

DE 'HEYDENSCH E FABULEN' IN DE NOORDNEDERLANDSE SCHILDERKUNST circa 1590-1670

Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met
verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie.



Eric Jan Sluiter

DE 'HEYDENSCHÉ FABULEN' IN DE NOORDNEDERLANDSE
SCHILDERKUNST, circa 1590-1670.

Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen
met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie.

Omslag: H.Goltzius, Vertumnus en Pomona (1615)

DE 'HEYDENSCH E FABULEN' IN DE NOORDNEDERLANDSE
SCHILDERKUNST, circa 1590-1670.

Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen
met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie.

Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor in de
Letteren aan de Rijksuniversiteit te Leiden, op gezag van de
Rector Magnificus Dr. J.J.M. Beenakker, hoogleraar in de
faculteit der Wiskunde en Natuurwetenschappen, volgens besluit
van het college van dekanen te verdedigen op woensdag 9 april
1986 te klokke 16.15 uur.

door

ERIC JAN SLUIJTER

geboren te Haarlem in 1946

ISBN 90-9001204-4

copyright E.J.Sluijter, Den Haag

Druk: Quick Service Drukkerij Enschede

PROMOTIECOMMISSIE

promotor:

Prof.Dr. A.W.A. Boschloo

referent:

Prof.Dr. J. Bruyn

overige leden:

Prof.Dr. C.W. Fock

Prof.Dr. F.P. van Oostrom

aan mijn ouders
en tante Titia

INHOUDSOPGAVE

Woord vooraf - 1

Inleiding - 3

Deel I BESCHRIJVING

1 De generatie van de Hollandse late maniëristen - 14

- De late maniëristen tot circa 1600 - 14
- De generatie van de late maniëristen na 1600 - 22

2 De jongere generatie tussen circa 1610 en 1630 - 51

- Pieter Lastman en zijn kring; Moyses van Uyttenbroeck - 52
- Cornelis van Poelenburch en navolgers - 70
- De caravaggisten - 82

3 Bramer, Rembrandt, De Poorter, De Wet, Knüpfer - 87

- Leonard Bramer - 87
- Rembrandt - 89
- Willem de Poorter, Jacob de Wet en Nicolaus Knüpfer - 101

4 De decennia rond het midden van de eeuw:

- Rembrandt-school, academisten, en anderen - 105
- Rembrandt-school - 106
- Academisten en anderen - 116

5 De late 17de eeuw - 142

6 Enkele samenvattende opmerkingen - 145

Deel II INTERPRETATIE - 167

1 Diana en Actaeon; Diana en Callisto - 168

- Diana en Actaeon - 168
- Diana en Callisto - 187

2 Het godenfeest tijdens de bruiloft van Peleus en Thetis;

- Het oordeel van Paris - 198
- Het godenfeest tijdens de bruiloft van Peleus en Thetis - 198
- Het oordeel van Paris - 210

3 Venus en Adonis - 225

4 Vertumnus en Pomona - 243

5 Slotbeschouwing - 265

APPENDIX I Over de uitlegging en verantwoording van mythologische lectuur in de volkstaal, in het bijzonder van de Metamorfosen, gedurende de 16de en 17de eeuw - 295

- 1 Ovidius' Metamorfosen vertaald, uitgelegd en
geïllustreerd: over een aantal invloedrijke gedrukte
vertalingen, bewerkingen en commentaren in Italië, Frankrijk,
Duitsland en de Nederlanden voor 1600 - 296
- 2 Van Manders Wtlegghingh op den Metamorphosis - 312
- 3 Enkele voorredes bij 17de-eeuwse Nederlandse uitgaven van
Metamorfosen-vertalingen na Van Mander - 321
- 4 De verantwoording van het gebruik van mythologische verhalen
in de Nederlandse literatuur, circa 1570 - 1700 - 326
- 5 Enkele negatieve oordelen over het gebruik van mythologische
stof in de literatuur - 335

APPENDIX II Schema van de invloed van Bernard Salomons houtsneden op de in de Nederlanden verschenen Metamorfosen-illustraties, tot 1700 - 341

Noten - 343

Lijst van literatuurafkortingen - 547

Register op namen van kunstenaars en auteurs - 561

Register op onderwerpen van uitbeeldingen - 571

English summary - 575

Curriculum vitae - 587

Lijst van afbeeldingen - 589

WOORD VOORAF

De oorsprong van mijn belangstelling voor mythologische thematiek moet waarschijnlijk gezocht worden in het feit dat mijn moeder mij voor het slapen gaan niet uit de bijbel of een sprookjesboek voorlas maar uit een boek met verhalen uit de Griekse en Romeinse mythologie, geïllustreerd met reproducties van schilderijen en beeldhouwwerken die mij nog steeds in het geheugen gegrift staan. Desondanks is deze belangstelling lange tijd sluimerend gebleven. Pas na mijn studie in Leiden, gedurende mijn werkzaamheden op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), toen ik mij voor het eerst in de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst ging verdiepen, begonnen schilderijen met mythologische voorstellingen mijn aandacht te trekken; aanvankelijk in het bijzonder die van schilders als Cornelis Cornelisz. en Hendrick Goltzius. In die tijd ben ik reeds begonnen met het op kaart zetten van zulke schilderijen. Het heeft echter nog enige jaren geduurd voordat ik besloot werkelijk een studie hieraan te gaan wijden. Door diepgaander bemoeienissen met de geschiedenis van de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw (die inmiddels mijn vakgebied als docent in Leiden was geworden) en de daarmee samenhangende interpretatieproblematiek, werd het voor mij op den duur steeds vanzelfsprekender mij toe te leggen op de bestudering van mythologische uitbeeldingen in deze periode.

Hoewel van zulke schilderijen niet gezegd kan worden dat zij een zeer omvangrijke categorie vormen binnen de Noordnederlandse 17de-eeuwse schilderkunst, en evenmin dat daaronder zoveel kunstwerken van hoge kwaliteit zijn te vinden, werd ik erdoor aangetrokken omdat het een vrijwel onontgonnen terrein betrof van een groep werken met een mijns inziens buitengewoon belangwekkende thematiek. Naast het feit dat ik dit terrein om die reden graag in kaart wilde brengen, kreeg ik bovendien steeds meer de indruk dat ik juist aan de hand van deze categorie enkele zaken die mij bezighielden aangaande de interpretatieproblematiek van 17de-eeuwse Noordnederlandse schilderijen, duidelijk zou kunnen maken. De gelegenheid die mij werd geboden om, toen ik nog

maar net met het onderzoek begonnen was, een inleiding over dit onderwerp te schrijven voor de in het najaar 1980 verschenen tentoonstellingscatalogus Gods, Saint & Heroes (God en de Goden), betekende in die beginperiode een belangrijke stimulans en heeft de start aanzienlijk versneld.

Van de vele personen - familie, vrienden en collega's - die voor mij van betekenis zijn geweest tijdens dit onderzoek, kan ik slechts enkelen op deze plaats noemen. Hoewel Prof. Dr. H. van de Waal reeds lang voordat ik dit onderzoek begon, was overleden, wil ik hem toch als eerste vermelden, omdat ik als kunsthistoricus ongetwijfeld door hem het meest gevormd ben. Gedurende het gehele onderzoek is de staf van het RKD, mijn vroegere collega's, mij altijd zeer behulpzaam geweest; hiervoor wil ik met name de directeur J. Nieuwstraten en Marijke de Kinkelder bedanken. Van de vele bevriende kunsthistorici met wie ik in de loop der tijd dikwijls leerzame discussies had of van wie ik waardevolle adviezen kreeg, noem ik Dr. A. Blankert, Dr. Amy Golahny, Dr. Alison McNeil Kettering, Dr. P.J.J. van Thiel, zeer in het bijzonder Dr. Celeste Brusati, en Drs. J. van Tatenhove, wiens doctoraalscriptie over Venus en Adonis mij tijdens het onderzoek van veel nut is geweest. Onmisbaar was de hulp van Dr. A. van Heck; de door mij aangehaalde Latijnse onderschriften bij prenten werden alle door hem vertaald. Dr. M.A. Schenkeveld-Van der Dussen was zo vriendelijk een aantal vragen en problemen op het gebied van de Nederlandse letterkunde, die ik haar op het laatste nippertje voorlegde, kritisch te bekijken. Dankbaar heb ik gebruik gemaakt van de opmerkingen van Drs. Nelleke Noordervliet-Bol die het manuscript nauwkeurig las en becommentarieerde, terwijl ik in de laatste fase, een stadium waarvan men de vele hindernissen altijd onderschat, vaardig en efficiënt ben bijgestaan door Drs. Marion Goossens, Drs. Rieke van Leeuwen, Loes Overbeke en Lucie van Woerekom, in het afronden van werkzaamheden van verschillende aard. De steun die ik heb ondervonden van mijn echtgenote, tevens vakgenote, Dr. Nicolette Sluiter-Seijffert, zowel in kritisch, praktisch als psychisch opzicht, valt niet in woorden uit te drukken.

INLEIDING

Van het begin af aan is het mijn doel geweest allereerst te proberen de produktie aan schilderijen met verhalende mythologische onderwerpen in de Noordelijke Nederlanden als geheel te overzien, dat wil zeggen: alle schilderijen met een dergelijke thematiek die ik kon achterhalen in beschouwing te nemen en niet een enkel onderwerp of een aantal schilderijen daar uit te lichten. Ik voelde het als een noodzaak mij een beeld ervan te vormen welke onderwerpen in de loop van de zeventiende eeuw werden uitgebeeld, welke vooral geliefd waren in een bepaalde periode of bij bepaalde groepen schilders, hoe deze werden voorgesteld, en welke ontwikkelingen daarin waren aan te wijzen. Ondanks de omvang van het materiaal heb ik steeds aan dit uitgangspunt vastgehouden, zij het dat ik mij daarbij noodzakelijkerwijs een aantal beperkingen heb opgelegd, die later nog ter sprake zullen komen. Naar mijn mening is het niet goed mogelijk op verantwoorde wijze schilderijen te interpreteren, voordat men weet of bepaalde onderwerpen - en een daarmee samenhangende beeldvorm - al of niet bij voorkeur werden gekozen en hoe de desbetreffende werken zich verhouden tot andere schilderijen met dezelfde of verwante thematiek die ervoor of tegelijkertijd in hetzelfde cultuurgebied werden vervaardigd, kortom wat de picturale tradities binnen een bepaalde themagroep zijn. Wanneer men zich bij het interpreteren van schilderijen niet afvraagt waarom juist bepaalde thema's, in een bepaalde beeldvorm, in een bepaalde periode interessant of aantrekkelijk werden gevonden, zal men nooit veel dichterbij een antwoord komen op de vraag hoe schilderijen werden bekeken, hoe zij als beeld functioneerden voor de eigentijdse toeschouwer. Het allereerst beschouwen van de uitbeelding van een themagroep in zijn geheel lijkt een vanzelfsprekende werkwijze voor een kunsthistoricus, maar gezegd moet worden dat juist dat bij bijna alle iconologische onderzoekingen op het gebied van de Noordnederlandse 17de-eeuwse schilderkunst wordt nagelaten. Dit heeft onder meer tot gevolg dat - zelfs wanneer het bijvoorbeeld om één type genrestukken gaat - men zelden enig zicht krijgt op picturale tradities binnen

die groep en de relatieve populariteit van het behandelde type schilderijen, waardoor de beeldvorm zelf als drager van betekenis onvoldoende in beschouwing kan worden genomen.

Dat het een onmogelijke opgave is om werkelijk greep te krijgen op alle bekende mythologische uitbeeldingen (vele honderden schilderijen, met tientallen verschillende onderwerpen, van een groot aantal uiteenlopende schilders), zal men snel ervaren. Dat neemt echter niet weg dat het mij - zeker voor een dergelijk vrijwel onbetreden terrein - als grondwerk noodzakelijk leek dit gebied zo goed mogelijk in kaart te brengen, ook al blijft die poging gebrekkig en wordt zij ondernomen vanuit het eigen, noodzakelijkerwijs subjectieve, standpunt. Deel I, waarin dit streven zijn neerslag heeft gekregen moet dan ook als grondwerk beschouwd worden: een ieder kan er het zijne (en ik het mijne) uit lichten, kan het verder invullen, erop voortbouwen, of bepaalde zaken op verschillende manieren uitwerken, afhankelijk van de vragen die hij stelt.

Ik heb geprobeerd het door mij verzamelde materiaal zo onbevooroordeeld mogelijk tegemoet te treden, te zien welke patronen zich daarin als het ware "vanzelf" aftekenden, om vervolgens te kunnen bekijken welke betekenis daaraan gehecht zou kunnen worden, waarbij ik mij ervan bewust ben dat de patronen die zich aftekenden mede door mijn manier van benaderen bepaald zijn. De tekst van deze studie is niet opgebouwd vanuit de resultaten en conclusies van mijn onderzoek, omdat ik ernaar heb gestreefd het materiaal zodanig te presenteren dat de weg die ik mij erdoor gebaad heb en die mij tot bepaalde bevindingen heeft geleid, nauwkeurig te volgen valt.

Het beeld dat wordt geschetst gaat geheel uit van schilderijen die mij op een of andere wijze - en dat betekent voor een groot deel via reproducties van deze schilderijen - uit aanschouwing bekend zijn. Werken waarvan ik slechts een vermelding aantrof, werden op een enkele uitzondering na buiten beschouwing gelaten. Het beeldmateriaal aanwezig op het RKD vormde de belangrijkste bron, aangevuld met wat te vinden was in de reproductiecollecties van de Witt Library en het Warburg Institute te Londen, het Kunsthistorisch Instituut (afd. Iconclass) in Leiden, en met hetgeen mij op andere wijze (vooral via monografische literatuur,

veilingcatalogi en tijdschriften) onder ogen kwam.¹ Uiteraard vormt dit slechts een fractie van wat er ooit geproduceerd is, terwijl ik ook niet pretendeer volledig te zijn in het beeldmateriaal dat nu te achterhalen valt; elke specialist op een bepaald gebied zal waarschijnlijk werken kunnen noemen die mij niet bekend zijn. Het gepresenteerde materiaal moet dan ook beschouwd worden als een steekproef, waarbij van de vooronderstelling is uitgegaan dat die de werkelijke verhoudingen in de produktie van deze thematiek bij benadering reflecteert.

Voor het vormen van een beeld van de picturale tradities in de schilderkunst bleek het van groot belang boekillustraties en andere prenten - voor de kunstenaar en zijn publiek makkelijk bereikbaar beeldmateriaal - veelvuldig ter sprake te brengen. Tekeningen daarentegen werden niet in de beschouwing betrokken, omdat ervan werd uitgegaan dat het buiten beschouwing laten van tekeningen - die meestal geen publiek materiaal vormden - geen ingrijpende gevolgen zou hebben voor het globale beeld dat hier wordt geschetst van de ontwikkelingen in de schilderkunst. Wanneer men dieper in wil gaan op een bepaalde thematiek bij individuele schilders zal het uiteraard wel nodig zijn tekeningen erbij te betrekken. Slechts een enkele uitzondering wordt gemaakt bij de behandeling van schilderijen uit de Rembrandtschool, wanneer duidelijk bleek dat enkele tekeningen van Rembrandt een belangrijke rol speelden voor de ontwikkeling van een bepaalde thematiek bij zijn leerlingen.

De schilderijen worden in een min of meer chronologische volgorde besproken, waarbij een indeling in groepen schilders is aangehouden die zich gedurende het onderzoek, vanuit de onderwerpkeuze en de manier van weergeven, uitkristalliseerde, maar die in feite goeddeels overeenkomt met de traditionele categorieën zoals die bijvoorbeeld op het RKD en in de catalogus van de tentoonstelling God en de Goden gehanteerd zijn.² Ondanks het feit dat er altijd schilders blijven die zich moeilijk laten inpassen en dat de grenzen vaak zeer vloeïend zijn, bleek mij vanuit het materiaal dat deze categorieën, wanneer zij tevens in chronologische blokken werden ingedeeld en mits niet al te rigoreus gehanteerd, weliswaar zeer relatieve, maar toch redelijk te

verantwoorden eenheden opleverden, die voor mij het meest bruikbaar waren om enige greep op het materiaal te krijgen. Daarbij waren natuurlijk diverse aanvullingen, verschuivingen en verfijningen noodzakelijk: sommige schilders komen bijvoorbeeld binnen verschillende groepen ter sprake. Schematisch ziet men de indeling in fig.1 weergegeven (N.B. lang niet alle schilders die aan de orde komen, zijn in dit schema opgenomen; fig.1 moet slechts als een indicatie van de indeling worden gezien).

Binnen elk chronologisch blok worden, meestal per groep schilders (die kan variëren van een flink aantal tot slechts een paar kunstenaars), de onderwerpen die veelvuldig voorkomen nader bekeken; indien nodig geschiedt dit een enkele maal zelfs vanuit één kunstenaar. Tamelijk tot zeer zeldzame onderwerpen worden slechts vermeld of geheel buiten beschouwing gelaten, afhankelijk van hun relatie tot andere onderwerpen. Uitvoerig wordt steeds ingegaan op de onderwerpen die kennelijk een zekere populariteit genoten. Dat betreft in de eerste plaats Vertumnus en Pomona, Venus en Adonis, het Oordeel van Paris en de Godenbijeenkomst met de verstoring door Discordia, Diana en Actaeon en Diana en Callisto (de onderwerpen waar in deel II nader op wordt ingegaan), terwijl ook Mercurius en Argus en het Oordeel van Midas wat diepgaander worden behandeld. Alle onderwerpen komen steeds bij diè groep schilders ter sprake waar zij met enige frequentie voorkomen, hetgeen wil zeggen dat sommige vaker terugkeren en dat andere onderwerpen af en toe of slechts één keer aan de orde komen. In de laatste gevallen zijn dan ook de incidentele schilderijen van andere schilders, buiten de betreffende groep of periode, op die plaats in de beschouwing betrokken. Steeds wordt bekeken hoe de verschillende uitbeeldingen van hetzelfde onderwerp zich tot elkaar verhouden, wat de rol van boekillustraties en andere prenten is geweest voor de ontwikkeling van bepaalde picturale tradities, hoe de uitbeeldingen zich verhouden tot het verhaal waarop zij berusten, wat de karakteristieken zijn wat betreft gekozen moment, handeling en situering, en zo mogelijk in hoeverre dit alles samenhangt met meer algemene karakteristieken in idioom en in onderwerpkeuze van de besproken groep schilders.

