vereren. Ook de bron voor *Bacchus en Ariadne*, die waarschijnlijk van Catallus afkomstig is, beschrijft de liefde en spanning tussen Bacchus en Ariadne. En tenslotte bevat het werk *Bewoners van het eiland Andros* dat gebaseerd is op *De Beelden* van Philostratus, een beschrijving van het gelukkige eiland Andros, waarbij de bewoners genieten van de rivier van wijn.

Het zijn kortom allemaal verhalen waarbij liefde, ontspanning, sensualiteit en niet te vergeten het mooie weer, aangezien alles zich in de buitenlucht afspeelt, een rol spelen. In de uitwerking van de *ekphrasis* in de vorm van schilderijen, komen deze elementen allemaal terug, en vaak in een nog sensuelere vorm. Nadat eerst de schilderijen in het geheel zijn beschreven in paragraaf 1.6, wordt er nu specifiek ingegaan op de nimfen zelf.

In het eerste werk van de *camerino*, *Het Feest der Goden* van Titiaan en Bellini, krijgt de nimf Lotis een duidelijke plaats aan de rechterkant van het schilderij. Uit de *Fasti* van Ovidius blijkt dat ze slaapt, wat op het schilderij ook duidelijk is afgebeeld door een hand onder haar hoofd te tonen.¹⁶⁶ Zij is echter wel afgebeeld met een naakt bovenlichaam. Hoewel deze naaktheid een kenmerk is van nimfen, is dit zeker iets wat bijdraagt aan de sensualiteit. Ook de andere nimfen zijn niet geheel bedekt met kleding en hebben net als Lotis naakte borsten.

In de *De Verering van Venus* van Titiaan zijn de nimfen wat beschaafder gekleed, wat echter niet wil zeggen dat zij er niet beeldschoon uitzien. Daarbij dragen de grote getale aan *putti* bij aan de sensuele lading van het werk, aangezien deze groep van mollige naakte kinderfiguurtjes zich vaak in het gevolg van Amor, de zoon van Venus, bevonden en daarom geassocieerd worden met liefde. Dat de naakte Venus figuur in *De Verering van Venus* een toevoeging van de kunstenaar zelf is, is opvallend. Philostratus benoemt de godin namelijk als een bron, en Titiaan heeft er (al dan niet door instructies van Equicola) voor gekozen haar als een standbeeld af te beelden. Door haar in plaats van een bron als naakte Venus figuur te schilderen, kon zij een stuk vrouwelijker worden neergezet dan in het oorspronkelijke verhaal. Hoewel de nimfen zeker niet ontbreken in dit werk en zich zelfs op de voorgrond bevinden, is het toch Venus die er samen met de *putti* voor zorgt dat het schilderij een warme uitstraling krijgt.

Bij Titiaan's *Bacchus en Ariadne* is de liefde tussen Bacchus en Ariadne zelf zichtbaar, maar het is ook Bacchus gevolg die zorgt voor een prikkelend gevoel, waarin zich onder andere dansende en muziekmakende Bacchanten bevinden die in extase zouden kunnen zijn, naast naakte figuren die

¹⁶⁶ Dit was in de Oudheid en Renaissance een bekende slaaphouding.

saters voorstellen.

Vervolgens zijn er in het werk *Bewoners van het eiland Andros* meerdere nimfen te zien, maar het is vooral de nimf rechtsonder in de hoek, die de meeste aandacht trekt. Zij ligt duidelijk op de voorgrond en lijkt niet in het geheel te horen bij de rest van de afgebeelde personen op het schilderij. Deze gedachte is aannemelijk, aangezien zij niet is beschreven door Philostratus, en dus een toevoeging van Titiaan en Equicola zelf is. Dat zij geheel op de voorgrond, afzijdig van de andere figuren is afgebeeld, is niet het enige dat opvalt. Van alle nimfen in de *camerino*, is zij het meest sensueel afgebeeld. Dit komt deels door haar positie op de voorgrond, waardoor zij extra de aandacht krijgt, maar ook door het feit dat zij geheel naakt is, afgezien van enkele gewaden. Daarbij speelt het feit dat zij een eigen toevoeging is, en niet gebaseerd is op *ekphrasis* van Philostratus, ook een rol. Een slapende vrouw in de buitenlucht afbeelden, had namelijk een erotisch doeleind, wat blijkt uit de paragraaf over Venetiaanse schilderkunst. Met dit doel in hun hoofd, konden Titiaan en Equicola ook nog eens zelf bepalen hoe sensueel zij erbij zou liggen. Aan het resultaat te zien, hebben zij waarschijnlijk voor een zo vrouwelijk mogelijk beeld gekozen. Verder lijkt het door haar houding (één arm boven haar hoofd) of zij slaapt, maar anders dan Lotis in *Het Feest der Goden*, die echt lijkt te slapen, lijkt deze nimf eerder in een roes - de extase die de god Dionysos bij zijn volgelingen kon oproepen.

Uit bovenstaande beschrijvingen blijkt dus dat de volgende nimfen zich bevinden in de *camerino*:

Het Feest der Goden– Lotis en andere nimfen;

De Verering van Venus – twee nimfen rechts;

Bacchus en Ariadne – Bacchanten in het gevolg van Bacchus;

Bewoners van het eiland Andros– Nimf rechts in combinatie met Cupido.

Vooral Lotis in *Het Feest der Goden* en de nimf die zich rechtsonder in het schilderij van *Bewoners van het eiland Andros* bevindt, dragen zeker bij aan het bevallige en lieflijke karakter. Hierbij blijven de Bacchanten in het gevolg van Bacchus in *Bacchus en Ariadne* zeker niet achter. De nimfen in *De Verering van Venus* lijken een ander karakter te hebben. Ondanks dat zij zijn afgebeeld als beeldschone vrouwen, is bij hun de sensualiteit minder aanwezig. Dit zorgt ervoor dat zij pure lieflijkheid uitstralen.

Het blijkt dus dat de nimfen in de *camerino* duidelijk aanwezig zijn, en dat zij, in combinatie met wat er verder is afgebeeld op de schilderijen, bijdragen aan een sfeer van welbevinden. (Welke typerend is voor de lente). Deze sfeer is typerend voor Venetiaanse schilderkunst, maar komt ook voort uit de *ekphrasis* waarop de schilderijen gebaseerd zijn.

Hoofdstuk 2 De Tuin der Lusten van kardinaal Ippolito II d'Este

§ 2.1 Kardinaal Ippolito II d'Este



Afb. 42 Anoniem, *Ippolito II d'Este*, 1539, olieverf op doek, 98 x 75 cm, Biblioteca Comunale Ariostea Ferrara.

De *Villa d'Este* en de tuin werden tussen 1550 en 1572 gebouwd en aangelegd voor Ippolito II d'Este van Ferrara (1509-1572).¹⁶⁷ In de tijd dat Ippolito leefde, was het gebruikelijk dat de tweede zoon de kerk zou dienen. Zo kwam het dat Ippolito als tweede zoon van Alfonso I d'Este en Lucrezia Borgia zijn plaats had in de kerk als kardinaal.

Zijn rol als kardinaal heeft eraan bijgedragen dat hij de prachtige villa en tuinen in Tivoli kon bouwen. Het was namelijk in 1549 dat het college van kardinalen bijeenkwam

omdat Paus Paulus III (1468-1549) was gestorven. Ippolito gaf tijdens het conclaaf zijn

stem en steun aan kardinaal Giovanni Maria del Monte (1487-1555) die werd gekozen tot Paus Julius III. Als dank voor zijn steun werd Ippolito vervolgens gekozen tot gouverneur van Tivoli.¹⁶⁸



Afb. 43 Titiaan, *Portret van Paul III*, 1546, olieverf op doek, 106 x 85 cm, museo nazionale di capodimonte Napels.

Als gouverneur wilde Ippolito II d'Este van Tivoli een welvarende plek maken, en de glorie ervan herstellen.¹⁶⁹ Zo zorgde hij ervoor dat de stad werd voorzien van vers drinkwater, en blies hij de oude baden nieuw leven in.¹⁷⁰ Zijn pronkstuk was echter de villa die hij liet bouwen, en de schitterende tuin die erbij hoorde. Dat hij een overweldigende tuin wilde creëren, heeft daarbij nog een reden: zijn

familiegeschiedenis. Zo had zijn vader, hertog Alfonso I d'Este, de beschikking over een kasteel met schitterende tuinen in Ferrara.¹⁷¹ Daarnaast had zijn vader behalve over de tuinen, ook nog de beschikking over zijn *camerino*, die geheel

voorzien was van lente taferelen. Zo hoefde Alfonso zelfs in de herfst



Afb. 44 Ciochi di Monte, *Portret van Julius III*, 16^e eeuw, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, Galleria Spada, Rome.

