Ideaalbeeld en Identiteit

In vier vorstenportretten van Titiaan

Sheila Reda
3926990
Dr. Joost Keizer
BA Eindwerkstuk -
Oude Kunst
Kunstgeschiedenis
15 juni 2015

Inhoudsopgave

Inleiding		3
Hoofdstuk 1	Beleid en identiteit aan de hoven van Mantua en Urbino	5
Hoofdstuk 2	De identiteit van vier vorsten	9
Hoofdstuk 3	Isabella d'Este's identiteit als *donna di rinascimento*	15
Conclusie		22
Bibliografie		23
Verantwoording illustraties		25

Voorblad:
Afb. 1 Titiaan, *Portret van Isabella d'Este, Isabella in het zwart*, 1534-1536, olieverf op doek, 102 x 64cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Inleiding

"Titiaan is goddelijk in het portretteren van het natuurlijke voorkomen van de grote meester […]." [1]

Het loven van de natuurlijke gelijkenis die tijdgenoot Pietro Aretino (1492-1556) in het werk van Titiaan (1487-1576) zag, was in de renaissance een manier om waardering te tonen voor een portret en de talenten van een schilder.[2] Een vorst gaf de portretschilder letterlijk de opdracht tot een *ritratto al naturale*, portret naar de natuur. Wat betekende dit in feite voor de weergave van de vorst?

In de renaissance was het als vorst ondenkbaar om zijn ware "ik" te tonen aan het publiek. Zowel gedrag als uiterlijk werden bepaald door normen en waarden in de sociale cultuur. Het streven in de kunst om naturalistisch te schilderen lijkt in strijd te zijn met de "portretten" in de literatuur, waarin juist een ideaalbeeld van vorsten werd gecreëerd.[3] Aretino bedoelde met zijn uitspraak waarschijnlijk dat Titiaan levensechtheid bereikte in de weergave van het karakter en een nauwgezette stofuitdrukking en niet zozeer in de gelaatstrekken van de vorst.[4] Het verhullen van imperfecties en het idealiseren van schoonheid was in de renaissance gebruikelijk voor portretschilders.[5] Titiaan paste zich bovendien aan de wensen van zijn opdrachtgevers aan. Uit dit onderzoek zal blijken hoe Titiaan de identiteit heeft verbeeld van een aantal Italiaanse vorsten. De portretten van *Federico Gonzaga*, *Francesco Maria della Rovere, Eleonora Gonzaga* en *Isabella d'Este* geven ieder een eigen type vorstenidentiteit weer en zijn daarom interessant om met elkaar te vergelijken. De manier waarop Titiaan de identiteit tot uiting bracht, weerspiegelt de humanistische ideeën over zelf-presentatie. Een belangrijke bijdrage aan deze ideeën vormde *Het Boek van de Hoveling* van de schrijver en diplomaat Baldassare Castiglione (1478-1529), wiens werk zeer werd gewaardeerd aan de hoven van Mantua en Urbino.[6] De betekenis van Castiglione's werk zal daarom terugkomen in het eerste hoofdstuk waarin het sociaal-culturele beleid en de identiteit van deze hoven in het begin van zestiende eeuw centraal staan. Vervolgens zal in hoofdstuk twee de identiteit van de vorsten vergeleken worden aan de hand van de vier staatsieportretten. De identiteit van Isabella d'Este is nog steeds omstreden en heeft vaak

---

[1] *"Tiziano è divino in ritrarre il naturale de le presenze dei gran maestri, […]."* Pietro Aretino (1492-1556), *Lettere*, geredigeerd door Paolo Procaccioli, dl. 6, Rome 2002, p. 300.

[2] Joanna Woods-Marsden,'"Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits', in: *Art Journal*, vol. 46, nr. 3 (najaar 1987), p. 209.

[3] Woods-Marsden 1987 (zie noot 2), p. 209.

[4] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, University park Pennsylvania 1995, p. 78.

[5] Luba Freedman, "The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture", in: Augusto Gentili, Philippe Morel en Claudia Cieri Via, *Il ritratto e la memoria*, dl. 3, Roma 1993, p. 64.

[6] Baldassare Castiglione (1478-1529), *Il Cortegiano*, geredigeerd door Vittorio Cian, Florence 1947.

geleid tot discussie over de identificatie van vrouwenportretten. Om een beter inzicht te krijgen in de manier waarop Titiaan uiting gaf aan de zogeheten Isabella-identiteit, die reeds gevestigd was in de beeldtraditie, zal zijn portret in het laatste hoofdstuk afgezet worden tegen een aantal andere iconische Isabella-portretten.

Dit onderzoek gaat uit van een sociaal-historische benaderingswijze, waarin de zelf-presentatie van de vorst voorop staat. De portretten van Titiaan moesten niet alleen uiting geven aan de vorstenidentiteit, maar droegen ook bij aan de vorming ervan. Ze waren namelijk een uitgelezen middel om jezelf, volgens de juiste normen, kenbaar te maken aan andere vorsten en daarmee status te bevestigen. Het is belangrijk de eigentijdse literatuur, zoals *De Hoveling*, en briefwisselingen van Aretino bij de portretten te houden, want hiermee kunnen de norm en wens vergeleken worden met het resultaat op doek.
Over de kwestie van identiteitsvorming is in de secundaire literatuur al het één en ander verschenen. Tom Nichols bespreekt Titiaans verschillende portrettypes en brengt een verband aan tussen Castiglione's normen en enkele portretten.[7] Ook Luba Freedman gaat in op de identiteit van Titiaans opdrachtgevers aan de hand van de brieven van Aretino.[8] Daarbij legt ze uit waar de levensechte gelijkenis te zien zou zijn. In mijn onderzoek draag ik bij aan de bestaande literatuur over identiteitsvorming. Het betreft specifiek de vorstenportretten, waarbij ik met vier concrete voorbeelden vier types onderscheid. Met concrete citaten uit primaire bronnen en informatie over de sociale cultuur aan de hoven, zullen in dit onderzoek de verschillende aspecten, waarmee Titiaan de identiteit probeerde te representeren, worden blootgelegd en verklaard.

[7] Tom Nichols, *Titian and the end of the Venetian Renaissance*, London 2013.
[8] Freedman 1995 (zie noot 4).