In het tweede gedeelte van deze studie wordt een poging gedaan

suggesties voor interpretaties te geven van een aantal onderwerpen die binnen de mythologische thematiek een duidelijke voorkeur genoten - de onderwerpen die reeds hierboven genoemd werden. Dit geschiedt uitsluitend met behulp van literaire bronnen en de observaties uit deel I. Per onderwerp wordt eerst een overzicht gegeven van de uitleggingen van de fabel waaraan het onderwerp werd ontleend,¹ zoals die in een aantal gedrukte Metamorfosen-commentaren zijn te vinden (het gaat om verhalen die daarin steeds uitvoerig behandeld worden). Daarbij vormt Van Manders Wtlegghingh op den Metamorphosis (1604) steeds het startpunt. Vervolgens wordt bekeken - voorzover dat mogelijk was - op welke wijze deze onderwerpen werden verwerkt in verschillende soorten in Nederland verschenen literatuur, buiten de specifieke commentaren. Daarna wordt nagegaan in hoeverre elementen uit deze teksten in verband zijn te brengen met hetgeen bij de bespreking van de schilderijen werd waargenomen. Door deze methode, waarbij een zo volledig mogelijk beeld wordt gegeven van het door mij gehanteerde materiaal en de wijze waarop dit werd verwerkt, treden hier en daar herhalingen op die de tekst wellicht ont-sieren, maar die bij deze werkwijze onvermijdelijk bleken.

De uiteenzetting over de uitleggingen en het gebruik van de fabelen in verschillende soorten literatuur waarmee elk hoofdstuk in deel II begint, dient niet om daarmee de betekenis van schilderijen te verklaren, maar om te zien welke gedachten en (literaire) associaties een bepaalde fabel kon oproepen, om vervolgens te kunnen bekijken of deze ons op enigerlei wijze verder kunnen helpen bij het interpreteren van beelden waarin een episode uit hetzelfde verhaal is weergegeven. Hiermee wordt dus een referentiekader geschapen dat enig inzicht verschaft in de denkbeelden die met deze verhalen konden samenhangen.

Dit lijkt een voor de hand liggende methode, maar tot nu toe is het gebruikelijk om, als er iets over "de betekenis" van een Hollands schilderij met een mythologische voorstelling gezegd moet worden, een toepasselijke passage uit Van Manders Wtlegghingh aan te halen, zonder dat men zich lijkt af te vragen of deze iets over het beeld zegt en zo ja, hoe. Aangenomen wordt kennelijk dat hiermee het schilderij wordt uitgelegd, terwijl bij een ieder die het beeld goed bekijkt toch de vraag zal opkomen

wat het schilderij en Van Manders tekst met elkaar te maken hebben. Dat kan soms niets, soms heel veel zijn, maar nooit zal de tekst van Van Mander "de betekenis" van het beeld weergeven. Mijn zoeken is dan ook niet naar "de betekenis" van een schilderij of van schilderijen - zeker in het geval van vaker uitgebeelde onderwerpen die dikwijls niet voor een bepaalde opdrachtgever of voor een specifieke plaats zullen zijn vervaardigd lijkt mij dat zinloos -, maar naar betekenissen die ermee in verband kunnen worden gebracht: welke inhouden kan het beeld vertegenwoordigen, voorzover deze nu vanuit het beeld zelf, en vanuit teksten waarin hetzelfde onderwerp wordt behandeld, achterhaald kunnen worden? Zoals al eerder is gezegd, gaat het mij vooral om de vraag waarom bepaalde thema's, in een bepaalde vormgeving, interessant en aantrekkelijk werden gevonden door de schilder en zijn publiek. Teveel wordt mijns inziens naar eenduidige betekenissen gezocht, te weinig wordt een heel spectrum van gedachten en associaties die zowel door de beelden zelf als - in samenhang daarmee - door het thema als zodanig werden opgeroepen, in beschouwing genomen.

In de slotbeschouwing tracht ik de consequenties van enkele onderzoeksresultaten die in de daaraan voorafgaande hoofdstukken naar voren kwamen nader te bezien. Vooral het belang van de erotische lading, die inherent lijkt te zijn aan een groot deel van deze schilderijen, komt daarbij aan de orde en de vraag in hoeverre moraliserende belering - die meestal de uitleggingen van de betreffende verhalen aankleeft - als een wezenlijk bestanddeel van deze schilderijen kan worden opgevat.

In Appendix I wordt een beeld geschetst van de traditie van gedrukte Metamorfosen-vertalingen en -commentaren in de volkstaal, en van de wijze waarop men het gebruik van mythologische thematiek in de Nederlandse literatuur verantwoordde. Het vormt de neerslag van een onderzoek dat ik voor mijzelf nodig achtte om een indruk te krijgen van het karakter van deze commentaren - ook om de plaats van Van Manders Wtlegghingh daarbinnen enigszins te kunnen bepalen - en van de houding ten opzichte van mythologische thematiek in het algemeen.¹ Ik heb het resultaat als appendix toegevoegd, zodat ernaar verwezen kan worden zonder de tekst met uitweidingen hierover te hoeven compliceren. Omdat ik ervan uit

ben gegaan dat gedrukte Metamorfosen-vertalingen, -parafraseringen en -commentaren in de volkstaal zowel voor de schilder als voor zijn publiek de meest voor de hand liggende lectuur waren om kennis over de klassieke mythologie op te doen, heb ik mij tot deze bronnen beperkt. De constatering dat de Metamorfosen, die bij uitstek als bron diende voor de picturale uitbeeldingen van mythologische verhalen in de Noordnederlandse schilderkunst, tevens het meest vertaalde, bewerkte en geïllustreerde werk uit de klassieke oudheid was, met andere woorden, dat verhalen uit het voor een breed lezerspubliek toegankelijke werk tevens de populairste bron voor de schilderkunst vormde, moge dit uitgangspunt rechtvaardigen. De lange daarvoor liggende traditie van uitlegging en mythen-verantwoording, die tot laat-antieke tijd teruggaat, heb ik geheel buiten beschouwing gelaten, omdat deze voor mijn doel niet relevant leek.

Tenslotte is er nog een kleine appendix toegevoegd waarin de verschillende reeksen boekillustraties die van belang zijn schematisch worden uitgezet, zodat de lezer die verstrikt raakt in de vele verwijzingen naar boekillustraties (waarvan de duidelijke traditie die van Bernard Salomons houtsneden, vooral via de kopieën van Virgil Solis, naar de diverse in de Nederlanden gedrukte illustratie-reeksen loopt, dikwijls zeer belangrijk bleek voor de uitbeelding van mythologische onderwerpen in schilderijen) dit als hulpmiddel kan raadplegen. Voor een goed begrip bij het lezen zij op deze plaats opgemerkt, dat als ik in mijn tekst naar illustraties van Solis verwijs, het mij niet specifiek om de prentjes van deze kunstenaar gaat, maar vooral om de kopieën naar Solis die in vele drukken van de Nederlandse Florianus-vertaling verschenen.

Aan dit onderzoek moesten vanzelfsprekend grenzen worden gesteld met betrekking tot zowel de te bestuderen onderwerpen als de in beschouwing te nemen periode. Wat de tijdsafbakening betreft: het verhaal begint enigszins abrupt in 1587 en eindigt zeer diffuus tussen 1660 en 1670. Het beginpunt is vrij duidelijk: vanaf dat moment stortte een nieuwe generatie (in wat dan de Noordelijke Nederlanden zijn geworden) zich met nog niet eerder vertoond enthousiasme op deze thematiek. Daarbij lijkt voor deze schilders

datgene wat vrij incidenteel vóór die tijd op dit gebied werd vervaardigd (men denke aan schilders als Floris, Van Heemskerck, Barendsz. en Blocklandt) van betrekkelijk weinig belang. Vroegere werken worden door mij alleen aangehaald als er een direct verband valt aan te wijzen, waarbij ik wel moet bekennen dat ik de band met voorgaande uitbeeldingen van deze thematiek nog te weinig heb onderzocht. Wat de grens aan het eind betreft: logisch zou lijken als deze lag na de generatie van schilders als Lairese, Hoet, Van der Werff en Willem van Mieris, wanneer het met de uitbeelding van mythologische thema's in de Noordelijke Nederlanden zo goed als afgelopen is. Werken van dergelijke schilders, die in het laatste kwart van de 17de en het begin van de 18de eeuw werkzaam waren, zijn alleen bij de meest populaire onderwerpen kort in de beschouwing betrokken, maar zij krijgen niet een aparte behandeling. Een reden hiervoor is dat de mythologische voorstellingen van deze schilders dikwijls een geheel ander karakter krijgen; een nadere bestudering ervan zou deze studie te omvangrijk hebben gemaakt. De genoemde verandering is op zichzelf echter buitengewoon interessant, zodat verder onderzoek over deze periode nodig is; dat zal, net als het afzetten van het hier besproken tijdvak tegen de 16de eeuw, hopelijk vanuit deze studie des te beter kunnen geschieden.

Wat de behandelde onderwerpen betreft, beperk ik mij geheel tot voorstellingen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie. Dat wil zeggen dat alle schilderijen waar goden buiten een verhalende context zijn uitgebeeld, niet in de beschouwing zijn betrokken: hieronder vallen, behalve allegorieën waarin goden uitsluitend als personificaties optreden, ook de "portretten" van goden en godinnen (bijvoorbeeld de vele uitbeeldingen van Venus of Diana), thema's als Venus, Ceres en Bacchus, het samenzijn van Mars en Venus (buiten de context van het vrijage-verhaal), Diana met nimfen (buiten de context van het Actaeon of Callisto-gegeven), de Muzen-concerten en Bacchanalen (uitgezonderd die met het Bacchus en Ariadne-gegeven). Vanuit de beeldvorm valt deze scheiding niet altijd geheel te verantwoorden, en waar nodig wordt er wel naar deze onderwerpen verwezen; de reden dat toch voor deze beperking is gekozen ligt in de specifieke problematiek die zowel het in beeld brengen, als ook

het beschouwen en interpreteren van een voorstelling waaraan een gegeven met een verhalende handeling ten grondslag ligt, met zich meebrengt. Dikwijls blijken ook de grenzen met andere voorstellingen - vooral met onderwerpen uit renaissancistische literatuur als ook uit de Romeinse geschiedenis, de bijbel of zelfs onderwerpen die als "genre" worden aangeduid - met name wat betreft de beeldvorm betrekkelijk vaag. Wanneer echter de basis van een voorstelling gevormd wordt door een poëtisch verhaal uit de klassieke oudheid zal dit altijd - althans gedeeltelijk - andersoortige associaties hebben geïmpliceerd.

Of uitbeeldingen uit de klassieke mythologie als een aparte categorie werden beschouwd valt moeilijk te zeggen. Het is duidelijk dat met "Heydensche Fabulen" of "Fabulen der ouden" altijd dichterlijke mythologische verhalen werden bedoeld, terwijl deze ook met "poeetsche versieringen", "poëterijen" of "poëtische verdichtzelen" konden worden aangeduid, te onderscheiden van uit de oudheid afkomstige werken van historischrijvers of filosofen-exempels.¹ Bij termen als "poeetsche versieringen" of "poëterijen" lijkt men - zeker als deze werden gebruikt wanneer over stof voor de schilderkunst werd gesproken - dikwijls in de eerste plaats aan mythologische fabelen uit de klassieke dichtkunst te hebben gedacht, maar zij konden uiteraard ook op latere dichterlijke fantasie-verhalen worden toegepast.² "Poëterije" blijkt tevens gebruikt te kunnen worden als algemene aanduiding van een categorie schilderijen, zoals uit diverse 17de-eeuwse inventarissen blijkt;³ het is waarschijnlijk dat daarmee vooral mythologische voorstellingen werden bedoeld, hoewel vermoedelijk ook voorstellingen uit bijvoorbeeld Orlando Furioso, Il Pastor Fido, Gerusalemme Liberata of Granida, daaronder vielen. Gerard Lairese is het duidelijkst in het onderscheiden van mythologische voorstellingen als aparte categorie. Hij onderscheidt "Historische" (ware geschiedenissen), "Poëtische" ("verbeeldende niets als gewaande geschiedenissen of vermengingen van Goden en Menschen onder een"), "Moraale" en "Hieroglifische" taferelen, en het is duidelijk dat hij bij "poëtische taferelen" altijd aan klassieke fabelen denkt (in een ander verband spreekt hij ook wel over "versieringen"); dan

worden Ovidius, Homerus en Vergilius dikwijls in een adem genoemd. Bij "morale taferelen" doelt hij in de eerste plaats op voorstellingen uit de Griekse en Romeinse geschiedenis (de geschiedenissen van Alexander, Marcus Aurelius, Augustus, Scipio Africanus zijn dan bij voorbeeld verhalen die bij hem opkomen), terwijl "hieroglifische taferelen" bestaan uit samenvoegingen van "zinbetekenende beelden", die geen geschiedenis of verbeelding als basis hebben.¹ Het lijkt mij heel goed mogelijk dat een dergelijke indeling een onderscheiding reflecteert die de gehele 17de eeuw gangbaar was, zij het dat dit wellicht niet zo rigoreus en bewust gebeurde als bij Lairese het geval was.² In ieder geval is het een indeling die heel goed op 17de-eeuwse uitbeeldingen van "historiën" valt toe te passen.

Het zal duidelijk zijn dat in de verschillende onderdelen van dit onderzoek een omvangrijk terrein bewandeld wordt, zowel op het gebied van de schilderkunst als van de literatuur. Dit brengt met zich mee dat het geschetste beeld slechts zeer globaal kan zijn en dat op elk punt vanuit gespecialiseerde kennis kritiek mogelijk zal zijn. Met name de letterkunde vormt voor de kunsthistoricus een riskant terrein. Aangezien het gebruik van mythologische thematiek in de Nederlandse literatuur nauwelijks bestudeerd is, heb ik daar zelf mijn weg moeten zoeken door veel teksten te lezen waarin het waarschijnlijk leek verwerkingen van bepaalde mythologische verhalen aan te zullen treffen. Naar ik hoop, vormen de gevonden en aangehaalde passages een enigszins representatieve steekproef waaruit bepaalde benaderingswijzen van de desbetreffende mythologische verhalen kunnen blijken. Voorts hoop ik dat het doel dat ik als kunsthistoricus voor ogen had de wijze waarop ik teksten hanteer, kan rechtvaardigen. Ik heb geprobeerd dit zo verantwoord mogelijk te doen, maar ik ben mij ervan bewust dat aan het gebruik van zulke uiteenlopende teksten als commentaren op klassieke werken, emblemen, prentonderschriften, beeldgedichten, amoureuze lyriek et cetera, teksten die alle zeer verschillende tradities en functies hebben, een veelheid aan complexe problemen kleef; het was mij in dit stadium niet mogelijk deze problemen uit te diepen, laat staan in de beschouwing te betrekken. Het lijkt mij vooral op de weg van neerlandici te liggen om wat dit betreft enige orde op zaken te

stellen. Zoals Porteman recentelijk naar aanleiding van onderzoek op het gebied van de 17de-eeuwse cultuurgeschiedenis en kunstgeschiedenis opmerkte: "De aanwezigheid van de literatuurhistoricus in deze interdisciplinaire benaderingen en debatten valt niet bijzonder op. Tegenover ... de manier waarop men in kunsthistorische milieus teksten van Bredero, Vondel Cats e.a. leest en aanwendt, heerst haast een complete stilte. Bij wijze van een wat overdreven scherts zou men kunnen stellen dat de meubelen publiek worden verkocht en dat, verdrongen tussen de toeschouwers, de "eigenaar" toekijkt."¹

Men zal zich bij lezing van deze studie kunnen afvragen of vele van de zaken die ik hier te berde breng uitsluitend typerend zijn voor de onderhavige periode en voor de Noordelijke Nederlanden. Een antwoord op die vraag kan nog niet worden gegeven; in dit onderzoek heb ik mij slechts afgevraagd hoe deze thematiek door hier te lande werkzame schilders in deze periode in beeld werd gebracht en wat deze voorstellingen voor het publiek waar deze kunstenaars voor werkten - grof gezegd de geleletterde 17de-eeuwse Hollandse burger - te betekenen konden hebben. Het is heel wel mogelijk dat zich vele vergelijkbare verschijnselen voordeden in met name Vlaanderen, maar ook in Duitsland, en zelfs Frankrijk en Italië; die relaties te onderzoeken kan een volgende stap zijn.

Nadrukkelijk zij tenslotte nog eens gesteld dat het hier gehanteerde materiaal uitsluitend beelden en literaire teksten betreft, en dat ik mij bewust ben van het feit dat meer kennis over het soort mensen dat dergelijke schilderijen bezat en over de plaats waar deze werden opgehangen, dus over de functie die aan deze schilderijen werd gegeven, van groot belang is voor het interpreteren ervan. Dat onderzoeksterrein heb ik tot nu toe buiten beschouwing moeten laten. Hopelijk zullen, uit bestudering van met name boedelinventarissen, nog veel nieuwe gegevens naar voren komen omtrent de "distributie" van verschillende categorieën schilderijen,² die studies als deze weer enkele stappen verder kunnen helpen.

DEEL I BESCHRIJVING

Hoofdstuk 1

DE GENERATIE VAN DE HOLLANDSE LATE MANIERISTEN.

De late maniëristen tot circa 1600

Vanaf het midden van de jaren tachtig van de zestiende eeuw, begint, tegelijk met het ontstaan van de karakteristieke Hollandse variant van het late maniërisme, het mythologische thema vrij plotseling een belangrijke plaats in te nemen in het werk van een aantal kunstenaars die in deze periode aan het begin van hun carrière stonden.¹ Dit is vooral opvallend in de prentkunst, zoals blijkt wanneer men de gravures van Goltzius en van bijvoorbeeld Jacob Matham, Jan Saenredam, Jacques de Gheyn en Crispijn de Passe de Oude bekijkt.² In de schilderkunst is dit verschijnsel aanvankelijk minder geprononceerd; vanaf het begin van de jaren negentig echter, kan men op een toenemend aantal schilderijen met verhalende mythologische onderwerpen wijzen die blijk geven van de groeiende belangstelling voor deze thematiek. Het zijn in de eerste plaats de Haarlemmer Cornelis Cornelisz. en de Utrechter Abraham Bloemaert, vanaf de tweede helft van de jaren negentig gevolgd door Joachim Wtewael, die veelvuldig dergelijke onderwerpen in schilderijen gaan uitbeelden in een vormgeving die tot circa 1600 betrekkelijk homogeen is.