¹⁶⁷ D. Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, Londen 1996, p. 8.

¹⁶⁸ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 8.

¹⁶⁹ C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, Londen 1990, p. 217.

¹⁷⁰ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 217.

¹⁷¹ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 215.

en de winter niet de warme en ontspannen sfeer van de tuin te missen. De kans is groot dat Ippolito, die zowel de schitterende tuinen, als de *camerino* kende vanuit zijn ouderlijke woning, graag de tuin en de *camerino* na wilde bouwen in zijn eigen Tivoli. Hierdoor hoefde hij niet onder hoefde te doen voor zijn vader en oudere broer Ercole II d'Este (1508-1559), die zijn intrek in Ferrara had genomen na de opvolging van hun vader.

§ 2.2 De Renaissance tuin

Voordat de tuin van Ippolito II d'Este aan bod komt, volgt er eerst informatie over zestiende eeuwse Italiaanse tuinen. Sinds het begin van de veertiende eeuw, was het gebruikelijk dat de tuinen van een villa zich bevonden op een heuvel. Het gevolg hiervan was dat de tuinen hoger lager dan de villa zelf.¹⁷² Behalve bij de *Villa d'Este*, is dit te zien bij de *Villa Medicea di Castello* in Florence (1538), het *Palazzo Farnese* in Caprarola (1556) en in de *Giardini di Boboli* in Florence (16^e eeuw).¹⁷³

Het doel van de tuinen die aangelegd werden, was dat zij bij moesten dragen aan de bestaande architectuur van de villa. Het waren dus geen zelfstandige projecten.¹⁷⁴ Voor de vormgeving van de tuinen werd door de tuinarchitecten, net als alle andere kunstenaars uit de *Renaissance*, teruggeslagen op de Klassieke Oudheid. Zo zochten zij hun inspiratie in oude beeldhouwkunst en literaire bronnen.¹⁷⁵ Vaak bestonden de ornamenten die zich in de tuin bevonden, uit een samenwerking tussen kunst en natuur. Een voorbeeld hiervan is het creëren van het familiewapen met behulp van verschillende bloemen en planten.¹⁷⁶

Behalve familiewapens, was ook Hercules, de held uit de Griekse mythologie, vaak te zien in zestiende eeuwse tuinen. Vanwege zijn heldhaftige karakter, associeerde de mannelijke eigenaren van de tuinen, zich graag met deze held.¹⁷⁷ Dit was echter niet de enige reden dat Hercules vaak in een tuin werd geplaatst. Hercules werd namelijk geassocieerd met de *Tuin van de Hesperiden*.¹⁷⁸ Deze *Tuin van de Hesperiden* was net als de *Gouden Eeuw* en *Arcadia*, een van de populaire onderwerpen die pasten bij de belichaming van het aardse paradijs, wat vaak het thema was van zestiende eeuwse tuinen.¹⁷⁹ Het is dus niet vreemd dat de tuinen hierdoor werden geïnspireerd en er tegelijkertijd ook mee werden geassocieerd.

De relatie van Hercules met deze *Tuin van de Hesperiden* is als volgt; De tuin was van de dochters van Atlas, die de *Hesperiden* waren. Omdat er gouden appels aan de bomen hingen, werd

¹⁷² D.R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, New Jersey 1960, p. 39.

¹⁷³ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 39.

¹⁷⁴ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 38.

¹⁷⁵ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 132.

¹⁷⁶ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 131.

¹⁷⁷ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 131.

¹⁷⁸ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 131.

¹⁷⁹ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 134.

de tuin bewaakt door een draak. De draak staat hierbij symbool voor waakzaamheid en bescherming.¹⁸⁰ Hercules maakt zijn intrede in het verhaal als hij voor het volbrengen van zijn twaalf werken, als elfde werk de gouden appels van de *Hesperiden* moet stelen.¹⁸¹ Ondanks de waakzame draak, lukt het Hercules de kostbare vruchten te stelen. De draak werd door zijn bewakende rol veelvuldig geplaatst in tuinen. Was er behalve een draak ook een beeld van Hercules te vinden in dezelfde tuin, dan was dit vrijwel altijd een verwijzing naar de *Tuin van de Hesperiden*.¹⁸²

Zoals eerder gezegd, was behalve de *Tuin van de Hesperiden*, ook *Arcadia* een geliefd thema in de Renaissance tuin. Dit inspirerende landschap kwam voort uit de pastorale poëzie. Dit was een van oorsprong literair genre uit de Oudheid, dat weer tot bloei kwam in de Renaissance. Het pastorale landschap van *Arcadia* beeldde een eeuwige lente en zomer uit en was gewijd aan de natuurgod Pan, maar ook aan saters, faunen en nimfen. Dit landelijke leven was een utopie van vrijheid en stond tegenover het georganiseerde leven aan het hof.¹⁸³

Het zal blijken dat in de tuinen van Ippolito II d'Este diverse zestiende eeuwse elementen



Afb. 45 Jan van Huysum, Arcadisich landschap met borstbeeld van Flora, olieverf op doek, 52 x 71 cm, Mauritshuis Den Haag.

terugkomen, zoals de ligging op een heuvel, de associatie met de *Tuin van de Hesperiden*, en de persoonlijke associatie van Ippolito met Hercules. De nimfen, in de vorm van *nymphaea*, worden echter niet genoemd, waardoor aangenomen kan worden dat dit niet gebruikelijk was in de zestiende eeuw. Hierdoor komt meteen de onderzoeksvraag naar voren: Bestaat de mogelijkheid dat Ippolito hiervoor de inspiratie heeft gehaald uit de *camerino* van zijn vader, Alfonso I d'Este? In de volgende

paragrafen zal na deze inleidende informatie, een verdieping volgen in de tuinen van Ippolito zelf bij de villa d'Este.

¹⁸⁰ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 135.

¹⁸¹ Hercules werd door waanzin getroffen door de godin Hera, en hierdoor vermoordde hij zijn kinderen. Om gespaard te blijven voor de wraakgodinnen, moest Hercules in opdracht van koning Eurysteheus van Mycene twaalf werken verrichten die grensden aan het onmogelijke.

¹⁸² Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 135.

¹⁸³ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 136.

§ 2.3 Pirro Ligorio

Ippolito d'Este verzamelde als liefhebber van luxe en kunst, veel prominente gasten om zich heen. Enkele klinkende namen van dit gezelschap, zijn die van de kunstenaars Benvenuto Cellini (1500-1571) en Federico Zuccaro (1540-1609) en die van de Franse humanist Marc-Antoine Muret (1526-1585). De belangrijkste persoon echter was de antiquair of architect Pirro Ligorio (1510-1583).¹⁸⁴

Zijn aanwezigheid in de kring van de kardinaal is erg belangrijk geweest. Ten eerst was het Ligorio die Ippolito aanspoorde onderzoek te doen naar de ruïnes die zich op zijn land bevonden.¹⁸⁵ Het was onder andere de *Villa van Hadrianus* die tijdens deze opgravingen aan het licht kwam, net als diverse standbeelden.¹⁸⁶ Aangezien Ippolito een groot verzamelaar was, werden deze standbeelden geplaatst in de Villa d'Este, waar zij een uitstekende aanvulling op zijn collectie vormden.¹⁸⁷

Niet alleen bij de opgravingen speelde Ligorio een grote rol. Omdat hij over grote kennis van de Klassieken beschikte, wordt hij niet alleen beschouwd als de architect van de tuin, maar ook als degene die het iconografische programma ervan heeft samengesteld.¹⁸⁸ Hoewel Ligorio wordt beschouwd als architect en zijn rol absoluut niet onderschat mag worden, is dit gegeven nergens vastgelegd. Dat hij tussen 1549 en 1555 en tussen 1567 en 1569 in dienst was bij Ippolito als antiquair, is echter wel bekend.¹⁸⁹ Men gaat er ook vanuit dat in die periodes de ideeën en voorbereidingen zijn ontstaan voor de tuin en de villa.¹⁹⁰

Dat Ligorio een gedegen kennis over de Klassieken bezat, wordt duidelijk als er gekeken wordt naar de verschillende elementen in de tuin. Uit de beschrijving zal blijken dat de tuin verweven is met symboliek rond Hercules en Hippolytus. Daarnaast zijn er veel verwijzingen naar verhalen uit de *Metamorfosen* van Ovidius.¹⁹¹ Iemand zonder kennis van de Klassieke geschriften, zou niet bekend zijn met deze verhalen en de betekenis ervan.