Hoofdstuk 1: Mantua en Urbino: beleid en identiteit van twee hoven

Meer dan drie eeuwen lang heerste de familie Gonzaga over Mantua. Hoewel het hof van Mantua relatief klein was, vormde het een belangrijk cultureel centrum. Vanaf 1328, toen de Gonzaga's aan de macht kwamen, werd in Mantua een stabiel en succesvol beleid gevoerd dat vooral gebaseerd was op dynastieke banden met bondgenoten en op het kunstmecenaat, waarbij de belangrijkste kunstenaars van Europa werden aangetrokken.[9] De culturele identiteit die de Gonzaga's wilden uitstralen bleef door de eeuwen heen nagenoeg hetzelfde. De heerser was zich bewust van het belang van militaire kracht en interesseerde zich tegelijkertijd voor cultuur. Daarnaast stond het belang van de kunstverzameling centraal. Door het tonen van deze rijkdom wilden de Gonzaga's internationaal aanzien verwerven.
In de zestiende eeuw won het kunstmecenaat in Mantua verder aan belang. In een periode die in Europa gedomineerd werd door het Habsburgse keizerrijk wilde Mantua haar internationale status bevestigen door een soort keizerlijke grootsheid na te streven in de paleizen.[10] Kunst moest hiervoor zorgen. Samen met zijn vrouw Isabella d´Este zorgde Francesco II Gonzaga (1484-1519) voor een bloeiend artistiek klimaat. Francesco II vulde vrijwel alle publieke ruimtes met decoratieve programma's die zijn militaire overwinningen onder de aandacht brachten en die dienden ter verheerlijking van de dynastie.[11] Isabella was vooral geïnteresseerd in het decoreren van haar prive-vertrekken. Daarvoor wilde ze eigenlijk werken van vooraanstaande Italiaanse schilders, zoals Bellini, Leonardo da Vinci en Rafaël, maar ze moest vaak genoegen nemen met lokale schilders die beter betaalbaar waren en aan haar strenge eisen wilden voldoen.[12] Isabella hechtte veel belang aan haar imago en liet zich vaak portretteren.[13] Deze portretten dienden als diplomatiek geschenk of werden aan vrienden cadeau gedaan. De markiezin heeft een enorme bijdrage geleverd aan het culturele klimaat van het zestiende-eeuwse Mantua. Ook haar zoon Federico II Gonzaga (1519-1540) werd een grote kunstmecenas. Tijdens zijn verblijf in Rome bij Julius II (1503-1513) zag Federico Rafaël werken aan de *Stanze* en bezocht Michelangelo in de Sixtijnse kapel. Hierdoor begreep hij dat visuele propaganda een goede manier was om de grootsheid van zijn hof te uiten. Hij besloot dat Mantua van eenzelfde pracht moest worden voorzien als Rome.[14]

---

[9] Molly Bourne, 'The art of Diplomacy: Mantua and the Gonzaga, 1328-1630', in: Charles M. Rosenberg, *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*, Cambridge 2010, p. 138.
[10] Mary Hollingsworth, *Patronage in Sixteenth-Century Italy*, London 1996, p. 291.
[11] Bourne 2010 (zie noot 9), p. 162.
[12] Bourne 2010 (zie noot 9), p. 165.
[13] Francis Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo, the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, New Haven 2012, p. 102.
[14] Hollingsworth 1996 (zie noot 10), p. 292.

Het hof van Urbino beleefde haar hoogtijdagen tijdens de regeerperiode van Guidobaldo da Montefeltro (1482-1502; 1503-1508). Urbino was, onder andere door de toestroom van voorname humanisten, een cultureel centrum geworden.[15] Het hof van Guidobaldo diende als setting voor Baldassare Castiglione's handboek voor de perfecte hoveling *Il Cortegiano*.[16]
Na Guidobaldo zou de Montefeltro-dynastie niet kunnen voortbestaan, omdat hij en zijn vrouw Elisabetta Gonzaga kinderloos bleven en dus geen natuurlijke opvolger hadden. De macht werd overgedragen aan hun neefje Francesco Maria della Rovere (1508-1516; 1521-1538) die voor dit doel werd geadopteerd. In 1504 werd Francesco Maria door zijn andere oom, Paus Julius II (Giuliano della Rovere), officieel erkend als opvolger van Guidobaldo. Toen Francesco Maria in 1508 aan de macht kwam, had hij met behulp van Julius II zijn positie al versterkt. De paus had namelijk onderhandeld met de Gonzaga's over een huwelijk tussen zijn neef en Eleonora Gonzaga, dochter van Francesco II en Isabella d'Este. Door het huwelijk met Eleonora werden Urbino en Mantua niet alleen goede bondgenoten, maar was er ook sprake van dynastieke continuïteit via de Gonzaga-echtgenotes.[17]
In Rome had Francesco Maria gezien hoe Julius II zijn macht vergrootte door middel van de beeldtaal van de klassieke kunst. Daarmee stelde de paus zich op gelijke hoogte met de keizer van het Romeinse Rijk. Francesco Maria moest als eerste van een nieuwe dynastie zijn heerschappij en naam nog vestigen en gebruikte daarbij de kunst als propagandamiddel.[18] Zijn vrouw Eleonora Gonzaga had de kneepjes van het vak van kunstmecenas van huis uit meegekregen van haar moeder Isabella d'Este. Echte rivaliteit stond Isabella echter niet toe. Hoewel zij haar dynastieke belangen hoog had staan, wilde ze niet dat haar dochter's echtgenoot meer status kreeg dan haar eigen echtgenoot.[19]
Na de dood van Julius II (1513) keerde het tij voor Urbino. In 1516 werd Giovanni de' Medici gekozen tot Paus Leo X (1513-1521). Hij gaf de macht over Urbino al snel over aan Lorenzo de' Medici. Francesco Maria en Eleonora moesten vluchten en kregen onderdak in Mantua. In 1521 werd de macht van de Della Rovere's in Urbino hersteld.

Gedurende ongeveer twintig jaar speelde Baldassare Castiglione aan beide hoven een cruciale rol. Als diplomaat kon hij zijn bedrevenheid in het onderhandelen goed gebruiken

---

[15] Mary Hollingsworth, 'Art patronage in Renaissance Urbino, Pesaro and Rimini, c. 1400-1550', in: Charles M. Rosenberg, The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini, Cambridge 2010, p. 351.
[16] *"[…] mandovi questo libro, come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, […]."* Castiglione 1947 (zie noot 6), Lettera Dedicatoria, p. 4.
[17] Hollingsworth 2010 (zie noot 15), p. 350.
[18] Hollingsworth 2010 (zie noot 15), p. 354.
[19] Stephen Kolsky, "Images of Isabella d'Este", in: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Aldershot 2004, p. 58.

voor het behouden of het versterken van de posities van Mantua en Urbino.[20] Castiglione associeerde zich graag met mannen met status. Het is niet verwonderlijk dat hij, in moeilijke tijden, van het ene hof naar het andere overstapte.

In 1499 trad Castiglione in dienst bij Francesco Gonzaga in Mantua. Daar ontmoette hij Guidobaldo da Montefeltro, de door Cesare Borgia verdreven hertog van Urbino. Guidobaldo wilde, zodra de heerschappij was hersteld, Urbino tot een cultureel centrum maken. Een stad met veel hovelingen was erg prestigieus en kon wellicht beter tegenwicht bieden aan nieuwe invasies.[21] In 1504 werd Castiglione op eigen verzoek overgeplaatst naar Urbino, waar zich veel andere vooraanstaande humanisten bevonden. Tot 1516 was Castiglione getuige van de hoogtijdagen van het hof van Urbino. In *De Hoveling* spreekt hij met lof over de heerschappij van Guidobaldo en Elisabetta.[22] Nadat Francesco Maria della Rovere Guidobaldo had opgevolgd, bleef Castiglione nog enkele jaren in Urbino. In 1519, toen Urbino door Lorenzo de' Medici werd geregeerd, trad Castiglione in dienst van Federico Gonzaga als ambassadeur van Mantua. Isabella d'Este was het eens met de benoeming. Castiglione kon misschien bemiddelen om de macht van Della Rovere in Urbino te herstellen en tegelijkertijd de banden aanhalen tussen de Paus en de Gonzaga's.[23]

In Castiglione's *De Hoveling* bespreken zijn personages de kwaliteiten en gedragsnormen van de ideale hoveling. Hoewel de gesprekken in de context van het hof van Urbino plaatsvonden, was het de bedoeling dat de richtlijnen voor hovelingen universeel bruikbaar waren zodat ze als natuurlijk gedrag werden beschouwd.[24] Het ging om de manier waarop de hoveling zich moest presenteren aan publiek. De kwaliteiten van de hoveling betroffen vooral zijn adellijkheid, verstand, gratie en militaire vaardigheden. Hij moest ook belangstelling hebben voor literatuur, muziek en kunst, en aldus aantonen dat hij zowel *uomo d'armi* (man van wapenen) als *uomo di lettere* (man van letteren) was.[25] De kernbegrippen *grazia* (elegantie), *sprezzatura* (bestudeerde nonchalance) en *dissimulazione (*verhulling), die in de verschillende probleemstellingen van *De Hoveling* voortdurend terugkomen, hebben betrekking op de vorming van de identiteit. Gratie en elegantie kunnen, volgens Castiglione, bereikt worden door een bepaalde nonchalante houding aan te nemen die aangeboren (niet

---

[20] Stephen Kolsky, "Before the Nunciature: Castiglione in fact and fiction", in: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Aldershot 2004, p. 335.