Tot 1600 blijkt het echter vooral de prentkunst te zijn waarin deze thema's met groot enthousiasme worden opgenomen; het aantal schilderijen met mythologische onderwerpen is vóór die tijd nog niet erg groot. Daarbij valt op dat lang niet altijd de onderwerpen worden gekozen die later tot geliefde thema's zouden uitgroeien. Integendeel, nogal wat van de onderwerpen die wij in deze schilderijen zien, zullen zelden of nooit terugkeren. Tot de vroegst bekende mythologische stukken van deze schilders behoren

bijvoorbeeld een schilderij dat naar mijn mening Hercules als dienaar van Omphale voorstelt (1587),¹ een gruwelijke voorstelling van de Gezellen van Cadmus die door de draak worden verzwolgen (1588) en Apollo door Jupiter toegesproken na de val van Phaeton (1594), de wrede Bestrafing van Lara (1597), alle van de hand van Cornelis Cornelisz. van Haarlem,² en Bloemaerts Dood der Niobiden (1591),³ onderwerpen die zeer zeldzaam zo niet exclusief zullen blijven. Enkele thema's die in de jaren negentig worden opgevat, zullen echter in de toekomst succesnummers worden. Daartoe behoren achtereenvolgens: het Oordeel van Paris, 19 door Van Mander, Bloemaert en Cornelis geschilderd in het laatste decennium van de eeuw; Mercurius en Argus waarvan een werk van 114 Bloemaert bekend is van circa 1592; het Oordeel van Midas, door 103 Van Mander in 1588 weergegeven in een landschap van Gillis van Coninxloo (en wellicht later in de jaren negentig jaren nog eens door hem als landschapsstoffage geschilderd); de Bevrijding van Andromeda, waarvan volgens Van Mander een fraai schilderij van Bloemaert bestond en dat in ieder geval van een anoniem schilderij van een Hollandse maniërist uit deze periode bekend is; 96 Apollo en Daphne, dat Bloemaert tweemaal in vroege werken uitbeeldde (1592 en ca. 1593), en een onderwerp dat een typisch Hollandse favoriet zou worden: Vertumnus en Pomona, waarvan het 84 vroegst bekende schilderij aan het eind van de jaren negentig door Bloemaert werd vervaardigd.⁴

Geen van de bovengenoemde onderwerpen lijkt voor 1600 in de Noordnederlandse schilderkunst een duidelijke voorkeur te hebben genoten. Opvallend afwezig zijn de later zeer geliefde Venus en Adonis-voorstellingen en uitbeeldingen van Diana en haar nimfen. Alleen van Cornelis is een Diana en Callisto uit circa 1597/99 bekend; dit is echter geen zelfstandig schilderij maar een klein 50 modello voor een gravure.⁵ Slechts één nog niet genoemd thema springt eruit en kan een typische voorliefde van de Hollandse maniëristen worden genoemd, namelijk de voorstellingen met bijeenkomsten der goden, meestal uitbeeldend de bruiloft van Peleus en Thetis waar door de Tweedracht de twistappel wordt geworpen. Dit is ook het mythologische onderwerp dat Van Mander het vaakst noemt, wanneer hij schilderijen met mythologische onderwerpen vermeldt in zijn levensbeschrijvingen van de in die

periode werkzame kunstenaars.¹

De goden-
bijeenkomst
tijdens de
bruiloft van
Peleus en
Thetis

Het vroegste ons bekende schilderij met de Bruiloft van Peleus en Thetis vervaardigde Cornelis in 1593; voorzover na te gaan volgde Bloemaert hem niet lang daarna, terwijl Wtewael het schilderen van deze voorstelling in de eerste decennia van de 17de eeuw tot een van zijn specialismen zou maken. Zoals hiervoor reeds werd geïmpliceerd, passen voorstellingen van de bruiloft van Peleus en Thetis, waar Discordia de fatale appel werpt, in het bredere thema van bijeenkomsten der goden,² dat in het noorden zijn grote impuls lijkt te hebben gekregen door de

- 1 beroemde prent met het Huwelijk van Amor en Psyche die Goltzius in 1587 naar een tekening van Bartholomeus Spranger vervaardigde.³ Deze tekening kan op haar beurt weer een Sprangeriaanse uitwerking worden genoemd van Rafaels compositie in de Loggia de Psiche in de Villa Farnesina met hetzelfde onderwerp. Uitbeeldingen van liefkozende, musicerende, etende en drinkende naaktfiguren waren echter op dit moment niet onbekend in Holland, zoals Jan Sadeliers prent naar Dirck Barendsz.' uitbeelding van de Mensheid voor de zondvloed (1581?) bewijst. Deze prent, waarvan de beeldvorm eveneens zijn wortels heeft in het Farnesina-fresco, bezit reeds vele elementen die in de laat-maniëristische godenbijeenkomsten en aanverwante voorstellingen terugkeren.⁴ Van het specifieke onderwerp van een godenmaal met de bruiloft van Peleus en Thetis verscheen in 1589, vier jaar voor het schilderij van Cornelis, een prent van Jacob de Gheyn - op dat moment in Haarlem werkzaam - naar Crispijn van den Broeck;⁵ voorts moet er ook een compositie van Karel van Mander uit circa 1590 hebben bestaan.⁶ Dit gegeven, een typisch Hollandse voorliefde, dat de maniëristen in de volgende decennia zo veelvuldig in hun godenverzamelingen zouden verwerken werd, volgens een mededeling van Van Mander, merkwaardigerwijs reeds veel vroeger in de eeuw door Jan Mostaert uitgebeeld in een schilderij dat nog bij diens kleinzoon in Haarlem te zien was.⁷

- Cornelis' grote Godenfeest met het huwelijk van Peleus en Thetis uit 1593, dat voor het Prinsenhof in Haarlem werd aangekocht,⁸ lijkt geïnspireerd te zijn door de bovengenoemde prenten, waarbij voor hem tevens een verwant thema als de Aetas

- 3 aurea, waarvan kort tevoren een compositie van Goltzius in prent was verschenen, een rol moet hebben gespeeld.¹ Het Peleus en Thetis-gegeven is zeer verhuld in deze godenbijeenkomst verwerkt.² Heel klein op de achtergrond, maar bijna precies in het midden, zit Jupiter met de fatale appel in de hand; geheel links boven in het beeld vliegt Discordia weg, terwijl rechts op de achtergrond het vervolg is te zien: het Oordeel van Paris. Slechts enkele figuren rondom Jupiter richten hun blik op hem, verder neemt niemand het gebeuren waar. Het gegeven wordt dus geenszins vertellend weergegeven; enige op de gebeurtenis betrokken acties, reacties of emoties ontbreken. Er is geen sprake van dat het gezelschap "heel beroert en verschrickt" is,³ zoals Van Mander dat wel in het werk van Mostaert waarnam.³ Pas na nauwkeurige bestudering van het schilderij, waarbij enige kennis van het verhaal noodzakelijk is, geeft de gebeurtenis zich bloot. Dan blijkt dat alle noodzakelijke gegevens aanwezig zijn en dat ook zaken als het musiceren van Apollo, het zingen van de muzen en het wijnschenken van Ganymedes niet ontbreken.⁴ De liefde, de harmonie en de overvloed, uitgedrukt door de liefkozende en musicerende figuren omringd door drank en vruchten op het voor- en middenplan, trekken echter allereerst de aandacht van de toeschouwer.

- Een paar jaar later, in 1597, schilderde Cornelis een klein schilderijtje met dit onderwerp dat geheel dezelfde opzet heeft, zij het dat alle elementen enigszins anders over het vlak verdeeld zijn en zijn stijl zich iets gewijzigd heeft.⁵
- 7 Bloemaerts fraaie schilderij dat circa 1596 moet worden gedateerd
- 1, 3 is direkter op Goltzius' Amor en Psyche-prent en op diens Aetas aurea geïnspireerd dan de werken van Cornelis.⁶ Het verhalende gegeven is bij hem nog moeilijker te vinden: boven de tafel rechts op de achtergrond, waar Jupiter, Juno, Venus en Mars te ontwaren zijn, komt, nauwelijks zichtbaar, Discordia met de appel in de hand aanvliegen.⁷ Bloemaert kiest hetzelfde moment dat reeds in de prent van De Gheyn was weergegeven en waarbij nog geen van de goden zich ervan bewust is welk onheil hun letterlijk boven het hoofd hangt.⁸ Verdere verwijzingen naar het verloop van de gebeurtenissen, zoals het oordeel van Paris, ontbreken.

Twee kleine schilderijtjes van Bloemaert met godenmaaltijden,

missen het Peleus en Thetis-gegeven.¹ In deze werkjes is de tafel met goden meer naar voren geplaatst, zodat het banketteren meer nadruk krijgt. In het schilderijtje in het Mauritshuis van 1598 lijkt enige verhalende kern geheel te ontbreken,² terwijl op het tondovormige stuk in Hampton Court (ca. 1593/94) in het midden een gevleugelde jongeling valt te ontwaren die zich tot een jonge vrouw wendt; hier hebben wij dus met het Huwelijk van Amor en Psyche te maken, hetgeen ook door de situering op de wolken bevestigd wordt. Dit is het enige bekende schilderij waar in een Noordnederlandse bijeenkomst der goden het onderwerp van Rafaels en Sprangers godenbanket is uitgebeeld.

- 8 Wtewael's 1602 gedateerde versie van de Bruiloft van Peleus en Thetis,³ een tour de force die op een formaat van 31x42 cm. circa 120 figuren telt, grijpt zeer direct terug op Goltzius' gravure van Amor en Psyche naar Spranger.⁴ In navolging van de prent is ditmaal het huwelijk van Peleus en Thetis op de wolken gesitueerd, hetgeen eigenlijk niet bij het gegeven past.⁵ Dat het wel om dit onderwerp gaat, blijkt wanneer men, net als bij de Bloemaert, boven de tafel met goden op de achtergrond de aanvliegende Discordia herkent. Dit keer wordt zij door Jupiter en Mercurius opgemerkt, zodat er nu sprake is van enige reactie - zij het zeer gering - op de gebeurtenis. Net als bij Cornelis is (linksboven) het oordeel van Paris ingevoegd. De talloze goden en godinnen, die voornamelijk verdiept zijn in hun eigen gecompliceerde houdingen, zijn bijna alle door hun attributen te identificeren; het lijkt duidelijk de bedoeling dat de toeschouwer de goden zorgvuldig een voor een benoemt en zo zijn kennis van de godenwereld ten toon kan spreiden.⁶

b.v. 8-11 De vijf andere schilderijen van Wtewael met deze voorstelling zijn naar behoren op de aarde (de berg Pelion) gesitueerd. Het eerste dateert van circa 1600, het laatste kan omstreeks 1620 worden geplaatst.⁷ Zij zijn alle als een soort gecompliceerde uitsnede van het 1602 gedateerde stuk te beschouwen.⁸ Deze schilderijen worden als het ware overwoekerd door naaktfiguren in de meest ingewikkelde houdingen, waarbij bacchische elementen, het drinken en vrijen, een grote nadruk krijgen. Essentiële wijzigingen ondergaat de weergave van dit onderwerp bij Wtewael niet meer. Er is slechts één schilderijtje van hem dat zich op

het eerste gezicht nauwelijks onderscheidt van de voorgaande werken, maar waar niet het Peleus en Thetis-gegeven is toegevoegd. Zoals bij het stuk van Bloemaert in het Mauritshuis het geval was, betreft het hier een godenmaaltijd zonder meer - die wellicht opgevat kon worden als een uitbeelding van het gouden tijdperk.¹

vgl. 4

- Wtewael zet het thema van de godenbijeenkomst dus lange tijd voort in het hem vertrouwde idioom. De vormgeving van Cornelis en Bloemaert was echter inmiddels in een richting geëvolueerd, waarin dit type schilderijen minder goed lijkt te passen. Van Cornelis zijn mij uit een latere fase van zijn carrière nog twee schilderijen bekend, beide 1612 gedateerd.² Het thema is nu enigszins aangepast aan de veranderde stijl: de tafel met goden is naar voren gehaald en vult het hele beeld. Op het stuk in Pommersfelden is de tafel diagonaal geplaatst met aan het hoofdeinde Peleus en Thetis, voor het eerst duidelijk zichtbaar als bruid en bruidegom; in het midden van het beeld zit Jupiter die een kanjer van een appel van Mercurius krijgt.³ Bijna alle tafelgenoten kijken ernaar of tonen reacties. Het andere stuk is min of meer symmetrisch opgezet waarbij de bruid Thetis het centrum van de compositie vormt. Links geeft Mercurius de appel aan Jupiter; hierop wordt de aandacht gevestigd doordat de figuren op de voorgrond ernaar kijken of erop wijzen. Zowel het idee van een huwelijksmaal als het gebeuren rond de appel wordt nu duidelijker in beeld gebracht. Behalve dat de proporties en de houdingen natuurlijker zijn geworden, zijn voorts de eens zo uitbundige vrijages, drink- en eetpartijen sterk gereduceerd. In Bloemaerts grote schilderij uit 1638 tenslotte⁴ - het laatste Hollandse schilderij met dit onderwerp - is het aantal figuren teruggebracht tot de goden die in dit drama een hoofdrol spelen; zij zijn direct op de voorgrond geplaatst en vullen het hele beeld. Venus vormt de centrale figuur van het schilderij, terwijl Jupiter, Minerva en Juno verontrust reageren op de appel die Discordia duidelijk zichtbaar laat vallen; twee figuren, Hercules en Amor, leggen contact met de toeschouwer.

Wij hebben kunnen constateren dat het thema van de bijeenkomst der goden enige populariteit verkreeg in het laatste decennium van de 16de eeuw, de periode dat de stijl van het laat-maniërisme

domineerde. Daarna werd het nog twee decennia lang diverse malen uitgebeeld door Wtewael, de enige Hollandse historieschilder van naam die voortging in deze stijl te werken. In afwijking van de belangrijke voorbeelden van Rafael en Spranger en in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Vlaamse godenbijeekkomsten van Van Balen en De Clerck,¹ werd in de schilderijen van Noordnederlandse kunstenaars bijna altijd het gegeven van de fatale gebeurtenis tijdens het huwelijk van Peleus en Thetis ingevoegd; op zeer onopvallende wijze wordt zo een toekomstig onheil aangegeven. Een thematische overeenkomst met de door Cornelis op verwante wijze weergegeven voorstellingen van de Mensheid voor de zondvloed is dus zeker aanwezig.² Met grote uitvoerigheid wordt een godenidylle van liefde, harmonie en overvloed weergegeven; deze idylle staat echter op het punt verstoord te worden. De uitgebeelde goden zijn zich nog niet of nauwelijks van het naderend onheil bewust; soms wordt de komst van Discordia in het geheel niet opgemerkt, soms nemen slechts Jupiter en twee of drie figuren in zijn onmiddellijke nabijheid haar op ongeëmotioneerde wijze waar, soms zit Jupiter met de appel in de hand en is er een enkele omstander die daar vaag op reageert. In een aantal gevallen worden meer gegevens verstrekt doordat het Oordeel van Paris op de achtergrond is toegevoegd. Daarmee wordt een vervolg van de getoonde gebeurtenis aangeduid, zij het door wederom niet de disruptie uit te beelden, maar een volgend "idyllisch" moment met heilloze gevolgen. De toeschouwer die in eerste instantie geconfronteerd wordt met een godenidylle, die bij Wtewael soms bijna de vormen van een bacchanaal gaat aannemen, kan de elementen die wijzen op het naderend einde ervan, pas na nauwkeurig bestuderen van het schilderij blootleggen. Daarbij is kennis van het verhaal absoluut noodzakelijk; zonder deze kennis zal het hem geheel niet duidelijk zijn dat er meer is uitgebeeld dan een uitbundige godenbijeekkomst. Dat dit laatste in wezen als het hoofdthema van deze schilderijen kan worden gezien, blijkt ook uit het feit dat Van Mander, wanneer hij dergelijke werken noemt, in eerste instantie steeds over godenbanketten spreekt, waarna hij in enkele gevallen het onderwerp nader specificeert als zijnde het huwelijk van Peleus en Thetis of het huwelijk van Amor en Psyche.³

12, 13 Slechts in de late werken van Cornelis uit 1612 en in nog veel
14 sterkere mate in het stuk van Bloemaert uit 1638, komt het verhalende gegeven rond de appel van Discordia centraal te staan, waardoor het karakter van de uitbeelding sterk verandert. Het Peleus en Thetis-verhaal blijkt echter geen andere schilders meer te stimuleren: het verdwijnt uit de Hollandse schilderkunst.¹ Het thema van de godenbijeekkomst zal echter in het tweede kwart van de eeuw door Cornelis van Poelenburch nieuw leven worden ingeblazen. Diens uitbeeldingen - meestal op de wolken gesitueerd en over het algemeen ontdaan van een verhalende inhoud - zullen later nog ter sprake komen.

De generatie van de late maniëristen, na 1600

In het eerste en tweede decennium van de 17de eeuw neemt het aantal schilderijen met mythologische onderwerpen sterk toe. Troffen wij bij de voor 1600 geschilderde werken nogal wat exclusieve onderwerpen aan waarvan een aantal niet in de Metamorfosen voorkomt - men kan ze overigens meestal wel in Ovidius' Fasti terugvinden¹ - na die tijd blijkt de Metamorfosen de leverancier te zijn van bijna alle onderwerpen, zeker van de onderwerpen die vele malen zijn uitgebeeld. Uitzonderingen hierop vormen het Oordeel van Paris en, zoals wij reeds zagen, het Huwelijk van Peleus en Thetis. Deze uitzonderingen zijn echter slechts betrekkelijk: dit waren immers fabels die reeds lang in alle mythografische handboeken en ook in diverse Metamorfosen-commentaren, als aanvulling op Ovidius, breed uitgemeten werden.² Wat wij in deze periode voornamelijk tegenkomen, zijn "eenvoudige" onderwerpen, waarvan een ieder met enige literaire scholing de kern van de verhalen die eraan ten grondslag liggen, zal hebben gekend, en waarvan de uitbeeldingen makkelijk herkenbaar zullen zijn geweest; de Metamorfosen was immers het meest vertaalde, geparafraseerde, en niet te vergeten geïllustreerde literaire werk uit de klassieke oudheid. Juist in deze periode volgden geïllustreerde drukken van de Nederlandse prozavertaling van Johannes Florianus elkaar snel op: tussen 1595 en 1621 verschenen acht edities, waarvan vijf met een volledige reeks van 178 prentjes en drie met een selectie van vijftien. Tevens werden enkele nieuwe prentseries uitgegeven, gebonden als kleine plaatjesboeken: de 178 etsen van Pieter van der Borcht in 1591, de 150 etsen van Antonio Tempesta in 1606 en de 132 gravures van Crispijn de Passe I in 1607³ (zie App. I, p.309/310 en App. II). Zo kan in deze tijd een breed lezend publiek vertrouwd zijn geraakt met zowel de verhalen als de illustraties.

Het zijn nog steeds Cornelis Cornelisz., Abraham Bloemaert en de iets later gestarte Joachim Wtewael, die in vrij groten getale schilderijen met mythologische onderwerpen leveren; ook Goltzius voegt zich nu als schilder bij hen met een aantal opvallende werken. Met de relatieve homogeniteit die de stijl van deze kunstenaars voor 1600 vertoonde is het na die tijd afgelopen.