§ 2.4 Ontwerp en opbouw van de tuin

Na deze informatie over Pirro Ligorio, komt nu de tuin zelf aan bod. Niet alle fontein en of andere elementen zullen hierbij behandeld worden. De nadruk zal liggen op de volgende vier punten:

- De persoonlijke associatie van Ippolito met Hercules en Hippolytus;

¹⁸⁴ Dernie 1996 (zie noot 189), p.8.

¹⁸⁵ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 215.

¹⁸⁶ Dernie 1996 (zie noot 189), p.8.

¹⁸⁷ Dernie 1996 (zie noot 189), p.8.

¹⁸⁸ Dernie 1996 (zie noot 189), p.8.

¹⁸⁹ Dernie 1996 (zie noot 189), p.12.

¹⁹⁰ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 92.

¹⁹¹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 94.

- De associatie van de tuin met die van de tuin van de Hesperiden;
- Verhalen uit de metamorfosen van Ovidius, vanuit Ligorio's klassieke kennis;
- De *nymphaea*.

Helaas zijn er geen originele beschrijvingen of tekeningen van de tuin bewaard gebleven, waardoor een volledige en betrouwbare beschrijving ontbreekt. De incomplete gravure van Etienne Du Perac (1525-1604) die in 1573 gepubliceerd werd in Rome, geldt hierdoor als de grootste bron voor de tuinen. Du Perac was een Franse schilder, architect en graveur. In 1550 reisde hij naar Rome, waar hij uiteindelijk twintig jaar verbleef.¹⁹² Zijn verblijfsperiode staat bijna gelijk aan de periode waarin de tuin werd aangelegd. Omdat de gravure van Du Perac tot de grootste bron behoort, zal de beschrijving van de tuin daar ook grotendeels op gebaseerd zijn.

In 1568 beschreef Niccolo Cusano, ambassadeur van keizer Maximiliaan II (1527-1576), de villa met de volgende woorden: *'een koninklijk paleis vol met zeldzame fonteinen die Ippolito meer dan honderdduizend dukaten heeft gekost. Nergens in het christendom heb ik zoiets eerder gezien.'*¹⁹³ Dat de villa bekend stond om de beelden uit de klassieke oudheid en ontelbare schitterende fonteinen, blijkt hier nog maar eens uit.¹⁹⁴

Vervolgens wordt uit de Latijnse gedichten van Muret, de dichter in de kring van Ippolito, duidelijk dat de fonteinen in de tuin een symbolische betekenis uitdragen.¹⁹⁵ Volgens Muret is de tuin gewijd aan de Griekse helden Hippolytus en Hercules, omdat deze mannen een bijzondere betekenis hadden voor Ippolito. Hippolytus, omdat hij naar hem vernoemd was, en Hercules omdat hij de beschermer van Tivoli en de familie d'Este was.¹⁹⁶

Gewijd aan Hercules en Hippolytus

De tuin was toegankelijk door een grote poort, waarna de bezoeker omgeven werd door pergola's.¹⁹⁷ Vervolgens kon de bezoeker een rechte weg volgen, tot het standbeeld van Hercules werd bereikt, welke zich in het midden van de tuin bevond. Daarna werd de weg opgesplitst in twee wegen, waardoor de tuin vaak (onder meer door Du Perac zelf) wordt geïnterpreteerd als een allegorie van het leven van Hercules.¹⁹⁸ De keuze tussen deze wegen, komt namelijk overeen met het beeld van Hercules op de tweesprong, waar hij moest kiezen tussen Deugd en Ondeugd.¹⁹⁹ Na de splitsing is het ook aan de bezoeker de taak te kiezen tussen het makkelijke of moeilijke begaanbare pad.

¹⁹² Dernie 1996 (zie noot 189), p. 20.

¹⁹³ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 38.

¹⁹⁴ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 38.

¹⁹⁵ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 78.

¹⁹⁶ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 78.

¹⁹⁷ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 16.

¹⁹⁸ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 20.

¹⁹⁹ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 20.

De eenvoudig begaanbare route leidt naar het oosten van de tuin, waar de grot van Venus zich bevindt. Volgens Du Perac was dit een zeer mooie en luxueuze omgeving in de buurt van de Ovale Fontein. In de grot was een standbeeld geplaatst van Venus die uit het bad stapt, en zij was omringd door cupido's en waternimfen.²⁰⁰ Ook schrijft Du Perac dat deze grot hierdoor gewijd was aan sensualiteit en wulps plezier.²⁰¹ Het andere pad is net zoals in de mythe van Hercules, lastiger



Afb. 46 Anibale Caracci, *Hercules op de tweesprong*, 1596, olieverf op doek, 167 x 273 cm, Museo Nazionale di capodimonte Napels.

begaanbaar. Het is relatief steil en leidt naar de grot van Diana die zich in de zuidwestelijke hoek van de tuin bevindt. Deze grot is volgens Du Perac de belichaming van de kuisheid.²⁰²

De keuze die Hercules moet maken tussen de wegen die leiden naar Deugd en Ondeugd, is waarschijnlijk een verwijzing naar het leven van Ippolito zelf.²⁰³

Aangezien Hercules in de mythe kiest voor het goede pad, wil Ippolito, die zich associeert met deze held, laten zien dat hij ook in staat is de juiste keuzes te maken.²⁰⁴

Grot van Diana

Verder is het bekend dat Ippolito vaak dezelfde wandeling maakte in een bepaald gedeelte van de tuin. Deze route stond bekend als de *Loop van de Kardinaal*.²⁰⁵ Aan het zuidwestelijk eindpunt hiervan, bevond de eerdergenoemde grot van Diana zich.²⁰⁶

De ingang van deze grot werd geflankeerd door twee nissen. In de nis aan de rechterkant, bevond zich het standbeeld van Penthesilea.

Penthesilea was de koningin van de Amazones die tijdens de Trojaanse oorlog werd gedood door Achilles. De Amazones vereerden Diana, wat een reden kan zijn dat zij zich in een nis naast de jachtgodin bevindt. De linkernis bevatte een standbeeld van de Romeinse Lucretia. Zij werd



Afb. 47 Baron Pierre-Narcise Guérin, *Phaedra en Hippolytus*, 1802, olieverf op doek, 33x46 cm, Musée du Louvre, Parijs.

²⁰⁰ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 82.

²⁰¹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 83.

²⁰² Coffin 1960 (zie noot 194), p. 83.

²⁰³ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

²⁰⁴ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 241.

²⁰⁵ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

²⁰⁶ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

verkracht door de zoon van de Romeinse koning Tarquinius de Trotse. (534-509 v. Chr.) Nadat Lucretia dit aan haar vader en man had verteld, pleegde zij zelfmoord.²⁰⁷

In het midden, tegenover de ingang, stond het witte marmeren beeld van de jachtgodin Diana met één van haar jachthonden.²⁰⁸ Links op de achtergrond is het verhaal van Actaeon afgebeeld, het verhaal dat afkomstig is uit de *Metamorfosen* van Ovidius.²⁰⁹ Ovidius vertelt hierin dat Actaeon, die de zoon was van Cadmus, aan het jagen was met zijn honden. Hierbij kwam hij zonder het te weten, terecht in een woud, dat gewijd was aan Diana. De jachtgodin, beschaamd en verschrikt, verandert hem hierop in een hert. Het tragische noodlot van Actaeon is hierbij dat hij vervolgens wordt verslonden door zijn eigen honden.²¹⁰

Verder bevindt zich aan de linkerkant van Diana nog een nis. In deze nis is een marmeren



Afb. 48 Titiaan, *Diana en Actaeon*, 1559
olieverf op doek, 184.5 x 202.2
cm National Gallery, Londen.

standbeeld van Minerva geplaatst.²¹¹ De muren om haar heen, bevatten allerlei verwijzingen naar de *Metamorfosen* van Ovidius. De reliëfs op de muren bevatten verhalen over Perseus en Andromeda, Pan en Syrinx, Callisto en Jupiter, en ook het verhaal van Daphne en Apollo.²¹² Na een korte beschrijving van deze vier verhalen, vervolgt het bespreken van de tuin.