[21] Kolsky 2004 (zie noot 20), p. 338.

[22] *"[…] e come nell'animo mio era recente l'odor delle virtú del duca Guido, e la satisfazione che in quelli anni aveva sentito dell'amorevole compagnia di così eccellenti persone, come allora si ritrovarono nella corte d'Urbino, fui stimulato […] a scrivere questi libri del Cortegiano: […]."* Castiglione 1947 (zie noot 6), Lettera Dedicatoria, p. 1.

[23] Kolsky 2004 (zie noot 20), p. 349.

[24] Eugenia Paulicelli, *Writing Fashion in Early Modern Italy: From Sprezzatura to Satire*, Farnham 2014, p. 81.

[25] *"Ma, oltre alla bontà, il vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno penso io che siano le lettere: benché i Franzesi solamente conoscano la nobiltà delle arme […]estimo che si come la Gloria dell'arme fiorisce e risplende in Francia, cosí vi debba ancor con supreme ornamento fiorir quella delle lettere […]."* Castiglione 1947 (zie noot 6), I:XLII, pp. 104-105.

gekunsteld) lijkt en als masker functioneert om afstand te bewaren en emoties te verhullen.[26] Met het herdefiniëren van de normen binnen de Italiaanse adel wilde Castiglione een onderscheidende identiteit creëren in een periode waarin 'Italië' geteisterd werd door buitenlandse mogendheden.[27]

In de jaren twintig van de zestiende eeuw kwam Titiaan in contact met de familie Gonzaga. Dankzij de steeds sterkere banden met het hof van Mantua kreeg Titiaan na 1527 veel opdrachten en werden zijn schilderkunsten aangeprezen bij Keizer Karel V. Omdat Francesco Maria della Rovere onder de indruk was van de portretten die Titiaan van zijn zwager Federico II Gonzaga maakte, bestelde ook hij zelf ook potretten. Titiaan werd beschouwd als een meester in het weergeven van de deugden en kwaliteiten van zijn opdrachtgevers.[28] Dit was in die tijd een belangrijk talent voor een portretschilder, omdat het overeen kwam met de humanistische ideeën over waarden en normen die aan de Italiaanse hoven bekend waren. De hoven van Mantua en Urbino, die een manier zochten om hun dynastieke roem te vergroten en hun internationale status te bevestigen, zagen in Titiaan de kans dit te verwezenlijken met staatsieportretten. In het volgende hoofdstuk zullen vier portretten worden behandeld die op verschillende manieren een eigen representatieve identiteit weergeven, zoals die beoogd werd door de vorsten en vorstinnen van Mantua en Urbino.

---

[26] *"[…] e ciò è fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e […] usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: […]."* Castiglione 1947 (zie noot 6), I:XXVI, p. 63.

[27] Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier, The European Reception of Castiglione's* Cortegiano, Cambridge 1995, p. 35.

[28] Giovanni Carlo Federico Villa (red.), *Titian*, tent.cat. Rome (Scuderie del Quirinale), 5 maart – 16 juni 2013, p. 148.

Hoofdstuk 2: de identiteit van vier vorsten

In dit hoofdstuk zullen de portretten van Federico Gonzaga, Francesco Maria della Rovere, Eleonora Gonzaga en Isabella d'Este worden besproken. Titiaan heeft de vier portretten geschilderd in de periode 1529-1538. Om de personen volgens hun vereisten weer te kunnen geven, moesten zowel de uiterlijke kenmerken als hun innerlijke hoedanigheid naar voren komen, omdat de morele deugden en het intellectuele vermogen van een persoon net zo belangrijk werden geacht als schoonheid.[29] Zoals zal blijken laat Titiaan in de jaren twintig zoveel mogelijk extra informatie weg, om de aandacht volledig te vestigen op de persoon. In de jaren daarna verandert het overheersende portrettype geleidelijk, waarbij meer attributen en andere omgevingsfactoren de identiteit van de vorst gaan bepalen.

Federico Gonzaga

Titiaan heeft Federico II Gonzaga afgebeeld vanaf de heupen in een enigszins naar rechts gedraaide houding (afb. 2). Het is één van de vroegste heersersportretten waarbij Titiaan de driekwart-lengte gebruikt, in plaats van een afbeelding ten halve lijve.[30] Het portret gaat in compositie terug op dat van *Alfonso d'Este*. De extra ruimte werd benut om de houding meer karakter te geven en attributen toe te voegen. Federico legt zijn rechterhand op de rug van een witte poedel terwijl hij zijn linkerhand op het heft van een zwaard laat rusten. Hoewel Titiaan veel aandacht heeft besteed aan de stofuitdrukking van het fluweel en de gouden decoraties, ligt de nadruk niet op de kostbare kleding, maar op de nonchalante houding van de prins, die daardoor een aristocratisch voorkomen

Afb. 2 Titiaan, *Portret van Federico II Gonzaga*, 1529, olieverf op paneel, 125 x 99cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

[29] "*Molte altre cause ancor spesso infiammano gli animi nostri, oltre alla bellezza; come i costumi, il sapere, il parlare, i gesti […].*" Castiglione 1947 (zie noot 6), I:LIII, p. 130.
[30] Lisa Zeitz, *Titian, Teuer Freund: Titian und Federico Gonzaga, Kunstpatron in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg 2000, p. 34.

krijgt.[31] Van zijn gezicht is een minzame vriendelijkheid af te lezen, maar zijn blik is uitdrukkingsloos. Op deze manier bewaart hij een emotionele afstand ten opzichte van de toeschouwer. Terughoudendheid wordt overigens sterk aangeraden in *De Hoveling.*[32] Daarnaast hoort bij de identiteit van een vorst ook *sprezzatura*: de algehele indruk die Federico met zijn nonchalante en informele houding wekt, is dat zijn hoge positie hem gemakkelijk afgaat. Door te verhullen dat zijn taken hem in werkelijkheid moeite kosten, voldoet hij aan de *sprezzatura*-techniek die wordt beschreven in *De Hoveling*.[33]
Honden worden in de portreticonografie vaak afgebeeld als een allegorie van trouw. Op mannenportretten gaat het meestal om jachthonden. Kleine honden, zoals op dit portret van Federico, komen vaker voor op portretten van deugdzame echtgenotes. Het gebaar van Federico's hand op de rug van zijn hond suggereert echter meer bescherming van een dierbaar bezit.[34] De poedel ziet eruit als zijn kameraad. Hoewel Federico meer dan honderd honden had, wordt gesuggereerd dat dit Viola is, voor wie hij in 1526 een graftombe liet bouwen.[35]
Titiaan geeft in dit portret de identiteit van de markies van Mantua weer als *off-duty* vorst.[36] Federico bevindt zich ver weg van het slagveld en wordt omgeven door de luxe van zijn hof, waar hij zijn zwaard niet hoeft te gebruiken. Titiaan brengt zowel hoofse als militaire kenmerken aan en geeft Federico weer volgens de richtlijnen van Castiglione, zowel *uomo d'armi* als *uomo di lettere*, welgemanierd en zich bewust van zijn persoonlijke kwaliteiten als prins aan het hof en als kapitein-generaal van de Kerk.