Zoals bij de bespreking van schilderijen met godenbijeenkomsten reeds kon worden geconstateerd, bleef Wtewael - zeker in zijn schilderijen met mythologische onderwerpen - voortborduren op de stijl die in de jaren negentig tot volle bloei was gekomen, terwijl de anderen een nieuwe richting insloegen die het best als academisch kan worden omschreven. Hun stijl toont de weerslag van een hernieuwde studie naar levend model, naar antieke voorbeelden en naar voorbeelden uit de hoog-renaissance, waarbij recente ontwikkelingen buiten de grenzen, zoals de kunst van de Carracci, en na enige tijd ook die van de jonge Rubens, tevens van belang zullen zijn geweest. Wederom is het Goltzius die de stuwende kracht lijkt te zijn: in zijn grafische oeuvre begonnen deze tendenzen zich reeds in 1592 af te tekenen en hij zal deze ook in de schilderkunst het meest consequent verder ontwikkelen. Na Bloemaert en Cornelis volgen in het tweede en derde decennium jongere schilders als Paulus Moreelse en Adriaen van Nieulandt ieder op zijn eigen wijze deze ontwikkeling.¹

Met het uiteengroeien van de laat-maniëristische stijl en de meer academische richting, gaat ook een uiteenlopen in onderwerpkeuze gepaard; dit is het duidelijkst zichtbaar wanneer men de twee "uitersten" Wtewael en Goltzius vergelijkt. Van de vijf onderwerpen die nu als het ware overblijven als "favorieten", hebben drie betrekking op veelfigurige voorstellingen met een groot aantal naakten (in het bijzonder vrouwelijke), uitgebeeld in een idyllisch landschap: het Oordeel van Paris, Diana en haar nimfen verrast door Actaeon en de verwante Ontdekking van de zwangerschap van Callisto. Bij de andere twee onderwerpen, de Vrijage van Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona, betreft het voorstellingen met slechts twee, nauwelijks handelende, figuren; ook daar spelen echter het vrouwelijk naakt en een idyllische omgeving een belangrijke rol. Zoals wij zullen zien, passen de laatgenoemde onderwerpen uitstekend in de veranderende stijl van Goltzius, Cornelis en Bloemaert, die in het tweede en derde decennium van de eeuw duidelijk een voorkeur vertoonden voor scènes met enkele grote figuren in weinig actie. De eerste groep onderwerpen blijkt tussen circa 1600 en 1620² vooral geliefd bij Wtewael; wanneer Cornelis en Bloemaert dergelijke onderwerpen in deze tijd (en ook nog later) enkele malen uitbeelden,

verandert - net als wij reeds bij de godenbijeenkomsten met het Peleus en Thetis-gegeven konden waarnemen - het karakter van de voorstellingen.¹ Op de schilderijen met deze vijf onderwerpen zal nu, in de reeds aangegeven volgorde, uitvoerig worden ingegaan, waarna ook het Andromeda-thema, dat vooral in de prentkunst veelvuldig werd uitgebeeld, kort aan de orde zal komen.

Het oordeel van Paris² kwamen wij reeds tegen op de achtergrond van een aantal Peleus en Thetis-voorstellingen van Cornelis en Wtewael. Als zelfstandige voorstelling kwam dit onderwerp, in tegenstelling tot de bruiloft van Peleus en Thetis, in de 16de-eeuwse kunst buiten de Nederlanden reeds zeer veelvuldig voor; het was, internationaal gezien, zeker het meest populaire thema uit de klassieke mythologie.³ In de Zuidelijke Nederlanden werd het eveneens al diverse malen door een kunstenaar als Frans Floris uitgebeeld.⁴

Er werd reeds op gewezen dat tussen 1588 en 1600 enkele Hollandse schilders het thema opnamen. Allereerst is er een compositie van Michiel van Mierevelt uit 1588 - een van de weinige historiestukken die wellicht aan hem kunnen worden toegeschreven, die nog geen spoor van de nieuwe "Spranger-stijl" vertonen.⁵ Volledig ontwikkeld zien wij de nieuwe stijl echter in een Oordeel van Paris van circa 1593 door Abraham Bloemaert, waar de scène op het middenplan in een weelderig landschap is geplaatst, met aan weerszijden op de voorgrond satyrs, nimfen en een riviergod als toeschouwers.⁶ Ook van Van Mander moet een Paris-oordeel "... in de groente van een bosschagie ..." hebben bestaan, waarvan Schrevelius, die dit schilderij in zijn bezit had, ons een beschrijving heeft nagelaten. De elementen die hij noemt, de bossage, de bos-, berg-, rivier- en fonteingodinnen "... als toesiensters sittende in 't rondt ...", de riviergod Xanthus "... en meer andere dierghelijcke dinghen gheraepyt uyt de fabulen der Poëten", herinneren sterk aan het hiervoor genoemde werk van Bloemaert.⁷ Van Cornelis wordt een 1597 gedateerd schilderij vermeld dat waarschijnlijk eenzelfde opvatting zal hebben vertoond.⁸

Van Wtewael zijn tenminste vijf eigenhandige schilderijen met het Paris-oordeel bekend, alle geschilderd na 1600; het vroegste

kan circa 1601 worden gedateerd, het laatste is gedateerd 1615.¹ In deze werken wordt in grote trekken voortgeborduurd op Bloemaerts voorbeeld. In het 1615 gedateerde stuk is bovendien de voorgeschiedenis - de bruiloft van Peleus en Thetis - in een doorzicht aan de rechterzijde toegevoegd. Dat dit andersom gebeurde, hebben wij reeds een aantal malen kunnen waarnemen; dit is voorzover mij bekend de enige keer dat deze toevoeging plaatsvindt waar het oordeel van Paris het hoofdmotief is. De combinatie van deze twee scènes, die door Van Mander in zijn Wtlegghingh² in zo'n nauwe samenhang met elkaar werden besproken,³ zal men overigens alleen bij de Noordnederlandse schilders Cornelis Cornelisz. en Wtewael kunnen aantreffen.

Al deze schilderijen getuigen van de allesoverheersende invloed die de beroemde prent van Marcantonio Raimondi naar Rafael³ op de beeldvorm van dit onderwerp heeft gehad.⁴ Weliswaar zal men zich niet steeds rechtstreeks hierop hebben geïnspireerd - door het flinke aantal prenten dat in de tweede helft van de 16de eeuw was ontstaan waren er immers veel meer voorbeelden bereikbaar -, maar ook deze prenten tonen over het algemeen een verder doorwerken op Rafaels compositie.⁵ De basisgegevens - een zittende Paris die Venus de appel aanreikt welke tegelijkertijd door haar wordt aangepakt (zij wordt daarbij geaccompanyerd door een tegen haar aanleunende Cupido), de positie van de drie naakte, staande godinnen (een van voren, een van opzij en een van achteren) en tenslotte de aanwezigheid van Mercurius en van een riviergod en enkele nimfen - keren steeds terug. In feite wijkt de Mierevelt met zijn gelijkmatige over het vlak verdeelde opstelling van de figuren, alle schuin van voren gezien, nog het sterkst af.⁶ De Bloemaert en de stukken van Wtewael tonen echter steeds vele elementen die uiteindelijk terug zijn te voeren op de compositie van Rafael.⁷ In afwijking hiervan echter wordt noch door Bloemaert noch door Wtewael ooit een godin tussen Paris en Venus geplaatst, hetgeen wij in bijna alle prenten - in navolging van Marcantonio's gravure - juist wel zien. Bij Bloemaert en Wtewael is elke godin duidelijk afzonderlijk zichtbaar doordat oversnijdingen zijn vermeden. In deze opzet vormen Paris en Venus tevens een enigszins aparte groep, wat tot gevolg heeft dat men aan voorstellingen van de zondeval

wordt herinnerd.¹ Door het buitengewoon uitbundige bijwerk aan bloemen, planten en dieren in de laatste twee stukken van
 22, 23 Wtewael, worden daar associaties met het paradijs en de zondeval nog extra versterkt. Een opvallende plaats wordt daarbij ingenomen door een geit op de voorgrond, die wij overigens ook bij Wtewaels late Peleus en Thetis-voorstellingen konden aantreffen.² In deze laatste twee werken, waarin de hoofdgroep iets meer naar voren is gehaald en de nimfen en riviergoden in aantal zijn gereduceerd, wijkt Wtewael het sterkst af van Rafaels inventie door Paris samen met Venus frontaal in het centrum te plaatsen, waarbij, net als bij Van Mierevelt, Minerva en Juno aan weerszijden van deze groep zijn gezet.

Het is opmerkelijk dat in alle bovengenoemde schilderijen van enige reactie van Juno en Minerva geen sprake is, wat eveneens
 15 een afwijking betekent van zowel de Raimondi-gravure als van de meeste andere prenten, waar in ieder geval Juno steeds een heftig handgebaar maakt, terwijl Minerva zich nog aan het ontkleden
 19 is.³ Bij Bloemaert zou Minerva's handgebaar nog verontwaardiging kunnen uitdrukken en duidt Juno's houding op ontkleding,
 20-23 bij Wtewael blijkt in het geheel geen actie of reactie; Juno en Minerva lijken slechts geconcentreerd op hun eigen complexe poses. Hoewel steeds de voor het verhaal noodzakelijke elementen zeer uitvoerig zijn uitgebeeld, en eenmaal zelfs de voorgaande episode is toegevoegd, wordt elke verhalende handeling groten-deels uitgebannen. De godinnen poseren vooral voor de toeschouwer, voor wie zij als het ware zijn uitgestald. Doordat de aandacht van de beschouwer niet nadrukkelijk op de centrale gebeurtenis wordt gericht, krijgt hij de gelegenheid de godinnen elk afzonderlijk te bestuderen en vervolgens het uitvoerige bijwerk in zich op te nemen. Net als bij Wtewaels schilderijen
 8-11 van de bruiloft van Peleus en Thetis - en bij die van Cornelis en
 5-7 Bloemaert van voor 1600 - ziet de toeschouwer in de eerste plaats een idyllisch tafereel, waarvan hij, met enige kennis van het verhaal, weet dat het heftig verstoord zal worden en heilloze gevolgen zal hebben. In het schilderij lijkt nog niemand zich daarvan bewust. De riviergoden en nimfen, die in Bloemaerts stuk nog merendeels naar Paris en de godinnen keken, lijken bij Wtewael zelfs het gebeuren niet waar te nemen, zij hebben hun

functie als reagerende toeschouwer in het schilderij
 1 verloren.

Ook andere schilders van Wtewaels generatie zullen het onderwerp na 1600 af en toe uitbeelden; het karakter van deze werken verschilt echter aanzienlijk van dat van de schilderijen van Wtewael. Een schilderij van Bloemaert, dat wellicht tussen
 24 1605 en 1615 is ontstaan en twee zeer late werken van Cornelis,
 25, 26 respectievelijk 1628 en 1636 gedateerd, tonen forse figuren die, in het geval van Cornelis, het gehele beeldvlak vullen.² De omgeving is vrij summier aangeduid en de nimfen en riviergoden zijn van de voorgrond verdwenen. Wel wordt weer hetzelfde - sinds
 15 Marcantonio's prent conventioneel geworden - moment gekozen, waarop Venus de appel uit de hand van Paris neemt. De aandacht wordt nu echter op deze handeling gericht. Venus vormt de centrale figuur, de anderen vervullen de op de handeling reagerende bijrollen, waarbij Juno, als in Marcantonio's gravure, duidelijk een handgebaar in de richting van de appel maakt dat op zowel woede als verbazing wijst, als ook, door de opgeheven vinger, een vermaning lijkt uit te drukken. De connectie van deze schilderijen met Rafaels inventie is dikwijls, wat betreft de compositie, nog
 3 duidelijker zichtbaar dan bij de maniëristische schilderijen.

Ook van Paulus Moreelse zijn twee schilderijen met deze voorstelling bekend; een betrekkelijk vroeg werkje, een grisaille-schets waarschijnlijk als voorbeeld voor een prent bedoeld, uit het eerste decennium van de eeuw, en een laat paneel uit 1631.⁴ In de vroege compositie zijn in de elegante figuren nog veel elementen van het late maniërisme aanwezig; zij verschilt echter volledig van de werken van Moreelse's stadgenoot Wtewael uit dezelfde tijd, doordat de figuren beeldvullend zijn, het hoofdgebeuren op de voorgrond wordt geplaatst, Minerva en Juno een secundaire rol vervullen en het bijwerk is verbannen. De figurengroep in Marcantonio's prent naar Rafael is daarbij weer zeer duidelijk het uitgangspunt geweest. In Moreelse's late werk
 27 wordt de scène kleinfigurig in een landschap geplaatst. Van Rafaels beeldvorm valt weinig meer te bespeuren. Alleen Venus en Paris tonen de traditionele opstelling, maar zij zijn sterk geactiveerd: Venus strijkt Paris onder de kin, nadat zij schijn-

baar in grote vaart aan kwam lopen; Juno wendt zich boos af en Minerva wijst, merkwaardigerwijs lachend, de toeschouwer op het geheel. Midden op de voorgrond speelt Cupido met een geit. Enkele elementen, zoals de sterke beweging in de figuren van Paris en Venus, wijzen erop dat De Passe's illustratie Moreelse door het hoofd kan hebben gespeeld.¹

De landschappelijke omgeving speelde bij Wtewaels schilderijen van het Oordeel van Paris een belangrijke rol, wat wij eveneens in het laatstgenoemde schilderij van Moreelse zien. Ook jongere schilders - hun stadgenoot Poelenburch voorop - zouden daarmee voortgaan.² Als echte landschapsstoffage werd het onderwerp eveneens reeds vroeg gebruikt, zoals twee landschappen van Coninxloo laten zien.³

De "carrière" van dit onderwerp in de Noordnederlandse schilderkunst, zowel als grootfigurige voorstelling, als klein-figurige uitbeelding in een landschap en als echte landschapsstoffage, is met de hier besproken schilderijen nog lang niet afgelopen; bij de volgende generaties schilders zal hierop nog worden teruggekomen. Voorlopig zij nog opgemerkt dat het feit dat in deze voorstelling drie aspecten van het mooist denkbare en meest ideale vrouwelijk naakt uitgebeeld moesten worden, het tot een aantrekkelijk onderwerp voor schilder en toeschouwer zal hebben gemaakt. Wij zien sinds Marcantonio's prent naar Rafael meestal de drie basis-aanzichten van de menselijke figuur, van voren, van achteren en van opzij, zodat het ideale naakt als het ware in het rond wordt getoond. In de Grondt vertelt Van Mander hoe Sannazaro een gefingeerde schildering van het Oordeel van Paris (in een tempel van Pales in Arcadië) beschrijft, waarin Minerva en Juno als volmaakte schoonheden waren uitgebeeld. Aangezien de vindingrijke schilder van dit tafereel Venus onmogelijk nog mooier kon schilderen, beeldde hij haar van achteren uit.⁴ Het is opvallend dat dit voorbeeld in de praktijk niet wordt nagevolgd. Hoewel wij bijna altijd één figuur van achteren zien, is dit nooit Venus; in navolging van Rafaels inventie keert meestal Minerva ons de rug toe. Aangezien altijd het moment wordt uitgebeeld dat Venus de appel krijgt aangereikt zou dit de schilder ook voor ernstige problemen hebben geplaatst. Overigens wordt ook Van Manders uitvoerige beschrijving van het

oordeel van Paris waarin hij Apuleius' versie van het verhaal (die later door Van Hoogstraten "schilderachtig" werd genoemd) weergeeft, niet in deze schilderijen nagevolgd.¹ De beschreven kleding van Paris en van de godinnen, die elk met een groot gevolg verschijnen, werd door de tot nu toe behandelde schilders niet uitgebeeld. Voorlopig bleef de "klassieke" naaktheid, zoals die in Marcantonio's gravure te zien was, bepalend.²

Zoals reeds eerder werd opgemerkt behoren de twee Diana-thema's - Diana en haar nimfen verrast door Actaeon en de Ontdekking van de zwangerschap van Callisto - niet tot de onderwerpen die reeds in de jaren negentig door de Hollandse maniëristen in schilderijen werden uitgebeeld. Hoewel in die periode een flink aantal mooie prenten met deze onderwerpen ontstond, verschijnen zij na de eeuwwisseling voor het eerst in schilderijen van Wtewael en Cornelis. Het is opmerkelijk dat wij het Actaeon-thema voorlopig alleen bij Wtewael aantreffen, terwijl het Callisto-thema het eerst door Cornelis lijkt te zijn geïntroduceerd; van Wtewael kennen wij slechts twee schilderijtjes met dit onderwerp, die, hoewel zij niet eigenhandig lijken te zijn, onmiskenbaar op composities van hem teruggaan.

Deze twee fabels uit de Metamorfosen hebben veel elementen gemeen die voor de uitbeelding van deze verhalen van belang zijn. Bij beide beschrijft Ovidius op beeldende wijze een zeer verwante, uitgesproken idyllische omgeving; voor beide is het ontkleed zijn en het baden van Diana en haar nimfen essentieel voor het verhaal, en in beide gevallen wordt de idylle verstoord door een inbreuk op de kuisheid van deze maagden, hetgeen door Diana meedogenloos wordt gestraft.³ Wij zien dan ook dat Titiaan deze onderwerpen als tegenhangers schilderde in zijn reeks "poesie" voor Philips II, vervolgens dat Tempesta twee zeer invloedrijke prenten als "pendanten" vervaardigde, terwijl Rembrandt tenslotte dit alles tot zijn uiterste consequentie zou doorvoeren door beide onderwerpen in één schilderij weer te geven.⁴

Diana door
Actaeon
verrast

De geschiedenis van deze thema's in de Metamorfosen-illustraties is verschillend: het Diana en Actaeon-thema komt in alle uitvoerige reeksen uit de tweede helft van de 16de eeuw

voor, de ontdekking van Callisto's zwangerschap niet.¹ Het beeldtype dat wij in de Actaeon-illustraties zien, is verwant aan 28-34 vroege Italiaanse uitbeeldingen van dit onderwerp² en was van invloed op enkele 16de-eeuwse Noordelijke schilderijen.³ Deze beeldvorm zou ook in latere illustraties een hardnekkig leven blijven leiden,⁴ maar blijkt van weinig belang voor de 17de-eeuwse Hollandse schilderijen. Een belangrijker inspiratiebron vormden daarentegen een aantal fraaie prenten die tussen circa 1590 en 1610 ontstonden: vooral een viertal prenten van Tempesta 36-39 - drie van het Actaeon-thema en een met de Ontdekking van Callisto's zwangerschap⁵ -, voorts gravures van Egidius Sadeler en J.Th. de Bry naar Joseph Heintz en tenslotte een prent 40 naar Paulus Moreelse, omstreeks 1606 door Jacob Matham gegraveerd.⁶ Ook een aantal andere gravures uit dezelfde periode kunnen stimulerend hebben gewerkt;⁷ deze zijn echter van aanzienlijk minder invloed geweest.

b.v. 38, 39 Vooral in prenten van Tempesta en in die van Matham naar 41 Moreelse - de meest invloedrijke prenten - wordt de tekst van Ovidius, en de problemen die het in beeld brengen van verschillende elementen uit deze tekst met zich meebrengt, meer in acht genomen dan in de Metamorfofen-illustraties; tevens raken soms enige elementen uit het Actaeon en Callisto-verhaal met elkaar verweven.⁸ Artificiële elementen die in de illustraties te zien zijn, maar die niet op Ovidius' tekst berusten, zoals het gebeeldhouwde bassin met toebehoren, worden uitgebannen; de door Ovidius beschreven lommerrijke en besloten omgeving gaat een belangrijke plaats innemen.⁹ In twee invloedrijke prenten van Tempesta wordt de scène zelfs kleinfigurig uitgebeeld. Dikwijls verschijnt ook de boogvormige grot, waarvan Ovidius dicht, dat het was alsof de natuur daarin de kunst had nagebootst.¹⁰

Actaeons metamorfose wordt slechts aangegeven door een ontspruitend geweitje¹¹ - in de illustratie zagen wij hem steeds met een hertekop -, zodat het zien van Diana en haar nimfen en zijn verschrikte reactie daarop overtuigender kon worden weergegeven. Diana richt zich meestal met een bestraffend gebaar tot de indringer;¹² dit agressief-wijzende spreekgebaar, dat zijn 47 oorsprong heeft in Titiaans Callisto-inventie, drukt het idee van bestraffing duidelijker uit dan de meer verhalende actie van het

waterspatten die in de illustraties werd weergegeven. Bovendien wordt zo de incongruentie van het tegelijkertijd waterspatten en de reeds ingetreden metamorfose opgeheven. Tenslotte kijkt bijna 38, 39, 41 altijd een van Actaeons honden naar zijn meester op, alsof hij reeds het hert in Actaeon ruikt.