Perseus en Andromeda

Perseus was de zoon van oppergod Zeus en Danaë. Terwijl hij langs de kust van Ethiopië vloog, zag hij ver onder zich een jonge vrouw, vastgeketend aan een rots naast de zee. Het bleek Andromeda te zijn, de dochter van koning Cepheus en koningin Cassiopeia. Verder bleek het de schuld van Cassiopeia te zijn dat Andromeda nu vastgeketend was; zij had namelijk beweerd mooier te zijn dan de Nereïden, de dochters van Nereus. De straf die zij voor deze hoogmoed kreeg, was dat Poseidon de kuststreken van Ethiopië teisterde met een zeemonster, Cetus genaamd. Daarop had Cepheus van

²⁰⁷ M. Lodwick, *De Kunstgids. Symboliek en thematiek van klassieke, bijbelse en religieuze schilderkunst*, Londen 2002, p. 73.

²⁰⁸ Dornie 1996 (zie noot 189), p. 94.

²⁰⁹ Dornie 1996 (zie noot 189), p. 94.

²¹⁰ Lodwick 2002 (zie noot 229), p. 18.

²¹¹ Dornie 1996 (zie noot 189), p. 94.

²¹² Coffin 1960 (zie noot 194), p. 35.

een orakel gehoord dat hij het zeemonster kon laten vertrekken door zijn dochter Andromeda te offeren. Na dit aangehoord te hebben, stelde Perseus voor het meisje te redden, in ruil voor haar hand. Aangezien het zeemonster zich opeens ziet liet, stemde haar vader Cepheus snel toe. 's Avonds op het feest maakte Cepheus het heuglijke nieuws van Andromeda en Perseus bekend. Het meisje was echter al aan haar vaders broer, Phineus beloofd. Hierop brak een gevecht uit waarbij Perseus dankzij het hoofd van Medusa de overwinning behaalde.²¹³



Afb. 49 Giorgio Vasari, *Perseus en Andromeda*, ca. 1570, olieverf op leisteen, 117 x 100 cm, Palazzo Vecchio Florence.

Daphne en Apollo

Daphne was de dochter van de riviergod Peneius en Apollo de zoon van Jupiter en Leto. Doordat de zonnegod Cupido had beledigd, nam laatstgenoemde wraak door Apollo hopeloos verliefd te laten worden op de nimf Daphne. Bij haar zorgde hij er echter voor dat zij een afkeer voor hem ontwikkelde. Daarbij wilde zij net als de godin Artemis, heel haar leven maagd blijven. Apollo, die niets liever wilde dan Daphne in zijn armen sluiten, rende achter de nimf aan, die juist steeds harder wegrende voor de godheid. Hoe hij haar ook smeekt te stoppen, zij rende harder en harder. Apollo gedreven door liefde, rent uiteindelijk toch harder dan het arme meisje. Op het moment dat hij haar bijna kan grijpen, roept zij haar vader om hulp, en vraagt haar te bevrijden van het lichaam dat haar veel te mooi deed zijn. Vervolgens wordt zij omsloten door schors, en verandert zij in een laurierboom, Apollo verdrietig achterlatend.²¹⁴



Afb. 50 Carlo Maratta, *Apollo achtervolgt Daphne*, 1681, olieverf op doek, 221.2 x 224 cm, Koninklijk Museum van Schone Kunsten, België.

Callisto en Jupiter

Callisto behoorde tot het gevolg van Diana. Zij jaagde graag samen met de godin in het bos. Toen Callisto op een dag alleen aan het jagen was in het bos en even een moment van ontspanning nam, sloeg Jupiter haar gade. Hij hulde zich in de gestalte van Diana en riep Callisto. Het meisje, dat dacht de godin te zien, bleek in een val te trappen. De oppergod kuste haar en hoezeer zij zich ook

²¹³ Ovidius, *Metamorphosen*, Amsterdam 2006, boek IV pp. 111-125.

²¹⁴ Ovidius 2006 (zie noot 235), boek I, pp. 30-33.

verzette, zij kon niet loskomen. Nadat Jupiter weer naar de hemel keerde, verwenste Callisto het bos. Later was Callisto in het gevolg van de echte Diana aan het jagen. De godin vond een plek in het bos waar zij allen een bad konden nemen. De andere nimfen kleedden zich al uit, maar Callisto was beschaamd. Als de andere nimfen het kleed van haar lichaam trekken, is haar naakte lichaam met de zonde zichtbaar. Ze probeert nog haar buik te bedekken, maar het is te laat en zij wordt verbannen door Diana. Alsof Callisto niet genoeg was gestraft, wilde Juno, de echtgenote van Zeus ook nog wraak op haar nemen. Nadat Callisto het leven had geschonken aan een zoon, Arcas, greep zij de nimf bij het haar en smeed haar op de grond. Callisto vroeg smekend om te stoppen, maar haar armen werden harig met een donkerbruine vacht en langzamerhand veranderde zij in een beer. Het noodlot hield hier niet op. Als haar zoon Arcas na 15 jaar, onwetend van zijn moeders noodlot, gaat jagen, staat hij op het punt zijn moeder te treffen in de borst. Jupiter laat het niet zo ver komen en maakt hen daarop sterren aan de hemel.²¹⁵



Afb. 51 Titiaan, *Diana en Callisto*, 1556-59, olieverf op doek, 187 x 204,5 cm, National Gallery Londen.

Pan en Syrinx

De nimf Syrinx, die haar leven aan Diana had toegewijd en daarom kuisheid hoog in het vaandel had, werd bemind door de godheid Pan. Op een dag zat Pan de nimf achterna, en zij smeekte haar waterzusters dat zij onvindbaar zou worden.

Net op het moment dat Pan dacht de nimf beet te hebben, was er moerasriet in zijn handen te vinden, in plaats van het lichaam van de nimf; haar gebed was verhoord en zij was op het laatste moment veranderd in riet. Pan, teleurgesteld, slaakte een zucht door het riet.



Afb. 52 Rubens, *Pan en Syrinx*, 1617, olieverf op paneel, 40 x 61 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel Duitsland.

Dit bleek een geluid teweeg te brengen, waarop de panfluit werd ontdekt.²¹⁶

Volgens het manuscript van Du Perac, verwees de inhoud van deze grot naar de persoonlijkheid van Ippolito, en naar de deugden die hij na streefde.²¹⁷ In plaats van het beeld van

²¹⁵ Ovidius 2006 (zie noot 235), boek II, pp. 53-65.

²¹⁶ Ovidius 2006 (zie noot 235), boek I, pp. 37-38.

²¹⁷ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

Minerva, zou oorspronkelijk namelijk een beeld van Hippolytus geplaatst worden en het was deze Griekse jongeling naar wie Ippolito II d'Este vernoemd was. Hippolytus staat bekend om zijn kuis karakter en wilde liever sterven dan te moeten bezwijken voor de lusten van zijn stiefmoeder Phaedra.²¹⁸ Dat de kardinaal zich graag wilde vergelijken met Diana, is door haar strenge en kuis karakter bijna vanzelfsprekend. Deze eigenschappen behoorden tenslotte tot de deugden die hij na streefde. Dit is echter niet de enige reden dat Hippolytus en Diana samen in een grot geplaatst zouden worden. De godin was namelijk ook de beschermheilige van Hippolytus.²¹⁹ De grot van Diana, was in eerste instantie dus eigenlijk ook de grot van Hippolytus, die de etymologische held van Ippolito was.²²⁰

Aesculapius en Hygieia

Aan de andere kant van de *Loop van de Kardinaal*, aan het noordoostelijk uiteinde, bevonden zich de fonteinen van de Griekse god van de geneeskunst: Aesclepius en die van zijn dochter Hygieia.²²¹ Op verzoek van Diana, was het Aesculapius die in de hoedanigheid van de Latijnse god Virbius, de gewonde Hippolytus opwekte uit de dood nadat hij een ongeluk had gehad met zijn paarden.²²² De verwijzingen naar Hippolytus, zijn dus op twee manieren terug te vinden in de tuin. Ten eerste zou er in de grot van Diana een standbeeld van hem geplaatst worden, omdat zijn kuis karakter hierbij overeenkomt met dat van de godin, maar ook omdat Diana de beschermgodin van Hippolytus was. Daarnaast is het beeld van Aesculapius ook een soort verwijzing naar hem, omdat het deze Griekse god van de geneeskunst was, die hem opwekte uit de dood.