Francesco Maria della Rovere

Een heel ander soort portret is dat van Francesco Maria della Rovere (afb. 3). Titiaan is afgestapt van de informele en op de persoon gerichte portretteerstijl uit de jaren twintig, die hij onder andere gebruikte voor het portret van *Federico Gonzaga*.[37] Het portret van de in harnas poserende Francesco Maria getuigt van statigheid en monumentaliteit. Na de portretten van Karel V in harnas werd dit in de jaren dertig de voor Titiaan gangbare compositie.[38] In plaats van de hoofse nonchalance benadrukt Titiaan nu de krijgshaftige kant van zijn opdrachtgevers en hun bereidheid om te vechten voor de glorie van de eigen dynastie. Als eerste van een nieuwe dynastie moest Francesco Maria autoriteit uitstralen

---

[31] Zeitz 2000 (zie noot 30), p. 34.
[32] *"[…] servando sempre la dignità del gentilomo, senza dir parole sporche of far atti men che onesti, senza distorcersi il viso o la persona cosí senza ritengo; […]."* Castiglione 1947 (zie noot 6), II:L, p. 215.
[33] Castiglione 1947 (zie noot 6), I:XXVI, p. 63.
[34] Philipp Fehl, *Sprezzatura and the art of painting finely: open-ended narration in painting by Apelles, Raphael, Michelangelo, Titian, Rembrandt and Ter Borch*, Groningen 1997, p. 23.
[35] Fehl 1997 (zie noot 34), p. 23.
[36] Cecil Hilton Monk Gould, *Titian as portraitist*, London 1978, p. 12.
[37] Nichols 2013 (zie noot 7), pp. 95-96.
[38] Nichols 2013 (zie noot 7), p. 96

door middel van een militair uiterlijk. Aangezien zijn schoonfamilie nauwe contacten had met de Habsburgse keizer, streed Francesco Maria ook als keizersgezinde mee in de Habsburg-Valois oorlogen.[39] Door zich visueel te identificeren met de keizer wilde hij deugdzaamheid suggereren en daarmee zijn macht legitimeren. Dat dit portret gebaseerd is op een eerder door Titiaan gemaakt portret van Karel V, alleen nog bekend via de kopie van Rubens, is te zien aan de houding van Francesco Maria, zijn attributen en een zelfde invulling van de achtergrond. Francesco Maria houdt zijn zwaard echter, niet direct opvallend, in de linkerhand, terwijl de commandostaf in zijn rechterhand zijn functie van Kapitein-generaal van Venetië verduidelijkt. Hij pronkt met de commandostaffen die hij in de loop der jaren heeft verkregen. Op het met rood fluweel beklede kastje rechts achter zijn hoofd zijn een gouden en een zilveren commandostaf zichtbaar uit de jaren dat hij voor de Paus en voor Florence streed. Daar tussenin staat de eikenhouten stok, symbool van de familie Della Rovere. De tekst '*[per] se sibi*', voor zichzelf, op het lint dat om de stok gewikkeld is, geeft waarschijnlijk aan dat de hertog ook vocht voor zijn eigenbelang en voor zijn familienaam.[40]

Afb. 3 Titiaan, *Portret van Francesco Maria della Rovere, hertog van Urbino*, 1536, olieverf op doek, 114 x 103cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Afb. 4 Titiaan, *Portret van Eleonora Gonzaga, hertogin van Urbino,* 1536-37, olieverf op doek, 114 x 103cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

[39] Hollingsworth 2010 (zie noot 15), p. 351.
[40] Lorne Campbell, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven 1990, p. 183.

Het lijkt erop dat deze hertog meer een man van wapens was dan van letteren, omdat alle militaire aspecten sterk benadrukt zijn. Volgens Aretino is dit zijn *concetto*, het idee achter de persoon, dat blijkt uit de "vermetelheid van het vlees en de mannelijkheid van de geest".[41]
In dit portret kreeg Titiaan de kans om zijn bekwaamheden als schilder goed te uiten. Voor Francesco Maria was het belangrijk dat er veel aandacht uitging naar de attributen, waaraan hij zijn aanzien ontleende. De stofuitdrukking en de lichtreflectie zorgden voor een levensechte aanblik.[42] Op de schets die Titiaan op verzoek had gemaakt, oogt de hertog een stuk ouder dan op het eindresultaat. Daaruit kunnen we concluderen dat Titiaan hem een verjongingskuur heeft gegeven. Dit was natuurlijk volgens de wens van zijn opdrachtgever, die met een even jong uiterlijk als Karel V goed in het rijtje keizerlijke portretten wilde passen.[43] Omdat het portret bedoeld was als pendant van dat van Eleonora Gonzaga, heeft Titiaan ook het formaat aangepast.

Eleonora Gonzaga

Titiaan kreeg de opdracht voor dit portret van Eleonora tegelijk met die voor het portret van haar man Francesco Maria della Rovere (afb. 4). De portretten waren bedoeld als pendanten, ook al lijkt dit op het eerste gezicht niet zo. Ze zijn volkomen anders, zowel qua compositie als in de manier waarop de geportretteerden zich aan de toeschouwer presenteren. De hertog is afgebeeld als een man die zijn leven gewijd heeft aan zijn militaire loopbaan, heroïsch en gedenkwaardig. Zijn vrouw toont een bijna tegenovergesteld karakter en is misschien juist daarom een perfecte aanvulling op de kwaliteiten van haar man. Als een trouwe echtgenote zit zij met een ingetogen, bescheiden houding in haar stoel en speelt haar rol als vrouw des huizes. Op de tafel naast de hertogin staat een luxueuze klok en ligt een schoothondje. Zonder iets aan het uiterlijk van de hond te veranderen, kon Titiaan de aanwezigheid ervan verschillende betekenissen geven. Op het portret van Eleonora lijkt het hondje slechts als attribuut toegevoegd, als allegorie van haar deugdzame karakter. Federico is daarentegen veel meer verbonden met zijn trouwe viervoeter en benadrukt met zijn gebaar dat hij wil beschermen wat hij liefheeft.
De kleuren van Eleonora's jurk getuigen niet alleen van haar hoge positie – zwart werd immers door Castiglione aangeraden – maar verwijzen waarschijnlijk ook naar de

[41] "E i colori che l'han dipinto non pur dimostrano l'ardir de la carne, ma scoprano la virilità de l'animo" Pietro Aretino (1492-1556), Lettere, geredigeerd door Paolo Procaccioli, dl. 1, Rome 1997, p. 315.
[42] "[…] chiamai in testimonio essa natura, facendole confessare che l'arte s'era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza […] nel lucido de l'armi, che egli ha in dosso, si specchia il vermeglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi de la celata, appariti vivamente con le lor reflessioni nel forbito de la corazza di cotanto Duce." Aretino 1997 (zie noot 41), p. 315.
[43] Nichols 2013 (zie noot 7), p. 97.

Montefeltro-dynastie, die haar man als opvolger had uitverkoren.[44] Volgens Aretino weerspiegelde de fysieke verschijning van de hertogin haar karakter.[45] In een sonnet prijst hij haar deugden en uiterlijke schoonheden: "De vereniging van kleuren […] drukken behalve de harmonie die in haar heerst ook haar vriendelijke geest uit. Bescheidenheid kenmerkt haar, in een nederige houding, puurheid rust in haar jurk, schaamte bedekt en eert haar boezem en haren, terwijl liefde haar met zijn voorname blik vasthoudt."[46] Aretino leidt Eleonora's deugdzame karakter niet alleen af uit haar kleding en houding, maar stelt ook dat haar gelaatstrekken behoedzaamheid en beminnelijkheid uitstralen.