Op deze wijze worden, zonder dat de volgorde van het verhaal geweld wordt aangedaan, verschillende episodes in één beeld verenigd: het idyllisch baden van de nimfen en het door het bos dwalen van Actaeon (het laatste wordt aangeduid door hem lopend, als het ware net om de hoek te laten verschijnen); de plotselinge confrontatie en de daarmee gepaard gaande reacties van verbazing, schrik en woede; Actaeons noodlottige overtreding (het zien van Diana en haar nimfen); de bestraffing van Diana (weergegeven door het gebaar dat zij maakt); de straf zelf (de intredende metamorfose, zichtbaar gemaakt door het ontspruitende geweitje) en een verwijzing naar het gruwelijke vervolg door middel van de naar Actaeon opkijkende hond.¹ In een enkel geval zien wij de 35, 36, 41 volgende episode, Actaeons wrede dood, op de achtergrond.² In al deze prenten worden wij echter allereerst geconfronteerd met een aantrekkelijke groep naakte nimfen, badend in een idyllische 40, 41 omgeving. Vooral bij de prenten naar Heintz en Moreelse krijgen de vele naakten een belangrijke plaats toebedeeld. Bij Tempesta wordt de actie en reactie, de verstoring en de straf, wat meer benadrukt.³

42-45 Al deze elementen treffen wij in de schilderijen van Wtewael aan.⁴ Daarnaast zien wij bij hem ook de poging tot verhullen van Diana,⁵ en een verwijzing naar het waterspatten aangegeven. Soms is tevens de dodelijke afloop, nauwelijks zichtbaar op 42, 45 de achtergrond, uitgebeeld.⁶ Toch is Wtewaels weergave 42 geenszins verhalend. In het 1607 gedateerde schilderij in Wenen, dat als opvallend landschappelijk element de boogvormige rots- 47 vgl. 37 partij laat zien,⁷ lijkt de toeschouwer allereerst uitgenodigd te worden de uiterst gestileerde nimfen die nauwelijks op de gebeurtenis reageren, te bestuderen. Enkele nimfen drukken weliswaar door hun houdingen schrik en wanhoop uit, maar zij zijn daarbij geheel in zichzelf gekeerd. Op het middenplan richt Diana zich - nogal onopvallend aangezien zij in een schaduwzone is geplaatst - tot Actaeon, die op de achtergrond komt aanstormen.

Wij zien dus eerst de idylle en vervolgens kijken wij met Diana mee naar de te bestraffen indringer.

- 43, 44 Hetzelfde treffen wij aan in twee schilderijen die dit stuk in datering niet veel zullen ontlopen. In het wellicht iets vroegere
44 werk uit de verzameling Bearsted vormt de scène de stoffage van een Coninxloo-achtig landschap; dit paneel staat aan het begin van de lange reeks schilderijen met dit onderwerp waar het landschap een overheersende rol speelt. Misschien hebben de twee
36, 37 Tempesta-prenten (B.822 en 823) Wtewael en anderen gestimuleerd om het thema ook als kleinfigurige scène te gaan schilderen. In dit schilderij lijkt, behalve Diana en de nimf die haar poogt te verhullen, niemand Actaeon op te merken. De toeschouwer wordt bovendien afgeleid doordat de twee nimfen rechts zodanig zijn opgesteld dat het op het eerste gezicht lijkt of wij met een Callisto-groep te maken hebben,¹ terwijl de actie van Diana en de haar omvattende nimf er eerder uitziet als een erotische worstelpartij. In het tweede stuk - waar men door de drie nimfen
43 rechts wederom aan een Callisto-groep wordt herinnerd - is de hele scène juist naar voren gehaald, waardoor de aandacht directer op Actaeon en Diana wordt gericht.² Nog sterker is
45 dit het geval bij het 1612 gedateerde schilderij dat laat zien hoe Wtewael tijdelijk enige invloed van de om hem heen plaatsgrijpende stijlveranderingen onderging.³ De nimfen zijn nu grotendeels als bijwerk naar de achtergrond gedrongen; de blik van de toeschouwer beweegt zich allereerst heen en weer tussen de hoofdfiguren die duidelijk zichtbaar met elkaar in contact staan. Weer kan echter bij eerste aanschouwing enige verwarring ontstaan doordat nu de Diana-groep zelf, door de wijze waarop twee nimfen de godin vastgrijpen, zeer direct aan de ontdekking van Callisto's zwangerschap herinnert.⁴ Actaeon staat nu rechts op de voorgrond en kijkt naar Diana die, frontaal naar de toeschouwer gekeerd, vanuit het midden van het beeld haar bestraffing tot hem richt. Actaeons positie is dus tegengesteld aan die in de voorgaande schilderijen: de toeschouwer kijkt dit maal met de indringer mee naar Diana. Het lijkt of Wtewael experimenteert met het prikkelende gegeven dat de toeschouwer ongestraft hetzelfde te zien krijgt als Actaeon die daardoor zijn dood vindt. Door een verschuiving van de vooral door Tempesta in enkele prenten

- 36, 39 geleverde elementen,¹ ontstond de ordonnantie van de eerste drie stukken, die ook, zij het in minder uitgesproken vorm te
40, 41 zien valt in de prenten naar Heintz, Franck en Moreelse; door een subtiele verschuiving van de elementen uit een andere Tempesta-prent² ontstaat de laatste ordonnantie, die wij alleen bij
38 Wtewael aantreffen.³ In de prenten van Tempesta zelf, evenals in alle vroegere, zowel als in vele latere uitbeeldingen, ontrolt het verhaal zich op illustratieve wijze, min of meer evenwijdig aan het beeldvlak.⁴

Zoals reeds werd opgemerkt, brengt Wtewael ondanks de niet-verhalende wijze van uitbeelden een groot aantal gegevens uit het verhaal steeds uitvoerig in beeld, zodat de toeschouwer al deze zaken kan traceren, wanneer hij goed van het verhaal op de hoogte is. Wellicht is het invoegen van Callisto-achtige elementen ook opzettelijk verwarrend; er lijkt een spel met de kenner te worden gespeeld, aangezien juist deze hierdoor afgeleid zal worden. Wanneer Poelenburch en zijn navolgers het thema vanaf de tweede helft van de jaren twintig vele malen gaan uitbeelden, zal men zich veel minder bekommeren om de juistheid en uitvoerigheid van de literaire gegevens.⁵

De ontdekking van de zwangerschap van Callisto

- De uitbeelding van de ontdekking van de zwangerschap van Callisto kon niet - zoals bij de Actaeon-voorstelling het geval was - reeds bogen op een aanzienlijke 16de-eeuwse traditie. In de Noordelijke schilderkunst komt het thema voor circa 1600 niet voor, terwijl het ook in Italië (in Venetië) slechts een enkele maal werd uitgebeeld.⁶ Zoals reeds opgemerkt maakt deze voorstelling geen deel uit van de bekende reeksen Metamorfosen-illustraties uit de tweede helft van de 16de eeuw.⁷ Salomon koos ter illustratie van deze fabel het moment van de verleiding door Jupiter, waarin onder andere Solis, Tempesta en Van der Borch hem volgden. Van doorslaggevend belang voor de uitbeelding van dit onderwerp, dat juist in de Noordelijke Nederlanden zo populair zou worden, was echter de beroemde compositie van
47 Titiaan die in 1566 door Cornelis Cort in prent werd gebracht.⁸ Gestimuleerd door deze gravure verschenen tussen circa 1591 en circa 1610 een flink aantal mooie Noordnederlandse prenten - slechts één andere episode uit de Metamorfosen werd in

deze periode vaker in prent gebracht¹ - die alle het stempel
 48, 49 van Titiaans compositie dragen: twee gravures naar Goltzius, een
 50, 51 naar Cornelis Cornelisz., een naar Moreelse en drie van Crispijn
 52 De Passe I.² Van belang is voorts één Italiaanse prent: de
 37 reeds genoemde ets die Tempesta tezamen met een uitbeelding van
 de Actaeon-episode vervaardigde.³

Steeds weer zullen wij variaties zien op de houding en het
 gebaar van Diana⁴ en/of op de groep gevormd door Callisto en
 47 de haar ontkledende nimfen uit de inventie van Titiaan. De
 opvallende hardhandigheid waarmee in Titiaans compositie twee
 nimfen een tegenstribbelende Callisto ontkleden komt niet met
 zoveel woorden in Ovidius' tekst voor, maar is er ook niet mee in
 strijd (mogelijk leverde een zinsnede uit Dolce's vertaling
 hiervoor de inspiratie);⁵ dit motief legt meer nadruk op de
 ongewilde onthulling - en daarmee tevens bestraffing - van
 Callisto's zonde en tegelijkertijd maakt het de uitbeelding
 ongetwijfeld pregnanter, zo niet prikkelender.

In een van de composities van Goltzius - de in 1599 door Jan
 49 Saenredam gegraveerde prent - wordt de "worstelende" Titiaan-
 groep echter niet overgenomen, maar staat Callisto, voorgeleid
 door twee nimfen, beschaamd tegenover Diana; in feite is dit een
 letterlijker illustratie van een moment uit de tekst.⁶ In
 50 Mathams gravure naar Cornelis worden daarentegen juist de
 erotische implicaties van de Titianeske worstelpartij uitgebuit
 en is Diana, die (nog) geen aandacht aan Callisto besteedt,
 slechts met enige moeite te vinden; de nimfen op de voorgrond, in
 verschillende stadia van ontkleding, trekken allereerst de
 aandacht.⁷ Deze opvatting, waarin het moment van Diana's
 bestraffing ontbreekt, zou echter geen navolging vinden.

51 Moreelse's compositie, in 1606 door Jan Saenredam en J.Th. de
 Bry in prent gebracht, toont net als de bovengenoemde prent naar
 Goltzius niet een tegenstribbelende maar een beschaamde Callisto,
 echter met behoud van de globale opstelling van de Callistogroep
 uit Titiaans inventie.⁸ In alle gevallen - behalve bij De
 52 Passe's prenten die het meest direct de Cort-prent volgen⁹ -
 wordt de opvallende fontein uit de compositie van Titiaan
 37 weggelaten.¹⁰ Een enkele maal, zoals bij de prent van Tempesta

48 en de eerste gravure naar Goltzius, wordt de boogvormige grot die
 uit het Actaeon-verhaal stamt in de Callisto-uitbeelding
 verwerkt.¹

Een opmerkelijk aspect van de uitbeelding van deze Callisto-
 episode is, dat men door het weergeven van één moment zonder
 kunstgrepen de verhalende kern en de belangrijkste onderdelen van
 de fabel duidelijk "leesbaar" in beeld kon brengen. In feite
 berust de weergave volledig op slechts vijf, zeer beeldende,
 versregels.² Anders dan bij de Actaeon-episode, hoefden niet
 verschillende fases uit het verhaal gecombineerd te worden. Het
 voorafgaande - de misstap van Callisto - wordt duidelijk door het
 tonen van haar buik; de onthulling van iets ongeoorloofds dat tot
 dan toe verborgen bleef, wordt zichtbaar door de actie van de
 nimfen en de tegenstribbelende of beschaamde houding van Callisto
 en tegelijkertijd wordt de bestraffing van haar misstap uitge-
 drukt door het gebaar van Diana.

53, 54 Twee schilderijen die wellicht niet door Wtewael zelf zijn
 geschilderd maar wel op een compositie van hem uit de periode
 1600-1610 gebaseerd moeten zijn,³ tonen voor deze schilder
 47 typerende vertalingen van elementen uit zowel de prent van Cort
 37, 48, 49 naar Titiaan, als uit de prent van Tempesta en die naar Goltzius.
 51 Net als in Moreelse's compositie heeft hij echter niet voor de
 tegenstribbelende Callisto gekozen, maar voor het letterlijk de
 tekst volgende type van de beschaamde Callisto, met in grote
 trekken de opstelling van de Callisto-groep die op Titiaans
 inventie teruggaat.⁴ Anders dan op deze prenten schuift
 Wtewael de Callisto-groep ten opzichte van de Diana-figuur naar
 achteren, zodat de toeschouwer, net als bij de meeste Actaeon-
 voorstellingen van zijn hand, met het bestraffende gebaar van
 Diana meekijkt naar Callisto. In beide gevallen zien wij Diana
 als rugfiguur: in het schilderijtje in Roanne is het wijzende
 54 gebaar dat zij maakt onopvallend, temeer daar zij haar hoofd de
 andere kant opwendt en niet naar Callisto kijkt; in het schil-
 53 derij in Cleveland realiseert men zich pas na goed kijken dat de
 op een arm leunende rugfiguur - die wij sinds Titiaan op bijna
 elke uitbeelding, zowel van de Callisto- als de Actaeon-episode
 aantreffen - dit keer Diana zelf is. Zij maakt het bestraffende
 gebaar, maar dit trekt nauwelijks de aandacht, oversneden als het

wordt door de nimf die voor haar zit. Voor beide schilderijen geldt dat de andere nimfen wederom nauwelijks bij de handeling betrokken lijken. Zoals zo vaak bij Wtewael kost het enige moeite het verhaal te reconstrueren, hoewel de daarvoor benodigde elementen aanwezig zijn.¹ In het schilderij in Cleveland is de Callisto-groep zelfs, in tegenstelling tot de andere figuren, in de schaduw geplaatst. Men wordt weer uitgenodigd alle figuurtjes te bewonderen, waarna pas bij nadere bestudering van alle elementen duidelijk wordt wat er zich afspeelt. Dat er sprake is van een verstoring van de arcadische idylle springt niet meteen in het oog.

- 53 Overigens toont het stuk in Cleveland - net als Wtewaels
 44 Actaeon-scène in de verzameling Bearsted - de scène kleinfigurig
 36, 37 in een landschap, wederom mogelijk door de prenten van Tempesta
 geïnspireerd.² Ook in het eerste schilderij van Cornelis
 55 Cornelisz. met deze voorstelling neemt het landschap een tamelijk
 overheersende plaats in, hetgeen vrij uitzonderlijk is in zijn
 oeuvre.³ Samen met de hiervoor besproken Wtewael staat het aan
 het begin van vele latere schilderijen waar de landschappelijke
 elementen van primair belang zijn. Cornelis ziet in dit paneel -
 te dateren tussen 1600 en 1605 - geheel af van zijn vroegere
 50 compositie voor de prent van Matham. Hij grijpt terug naar de
 duidelijker verteltrant van het op Titiaans inventie geïnspireer-
 47 de type; zowel de prent van Cort als de eerste prent naar
 48 Goltzius hebben hem hierbij ten dienste gestaan.⁴ Ten opzichte
 van de compositie van Goltzius, en al helemaal vergeleken met de
 werken van Wtewael, is er echter meer sprake van een verhalende
 actie en reactie. Aardig is dat Cornelis hier tevens een element
 uit Ovidius' tekst toevoegt, namelijk dat Diana met haar voet het
 water beroert: "... (dea) pede contigit undas".⁵
 56, 57 In twee latere schilderijen, het eerste van omstreeks 1615-17,
 het tweede 1623 gedateerd,⁶ is de hele scène op de
 voorgrond geplaatst en vullen de naakte nimfen het hele vlak. In
 56 het eerstgenoemde stuk zijn de meeste figuren, in sterkere mate
 dan bij het hiervoor besproken werk, rechtstreeks bij de hande-
 ling betrokken. Titiaans inventie vormt nog directer het uit-
 gangspunt, hoewel ook de composities van Goltzius en Moreelse hun
 57 sporen hebben nagelaten.⁷ Het laatste schilderij laat als

enige het staande Callisto-type zien dat door Goltzius in zijn
 49 inventie van 1599 was geïntroduceerd.¹

- Uit 1626 dateert tenslotte een schilderij van Adriaan van
 58 Nieulandt, wiens werken uit deze periode, voorzover het mytho-
 logische voorstellingen betreft, nog al eens door die van
 Cornelis geïnspireerd lijken te zijn. Dit grote paneel herinnert
 56 als geheel aan Cornelis' stuk uit Kiev. Voor het eerst zien wij
 37 hier echter een staande Diana zoals op de prent van Tempesta.²
 Op Nieulandts veel latere uitbeeldingen (1654) komen wij bij de
 bespreking van dit onderwerp in de Poelenburch-school nog terug.

Beide Diana-thema's komen dus in de schilderkunst pas vanaf
 1600 in zwang, waarbij Wtewael deze in de voor hem typische
 versie van het laat-maniëristische idioom weergeeft, zich
 inspirerend op prenten die vooral kort voor 1600 waren ontstaan.
 Alleen de Callisto-episode - waarvoor Titiaans inventie steeds
 het uitgangspunt was - wordt door Cornelis, daarin gevolgd door
 Van Nieulandt, opgenomen in een vormgeving die beter past bij de
 eisen van een nieuwe stijl.