Afb. 53 Anoniem, *Marmereen reliëf van Asclepius en zijn dochter Hygieia*, Marmer, 5e eeuw v. Chr., afmetingen niet teruggevonden, Archeologisch Museum Istanbul.

²¹⁸ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 82.

²¹⁹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

²²⁰ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

²²¹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 84.

²²² Coffin 1960 (zie noot 194), pp. 84-85.

Fontein van de Draak

Behalve de keuze die Hercules moest maken op de tweesprong, is er nog een ander element in de tuin dat gewijd is aan deze held. In het hart van de tuin, bevond zich namelijk de *Fontein van de Draak*.²²³

Zoals eerder is beschreven, was de combinatie van een draak en Hercules een verwijzing naar de *Tuin van de Hesperiden*. In één van de gedichten van

de eerdergenoemde Marc Antoine Muret, getiteld '*dedications of the Tiburtine Gardens*' wordt uitgelegd dat Hippolytus (dus eigenlijk Ippolito) nu de gouden appels in bezit heeft, die Hercules heeft weggenomen van de slapende meerkoppige draak. Dankzij deze gift van Hercules, is de tuin opgedragen aan hem.²²⁴



Afb. 54 De Fontein van de Draak, Villa d' Este, Tivoli.

Ovale Fontein

Tevens is de Ovale Fontein van belang. De fontein bevatte een groot ovaal bassin dat voor de helft werd omgeven door een soort arcadebogen.²²⁵ In de nissen van de bogen, bevonden zich tien standbeelden van waternimfen. Deze nimfen hielden vazen vast waar het water doorheen

stroomde.²²⁶ Volgens Foglietta waren zij zeenimfen, (Nereïden) en de dochters van Nereus.²²⁷ Aan de binnenkant van de grot, bevindt zich het beeld van de Sibille Albunea in de verschijning van *Mnemosyne*, de moeder van de Muzen.²²⁸ Zij is neergezet met haar rechterhand op het lichaam van een naakte jongen die waarschijnlijk Melicertes voorstelt.²²⁹



Afb. 55 Ovale Fontein, Villa d' Este, Tivoli.

Melicertes was de zoon van Ino. Ino wierp

zichzelf met haar zoon in zee nadat zij tot waanzin was gedreven door Hera. In de zee veranderden Ino in Leucothea en Melicertes in Palaemon. Palaemon en Leucothea stonden later bekend als beschermers van de gevaren van de zee. De grot van Albunea bevindt zich aan de voet van een

²²³ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 16.

²²⁴ Lazzaro 1990 (zie noot 191), p. 239.

²²⁵ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 31.

²²⁶ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 31.

²²⁷ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 72.

²²⁸ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 72.

²²⁹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 31.

kunstmatige heuvel, die de berg Helicon voorstelt.²³⁰ Daarbij worden de waternimfen in de grot ook als verwijzing naar de muzen gezien.²³¹

Aan de binnenkant van de grot flankeren twee standbeelden van Bacchus de ingang.²³² De dichter Muret schrijft hierover in zijn poëzie. In een gedicht over Tivoli noemt hij de beelden in combinatie met de tien waternimfen. Volgens Muret bevindt Bacchus zich in de grot, omdat hij werd grootgebracht door de waternimfen, nadat zijn moeder Semele door zijn vader Jupiter door de bliksem werd gedood. Ook was Ino, die in deze grot wordt geassocieerd met de Sibille, de zus van zijn moeder.²³³

De Fontein van Proserpina (Fontein van de Keizers)

De *Fontein van Proserpina* was in eerste instantie bedoeld als *Fontein van de Keizers*.²³⁴ Er zouden vier beelden van Romeinse keizers geplaatst worden, die villa's hadden gebouwd op het Tiburtijnse grondgebied waar Tivoli zich bevindt. De fontein was bedoeld als een eetgelegenheid in de openlucht.²³⁵ In het midden is een grote nis, die geflankeerd wordt door twee kleinere nissen. De grote nis was bedoeld voor de nimf Arethusa, en de kleinere nissen voor andere nimfen.²³⁶

Geheime tuin

Vervolgens bevat de villa d'Este nog een geheime tuin. In het zestiende eeuwse Italië, was een geheime tuin gebruikelijk. Het was een gebruik dat nog stamde uit de Middeleeuwen. In deze afgesloten ruimte van de tuin was er ruimte voor privacy. Er kon in rust gelezen of geschreven worden, maar er konden ook rustige gesprekken gevoerd worden.²³⁷ De locatie van de geheime tuin is helaas niet echt duidelijk. Er wordt alleen gezegd dat de ruimte zich aan de oostelijke kant van de villa bevindt.²³⁸

Volgens het manuscript van Du Perac, was de geheime tuin toegankelijk vanuit een kamer gelegen aan de oostelijke zijde van de villa, op de begane grond.²³⁹ Deze kamer diende als grot voor de kleine, geheime tuin. In de grot ofwel kamer zelf, bevonden zich volgens de inventaris uit 1572 een staand beeld van een naakte Venus, in het gezelschap van Cupido en een dolfijn. Ook zouden er

²³⁰ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 72.

²³¹ Dernie 1996 (zie noot 189), p. 72.

²³² Coffin 1960 (zie noot 194), p. 86.

²³³ Coffin 1960 (zie noot 194), pp. 86-87.

²³⁴ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 23.

²³⁵ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 23.

²³⁶ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 23.

²³⁷ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 36.

²³⁸ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 36.

²³⁹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 37.

twee naakte faunen aanwezig zijn.²⁴⁰ Verder bevond zich in de grot/kamer een fontein die een beeld van een slapende Venus bevatte, samen met twee cupido's en een haas.²⁴¹ De fontein zelf werd geflankeerd door twee antieke beelden van vrouwen die vazen vasthielden. Door deze vazen stroomde water.²⁴²

²⁴⁰ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 37.

²⁴¹ Coffin 1960 (zie noot 194), p. 38.

²⁴² Coffin 1960 (zie noot 194), p. 38.

§ 2.5 *Nymphaea*

Na deze beschrijving van de tuin, zal er nu dieper op de nimfen ingegaan worden en daarmee op hun verblijfplaats - de *nymphaea*. Het waren de cultusplaatsen van nimfen die *nymphaea* werden genoemd, en deze waren met bronnen en fonteinen verbonden.²⁴³ Oorspronkelijk waren de *nymphaea* kleine grotten en deze werden als de woonplaats van lokale nimfen gezien.²⁴⁴ Volgens deze informatie moet er dus gekeken worden naar fonteinen en grotten als woonplaats van nimfen. Uit de beschrijving van de tuin is gebleken dat er diverse fonteinen en grotten met daarin nimfen, ofwel *nymphaea* te vinden zijn. De plaatsen hiervan zijn achtereenvolgens:

- De Grot van Diana met reliëfs van verhalen waar nimfen in voorkomen (Daphne, Callisto en Syrinx);
- De Ovale Fontein met zeenimfen;
- De Grot van Venus , waarbij Venus omringd is door zeenimfen.

Verder zou oorspronkelijk in de fontein van Proserpina (of van de Keizers) ruimte zijn voor de nereïde Aresthusa, en zij zou geflankeerd worden door twee nimfen.

Het eerste *nymphaeum* dat wordt besproken is de grot van Diana, waarin zich behalve de reliëfs met verhalen uit de *Metamorphosen* van Ovidius, ook een standbeeld van Minerva bevond. De grot zou naar de persoonlijkheid van Ippolito verwijzen, en naar de deugden die hij nastreefde. Zowel Minerva als Diana stonden bekend om hun goede deugden. Diana was de godin van de jacht, maar als eeuwige maagd ook die van de kuisheid. Minerva was de godin van de wijsheid en de krijgskunst. Allemaal deugden waarvan het helder is, dat Ippolito zich er graag mee vergeleek. Daarbij waren de godinnen Minerva en Diana als standbeeld in het oog springend en ook hun deugden stonden daarmee op de voorgrond.