Isabella d'Este

Hoewel de vrouwenportretten van Eleonora en Isabella kort na elkaar zijn gemaakt, vormen ze een wereld van verschil. Het portret van Eleonora toont haar in haar domein, als een ware vrouw des huizes met de attributen en accessoires die haar deugden en rijkdommen benadrukken. Isabella wordt heel anders voorgesteld (afb. 1). De wijze van afbeelden doet denken aan het type portret uit de jaren twintig, de periode waarin Titiaan door middel van een donkere achtergrond de nadruk probeert te leggen op de persoon, met name de gelaatstrekken.[47] Attributen zijn zoveel mogelijk weggelaten. Dit lijkt ook het geval te zijn met de "Isabella in de zwarte jurk". Zittend in een stoel met haar linkerarm op de leuning, kijkt Isabella met een enigszins norse blik voor zich uit. Ze is volgens de laatste mode gekleed en draagt op haar hoofd een *capigliara*, een krans deels gemaakt van kunsthaar en versierd met parels en edelstenen. Dit was één van de modetrends die door Isabella zelf in gang werd gezet en waarover zij oorspronkelijk het alleenrecht opeiste als ware het haar eigen handelsmerk.[48]

De schoonheid van Isabella op dit portret staat echter ver af van de werkelijkheid. Titiaan maakte het portret toen Isabella al boven de zestig was. Zonder dat er een poseersessie aan te pas kwam, beeldde Titiaan haar af als een jongedame in de bloei van haar leven. Isabella gaf hem hiervoor zelf opdracht en liet hem aan de hand van een eerder (verloren gegaan) portret van Francesco Francia (1450-1517) een nieuwe af beelding van haar maken.[49] Van

---

[44] Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester 1997, pp. 108-109.

[45] Freedman 1995 (zie noot 4), p. 87.

[46] *"L'union de i colori, […] esprime fora, la concordia che regge in Lionora, le ministre del spirito gentile. Seco siede modestia in atto umíle, onestà nel suo abito dimora, vergogna il petto, e i crin, le vela e onora, le affigge Amore, il guardo signorile."* Aretino 1997 (zie noot 41), p. 316.

[47] Nichols 2013 (zie noot 7), p. 92.

[48] Lorenzo Bonoldi, *Equalmente et in ogni parte bella*, Venetië 2002-2003, p. 6.

[49] Francis Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo, the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, New Haven 2012, p. 102.

Francia's portret vond zij dat het "haar nog mooier maakte dan de natuur had gedaan".[50] Isabella loofde ook Titiaan's portret want ze betwijfelde of zij ooit zo mooi was geweest als hij haar had afgebeeld.[51] Hoewel de 'jonge' Isabella niet nadrukkelijk haar deugden toont aan de toeschouwer, blijkt elegantie uit haar gelaatstrekken en uit de 'goede smaak' van de kleding die zij draagt. Bovendien was zij Isabella d'Este, wier imago al gevestigd was. Men wist wie ze was, statig, ontwikkeld in kunst en literatuur; zij was de echte *donna del Rinascimento*.[52]

Zowel tijdens haar leven als na haar dood is Isabella d'Este veelvuldig en door verschillende kunstenaars geportretteerd. Titiaan's portret is het laatste waartoe zij zelf opdracht gaf. In het volgende hoofdstuk ga ik nader in op de idealisering van Isabella in Titiaan's portret en op de wijze waarop eerdere portrettisten hebben geprobeerd de gewenste identiteit van de hertogin weer te geven.

---

[50] *"Et avendoni viù cum l'arte vostra facta assai più bella che non ni ha facto natura."* Brief van Isabella d'Este aan Francesco Francia (25 november 1511), geciteerd in: Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 49.
[51] *"[...] dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sé contiene."* Brief van Isabella d'Este aan Benedetto Agnello (29 mei 1536), geciteerd in: Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 51.
[52] Kolsky 2004 (zie noot 19), p. 49.

Hoofdstuk 3: Isabella d'Este's identiteit als donna di rinascimento

Zoals besproken in het vorige hoofdstuk wijkt het portret van Isabella uit 1534 significant af van een aantal portretteergewoontes uit die tijd. Ten eerste werden Titiaans portrettypes in de jaren dertig, ten opzichte van het decennium ervoor, gesitueerd in een formelere ambiance met meer informatie over de traditionele rolverdeling van de personen in de vorm van attributen. Uit Isabella's weergave blijkt juist weer een focus op de persoon zelf, zoals het geval was met de *Federico Gonzaga* uit 1529. Bovendien konden heersers zich in deze tijd best geïdealiseerd en jonger laten afbeelden - zoals we hebben gezien bij Francesco Maria della Rovere - maar de verjongingskuur die Isabella op Titiaans portret heeft ondergaan, naar het model van Francia, is buiten proporties. Het kan daarom interessant zijn te kijken naar de traditie van de portretweergaves van Isabella en daarin een ontwikkeling of constante te ontdekken wat betreft de factoren die haar identiteit bepaalden.

Aan de 'mythologisering' van de iconische identiteit van Isabella hebben een aantal kunstenaars een belangrijke bijdrage geleverd. Gian Cristoforo Romano (1456-1512) beet in 1498 het spits af met de portretpenning van Isabella (afb. 5). De voorzijde toont de markiezin *en-profile*, met het haar naar achteren samengebonden en twee speelse lokken die langs haar hals vallen. De e*n-profile* weergave verwijst naar de munten van keizers uit de klassieke oudheid.[53] Van deze penning werden meerdere kopieën gemaakt, want ze waren een gewild geschenk om op te sturen naar andere hoven.[54] Gian Cristoforo was waarschijnlijk ook de maker van een portretbuste in terracotta van Isabella (afb. 6). Dit moest dienen als model voor het beeld dat hij in marmer zou uitvoeren. De meest opvallende verschillen die de buste vertoont ten opzichte van de penning zijn te zien in haar kleding, een gewaad met vierkante hals en vastgestrikte wijde mouwen, en in de manier waarop Isabella's haar in een losse staart op haar rug valt, van achteren bedekt door een sluier die met een koord om haar voorhoofd is bevestigd. Deze mode-uitingen kwamen rond de eeuwwisseling algemeen voor bij de adellijke vrouwen aan de Italiaanse hoven.
Korte tijd later bestelde Isabella een portret bij Leonardo da Vinci (1452-1519)(zie afb 7). Op de schetsen die hij in 1500 van haar maakte, is haar hoofd eveneens *en-profile* weergegeven, maar is haar lichaam driekwart naar de toeschouwer gedraaid. Door de grote overeenkomsten met de penning van Romano is het aannemelijk dat Leonardo het voorwerp, waaraan Isabella grote waarde hechtte omdat het haar goed weer zou geven, in Mantua gezien heeft en het als model genomen heeft. Het is bekend dat Leonardo zijn

[53] Joanna Woods-Marsden, 'Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano', in: Augusto Gentili, Philippe Morel en Claudia Cieri Via, *Il ritratto e la memoria*, dl. 3, Roma 1993, p. 54.
[54] Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 75.

portretten niet in de *en-profile* houding maakte, wat bewijst dat Isabella hem hiertoe opdracht gaf.[55] Bovendien zijn er opvallende gelijkenissen tussen de kleding en de haardracht van Leonardo's Isabella en de portretbuste van Gian Cristoforo.