De vrijage
 van Venus
 en Adonis

Een thema dat eveneens vanaf 1600 in de Noordnederlandse
 schilderkunst geliefd wordt, is de vrijage van Venus en Adonis.
 In tegenstelling tot de voorgaande onderwerpen betreft het hier
 voorstellingen met weinig figuren en een geringe handeling,
 echter wel met voor deze generatie zo belangrijke elementen als
 de naaktfiguur en de idyllische landschappelijke setting. Wij
 zien dat allereerst Cornelis dit liefdespaar veelvuldig
 schildert. In het tweede decennium volgen hem Moreelse en
 Goltzius, die een van de fraalste schilderijen met dit onderwerp
 vervaardigde, terwijl ook Wtewael zich er eenmaal aan waagde.
 Enige tijd later zouden Adriaan van Nieulandt en Abraham
 Bloemaert het eveneens opnemen.

b.v. 5, 6

Liefkozende paren komen voor 1600 reeds vele malen voor in
 schilderijen met godenbijeekkomsten en in verwante voorstellingen
 als die van de Mensheid voor de zondvloed. Schilderijen waarop
 een vrijend liefdespaar het hoofdthema vormt, gingen de kunste-
 naars van de maniëristische generatie pas na 1600 vervaar-
 digen;³ dan is van meet af aan Venus en Adonis het favoriete
 duo. Slechts Venus en Mars genieten eveneens enige populariteit,

evenwel niet binnen het verhalende kader waar hun vrijage een rol speelt.¹ Uitbeeldingen van Mars en Venus zijn bijna altijd ontdaan van alle naar een verhaal verwijzende elementen en kunnen dus niet worden opgevat als uitbeeldingen van een mythologische fabel, maar moeten gezien worden als allegorieën waarvoor goden en godinnen uit de klassieke oudheid zijn gebruikt.² Andere minnekozende mythologische liefdesparen - waarvan Ovidius er vele beschrijft - zal men in de Hollandse schilderkunst uiterst sporadisch aantreffen.³

Voor al bij een aantal Noorditaliaanse schilders, bijvoorbeeld Veronese en Luca Cambiaso, behoorde de vrijage van Venus en Adonis in de 16de eeuw reeds tot de meest populaire mythologische onderwerpen, terwijl ook schilders aan het Rudolfinische hof, zoals Spranger en Heintz, het op hun repertoire hadden.⁴ Deze composities lijken echter van weinig invloed te zijn geweest op de 17de-eeuwse schilderijen in de Noordelijke Nederlanden.⁵ Alleen Titiaans beroemde Vertrek van Adonis zal vanaf het derde decennium direct of indirect van belang zijn.

In de uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties is het samenzijn van Venus en Adonis steeds uitgebeeld. In de Vulgare rust Venus in de schoot van Adonis, hetgeen bij Salomon, daarin gevolgd door Solis, Tempesta en ook nog De Passe, wordt omgedraaid; daar zit Venus tegen een boom en omarmt de verliefd naar haar opkijkende Adonis.⁶ In Borluits gedichtje onder het prentje van Salomon wordt dit ook zo beschreven: "... zyn hooft in hueren schoot gewoene / Te ligghen: ...". Dit is echter in strijd met de tekst van Ovidius waar juist verteld wordt dat Venus zich onder een boom neervlijde en haar hoofd tegen Adonis' borst te ruste legde om hem, haar woorden met kussen afwisselend, het waarschuwend verhaal van Atalanta en Hippomenes te vertellen.⁷ Alleen in Van der Borchts illustratie zijn de figuren op "correcte" wijze omgewisseld, waarbij Salomons beeldvorm gehandhaafd blijft. Deze illustratie-beeldvorm, waar Venus en Adonis als het ware in elkaars verlengde liggen - de een leunend in de schoot van de ander - blijkt weliswaar niet zo vaak rechtstreeks van invloed te zijn in de schilderkunst, maar laat toch in vele latere uitbeeldingen zijn sporen na.

63-68, 70 Van de acht schilderijen met Venus en Adonis die van Cornelis

bekend zijn (respectievelijk gedateerd 160(0?), 1603, 1611, 1614, 1619, 162(2?), 1625 en 1630), tonen er zes een half-liggende Venus die leunt tegen een zittende Adonis (de twee afwijkende halffiguren-composities uit 1614 en 1619 zullen later ter sprake komen).¹ Een globale verwantschap met het illustratie-type - maar dan op tekstgetrouwe wijze, waarin Venus in de schoot van Adonis rust - is zeker aanwezig. Vooral het 1611 gedateerde stuk toont in zijn opstelling invloed van Tempesta's illustratie. De poses van Venus en Adonis in de vroegste schilderijen herinneren echter in de eerste plaats aan de Venus en Mars-gravures van Goltzius naar Spranger, van Matham naar Goltzius en aan een van deze voorbeelden afhankelijke prent van Matham.² Een dergelijke opstelling voor liefdesparen gebruikte Cornelis in de jaren negentig reeds vele malen in veelfigurige schilderijen met voorstellingen van de Bruiloft van Peleus en Thetis en van de Mensheid voor de zondvloed.³ In feite gaat het dus aanvankelijk om een isolering van een reeds vertrouwd type, dat wordt aangepast aan het Venus en Adonis-thema.

Met uitzondering van het laatste, 1630 gedateerde stuk is in deze voorstellingen steeds de dood van Adonis klein op de achtergrond weergegeven, een episode die op de 16de-eeuwse illustraties nooit tegelijk met de vrijage werd uitgebeeld; daar is op de achtergrond dikwijls juist een voorgaand moment - Venus en Adonis samen jagend - te zien.⁴ Zowel in Cornelis' vroegste stuk, als in de werken van 1611, 162(2?) en 1625, maakt Venus een spreekgebaar waarmee zij de toeschouwer tevens op deze geweldadige achtergrondscene wijst; op die manier wordt enerzijds het moment uit het verhaal gepreciseerd - zij waarschuwt Adonis tegen de gevaarlijke jacht op groot wild⁵ - anderzijds wordt de gruwelijke gebeurtenis die Adonis te wachten staat (waarvan het liefdespaar op dit moment nog geheel onkundig is) tegelijkertijd voor de toeschouwer aangeduid. Overigens wordt ook in Cornelis' schilderijen waar Venus dit gebaar niet maakt, gesuggereerd dat zij tot Adonis spreekt. Dit conversatie-aspect was - net als de weergave van de dood van Adonis - in de boekillustraties geheel afwezig; daar is steeds sprake van een toegewijde vrijage. In de schilderijen lijkt de vrijage echter steeds minder rustig te worden.

- 72 In Paulus Moreelse's schilderijtje uit 1614¹ is door de gesticulerende gebaren van Venus en Adonis de discussie nog sterker benadrukt dan bij Cornelis het geval was; ook hier zien wij op de achtergrond Adonis' dood. De opzet is zeer verwant aan de voor 1614 ontstane werken van Cornelis, waarbij Moreelse's compositie iets meer herinnert aan de beeldvorm van de boekillustraties.² Zijn Venus-figuur lijkt echter aan te sluiten bij
- 74 een inventie van Crispijn van den Broeck die in 1600 in prent werd gebracht, en die de vroegste weergave in de Nederlanden van het vertrek van Adonis laat zien.³
- 73 Eveneens in 1614 schilderde Goltzius zijn grote doek met dit liefdespaar.⁴ Globaal sluit het zich aan bij het type van Cornelis, waar Venus half-liggend tegen een zittende Adonis leunt. De zeer forse figuren zijn nu echter zo geplaatst dat zij elkaar bijna spiegelen en er een haast symmetrische opbouw ontstaat. Goltzius' compositie maakt de indruk dat hij het bekende type, dat teruggaat op zijn eigen Mars en Venus-uitbeeldingen, heeft willen verbinden met motieven die hij van andere Venus en Adonis-voorstellingen had leren kennen. De wijze waarop Venus de arm om Adonis slaat, en ook de gezichten - vooral dat
- 75 van Adonis - doen sterk denken aan Rubens' compositie met het vertrek van Adonis.⁵ De houding van Venus lijkt - net als bij Moreelse's stuk uit hetzelfde jaar - geïnspireerd te zijn door
- 74 de prent naar Crispijn van den Broeck, die, zoals reeds gezegd, eveneens Adonis' vertrek te zien gaf.⁶ Goltzius gaf echter niet het vertrek weer, maar hield zich aan hetzelfde moment dat Cornelis steeds uitbeelde. Ook bij hem lijkt het element van conversatie aanwezig te zijn; daarbij wordt gesuggereerd dat de vrijage op het punt staat afgebroken te worden, doordat Adonis lijkt te willen weggaan: hij houdt een enorme speer gereed in de ene hand, zijn lichaam is enigszins van Venus afgewend en zijn andere hand rust slechts losjes op haar schouder.⁷ Ook in de
- 66-68 hierna ontstane werken van Cornelis zit Adonis voortaan gereed met de speer in de hand en is er een wending in het lichaam aanwezig. Cornelis geeft er echter geen blik van op de hoogte te zijn van de inventies van Rubens en Van den Broeck.
- 71 Een paneeltje van Wtewael,⁸ het enige dat hij van deze vrijage schilderde, sluit zich, ondanks de veel gekunstelder

- houdingen van Venus en Adonis, aan bij de hiervoor besproken schilderijen.¹ De plaatsing van de twee figuren, wier houdingen elkaar als het ware spiegelen, zou kunnen wijzen op
- 73 bekendheid met Goltzius' compositie.² Een groot doek van
- 69 Adriaen van Nieulandt uit 1627, volgt in vele opzichten vroegere werken van Cornelis.³
- 70 In 1614 en 1619 schilderde Cornelis twee zeer afwijkende voorstellingen van Venus en Adonis, die geen navolging zouden vinden. Het zijn grote, beeldvullende, half-figurige uitbeeldingen waarbij Venus en Adonis beide rechtop zitten.⁴ Ook in deze stukken lijkt van dialoog sprake te zijn en schijnt Adonis
- 70 op het punt van vertrekken. In het schilderij uit 1614 is dit zeer duidelijk het geval: men kan zich zelfs afvragen of hier
- 76 Titiaans beroemde compositie met het vertrek van Adonis van invloed is geweest; de rugfiguur van Venus en de wijze waarop Adonis omkijkend een blik op Venus werpt, lijken hiernaar te verwijzen. Merkwaardigerwijs valt echter in geen enkel ander werk van Cornelis, noch in een van de tot nu toe besproken schilderijen van andere schilders, enige rechtstreekse invloed van Titiaans inventie - die uit prenten bekend kan zijn geweest - te bespeuren.
- Een uitbeelding waar Adonis daadwerkelijk vertrekt, treffen wij in de Noordnederlandse schilderkunst voor het eerst aan in
- 77 een paneel van Paulus Moreelse uit 1622.⁵ Het moment dat Adonis zich uit de armen van Venus losmaakt om op jacht te gaan
- 76 - door Titiaan als picturaal motief geïntroduceerd⁶ - komt niet in Ovidius' verhaal voor en berust, voor zover bekend, evenmin op een andere literaire bron.⁷ Onder andere door Crispijn van
- 74, 75 den Broeck en door Rubens⁸ werd het Vertrek van Adonis op geheel eigen wijze uitgewerkt in inventies waarvan wij reeds bij
- 73 Goltzius enige weerslag dachten te kunnen waarnemen. In dit schilderij van Moreelse is zowel de invloed van Rubens als van de prent naar Van den Broeck onmiskenbaar.⁹ Moreelse voegde echter achter in het landschap nog steeds de voor de Hollanders zo traditionele dood van Adonis in. Hetzelfde deed ook Bloemaert
- 78 in een laat werk uit 1632, dat eveneens Adonis' vertrek laat zien.¹⁰ Voor het eerst treffen wij hier echter in de figuur van Adonis een duidelijk blik van bekendheid met Titiaans inventie

aan.¹ In de Venus-figuur handhaaft Bloemaert daarentegen de houding die in Holland langzamerhand traditioneel voor haar was geworden.

Jongere generaties schilders zouden van nu af aan juist aan het Vertrek van Adonis dikwijls de voorkeur geven. Behalve dat het motief dramatischer is, biedt het ook de mogelijkheid, zij het dat de tekst daarbij niet letterlijk gevolgd wordt, de oorzaak van de tragische wending die het verhaal neemt - het gegeven dat Adonis het advies van de bezorgde Venus niet opvolgt en toch op jacht gaat (welk gegeven ook voor de meeste uitlegingen van de fabel het aangrijpingspunt vormt) - op duidelijke wijze te visualiseren.² Het feit dat de toeschouwer weet dat Adonis hierdoor zijn noodlottige dood tegemoet gaat, maakt het vertrek tot een visueel spanningsvol moment. Door zijn dood nog eens op de achtergrond weer te geven zoals Moreelse en Bloemaert deden, wordt Adonis' treurige lot extra benadrukt.

Deze twee late werken van Moreelse en Bloemaert uitgezonderd, hielden de tot nu toe behandelde schilders vast aan het door Cornelis geïntroduceerde, vrijwel handelingsloze type.³ Zoals wij zagen ging het echter ook in deze werken niet om een kalme vrijage. Van begin af aan werden in de vrijage-zonder-meer zoals die in de boekillustraties te zien valt, elementen geïntroduceerd die Venus' waarschuwing en de toekomstige rampspoed aanduiden. Dat de liefdesidylle die men als toeschouwer in deze schilderijen in eerste instantie ziet, wreed verstoord zal worden is voor de goede verstaander duidelijk aangegeven; daarbij werd in deze gevallen de tekst van Ovidius geen geweld aangedaan.

Met het Venus en Adonis-thema kwam voor het eerst Goltzius als schilder ter sprake. Zoals te verwachten nemen mythologische onderwerpen onder zijn - niet zeer talrijke - schilderijen een belangrijke plaats in. Hij toont een voorkeur voor scènes waarin van weinig handeling sprake is met twee, hoogstens drie figuren - liefst een zittend of liggend vrouwelijk naakt dicht op de voorgrond, dikwijls geaccompanyeerd door een contrasterende "lelijke" bijfiguur, in een sterk erotische situatie - die een opvallend breed beeldvlak geheel vullen. De reeds besproken Venus en Adonis, zijn Danaë's, Jupiter en Antiope, Venus door een satyr

85, 86 bespied en twee werken met Vertumnus en Pomona, zijn wat dit betreft zeer karakteristiek.¹ Het laatstgenoemde onderwerp, dat door Bloemaert ruim een decennium eerder in de Hollandse schilderkunst was geïntroduceerd, zou vanaf dit moment - zij het over het algemeen in een decentere vorm dan Goltzius het schilderde - steeds meer aan populariteit winnen.

Vertumnus
en Pomona

Het Vertumnus en Pomona-thema kon, in tegenstelling tot de meeste hiervoor besproken onderwerpen, in het geheel niet bogen op een picturale traditie in de 16de-eeuwse schilderkunst, noch in Italië noch in het Noorden.² Voor de vele 17de-eeuwse Hollandse schilderijen met dit thema spelen de boekillustraties uit de tweede helft van de 16de eeuw echter een belangrijke rol; niet alleen werd de steeds uitgebeelde episode uit de fabel van

79 Vertumnus en Pomona door Salomon vastgelegd, ook de beeldvorm die hij er in zijn houtsnede aan gaf, blijkt van doorslaggevend belang.³ De illustraties van Solis en Tempesta, die in vele

80, 81

Metamorfosen-edities van de 16de en eerste helft 17de eeuw herdrukt, gekopieerd of gevarieerd werden, hielden zich vrij nauwkeurig aan deze beeldvorm.⁴ Op het type van de tegen een boom gezeten en op een arm leunende Pomona - schuin van voren gezien - en een lager gezeten oude vrouw die zich met een spreekgebaar naar haar toebuigt, zal eindeloos worden doorgeborduurd.

Wat immer wordt uitgebeeld is de episode uit het verhaal waarin Vertumnus in de gedaante van een oude vrouw een monoloog tot Pomona richt, waarmee hij haar tevergeefs tracht te overreden Vertumnus tot echtgenoot te nemen.⁵ Van enige actie is gedurende deze fase van het verhaal geen sprake. Het is een statische situatie die aanleiding geeft tot het schilderen van een passieve, mooie vrouw - die als zeer begeerlijk maar wars van elke mannelijke toenadering wordt beschreven - en een daarmee constrasterende oude vrouw, die op overredende wijze tot haar spreekt.

Een aantal elementen uit Ovidius' verhaal wordt in Salomons 79 houtsnede nauwkeurig in beeld gebracht. De welverzorgde tuin en boomgaard waar zij zich opsloot om al het manvolk te weren (r.629-636) is duidelijk aangegeven.⁶ Vertumnus in de gedaante van een oude vrouw heeft een muts op het hoofd (r.654) en stok in

de hand, waarop hij steunde toen hij Pomona's hof binnentrad (r.655).¹ Ook het feit dat Vertumnus op de grond, in het gras, is gaan zitten wordt vermeld (r.659).²

Anders dan bij de voorgaande onderwerpen het geval was, zijn er van dit thema nauwelijks losse prenten uit de late 16de en vroege 17de eeuw verschenen.³ De grote uitzondering is een schitterende prent die Jan Saenredam in 1605 naar inventie van Abraham Bloemaert graveerde.⁴ Deze prent vormt een briljante uitwerking van het illustratie-schema.⁵ Pomona is nu geheel naakt weergegeven zoals het een "maniëristische" godin betaamt. Voorts is een aantal belangrijke elementen toegevoegd die rechtstreeks uit Ovidius tekst komen. Pomona heeft de sikkels in de hand die Ovidius uitdrukkelijk noemt (r.628-631).⁶ Zij leunt tegen een boom waar zeer opvallend ranken met druiventrossen omheen slingeren; hiermee wordt Vertumnus' verwijzing naar het voorbeeld van de olm en de wijnstok in beeld gebracht (r.661-666),⁷ een exemplum dat overigens ook onafhankelijk van dit verhaal in de 16de en 17de eeuw grote bekendheid genoot.⁸ Passende zaken als een appelboom en een mand met allerlei vruchten worden toegevoegd (vgl. r.657 en 660),⁹ terwijl wij op de voorgrond enkele niet expliciet in Ovidius vermelde elementen als enorme kalebassen, komkommers en kool, en links van Pomona opvallende potten met anjers zien.¹⁰ Tenslotte zijn op de achtergrond twee nevenscènes toegevoegd. Links treedt Vertumnus leunend op haar stokje de hof binnen, rechts zit een naakt vriend paar; de invoeging van deze laatste scène, het niet als zodanig door Ovidius beschreven happy-end, blijft uniek.¹¹

Niet alleen leverde Bloemaert de inventie voor de eerste en tevens mooiste, losse prent met dit thema in de Noordelijke Nederlanden, ook het vroegst bekende Hollandse schilderij met dit gegeven - dat enkele jaren vóór de prent ontstond - is van zijn hand.¹² Hij was het dus die de eerste stoot gaf tot de uitbeelding van dit in de Noordelijke Nederlanden zo buitengewoon populaire onderwerp. Dit schilderij, uit de laatste jaren van de 16de eeuw, toont reeds alle elementen die in de hiervoor besproken gravure op een overzichtelijker wijze verder uitgewerkt werden. Pomona is in het schilderij weliswaar nog niet naakt, maar de stap van haar nauwelijks verhullende kleding naar

volledige naaktheid is zeer klein. Anders dan op de prent wordt het uitgebeelde moment hier echter gepreciseerd: Vertumnus wijst op de wingerdranken, hetgeen aangeeft dat hij Pomona het exemplum van de olm en de wingerd voorhoudt.¹ Dit zullen wij in de toekomst - allereerst in de werken van Goltzius en in Bloemaerts latere schilderijen - nog vele malen terugzien.