De reliëfs waarop de verhalen van Daphne, Callisto en Syrinx zijn afgebeeld uit de *Metamorphosen* van Ovidius, bevinden zich echter wat meer op de achtergrond, namelijk achter het beeld van Diana. Uit deze verhalen blijken ook heel andere (on)deugden. Hoewel Callisto, Syrinx en Daphne zeker voor kuisheid staan, is dit anders bij de mannelijke figuren in het verhaal. Zowel Apollo, Zeus en Pan houden zich juist niet bezig met kuisheid en verstand. Het enige waar Apollo, Zeus en Pan aan kunnen denken, zijn hun hartstochtelijke gevoelens, en de vrouw in kwestie die dat in hun aanwakkert, voor zich te winnen.

Het tweede *nymphaeum* bevindt zich in de Ovale Fontein. Hierin bevindt zich Mnemosyne,

²⁴³ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

²⁴⁴ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

de moeder van de muzen. Daarbij zijn er tien Nereïden (zeenimfen) aanwezig, die wellicht de muzen voorstellen. De muzen waren de negen dochters van Zeus en Mnemosyne en heten volgens Hesiodos achtereenvolgens: Kalliope, Euterpe, Melomene, Erato, Ourania, Kleio, Thaleia, Terpsichore en Polymnia.²⁴⁵ Hesiodos vervolgt daarbij dat zij diverse functies hadden, waaronder het brengen van de welsprekendheid en wijsheid aan de mensheid, maar ook het vermogen de goden te bezingen.²⁴⁶ Hun woonplaats is de berg Helicon en zij beoefenen hun kunsten onder leiding van Apollo. De muzen krijgen gaandeweg ook hun eigen functies. Zo is Kalliope de Muze van de filosofie, epische dichtkunst en de retoriek. Kleio de Muze van de geschiedenis, Euterpe van het fluitspel, Thaleia van de komedie, Melpomene van de tragedie, Terpsichore van de dans en poëzie, Erato van lyrische poëzie en hymne, en Ourania van de astronomie.²⁴⁷

Behalve de zeenimfen/muzen, die in dit geval waarschijnlijk staan voor de goede deugden van de kunst, bevindt zich nog een heel ander figuur in de grot, namelijk die van Bacchus. Aangezien de wijngod is grootgebracht door waternimfen nadat zijn moeder Semele door zijn vader Jupiter was gedood, is het niet vreemd dat hij hier is geplaatst, hoewel hij wel een heel ander karakter heeft dan de muzen.

Het derde *nymphaeum* is vervolgens te vinden in de grot van Venus. In de grot is een standbeeld van Venus te vinden die uit het bad stapt, en hierbij is zij omringd door cupido's en waternimfen. Dit lijkt overeen te komen met het schilderij *De Verering van Venus* van Titiaan uit ca. 1518 waarbij Venus ook omringd is door putti en twee nimfen (hoewel dit geen waternimfen zijn). Venus staat in de beeldende kunst in principe altijd voor liefde en sensualiteit. Vooral in combinatie met de cupido's en nimfen, is dit een niet te missen verwijzing naar haar rol als godin van de liefde.

Het vierde *nymphaeum* is ten slotte nooit voltooid. Dit was de fontein van Proserpina, waarin de nereïde Aresthusa zou huizen en waarbij zij geflankeerd zou worden door twee nimfen. Aresthusa werd door de Arcadische riviergod Alpeüs achtervolgd, omdat hij verliefd op haar was. Aresthusa zag geen uitweg om hem te ontvluchten en vroeg daarom of Artemis haar in een bron wilde veranderen.²⁴⁸ Hier gaat het nogmaals om een kuise nimf, en een mannelijk figuur dat zich niet kan beheersen.

Uit bovenstaande blijkt dat er drie *nymphaea* aanwezig waren in de tuin, en dat er één nooit afgerond is. In eerste instantie zouden er dus vier in totaal zijn. Verder hebben alle *nymphaea* een bijzonder karakter. Omdat de nimfen staan voor lieflijke, mooie vrouwen, en de *nymphaea* in de tuin waarschijnlijk ook met bevalligheid werden geassocieerd, lijken de *nymphaea* op het eerste gezicht t

²⁴⁵ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 196.

²⁴⁶ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 196.

²⁴⁷ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 196.

²⁴⁸ Moormann, Uitterhoeve 1987 (zie noot 97), p. 207.

goede deugden uit te dragen. Na beter kijken blijkt dit echter niet helemaal zo te zijn. Zo staan Minerva en Diana voor kuisheid en wijsheid in de eerste *nymphaea*, net als Callisto, Daphne en Syrinx. De drie laatstgenoemde worden echter achterna gezeten door mannen, die geen seconde aan kuisheid denken. Ook de tweede *nymphaea* bevat een dergelijke tegenstelling. De nimfen, die met de muzen worden geassocieerd, hebben niets kwaads in de zin. In hun grot bevindt zich echter ook Bacchus. Zijn karakter is in principe het tegenovergestelde dan die van de liefvallige muzen. De wijngod staat namelijk bekend om zijn cultus waarin (seksuele) extase een grote rol speelt. De grot van Venus daarentegen, bevat helemaal geen kuise deugden. Zij staat, omringd door twee putti, enkel voor de lust en liefde. Als laatste wordt de nimf Aresthusa, net als Callisto, Syrinx en Daphne, tegen haar wil achtervolgd door een man. Hierbij is weer de kuisheid van de nimf aan de ene kant zichtbaar, tegenover de man die zijn gevoelens niet kan inhouden.

Bij drie van de vier *nymphaea* is er dus sprake van een tegenstelling. Aan de ene kant zijn de goede deugden zichtbaar, maar de minder goede kanten van de mens komen ook aan bod. Dit kan ook met de karaktertegenstelling van Ippolito en zijn vader te maken hebben. Ippolito was kardinaal, en wilde daarom graag goede deugden uitdragen en hier tegelijkertijd mee vergeleken worden. Van zijn vader bestaat daarentegen het vermoeden dat hij helemaal geen goede deugden nastreefde, en dat hij juist hield van oorlog, drank en vrouwen. Het kan daarom dat Ippolito, in zijn tuin, de karakters van zijn vader en die van hem naast elkaar heeft willen zetten, om zichzelf eraan te herinneren dat hij op het goede pad moest blijven.

Hoofdstuk 3 Vergelijking tussen de tuin en camerino

In dit hoofdstuk zal er een vergelijking worden gemaakt tussen de *camerino* van Alfonso I d'Este en de tuin van zijn zoon Ippolito II d'Este. Uit de paragrafen 1.5, 1.6 en 1.7 blijkt dat de *camerino* van Alfonso I d'Este diverse nimfen bevat. Daarbij ga ik er vanuit dat zij bijdragen aan het programma van de *camerino*, wat waarschijnlijk het uitbeelden van het jaargetijde lente is. Uit de beschrijving van de tuin van Ippolito II d'Este in paragrafen 2.4 en 2.5, wordt het idee van de (eeuwige) lente in de *camerino*, alleen nog maar versterkt. Waar Alfonso in zijn *camerino* binnenskamers geniet van een eeuwige lente, waarbij hij omringd is door mooie, lieflijke vrouwen en lekker weer, heeft zijn zoon Ippolito dit buitenshuis gecreëerd met zijn tuin. Hierin kan hij echt genieten van de lente en het lekkere weer, in plaats van dat hij het zich voor moet stellen. Daarbij zijn de mooie vrouwen uit de *camerino*, godinnen bijna, ook zeker aanwezig in zijn tuin, in de vorm van de *nymphaea*.

De vraag blijft echter of Ippolito, die werd geholpen door architect Ligorio, dit idee ook echt van zijn vader had, of dat hij uit eigen beweging voor de *nymphaea* had gekozen. Er zijn meerdere redenen om er vanuit te gaan dat de *camerino* van zijn vader Alfonso I d'Este als inspiratiebron heeft gediend. Ten eerste was Ippolito al wat ouder, namelijk rond de veertien jaar, toen de vier werken voor *camerino* gereed waren. Hierdoor is het aannemelijk dat Ippolito de *camerino* in volle glorie heeft mogen aanschouwen en daardoor goed op de hoogte was van de werken in zijn vaders *studiolo*. Daarbij is Ippolito de eerste van zijn tijd die de *nymphaea* in zijn tuin heeft geplaatst. Zowel in de Boboli tuinen in Florence (ca. 1550), de villa Farnese in Caprarola (ca. 1556) en in de villa Medici in Castello (ca. 1538) is namelijk geen spoor te bekennen van *nymphaea*.²⁴⁹ Aangezien hij het idee van de *nymphaea* dus niet van tijdgenoten die zich op niet te verre afstand van hem bevonden, heeft kunnen afkijken, is het goed mogelijk dat Ippolito, zich heeft laten inspireren door de *camerino* van zijn vader.