In 1508 liet Isabella zich portretteren door haar nieuwe hofschilder Lorenzo Costa (1460-1535). Isabella was waarschijnlijk tevreden met de geïdealiseerde manier waarop Costa haar had weergegeven, aangezien dit portret een tijdlang het officiële staatsieportret was dat zij van zichzelf opstuurde.[56] Het is waarschijnlijk dat een tekening hiervan als voorbeeld heeft gediend voor het portret dat Isabella in 1511 bij de Bolognese schilder Francesco Francia bestelde. Voor dit portret wilde ze niet meer poseren: het stilzitten duurde haar te lang. Francia moest dus een gelijkenis maken aan de hand van beschrijvingen van Isabella en een tekening. Toen Isabella het werk van Francia ontvangen had, schreef ze in een brief aan haar halfzus Lucrezia in Bologna dat de schilder haar nog mooier had gemaakt dan de natuur had gedaan.

Afb. 5 Gian Cristoforo Romano, *Penning van Isabella d'Este,* 1498, gegoten brons, 38.5mm doorsnede, British Museum Londen.

Afb. 6 Gian Cristoforo Romano, *Buste van Isabella d'Este*, c. 1498, terracotta, 54.3 x 54.6cm, Kimbell Art Museum Dallas.

[55] Ames-Lewis 2012 (zie noot 49), p. 140.
[56] Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 46.

Ook het portret van Isabella dat Titiaan in 1536 opleverde, werd zonder poseersessie volbracht (afb. 10). Zoals al vermeld was het beeld van de jonge Isabella gebaseerd op het portret van Francia. Titiaans weergave van de markiezin is dus verjongd én geïdealiseerd, gemaakt naar het model van een ander geïdealiseerd portret uit 1511 dat waarschijnlijk een kopie was van Costa's Isabella.
Het portret dat Titiaan in 1530 van de 56-jarige Isabella maakte, is tegenwoordig alleen nog bekend van de kopie uit Titiaans school (afb.9) en een kopie van Rubens (1577-1640)(afb. 12). Deze Isabella is frontaal afgebeeld met een rode jurk en de bekende *capigliara.* Het portret past, in de ontwikkeling van de "Isabella's", precies tussen het werk dat met twijfel aan Francia is toegeschreven (afb. 8) en het tweede Titiaanportret. In Rubens' versie is dit lastiger te zien, aangezien hij Isabella waarschijnlijk dikker gemaakt heeft en de kleuren feller heeft aangezet.[57]

Afb. 7 Leonardo da Vinci, *Schets voor het portret van Isabella d'Este,* 1499-1500, 61 x 46.5cm, zwart krijt op geprepareerd papier, Musée du Louvre, Parijs.

[57] Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28,* Milaan 1913. Geciteerd in Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 129.

Afb. 8 Francesco Francia (?), *Portret van Isabella d'Este (?)*, c. 1511, privécollectie.

Afb. 9 School van Titiaan, *Portret van Isabella d'Este (kopie naar Titiaan)*, tweede helft van de zestiende eeuw, privécollectie.

Afb. 10 Titiaan, *Portret van Isabella d'Este, Isabella in het zwart*, 1534-1536, olieverf op doek, 102 x 64cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Isabella werd in 1501 door Equicola beschreven alsof zij bijna zo mooi was als een godin. Zij was noch dun, noch dik, had een stevige boezem, een smalle taille en zachte vlezige handen.[58] Ze had blond haar en zwarte ogen, een blank gezicht, witte tanden en een neus in prachtig profiel. Haar gelaatstrekken en lichaamshouding staken volgens Equicola uit boven die van de gewone sterveling. In de literatuur was ze dus niet ver van een ideale schoonheid. Isabella wilde dit imago ook overbrengen in haar visuele portretten en ging daarom op zoek naar een kunstenaar die haar 'goed gelijkend' kon weergeven.

Één van eisen die Isabella stelde bij de uitwerking van haar portret was dat het niet een exacte imitatie van de werkelijkheid werd, maar een goed afgestemd evenwicht tussen het reële uiterlijk, het idee dat zij van zichzelf had en hoofse elegantie.[59] Dit moest ook nog eens in overeenstemming zijn met de portretteergewoontes uit de tijd. Het toevoegen van morele en intellectuele deugden was onmisbaar. Dit moest gerealiseerd worden door middel van bestaande codes voor de fysionomie in portretten.[60] Omdat de gelaatstrekken toch nog een 'formele zuivering' moesten ondergaan, was een nauwgezette gelijkenis niet nodig. Alleen de herkenbaarheid van Isabella als zodanig moest tot op zekere hoogte gewaarborgd worden.

---

[58] Mario Equicola, *De Mulieribus,* Mantova 1501, geciteerd in: Lorenzo Bonoldi, 'Guida alla Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este', in: *La rivista di Engramma, La tradizione classica nella memoria occidentale,* nr. 34 (2004) Venetië. Geraadpleegd via: http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/galleria/34/galleria_isabella_d_este.html (30 mei 2015).

[59] Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 8.
[60] Bonoldi 2002-2003 (zie noot 48), p. 8.

Al ruim voor de Isabella-portretten was dit gangbaar. Als een schilder een oprecht natuurlijke en accurate weergave maakte, was er volgens de adel juist weinig gelijkenis met de betreffende persoon.
Zo vond Isabella bijvoorbeeld dat het portret van Mantegna geen gelijkenis met haar vertoonde. Om die reden weigerde ze om het op te sturen naar de hertogin van Acerra. De schilder stond er echter juist om bekend naar de natuur te schilderen. “Hij was nog wel geschikt voor andere schildergenres, maar kon in zijn portretten niet genoeg gratie toepassen”.[61] Een portretschilder werd dus niet zozeer geacht een nauwgezette kopie van het levende voorbeeld te maken, maar veel meer om het idee van de opdrachtgever goed te begrijpen en in het portret te verwerken. Daarbij ontkwam hij niet aan “hoofse vleierij”. De perfecte hoveling moest, volgens Castiglione, zijn meester inderdaad in al zijn wensen dienen.[62] Daarnaast was het geoorloofd in portretten te idealiseren, omdat uiterlijke schoonheid een bewijs zou zijn van de goedheid van de ziel.[63] De passage in *De Hoveling* over schilderkunst is daarmee echter in tegenspraak, net als de kwestie Mantegna, aangezien de beste kunstenaar de natuur accuraat weergeeft.[64]

Het was voor Isabella belangrijk dat haar geschilderde beeltenissen een verwezenlijking waren van het idee dat ze van zichzelf had, maar ook overeenstemden met de ‘portretten’ die schrijvers en dichters van haar gemaakt hadden.[65] Omdat Isabella hier dus veel belang aan hechtte, wilde ze controle hebben over de constructie van dat beeld.[66] Zij zette als het ware haar eigen mythologisering in gang. De gelijkenis die zij, zoals uit haar brieven blijkt, meende te zien in een aantal werken, kon haast geen realiteit zijn. Zij liet zich immers vaak *in absentia* portretteren, door een eerder gemaakt portret op te sturen met een aantal aanwijzingen. Er waren zelfs kopieën van kopieën, zoals in het geval van Titiaan en Francia. Het effect hiervan was een soort karikatuur van de geïdealiseerde Isabella.
Na Isabella’s dood (1539) verlangden haar nabestaanden naar roem voor de eigen dynastie. Zij lieten daarom hun voorvaderen afbeelden aan de hand van de al bestaande portretten. Zowel tijdens haar leven als na haar dood zijn er dus veelvuldig kopieën gemaakt van Isabella met elk een eigen doeleinde.