Voorzover bekend duurt het na het verschijnen van de gravure van Saenredam naar Bloemaert nog acht jaar voor het eerstvolgende schilderij met dit onderwerp zich aandient. In 1613 en 1615 vervaardigde Goltzius twee grote doeken,² waarin hij het illustratieschema transformeerde tot een compositie die, zoals reeds vermeld, zeer verwant is aan een aantal andere schilderijen die hij in deze periode vervaardigde.³ Bloemaerts inventie met de naakte Pomona en wellicht ook Tempesta's illustratie waarin deze scène grootfigurig in een beperkte ruimte is weergegeven, zullen hem daarbij gestimuleerd hebben. Ook door Goltzius is het moment uitgebeeld dat Vertumnus op de wijnstok wijst.⁴ Doordat Vertumnus zich overbuigt en Pomona bij de arm grijpt, ontstaat een fysiek contact dat de voor een oud vrouwtje wat onnatuurlijke belangstelling benadrukt en sterker de aandacht vestigt op het contrast tussen het lelijke gerimpelde oudje en de jonge mooie Pomona met haar blanke huid. Voorts krijgen vooral in het eerste schilderij de suggestief geplaatste stok van Vertumnus en de sikkels van Pomona, waarmee zij - in het centrum van het schilderij - een gebaar in de richting van deze stok maakt, een opvallende nadruk. Het feit dat wij eigenlijk te doen hebben met een (verliefde) man en met een vrouw die elke mannelijke toenadering schuwt, lijkt zo op een enigszins angstaanjagende wijze gevisualiseerd te worden.⁵

Een aantal werken die Bloemaert nog met dit onderwerp schilderde, is van latere datum. In het vroegste hiervan (ca. 1615-1620, de compositie is alleen nog uit een prent bekend) worden wij door het liggende formaat, de opstelling en de schaal van de figuren aan Goltzius herinnerd.⁶ Ook bij Bloemaert is nu de fysieke toenadering van Vertumnus uitgebeeld; de houding van de ditmaal iets meer geklede Pomona blijft bij hem daarentegen schroomvalliger. Hetzelfde geldt voor zijn 1620 gedateerde schilderij, dat in de compositie nog dichter tot Goltzius nadert

door verdere reductie van de omgeving en vergroting van de figuren.¹ Pomona is dit keer echter nog meer gekleed; zij heeft kleding aangekregen die sterk doet denken aan die van Bloemaerts herderinnen.² De tendens om Pomona minder naakt weer te geven, zoals ook in de boekillustraties gebruikelijk was, zal zich van nu af aan voortzetten - het duurt tot de jaren veertig voor wij weer een naakte Pomona ontmoeten. In Bloemaerts laatste schilderij met dit thema is de compositie veel simpeler geworden en de erotische sfeer is geheel verdwenen.³ Vertumnus en de nu volledig geklede Pomona zitten recht tegenover elkaar; er is geen fysiek contact. Het actieve toespreken en het passieve luisteren krijgen meer nadruk dan tot nu toe het geval was ten koste van de toenadering.⁴

89 Een nogal afwijkende uitbeelding van dit onderwerp laat een schilderijtje van Cornelis zien (ca. 1624).⁵ De compositie staat verder af van de boekillustratie-beeldvorm, hetgeen vooral komt doordat de geheel naakte Pomona als rugfiguur (van een type dat dikwijls in werken van Cornelis te zien valt) is weergegeven en zij een cornucopia met vruchten draagt. Cornelis is de enige die haar ooit een hoorn des overvloeds als attribuut in de armen geeft. Door de combinatie met korenaren in het haar herinnert zij direct aan een Ceres-figuur, zoals wij die bijvoorbeeld uit diverse schilderijen met het thema Sine Cerere en Baccho friget Venus kennen. Cornelis blijkt zelfs voor deze Pomona een Ceres-figuur uit een van zijn eigen schilderijen met deze voorstelling herhaald te hebben;⁶ het oproepen van deze associatie lijkt dus opzet te zijn. De toenadering, evenals andere erotische implicaties, is hier afwezig; net als bij de late Bloemaert wordt vooral het toespreken geaccentueerd, waarbij Vertumnus zeer nadrukkelijk op de wijnstok wijst.

In het voorgaande hebben wij gezien dat het Vertumnus en Pomona-thema enige populariteit begint te krijgen als Goltzius, Bloemaert en Cornelis tot een stijl zijn overgegaan waarin dikwijls een voorkeur aan de dag wordt gelegd voor voorstellingen met enkele forse figuren die, in een statische situatie, een groot deel van het beeldvlak vullen. Zij hebben daarmee een belangrijk aspect van de uitbeelding van dit onderwerp bepaald; voor schilderijen met kleinfigurige mythologische voorstellingen

zou het thema nooit gebruikt worden.

Opmerkelijk aan dit onderwerp is, dat de toeschouwer in principe slechts een oude vrouw ziet die een mooie jonge vrouw toespreekt. Door het bijwerk (de tuin, de vruchten) kan degene die op de hoogte is van dit verhaal de scène herkennen; het bijwerk kan hem er zelfs op wijzen dat hij met een specifieke episode uit het verhaal te doen heeft (middels de olm en de wijnstok), terwijl het tevens vele andere zinnebeeldige associaties bij de toeschouwer kan oproepen die het voorgestelde nader uitwerken of specificeren.¹ Voorts kan de toeschouwer, na de voorstelling herkend te hebben, slechts met kennis van het verhaal weten dat de mooie jonge vrouw een kuise maagd is, buitengewoon afkerig van mannen, en dat de oude vrouw de valse gedaante van een minnaar is, voor wiens liefde zij uiteindelijk toch zal bezwijken in de volgende episode van het verhaal.

85, 86 In de besproken schilderijen van Goltzius en in enkele stukken
87, 88 van Bloemaert werd geprobeerd iets van deze implicaties in beeld te brengen door middel van een fysieke toenadering en door attributen als de stok en de sikkels op suggestieve wijze te gebruiken, terwijl, vooral bij Goltzius, het contrast tussen jong en mooi en oud en lelijk een bijzondere aandacht kreeg. De erotische spanning is vooral in deze schilderijen sterk benadrukt. In de tot nu toe besproken schilderijen zien wij tenslotte een zeer "compleet" bijwerk: de gesloten hof wordt duidelijk aangegeven, de verwijzing naar de olm en de wijnstok is steeds aanwezig en de overdaad aan vruchten, vooral appels en druiven, ontbreekt niet. Al deze aspecten zouden in een latere periode lang niet altijd dezelfde aandacht krijgen.

Hoewel het "illustratie-schema" een belangrijke greep op de beeldvorm behoudt, zagen wij dat het karakter van het onderwerp reeds in deze eerste schilderijen veranderingen ondergaat. Goltzius paste het in een voor hem karakteristieke beeldvorm toe, waarbij de grote "klassieke" Pomona-figuur, die door haar houding en naaktheid getypeerd wordt als een Venus-achtige godin, centraal staat. Cornelis maakt van Pomona een hem vertrouwd Ceres-type, dat in diverse schilderijen van zijn hand voorkomt, terwijl Pomona in Bloemaerts late werken steeds meer het karakter gaat aannemen van het herderinnetype dat in de jaren twintig in

het Utrechtse zo populair was. Dergelijke transformaties zal het thema nog diverse malen ondergaan.

De bevrijding van Andromeda door Perseus

b.v. 93-95

Enkele woorden moeten tenslotte nog gewijd worden aan de Bevrijding van Andromeda, een onderwerp dat in de Hollandse prentkunst van de late 16de en vroege 17de eeuw, vooral bij Goltzius en zijn kring een buitengewone populariteit genoot. Van geen ander Metamorfosen-onderwerp werden zoveel losse prenten op de markt gebracht.¹ Het aantal schilderijen blijft bij de hier besproken schilders echter vrij gering. Het onderwerp zou in de Noordnederlandse schilderkunst nooit de populariteit krijgen die het in Italië had,² hetgeen juist gezien het grote aantal Hollandse prenten nogal eigenaardig is.

Het is opmerkelijk dat bijna alle laat 16de-eeuwse en 17de-eeuwse uitbeeldingen een belangrijke afwijking van het Metamorfosen-verhaal te zien geven - een afwijking die juist via de Metamorfosen-illustraties in de weergave van dit onderwerp doordringt - namelijk de aanwezigheid van Pegasus als vervoermiddel van Perseus. In de illustratie van Salomon, daarin gevolgd

b.v. 91

door Solis, Tempesta en anderen, is Perseus, op de rug van Pegasus gezeten, in strijd met het monster gewikkeld. Deze beeldvorm, die berust op een middeleeuwse verwarring met Bellerophon, zou zeer hardnekkig blijken te zijn, ondanks het feit dat Ovidius met geen woord over Pegasus rept en Perseus op eigen kracht laat vliegen, dat wil zeggen met behulp van Mercurius' gevleugelde sandalen.³ Dat men zich wel bewust was van het bestaan van een andere versie blijkt uit het feit dat een enkele maal Perseus zonder Pegasus is uitgebeeld, zoals in de

b.v. 92

Metamorfosen-illustraties van Van der Borch en C. de Passe I, in een illustratie in de eerste editie van de *Thronus Cupidinis*, in een gravure van W. Swanenburgh naar J. Saenredam en in een

96

laat-maniëristisch schilderij uit de jaren negentig van de 16de eeuw.⁴ De beeldvorm met Pegasus blijkt echter dermate aantrekkelijk dat men in alle andere gevallen daaraan heeft vastgehouden.⁵

Buiten een niet meer bekend werk van Bloemaert dat door Van Mander wordt genoemd, is er van deze generatie slechts één

96

anoniem schilderij, het reeds hierboven genoemde, dat voor 1600

gedateerd kan worden: wellicht kan het aan een schilder als Gerrit Pietersz. Sweelinck worden toegeschreven.¹ De plaatsing van Andromeda op de achtergrond, de figurengroep op de voorgrond en het uiterlijk van de rotspartij doen denken aan De Gheyns prent naar Karel van Mander. Overigens herinnert ook Van Manders korte beschrijving van het verloren gegane stuk van Bloemaert aan deze inventie van hemzelf.² De anonieme schilder heeft echter duidelijk Ovidius' tekst meer in acht genomen, hetgeen blijkt uit het reeds vermelde feit dat Perseus op eigen kracht vliegt en uit de wanhopig lamenterende vader en moeder van Andromeda die hij - in plaats van Van Manders zeenimfen - op de voorgrond weergaf.³

Na 1600 komen wij bij deze generatie kunstenaars enkele schilderijen met dit thema tegen, maar het blijven er verbazend weinig. Van Cornelis is slechts een vermelding bekend van een 1606 gedateerd stuk, dat gezien de beschrijving ook Van Manders inventie zal reflecteren.⁴ In een compositie van Wtewael uit

97

circa 1615, waarvan twee varianten bestaan, is Andromeda grootfigurig op de voorgrond uitgebeeld, zoals op de meeste prenten het geval is.⁵ Hier zien wij een uitwerking van het geijkte

vgl. 94, 95

type dat uiteindelijk op de hiervoor genoemde boekillustraties teruggaat.⁶ Van de hand van Bloemaert zijn twee latere werken te traceren,⁷ die beide het uit vele illustraties en prenten bekende type volgen. Het grootfigurige stuk staat daar echter iets dichterbij dan het schilderij waar de zee en de rotsen domineren, en waar wij zowel Andromeda en haar ouders als Perseus, Pegasus en het monster op grote afstand zien.⁸ Een dergelijke "landschappelijke" weergave zal in de Poelenburchschool een aantal malen terugkeren.

In het voorgaande werd duidelijk dat het aantal verschillende mythologische onderwerpen dat de schilders van de oude garde tussen circa 1600 en circa 1630 vervaardigden vrij beperkt is. Sommige van die onderwerpen genoten bij bepaalde schilders een sterke voorkeur en lijken zelfs een specialisme te zijn geweest: dat geldt voor Wtewael met zijn Bruiloft van Peleus en Thetis, Oordeel van Paris en Diana en Actaeon, veelfigurige thema's die hij tot omstreeks 1620 in een hardnekkig laat-maniëristisch

idioom blijft weergeven; het geldt eveneens voor Cornelis met Diana en Callisto, Venus en Mars (hier niet behandeld) en vooral Venus en Adonis, onderwerpen die hij ruim drie decennia lang diverse malen herhaalt in een vormgeving waarin alle laat-maniëristische gespannenheid en excessieve stileren van zijn vroege werk is verdwenen en waarin vrij eenvoudige composities met een beperkt aantal grote naaktfiguren en weinig handeling favoriet zijn - zij het in minder extreme mate dan bij Goltzius. In de laatst genoemde ontwikkeling passen ook enkele van de weinige vrij bijzondere onderwerpen die wij in deze periode tegenkomen, zoals het thema van Paris en Oenone dat Cornelis circa 1615 schilderde in een beeldvorm die zeer verwant is aan zijn gelijktijdige uitbeeldingen van Mars en Venus en Venus en Adonis,¹ en Goltzius' reeds genoemde uitbeeldingen van Danaë, Jupiter en Antiope en Venus bespied.² Ook Bloemaert sluit zich op zijn eigen wijze bij deze ontwikkeling aan. Bij hem zien wij in deze periode eveneens voornamelijk grootfigurige scènes met slechts enkele personen in een kalme handeling. Een duidelijke voorkeur voor bepaalde onderwerpen toont hij niet: zoals wij zagen komt een aantal van de hiervoor besproken thema's enkele malen bij hem voor: slechts de uitbeeldingen van de Vertumnus en Pomona-fabel springen daar enigszins uit.

195

Hoofdstuk 2

DE JONGERE GENERATIE TUSSEN CIRCA 1610 EN 1630

Zoals wij hebben kunnen constateren was het vooral de oudere generatie¹ die in de eerste dertig jaar van de eeuw - en wat Bloemaert betreft ook nog in de volgende decennia (zijn werken uit die periode komen later nog af en toe ter sprake) - een flink aantal schilderijen met mythologische voorstellingen produceerde. Bij de jongere garde zijn zij in deze periode - althans bij de echte figuurschilders onder hen - niet zeer talrijk. De Amsterdamse groep rondom Lastman toont een vrij geringe belangstelling, terwijl de Utrechtse caravaggisten er zich tot omstreeks 1630 zeer weinig mee bezighouden. Een uitzondering vormen enkele schilders die zich in de eerste plaats toediepten op landschappen met kleinfigurige historiën. Zagen wij in het werk van Gillis van Coninxloo enkele malen een mythologische stoffage, ook bij landschapsschilders van Vlaamse herkomst, zoals Gillis d'Hondecoeter en Alexander Keirincx, treffen wij die in de jaren twintig en dertig af en toe aan; in deze werken neemt de figurenstoffage een zeer ondergeschikte plaats in. Moyses van Uytenbroeck zal vanaf circa 1622 deze trend een nieuwe impuls geven met landschappen van een geavanceerder type, waarin invloeden van de Elsheimer-richting een belangrijke rol spelen; in zijn schilderijtjes krijgen de figuren een aanzienlijk belangrijker plaats toebedeeld. Daarnaast is het echter vooral Cornelis van Poelenburch die een nieuw type idyllische landschappen - dat hij na zijn terugkeer uit Italië, omstreeks 1626, in Utrecht introduceerde - dikwijls bevolkt met (naakte) mythologische figuren. Een tiental jaren later zal er zich rondom Poelenburch een hele groep schilders vormen - onder andere Van der Lisse, Vertangen en Van Cuylenburgh - die tot laat in de eeuw (men denke ook aan Van Haensbergen en zelfs gedurende enige tijd nog Gerard Hoet) hetzelfde type landschap met hetzelfde soort onderwerpen in groten getale blijft produceren.

Het beeld dat ontstaat, als wij het werk bekijken van deze schilders, geboren tussen ongeveer 1585 en 1600 en werkzaam vanaf circa 1610 tot na 1640, is veel heterogener dan bij de hiervoor

besproken generatie het geval was. De onderwerpen die deze jongere schilders kozen vertonen een breed scala, waarbij er - behalve bij Poelenburch en zijn navolgers - nauwelijks onderwerpen zijn die dikwijls herhaald werden en er als buitengewoon geliefd uitspringen. Wel kunnen er thema's worden aangewezen die, omdat zij enkele opmerkelijke karakteristieken gemeen hebben, een keuze laten zien die typerend voor bepaalde schilders genoemd kan worden.