Door bovenstaande redenen, ga ik er vanuit dat Ippolito zich voor zijn *nymphaea* heeft laten inspireren door de *camerino* van zijn vader. Hiermee komt de volgende vraag in gedachten, namelijk of Ippolito zich voor de overige invulling van de *nymphaea* ook door de *camerino* van Alfonso heeft laten inspireren, aangezien er niet enkel goede deugden aanwezig zijn in de tuin.

Hoewel het op het eerste gezicht wel lijkt alsof er uitsluitend goede deugden voorkomen in de tuin, blijkt dit bij nader onderzoek tegen te vallen, en lijken er ook andere elementen van Alfonso's *camerino* in terug te komen. Dat deze elementen in de tuin te vinden zijn, blijkt uit de paragrafen 2.4 en 2.5 waarbij de *nymphaea* uitgebreid worden besproken.

²⁴⁹ Lazzaro 1990 (zie noot 191), pp. 69-215.

Uit onderstaande vergelijking tussen de nimfen in de *camerino* en de *nymphaea* in de tuin, zal uiteindelijk blijken in hoeverre Ippolito zich verder heeft laten inspireren door de *camerino* van zijn vader.

Ten eerste bevat de grot van Diana verhalen uit de *Metamorphosen*, waarin Jupiter, Apollo en Pan, alle drie de rol van de jagende man op een mooie vrouw hebben. De grot is hierdoor niet alleen een bron van goede deugden door de beelden van Diana en Minerva, of een *nymphaeum*, aangezien Syrinx, Callisto en Daphne er aanwezig zijn, maar ook grot waar liefde en lust aan bod komen. Deze twee elementen passen bij de *camerino*, die vier taferelen bevat waarbij ook het lieflijk samen zijn van mannen en vrouwen voorkomt.

De Ovale fontein vervolgens, bevat behalve tien zeenimfen die de muzen vertegenwoordigen en staan voor de kunsten, ook het beeld van Bacchus. Aangezien de wijngod is opgevoed door nimfen, is niet vreemd dat hij bij de nimfen is geplaatst. Toch bestaat het vermoeden dat Bacchus niet enkel om die reden in de grot aanwezig is. Hij is namelijk ook meerdere malen aanwezig op de werken in de *camerino*.

Verder bevat de Grot van Venus ook een *nymphaeum*. Hierin bevinden zich Venus, Cupido's en waternimfen. De combinatie van Venus met Cupido's, verwijst naar Venus als de godin van de liefde. Hierover kan kort gezegd worden dat Venus verwijst naar de sfeer van welbevinden die zich in de *camerino* bevindt. Daarbij zijn er ook overeenkomsten met het werk *De Verering van Venus* van Titiaan uit ca. 1518 waarbij ook Venus en putti in het middelpunt staan.

Het laatste *nymphaeum*, dat uiteindelijk nooit voltooid is, bevatte een beeld van de nereïde Aresthusa. Opnieuw wordt hier een kuise nimf geplaatst tegenover een godheid, in dit geval de riviergod Alpeüs, die enkel denkt aan zijn eigen verliefdheid en jaagt op de nimf. Deze lustgevoelens zijn, net als bij de verhalen van Pan, Jupiter en Callisto in de eerste *nymphaea*, terug te vinden in de *camerino*, waarbij het draait om een ontspannen sfeer tussen mannen en vrouwen.

Uit bovenstaande beschrijving blijkt dat niet alleen de nimfen in de *camerino* als inspiratiebron gediend hebben voor de *nymphaea*, maar dat de rest van de schilderijen waarschijnlijk ook gebruikt zijn voor de invulling van de *nymphaea*.

Het komt erop neer dat Bellini en Titiaan met hun schilderijen een *camerino* voor Alfonso hebben gecreëerd, waarin hij kon ontspannen, en waar hij zich, wanneer hij maar wilde, in de lente kon wanen. Hij was door de werken altijd voorzien van prachtig weer, mooie vrouwen en dorstlessende wijn. Op het mooie weer had hij geen invloed, maar het prettige gezelschap en de wijn kon hij zeker meenemen in zijn *camerino*. Waar Alfonso dus in zijn *camerino* kon genieten van de lentetaferelen en zijn verdiende ontspanning, pakte Ippolito het anders aan dan zijn vader. In plaats van zich te beperken tot een *camerino*, liet hij door Pirro Ligorio bij zijn villa in Tivoli een schitterende

tuin aanleggen. Deze tuin is in feite de *camerino*, die tot leven is gekomen. Zo is de schitterende natuur die zichtbaar is op de schilderijen, vanzelfsprekend aanwezig in de tuin van Ippolito, en zijn de *nymphaea* een verwijzing naar de nimfen in het bijzonder, maar ook zeker naar wat zich voor de rest op de werken bevindt die in de *camerino* aanwezig zijn.

Hoewel Ippolito een stap verder is dan zijn vader, door echt een tuin te creëren waarin hij kan genieten van de mooie natuur in de lente, en van mooie vrouwen in de vorm van nimfen, kan hij hier wel maar slechts enkele maanden van het jaar plezier van hebben. Alfonso echter, kan heel het jaar door genieten van de lentetaferelen in zijn *camerino*, aangezien deze zich binnenskamers bevindt. Zo hebben zowel de pronkstukken van vader als zoon, hun voor- en nadelen.

Conclusie

Door de verdieping in de *camerino* van Alfonso I d'Este en in de tuin bij de *Villa d'Este* van zijn zoon Ippolito II d'Este werd het mogelijk een vergelijking te maken tussen deze ruimtes. Hierbij is in het bijzonder gekeken naar de nimfen in zowel de tuin als de *camerino*. Dankzij deze vergelijking, werd het mogelijk een antwoord te geven op de hoofdvraag 'Heeft Ippolito II d' Este als inspiratiebron voor zijn tuin in Tivoli, de *camerino* van zijn vader Alfonso I d'Este in Ferrara gebruikt?'

In hoofdstuk één is ten eerste het doel van Alfonso's *camerino* naar voren gekomen. Hoewel een *studiolo* wel gebruikt werd voor recreatie, had het toch vooral intellectuele doeleinden, wat te zien is bij Alfonso's zus, Isabella d' Este. Alfonso d' Este gebruikte de *camerino* echter alleen voor de ontspanning. Ten tweede is er aangenomen dat het programma van de *camerino* het jaargetijde lente is, met de daarbij behorende elementen van mooi weer en een ontspannen, sensuele sfeer tussen mannen en vrouwen. Tevens is gebleken dat er inderdaad nimfen aanwezig zijn op de schilderijen. Zij zijn het echter niet alleen die voor een weldadig gevoel zorgen; daar werkt de rest van de voorstellingen op elk van de werken ook aan mee.

Vervolgens blijkt in hoofdstuk twee dat er in de tuin van Alfonso's zoon, Ippolito II d' Este, tevens nimfen aanwezig zijn, in de vorm van *nymphaea*. Aangezien de tijdgenoten van Ippolito geen van allen *nymphaea* in hun schitterende tuinen hadden, heeft hij het idee van de *nymphaea* niet bij hun op kunnen doen; waarschijnlijk was Ippolito de eerste met deze elementen in zijn tuin. Daar komt bij dat Ippolito al ongeveer de leeftijd van veertien jaar had bereikt, toen de *camerino* van zijn vader gereed was. Hierdoor is het aannemelijk dat hij dit pronkstuk van zijn vader, in volle glorie heeft mogen aanschouwen.

Er vanuit gaand dat Ippolito op de hoogte was van zijn vaders *camerino*, geeft het reden te denken dat hij de werken, en in het bijzonder de nimfen, als voorbeeld heeft gebruikt voor zijn eigen tuin. Dit wordt versterkt door het feit dat er geen andere bron was en omdat de werken in de *camerino* en de *nymphaea* in de tuin erg dicht bij elkaar staan, doordat in beide ruimtes een lieflijke, rustgevende en ontspannen sfeer wordt opgeroepen.