---

[61] Woods-Marsden 1987 (zie noot 2), p. 210.
[62] *“Voglio adunque che ‘l Cortegiano, oltre lo aver fatto ed ogni dí far conoscere ad ognuno, sé esser di quell valore che già avemo detto, si volti con tutti I pensieri e forze dell’ animo suo ad amare e quasi adorare il principe a chi serve, sopra ogni altra cosa; e le voglie sue e costumi e modi tutti indirizzi a compiacerlo.”* Castiglione 1947 (zie noot 6), II:XVIII, p. 164.
[63] *“[…] onde rare volte mala anima abita bel corpo, e perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca, […].”* Castiglione 1947 (zie noot 6), IV:LVII, p. 480.
[64] *“[…] dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno: […].”* Castiglione 1947 (zie noot 6), I:XLIX, p. 123.
[65] Woods-Marsden 1987 (zie noot 2), p. 209.
[66] Bourne 2010 (zie noot 9), p. 166.

Al bijna vijf eeuwen lang is het een ware hype om vrouwenportretten uit de Renaissance te identificeren als Isabella.[67] Haar naam wordt bijna automatisch gekoppeld aan portretten van vrouwen met een *capigliara*. Deze trend is begrijpelijk als je bedenkt dat een portret van Isabella veel meer waard is dan dat van een 'normale vrouw'. Zij is immers een icoon, de *donna del Rinascimento*. Onlangs is er opnieuw een Isabella-portret ontdekt. Het zou gaan om het portret dat Leonardo had beloofd te maken aan de hand van zijn schetsen uit 1500 (afb. 11). Hoewel het schilderij door Leonardo-kenner Carlo Pedretti aan de meester is toegeschreven, zijn andere kunsthistorici het er niet helemaal over eens.[68] Het is wel met zekerheid te stellen dat de maker zich op Leonardo's schets van Isabella baseerde, aangezien enkele kenmerkende onderdelen op de schets met de tijd vervaagd zijn maar wel op het schilderij staan afgebeeld.

Door de discussie over de identificatie op portretten is Isabella's wens echter wel vervuld: "opdat ik mag voortleven na de dood".[69] Onsterfelijkheid alleen was voor Isabella echter niet genoeg. Zij wilde niet oud en lelijk in de herinnering voortleven; ze wilde ook het geschenk van de eeuwige jeugd. Dit is waarschijnlijk een goede verklaring waarom ze haar laatste portret, gemaakt door Titiaan, liet maken met een sterk verjongend beeld.

Afb. 11 Leonardo da Vinci (?), *Portret van Isabella d'Este,* c. 1513-16(?), olieverf op doek, 61 x 46.5cm, privécollectie

[67] Bonoldi 2004 (zie noot 58).
[68] Lorenzo Bonoldi, "Giallo risolto a metà: forse il ritratto non è di Leonardo, ma lei è Isabella", *Gazzetta di Mantova*, 11 oktober 2013. Geraadpleegd via: http://gazzettadimantova.gelocal.it/mantova/cronaca/2013/10/11/news/giallo-risolto-a-meta-forse-il-ritratto-non-e-di-leonardo-ma-lei-e-isabella-1.7898963. (1 juni 2015).
[69] *"Finch' io viva dopo morte."* Bonoldi 2004 (zie noot 58).

Welk van de Isabella-‘types’ het meest Isabella vertegenwoordigt valt moeilijk te zeggen. Ze was tevreden over meerdere portretten en ze zijn waarschijnlijk allemaal geïdealiseerd. Sinds 1888 is hierover onder kunsthistorici een ware strijd gaande tussen aanhangers van twee Isabella-types: het Leonardische en het Titiaan-type.[70] Het wezenlijke verschil zit in de haardracht van de vorstin en de wijze van afbeelden van haar gezicht.
De discussie over het juiste Isabella-type is, volgens mij, niet echt van belang. Voor de identiteit die zij voor ogen had, maakt het weinig uit of het om het Leonardische of het Titiaan-type gaat. Ze gaf zelf opdracht hoe ze er uit wilde zien en klaarblijkelijk gaven beide types haar schoonheid, deugden en intellectuele kwaliteiten weer zoals zij het wenste. Het verschil in compositie, kleding en fysionomie heeft vooral te maken met de periode waarin de portretten vervaardigd zijn en met wat destijds gebruikelijk of modieus was. De trend rond 1500 was een soort klassieke en keizerlijke weergave van het gezicht *en-profile*, met het haar loshangend langs de schouders en op de rug. Dertig jaar later is het gangbare portrettype veranderd en wordt over het algemeen de driekwarthouding gebruikt, zoals op het portret van Titiaan. De mode is ook met zijn tijd meegegaan en de gelaatstrekken zijn veredeld zoals voorgeschreven in de literatuur. Hierin is de invloed van humanistische richtlijnen over elegantie en gedrag, zoals die van Castiglione, op de wijze van afbeelden merkbaar. Fysionomie, houding, kleurgebruik en attributen werden enigszins aangepast aan de wens van de adel om een ‘juiste’ weergave van zichzelf te krijgen.

Afb. 12 Peter Paul Rubens, *Portret van Isabella d’Este, Isabella in het rood (kopie naar Titiaan)*, c. 1605, olieverf op doek, 101.8 x 81cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

[70] Bonoldi 2004 (zie noot 58).

Conclusie

In de staatsieportretten van Federico Gonzaga, Eleonora Gonzaga, Francesco Maria della Rovere en Isabella d'Este heeft Titiaan, zoals is gebleken, aan de wensen van zijn opdrachtgevers voldaan: een herkenbare gelijkenis, een gematerialiseerd 'idee' en een hoge mate van elegantie. De identiteit van de vorsten is op verschillende manieren weergegeven, maar de portretten hebben desondanks een aantal aspecten gemeen. De nadruk moest worden gelegd op de persoon en zijn kwaliteiten als vorst. Dit uitte zich vooral in een sobere (kleding)stijl, kenmerkende gelaatstrekken en een gepaste houding. Een vorst kon zich hoofs presenteren, zoals Federico Gonzaga, die blijk geeft van welgemanierdheid en die zijn hoge status toont als Kapitein-generaal én *off-duty* prins, zoals de door Castiglione omschreven *uomo d'armi* en *uomo di lettere.* Een vorst(in) kon zich evengoed tonen in een meer traditionele rol, zoals het geval is bij de portreten van Francesco Maria della Rovere en Eleonora Gonzaga: zij worden weergegeven respectievelijk als dappere strijder voor de glorie van de eigen dynastie en als gastvrouwe aan het hof.
De "kwaliteiten" van Isabella zijn op haar portret minder duidelijk zichtbaar. Hoewel zij op verschillende gebieden onderlegd was - politiek, letteren en kunst verzamelen - pronkt ze er niet specifiek mee. Het beeld dat Titiaan heeft gecreëerd, is dat van een (verjongde) ideale schoonheid, gekleed in kostbaar gewaad en volgens de laatste mode. Titiaan hoefde haar identiteit niet verder vorm te geven, want de naam "Isabella d'Este" was al langere tijd gevestigd, zowel in de literatuur als in de beeldtraditie. Dit portret was voor Isabella een middel om in de herinnering voor eeuwig jong en mooi te blijven; om "voort te leven na de dood". Titiaan werd door Aretino geprezen vanwege het natuurlijke voorkomen dat hij in zijn portretten aan zijn personen wist te geven. Aretino vond dat natuurlijke voorkomen terug op de portretten van Francesco Maria en Eleonora en waarschijnlijk ook op het portret van *Federico* . Wat hij van de échte Isabella vond, komt echter totaal niet overeen met haar portretbeeld: in de *Cortigiana* beschreef Aretino haar namelijk als *"[...] de monstrueuze markiezin van Mantua, die tanden [zwart] als ebbenhout heeft en wimpers van ivoor, schaamteloos lelijk en superschaamteloos opgemaakt [...]."* [71]

[71] "*[…] la mostruosa marchesana di Mantova, la quale ha i denti de ebano e le ciglia di avorio, disonestamente brutta e arcidisonestamente imbellettata, in senettute sua senza copula maritale; [...]"* Pietro Aretino, *Cortigiana; opera nova, pronostico; il testamento dell'elefante; farza*, geredigeerd door Angelo Romano, vol. 1, Milaan 1989, p. 137.