Een laatste reden is dat Ippolito net als zijn vader een ruimte voor zichzelf wilde hebben, waar hij kon genieten van een eeuwige lente – met bijbehorende kenmerken. Dit is hem gelukt door een schitterende tuin aan te leggen, waarbij niet alleen sprake is van kuisheid- door de iconografie - wat past bij zijn ambt, maar waar ook zeker ruimte is voor ontspanning. Dit ontspannen gevoel van welbehagen komt zeker naar voren in de vorm van *nymphaea* zoals in de *camerino* van zijn vader. Al deze redenen leiden naar het antwoord op de hoofdvraag: *Heeft Ippolito II d' Este als inspiratiebron voor zijn tuin in Tivoli, de camerino van zijn vader Alfonso I d'Este in Ferrara gebruikt?'* Het antwoord hierop is dat Ippolito, gezien hij op de hoogte moet zijn geweest van de met nimfen gevulde

camerino van zijn vader, en de aanname dat hij de eerste van zijn tijd was met *nymphaea*, waarschijnlijk de *camerino* van zijn vader heeft gebruikt als inspiratiebron voor zijn tuin in Tivoli.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1 Dosso Dossi, *Ercole I d'Este*, jaartal, materiaal en afmetingen niet terug gevonden, Galleria Estense Modena.

Afb. 2 Kopie naar Titiaan, *Alfonso d'Este (1486-1534) Duke of Ferrara*, ca. 16e of 17e eeuw, olieverf op doek, 127 x 98.4 cm, The Metropolitan Museum of Art New York.

Afb. 3 Bartolomeo Veneto, *Geïdealiseerd portret van een courtisane als Flora*, ca. 1520/25 olieverf op paneel, 43.6 x 34.6 cm, Städel Museum, Frankfurt am Mein.

Afb. 4 Giovanni Ambrogio de Predis, *Beatrice d'Este*, ca. 1490, olieverf op paneel, 51 x 34 cm, Pinacoteca Ambrosiana Milaan.

Afb. 5 *Mario Equicola*, afkomstig uit the *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, editie van *Gervasi*, Napels, 1822-1829.

Afb.6 Giovanni Bellini, *Zelfportret*, 1500, materiaal niet teruggevonden, 34 x 26.5 cm, Musei Capitolini Rome.

Afb. 7 Rafael Santi, *Zelfportret*, 1506, olieverf op paneel, 47.5 x 33 cm, Galleria degli Uffizi Florence.

Afb. 8 Titiaan, *Zelfportret*, ca. 1566, olieverf op doek, 86 x 65 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 9 Titiaan, *Isabella d'Este*, ca. 1536, olieverf op doek, 102 x 64 cm, Kunsthistorisches Museum Wenen.

Afb. 10 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 11 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 12 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 13 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 14 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 15 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 16 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 17 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 18 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 19 Bellini en Titiaan, *Het Feest der Goden*: detail, 1514, olieverf op doek, 170 x 188 cm, National Gallery of Art Washington D.C.

Afb. 20 Titiaan, *De Verering van Venus*, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 21 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 22 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 23 Titiaan, *De Verering van Venus*: detail, 1518, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 24 Anoniem, *Venus Mazarin*, 100-200 na Chr., Marmer, 183 cm, The G. Paul Getty Museum, Malibu.

Afb. 25 Titiaan, *Venus en Adonis*, 1554, olieverf op doek, 207 x 186 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 26 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 27 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 28 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 29 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 30 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 31 Titiaan, *Portret van Laura dei Dianti*, c. 1523, olieverf op doek, 118 x 93 cm, Kisters Collection in Kreuzlingen Zwitserland.

Afb. 32 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 33 Titiaan, *Bacchus en Ariadne*: detail, 1520-1523 olieverf op doek, 175 x 190 cm, National Gallery, Londen.

Afb. 34 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 35 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 36 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 37 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 38 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 39 Titiaan, *Bewoners van het eiland Andros*: detail, 1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado Madrid.

Afb. 40 Giorgione, *Slapende Venus*, 1510, Olieverf op doek, 108.5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Afb. 41 Titiaan, *Venus van Urbino*, 1538, olieverf op doek, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi Florence.

Afb. 42 Anoniem, *Ippolito II d'Este*, 1539, olieverf op doek, 98 x 75 cm, Biblioteca Comunale Ariostea Ferrara.

Afb. 43 Titiaan, *Portret van Paul III*, 1546, olieverf op doek, 106 x 85 cm, museo nazionale di capodimonte Napels.

Afb. 44 Ciochi di Monte, *Portret van Julius III*, 16^e eeuw, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, Galleria Spada, Rome.

Afb. 45 Jan van Huysum, *Arcadisch landschap met borstbeeld van Flora*, olieverf op doek, 52 x 71 cm, Mauritshuis Den Haag.

Afb. 46 Anibale Caracci, *Hercules op de tweesprong*, 1596, olieverf op doek, 167 x 273 cm, Museo Nazionale di capodimonte Napels.

Afb. 47 Baron Pierre-Narcise Guerrin, *Phaedra en Hippolytus*, 1802, olieverf op doek, 33x46 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Afb. 48 Titiaan, *Diana en Actaeon*, 1559 olieverf op doek, 184.5 x 202.2 cm National Gallery, Londen.

Afb. 49 Giorgio Vasari, *Perseus en Andromeda*, ca. 1570, olieverf op leisteen, 117 x 100 cm, Palazzo Vecchio Florence.

Afb. 50 Carlo Maratta, *Apollo chasing Daphne*, 1681, olieverf op doek, 221.2 x 224 cm, Koninklijk Museum van Schone Kunsten, België.

Afb. 51 Titiaan, *Diana en Callisto*, 1556-59, olieverf op doek, 187 x 204,5 cm, National Gallery Londen.

Afb. 52 Rubens, *Pan en Syrinx*, 1617, olieverf op paneel, 40 x 61 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel Duitsland.

Afb. 53 Anoniem, *Marmereen reliëf van Asclepius and his daughter Hygieia*, Marmer, 5e eeuw v. Chr, afmetingen niet teruggevonden, Archeologisch Museum Istanbul.

Afb. 54 De Fontein van de Draak, Villa d' Este, Tivoli.

Afb. 55 Ovale Fontein, Villa d' Este, Tivoli.

Bibliografie

Ames-Lewis, F., *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Londen 2000.

Bull, D., Plesters, J., *The Feast of the Gods: conservation, examination and interpretation*, Washington 1990.

Bull, D., 'The restoration of Bellini's – Titian's Feast of the Gods', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Brown, B.L., 'On the Camerino', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Burroughs, B., 'The Portrait of Alfonso d'Este by Titian' *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22.4 (April 1927), pp. 97-101.

Campbell, S.J., *The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*, New Haven 2006.

Cartwright, J., *Beatrice D'Este, Duchess of Milan, 1475-1497: A Study of the Renaissance*, z.pl. 2010.

Cavalli-Björkmann, G., 'Worship of Bacchus and Venus. Variations on a theme', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Coffin, D.R., *The Villa d'Este at Tivoli*, New Jersey 1960.

Colantuono, A., *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Burlington 2010.

Dernie, D., *The Villa d'Este at Tivoli*, Londen 1996.

Fehl, P.P., 'Imitation as a source of greatness. Rubens, Titian and the paintings of the ancients', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Goodgal, D., 'Titian repairs Bellini', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Gould, C., *The studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne: a re-examination of the chronology of the Bacchanals and the evolution of one of them*, Londen 1969.

Holberton, P., 'The choice of texts for the Camerino pictures', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Hope, C., 'The Camerino d' Alabastro. A reconsideration of the evidence', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Lazzaro, C., *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, Londen 1990.

Marek, M., 'Trying to look at paintings with contemporary eyes. Titian's Feast of Venus and Andrians reconsidered', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Moormann, E.M., Uitterhoeve, W., *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Amsterdam 1987.

Morford, M.P.O., Lenardon, R.J., *Classical Mythology*, New York 2009.

Ovidius, *Metamorphosen*, Amsterdam 2006.

Paoletti, J.T., Radke, G.M., *Art in Renaissance Italy*, New Jersey 2012.

Philostratus, *Les Imagines* theoi.com

Rosand, D., 'An Arc of Flame. On the transmission of pictorial knowledge', in: G. Cavalli-Björkmann (red.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19 1987*, Stockholm 1987.

Rosand, D., 'So-And-So Reclining on Her Couch', in: R. Goffen (red.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997.