Bibliografie

Primair bronnenmateriaal
Aretino, Pietro (1492-1556), *Lettere,* geredigeerd door Paolo Procaccioli, dl. 1-6, Rome 1997-2002.

Aretino, Pietro (1492-1556), *Cortigiana; opera nova; pronostico; il testamento dell' elefante; farza,* geredigeerd door Angelo Romano, vol. 1, Milaan 1989.

Castiglione, Baldassare (1478-1529), *Il Cortegiano*, geredigeerd door Vittorio Cian, Florence 1947.

Secundair bronnenmateriaal
Ames-Lewis, Francis, *Isabella and Leonardo, the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, New Haven 2012.

Bonoldi, Lorenzo, *Equalmente et in ogni parte bella*, Venetië 2002-2003.

Bonoldi, Lorenzo, 'Guida alla Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este', in: *La rivista di Engramma, La tradizione classica nella memoria occidentale,* nr. 34 (2004) Venetië. Geraadpleegd via: http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/galleria/34/galleria_isabella_d_este.html (30 mei 2015).

Bonoldi, Lorenzo, "Giallo risolto a metà: forse il ritratto non è di Leonardo, ma lei è Isabella", *Gazzetta di Mantova*, 11 oktober 2013. Geraadpleegd via: http://gazzettadimantova.gelocal.it/mantova/cronaca/2013/10/11/news/giallo-risolto-a-meta-forse-il-ritratto-non-e-di-leonardo-ma-lei-e-isabella-1.7898963. (1 juli 2015).

Bourne, Molly, 'The art of Diplomacy: Mantua and the Gonzaga, 1328-1630', in: Charles M. Rosenberg, *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini,* Cambridge 2010, pp. 138-195.

Burke, Peter, *The Fortunes of the Courtier, The European Reception of Castiglione's* Cortegiano, Cambridge 1995.

Campbell, Lorne, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven 1990.

Fehl, Philipp, *Sprezzatura and the art of painting finely: open-ended narration in painting by Apelles, Raphael, Michelangelo, Titian, Rembrandt and Ter Borch*, Groningen 1997.

Freedman, Luba, *Titian's portraits through Aretino's lens*, University park Pennsylvania 1995.

Freedman, Luba, “The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture”, in: Augusto Gentili, Philippe Morel en Claudia Cieri Via, *Il ritratto e la memoria,* dl. 3, Roma 1993, pp. 63-81.

Gould, Cecil Hilton Monk, *Titian as portraitist*, London 1978.

Hollingsworth, Mary, *Patronage in Sixteenth-Century Italy*, London 1996.

Hollingsworth, Mary, ‘Art patronage in Renaissance Urbino, Pesaro and Rimini, c. 1400-1550’, in: Charles M. Rosenberg, *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini,* Cambridge 2010, pp. 325-368.

Kolsky, Stephen, “Before the Nunciature: Castiglione in fact and fiction”, in: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Aldershot 2004, pp. 331-357.

Kolsky, Stephen, “Images of Isabella d’Este”, in: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Aldershot 2004, pp. 47-62.

Nichols, Tom, *Titian and the end of the Venetian Renaissance*, London 2013.

Paulicelli, Eugenia, *Writing Fashion in Early Modern Italy: From Sprezzatura to Satire*, Farnham 2014.

Tinagli, Paola, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester 1997.

Villa, Giovanni Carlo Federico (red.), *Titian*, tent.cat. Rome (Scuderie del Quirinale), 5 maart – 16 juni 2013.

Woods-Marsden, Joanna, ‘“Ritratto al Naturale”: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits’, in: *Art Journal*, vol. 46, nr. 3 (najaar 1987), pp. 209-216.

Woods-Marsden, Joanna, ‘Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano’, in: Augusto Gentili, Philippe Morel en Claudia Cieri Via, *Il ritratto e la memoria,* dl. 3, Roma 1993, pp. 31-62.

Zeitz, Lisa, *Titian, Teuer Freund: Titian und Federico Gonzaga, Kunstpatron in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg 2000.

Verantwoording illustraties

Afb 1 (voorblad) Titiaan, *Portret van Isabella d'Este, Isabella in het zwart*, 1534-1536, olieverf op doek, 102 x 64cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_056.jpg (14 juni 2015).

Afb. 2 Titiaan, *Portret van Federico II Gonzaga*, 1529, olieverf op paneel, 125 x 99cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano,_federico_II_gonzaga.jpg (14 juni 2015).

Afb. 3 Titiaan, *Portret van Francesco Maria della Rovere, hertog van Urbino*, 1536, olieverf op doek, 114 x 103cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Portrait_of_Francesco_Maria_della_Rovere,_Duke_of_Urbino_-_WGA22982.jpg (14 juni 2015).

Afb. 4 Titiaan, *Portret van Eleonora Gonzaga, hertogin van Urbino,* 1536-37, olieverf op doek, 114 x 103cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_055.jpg (14 juni 2015).

Afb. 5 Gian Cristoforo Romano, *Penning van Isabella d'Este,* 1498, gegoten brons, 38.5mm doorsnede, British Museum Londen. Foto: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=k104888.jpg&retpage=17253 (14 juni 2015).

Afb. 6 Gian Cristoforo Romano, *Buste van Isabella d'Este*, c. 1498, terracotta, 54.3 x 54.6cm, Kimbell Art Museum Dallas. Foto: https://www.kimbellart.org/collection-object/portrait-woman-probably-isabella-d%E2%80%99este (14 juni).

Afb. 7 Leonardo da Vinci, *Schets voor het portret van Isabella d'Este,* 1499-1500, 61 x 46.5cm, zwart krijt op geprepareerd papier, Musée du Louvre, Parijs. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isabella_d'este.jpg (14 juni 2015).

Afb 8 Francesco Francia (?), *Portret van Isabella d'Este (?)*, c. 1511, privécollectie. Foto: http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/galleria/34/galleria_isabella_d_este.html (15 juni 2015).

Afb. 9 School van Titiaan, *Portret van Isabella d'Este (kopie naar Titiaan)*, tweede helft van de zestiende eeuw, privécollectie. Foto: http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/galleria/34/galleria_isabella_d_este.html (15 juni 2015).

Afb. 10 Titiaan, *Portret van Isabella d'Este, Isabella in het zwart*, 1534-1536, olieverf op doek, 102 x 64cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_056.jpg (14 juni 2015).

Afb. 11 Leonardo da Vinci (?), *Portret van Isabella d'Este,* c. 1513-16(?), olieverf op doek, 61 x 46.5cm, privécollectie. Foto: http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/21229/schilderij-uit-zwitserse-kluis-toegeschreven-aan-da-vinci.html (15 juni 2015).

Afb. 12 Peter Paul Rubens, *Portret van Isabella d'Este, Isabella in het rood (kopie naar Titiaan)*, c. 1605, olieverf op doek, 101.8 x 81cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/Isabella_d'Este#/media/File:Peter_Paul_Rubens_122.jpg (14 juni 2015).