Pieter Lastman en zijn kring; Moyses van Uyttenbroeck

Bezien wij eerst de vrij duidelijk af te bakenen groep kunstenaars die wij bij hun traditionele naam, de pre-rembrandtisten zullen noemen, dan valt het op dat de, weliswaar niet zeer talrijke, mythologische schilderijen van de schilders Lastman, Tegnagel, Jan en Jacob Pynas en Moeyaert, zowel wat onderwerp als karakter betreft, meestal sterk afwijken van wat wij tot nu toe hebben gezien. Opmerkelijk is in de eerste plaats de originele keuze van enkele thema's uit Homerus' *Odyssee*, die in de Nederlanden waarschijnlijk een bredere bekendheid had gekregen door Coornherts vertaling.¹ Respectievelijk in 1609 en 1619 vervaardigde Lastman twee fraaie schilderijen met de ontmoeting tussen Odysseus en Nausicaa, waarmee hij een moment van dramatische confrontatie als onderwerp koos.² Het heeft er alle schijn van dat Lastman de eerste was die dit prachtige verhaal in een schilderij in beeld bracht, hetgeen hij op zeer tekstgetrouwe wijze deed. Hoewel zijn uitgangspunt misschien een 16de-eeuwse houtsnede zal zijn geweest, geeft hij blijkt de eerste bladzijden van boek VI (en ook de laatste bladzijde van boek V) - waarschijnlijk in Coornherts vertaling - goed gelezen te hebben.³ In het schilderij uit 1609 zijn de beschreven locatie en de bezigheden van Nausicaa en haar vriendinnen, voordat zij door Odysseus werden opgeschrikt, duidelijk weergegeven: zij bevinden zich op een beschut strand bij de mond van een rivier, waar zij met een wagen getrokken door ezels gearriveerd waren. Zij hebben kleren gewassen die op dit moment juist worden opgeruimd, zij hebben gepicknicked met de heerlijkheden en

Odysseus en
Nausicaa

98, 99

98

wijn die Nausicaa's moeder had meegegeven, en gezongen (zie het liedboek rechts).¹ Odysseus is, na zijn naaktheid met een bladerrijke tak bedekt te hebben, vanachter het struikgewas vandaan gekropen, de meisjes vluchten verschrikt, alleen Nausicaa blijft kalm en moedig staan. Odysseus blijft op enige afstand wanneer hij zich smekend tot haar richt.² Niet alleen zijn al deze zaken in het beeld terug te vinden, tevens wordt deze episode op zeer heldere en verhalende wijze in beeld gebracht. Het bovenstaande kan gelezen worden als een samenvatting van het verhaal, maar tegelijkertijd ook als een beschrijving van de in het schilderij zichtbare handeling; deze is zodanig weergegeven dat ook zonder kennis van het verhaal de toeschouwer kan nagaan wat er zich afspeelt.³

99

In het 1619 gedateerde werk heeft het moment van klaarmaken voor het vertrek - het opruimen van de was en het inspannen van de wagen met ezels - meer nadruk gekregen, waarbij de overzichtelijke vertellende handeling rond de twee hoofdpersonen zoals die in het eerste stuk te zien was, enigszins vertroebeld wordt. Er is nu een monumentaler en tevens statischer compositie ontstaan, waardoor een aantal verhalende elementen die het vorige schilderij zo duidelijk "leesbaar" maakten, is opgeofferd.⁴ Door de compositie wordt de blik nu in de eerste plaats op de grote figuur van Nausicaa gericht. Behalve als reactie op de onverwachte verschijning brengen haar opengespreide armen op nadrukkelijke wijze het idee van ontvangst in beeld; zij biedt de geteisterde Odysseus een veilig en gastvrij welkom. Doordat de toeschouwer met Odysseus meekijkt naar Nausicaa, richt zij zich als het ware tevens tot hem. De zeer vertellende, nauwkeurig het verhaal volgende weergave in het eerste schilderij is nu, zonder dat het verhaal geweld wordt aangedaan, geëvolueerd tot een weergave waarin een bepaalde kerngedachte - het gastvrije onthaal - wordt uitgedrukt; daarbij krijgt tevens het contrast tussen rijk en welvarend enerzijds en arm en berooid anderzijds meer nadruk.⁵

Deze twee schilderijen hebben tussen 1630 en 1660 een aantal Amsterdamse opdrachtgevers en in Amsterdam werkzame schilders geïnspireerd. De stukken van Jan Pynas (163?), Claes Moeyaert (ca. 1649), Bartholomeus Breenbergh (1640), Joachim von Sandrart (ca. 1638-42) en Thomas de Keyser (1657),⁶ tonen de invloed

van beide composities van Lastman,¹ die vermoedelijk in bekende Amsterdamse collecties te zien zijn geweest. De heldere verteltrant zien wij in vereenvoudigde vorm slechts terug bij Jan Pynas, terwijl de ontvangst-gedachte ook in De Keyzers schoorsteenstuk, geschilderd voor de Desolate Boedelkamer van het Stadhuis, is uitgedrukt.² Door Moeyaert werd daarentegen slechts de schrik en verwarring weergegeven, waarbij de handeling van het verhaal zelf geheel onduidelijk is geworden.³ De compositie van Gerard Hoet, die dit onderwerp laat in de eeuw nog eens opnam, zal door Sandrarts schilderij zijn geïnspireerd.⁴

Odysseus en Athena In 1625 schilderde Lastman Odysseus die met behulp van Athena de schatten van de Phaiaken verbergt, een zeer uitzonderlijk onderwerp waarin hem echter Poelenburch een jaar eerder was voorgegaan.⁵ Aangezien Poelenburch toen nog in Italië verbleef en de twee schilderijen een geheel verschillende compositie hebben, moet dit een merkwaardige coincidentie zijn. Andere uitbeeldingen van dit onderwerp zijn mij niet bekend.

Circe en de gezellen van Odysseus Het derde Odyssee-thema dat voor het eerst bij een pre-rembrandtist voorkomt, is dat van de gezellen van Odysseus die door Circe in zwijnen worden veranderd. Jan Tegnagel schilderde dit onderwerp in 1612.⁶ Episodes uit het verhaal van Odysseus en Circe werden reeds een enkele maal in Italië geschilderd.⁷ Tegnagels schilderij toont echter geen enkele verwantschap met deze stukken waarin steeds Odysseus, die dankzij de hulp van Mercurius bestand is tegen Circe's toverkunst, de hoofdpersoon is. Tegnagels uitbeelding, die het moment weergeeft dat Odysseus' gezellen in varkens worden veranderd, berust dan ook niet rechtstreeks op het Homerische verhaal, maar op Ovidius' vertelling in boek XIV van de Metamorfosen.⁸ Juist dit moment werd sinds Salomon in uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties van een prentje voorzien. Tegnagels schilderij blijkt rechtstreeks hierdoor geïnspireerd te zijn, zoals vergelijking met vooral Tempesta's illustratie laat zien.⁹ Met deze voorstelling uit de avonturen van Odysseus zijn wij dus weer op het vertrouwde terrein van Ovidius' Metamorfosen teruggekeerd. In de, niet zeer talrijke, latere uitbeeldingen van een episode uit dit verhaal - in een aan Honthorst toegeschreven schilderij en in werken van respectievelijk Salomon de Bray, Christoffel Pierson

en Gerard Hoet - is de band met de Ovidius-illustraties echter niet meer aanwezig en blijkt in enkele gevallen wel Homerus de bron te zijn.¹

De offer-
strijd
tussen
Orestes en
Pylades

Zeer uitzonderlijk - ook wat betreft de bron - is Lastmans uitbeelding van Orestes en Pylades in Tauris,² die met elkaar discussiëren wie van hen geofferd zal worden, aangezien een van hen gespaard zal blijven en zij beiden de ander willen sparen. Lastman schilderde dit tafereel waarschijnlijk als pendant van de offerscène van Paulus en Barnabas te Lystra in 1614.³ Ruim dertig jaar later, in 1647, werd het gegeven nog eens door Moeyaert herhaald,⁴ die sterk op Lastmans compositie steunde, maar die het aanzienlijk minder helder in beeld bracht.⁵

Euripides' tragedie Iphigeneia in Tauris lijkt in de tijd dat Lastman zijn schilderij vervaardigde, als directe bron niet zo waarschijnlijk; bovendien valt een aantal elementen slecht te rijmen met de episode zoals Euripides die beschrijft.⁶ Wellicht zal Van Manders relaas in de Wtlegghingh de gegevens hebben geleverd.⁷

Jupiter, Io
en Juno

Van Lastman kennen wij ook enkele mythologische schilderijen waarvan de bron minder exclusief is. Dan gaat het echter eveneens om onderwerpen die in de Hollandse schilderkunst origineel zijn. Zijn schilderijen van Jupiter, Juno en de in een koe veranderde Io (1615), en van Apollo en de dode Coronis (162(5?)), hebben beide weer de Metamorfosen als bron; uitbeeldingen ervan waren reeds bekend van vele illustraties. Het eerste onderwerp, waarvan het moment is weergegeven dat Juno Jupiter verrast en hem vraagt de koe (Io) als geschenk te mogen hebben,⁸ toont bekendheid met dergelijke illustraties.⁹ Lastman voegt een Amor toe, en een figuur die het bedrog personifieert (met een masker op), waarmee het thema van liefde en bedrog extra benadrukt wordt. Een dergelijke zinnebeeldige toevoeging is overigens zeer uitzonderlijk in de uitbeelding van een mythologische fabel in de Noord-nederlandse schilderkunst. Later zal Lastmans schilderij nog een aantal uiteenlopende schilders - zij het allen in Amsterdam werkzaam - inspireren: Govert Flinck, Gerbrand van den Eeckhout, Jan Gerritsz. Bronckhorst en Jan van Noordt.¹⁰

Voor Lastmans' Dood van Coronis¹¹ was ongetwijfeld

De dood
van Coronis

Elsheimers compositie met dit onderwerp de inspiratiebron.¹ Lastman geeft echter een dramatischer moment weer² dat tevens gemakkelijker herkenbaar is, en voegt voor een grotere duidelijkheid een aantal direct aan de tekst van Ovidius ontleende elementen in, die bij Elsheimer ontbreken.³ Hoewel in de Metamorfosen-illustraties steeds het moment wordt gekozen dat Apollo zojuist zijn pijl heeft afgeschoten die Coronis in de borst heeft getroffen - Lastman laat een later moment zien, wanneer Apollo de dode Coronis omhelst - krijgt men vooral bij vergelijking met Van der Borchts illustratie de indruk dat Lastman wel degelijk ook naar een van deze prentjes heeft gekeken.⁴ Merkwaardig is, dat het thema van Apollo en Coronis geen navolging heeft gevonden, terwijl de qua beeldvorm zo verwante voorstelling Cephalus en Procris wel vaker uitgebeeld zou worden.

Het oordeel
van Midas

Van de mythologische onderwerpen die Lastman behandelde, behoort alleen het oordeel van Midas tot de thema's die dikwijls werden geschilderd. Voor Lastman kennen wij het alleen van Van Mander die het kleinfigurig in een landschap weergaf. Na hem zullen wij het vooral in de periode 1620-1640 nogal eens tegenkomen in werken van vrij uiteenlopende schilders, zoals Moyses van Uyttenbroeck (resp. uit 1622 en 1625), Jan Moeyaert, Abraham Bloemaert (ca. 1630), Cornelis van Poelenburch, Pieter Codde en Jan Linsen. Laat in de eeuw keert het thema bij Lairese en Hoet nog eens terug.

In feite is Ovidius de enige klassieke auteur die een duidelijk onderscheid maakt tussen de twee verhalen van de muziekwedstrijd van Apollo en Pan, en Apollo en Marsyas, welke hij beide uiteenzet;⁵ in het eerstgenoemde verhaal wordt de wedstrijd uitvoerig beschreven, in het tweede wordt deze slechts zeer terloops vermeld en is het vooral de tragische straf van Marsyas die alle aandacht krijgt. In de Noordelijke Nederlanden betreffen de uitbeeldingen van de muziekwedstrijden immer de fabel van Apollo en Pan, waar Midas en Tmolus oordelen;⁶ soms zal er echter sprake zijn van invoeging van elementen die meer met het Marsyas verhaal te maken hebben.

In de uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties wordt de episode van het oordeel van Midas en Tmolus altijd van een

b.v. 100

prentje voorzien. De illustraties van Salomon, Solis en Van der Borch tonen steeds een overzichtelijke symmetrische opstelling van de vier hoofdfiguren waarbij het oordelen van Tmolus en Midas (reeds met ezelsoren) tussen de twee alternatieven Apollo en Pan, die op deze uitbeeldingen tegelijkertijd spelen, duidelijk in beeld wordt gebracht. Tempesta vereenvoudigt de zaak nog meer door Tmolus weg te laten en Midas in het centrum te plaatsen; hij beeldt alleen het moment uit dat Apollo Midas van ezelsoren voorziet, daarmee de incongruentie opheffend dat Midas deze reeds had terwijl de muzikanten nog bezig zijn.¹ Deze illustraties blijken slechts weinig invloed te hebben gehad op de Noordnederlandse schilderijen. Zelfs de ets van Tempesta vindt geen weerklank; alleen Rubens kiest voor hetzelfde actieve en eenduidige moment, zonder dat echter enige invloed van Tempesta zichtbaar is.² Belangrijker waren een gravure van Claes Clock na 101 naar Karel van Mander (gedateerd 1589) en de beroemde prent van 102 Goltzius uit 1590, die als een briljante uitwerking van Van Manders inventie kan worden beschouwd.³ In deze composities zien wij een groot gezelschap toeschouwers, waaronder Minerva en de muzen, die eigenlijk niets te maken hebben met het verhaal zoals Ovidius dat vertelt, maar wel met de Marsyas-fabel geassocieerd werden.⁴ De beschrijving van het Ovidiaanse verhaal wordt echter in vele opzichten vrij nauwkeurig gevolgd. Zo zien wij Tmolus als rechter op een verhoging gezeten, een krans van eikebladeren om het hoofd,⁵ terwijl de gelauwerde Apollo, gekleed in een lange mantel die tot op de grond valt, aan het musiceren is.⁶ Voor Goltzius' prent geldt in nog sterkere mate dan voor Van Manders inventie dat niet zozeer het oordeel van Midas het hoofdthema vormt als wel het spel van Apollo⁷ en het toehoren van de omstanders. Midas, reeds getooid met de ezelsoren, is enigszins afzijdig naast Pan geplaatst en geeft, al wijzend op Pan die zijn kunsten reeds vertoond heeft, zijn oordeel.⁸ Om zowel de ware kunst van Apollo als tegelijkertijd het domme oordeel van Midas in beeld te brengen kon de letterlijke opeenvolging van de gebeurtenissen dus niet in acht genomen worden.

In de twee vroegste schilderijen die wij van deze voorstelling kennen wordt eenzelfde opzet gevolgd. Het gaat hier om twee

- landschappen met kleinfigurige stoffage, mogelijk beide van de hand van Van Mander. Het eerste is gesigneerd door Gillis van Coninxloo en 1588 gedateerd, en werd waarschijnlijk omstreeks 1602 door Van Mander met deze voorstelling aangevuld;¹ de nogal verwante, wellicht iets vroegere, stoffage in het tweede landschap zou eveneens van hem kunnen zijn.² Zowel de compositie van Goltzius als zijn eigen gegraveerde inventie klinken in deze schilderijen door. Er wordt wat met de verschillende elementen geschoven - de in een elegante houding spelende Apollo,³ de zittende Tmolus, de op Pan wijzende Midas met ezelsoren, de omringende groep van Minerva en de muzen⁴ -, maar in wezen wordt hetzelfde in een vergelijkbare compositie weergegeven.⁵ De musicerende Apollo die nu, zoals het behoort, zijn lier heeft gekregen in plaats van een viool,⁶ is in nog sterkere mate de centrale figuur van de voorstelling geworden.
- 103 Opmerkelijk in het stuk in Dresden is de toevoeging van de groep elegant geklede dames - heel klein rechts onder de bomen ter hoogte van de waterval - die rond een op een pansluit spelende satyr geschaard zitten.⁷
- 104 Wanneer Lastman dit onderwerp weer opneemt, vormt Goltzius' inventie nog steeds het uitgangspunt.⁸ Ook hier is de spelende Apollo, om wie het gezelschap in een kring gegroepeerd is, de blikvanger van het schilderij. Lastman heeft echter geprobeerd ook het verhaal over Midas duidelijk te vertellen. Ter rechterzijde staat de naar Pan wijzende Midas, op wie de toeschouwer attent wordt gemaakt door de boze blik van Apollo die in zijn richting leidt, en waarmee hij als het ware de groei van Midas' oren schijnt te veroorzaken.⁹ Twee vrouwen naast Midas nemen waar dat hij ezelsoren heeft gekregen en kijken lachend naar hem op; enige in de bomen rondspringende kindersatyr's geven de spottende vrolijkheid extra nadruk. Minerva is verdwenen en met haar de muzen. Overeenkomstig de tekst van Ovidius zijn er wel enkele nimfen aanwezig;¹⁰ het publiek bestaat verder nog uit enige satyr's. Dat Apollo net als op Goltzius' prent een viool bespeelt, past niet bij de tekstgetrouwheid die wij langzamerhand van Lastman verwachten; raadpleging van Florianus' vertaling, waar over Apollo's "veeltken" dat hij in de linker hand hield en het "boechken" (boogje, strijkstok) in de rechter wordt

- gesproken, kan dit echter verklaren.¹
- 105 Een schilderij dat de signatuur van Nicolaes Moeyaert draagt en dat aan Jan Moeyaert werd toegeschreven is zeker door het werk van Lastman geïnspireerd.² Hij neemt Lastmans verhalende oplossing over: Apollo werpt een blik op Midas die door twee omstanders lachend wordt aangekeken. Deze schilder heeft nog meer verhalende elementen willen invoegen dan Lastman, waardoor de voorstelling er niet duidelijker op is geworden. Op de voorgrond heft Tmolus de vinger naar Pan, die de fluit van zijn mond laat zakken, hetgeen ongetwijfeld een weergave is van de regel "...dat hij (Tmolus) Pan zijn rieten pijpen deede nederleggen...".³ Door de onoverzichtelijke opstelling valt het wijzen van Midas op Pan echter in het geheel niet op.
- Lastmans compositie klinkt in twee werken⁴ van de hand van de Amsterdammer Pieter Codde duidelijk door, met name in een schilderijtje waar het komische karakter van de scène nog extra nadruk krijgt.⁵ Opmerkelijk is echter dat bij Codde, net als in hierna te bespreken werken van Bloemaert en Poelenburch het geval is, een groot aantal vrouwen is toegevoegd die waarschijnlijk als muzen geïnterpreteerd moeten worden.
- Hierbij aansluitend zullen nog kort enkele schilderijen met dit onderwerp de revue passeren, die duidelijk blijk geven van het feit dat in de jaren twintig en dertig hetzelfde thema, dat juist in deze periode enige populariteit genoot, door verschillende schilders op zeer uiteenlopende wijze kon worden weergegeven. Allereerst zijn daar twee stukken, 1622 en 1625 gedateerd, b.v. 107 door Van Uyttenbroeck, die, zoals meestal bij deze schilder, eigenzinnige oplossingen tonen.⁶ In beide stukken is de aangename situatie tijdens het musiceren weergegeven (in het eerste schilderij wordt in afwijking van alle andere voorstellingen door Pan gemusiceerd) en moeten de oordelen nog volgen. Het picturale probleem dat de opeenvolgende momenten tegelijk moeten worden weergegeven is ontweken, waardoor echter tevens alle verhalende aspecten - verwijzend naar het oordeel en de gevolgen - uit de uitbeelding zijn verdwenen.⁷ Wel is steeds duidelijk aangegeven wie de figuren zijn, zodat de kenner weet wat er zal volgen. In de scène zelf is dat niet aangeduid; slechts de lachende blik die Apollo in beide schilderijen de

toeschouwer toewerpt, kan als veelbetekenend worden begrepen.

Een vreemde eend in de bijt is een laat werk van Abraham Bloemaert,¹ dat alleen al door het formaat en door de grote figuren die het beeldvlak vullen, een ander karakter heeft dan alle hiervoor besproken werken. Hier zijn, net als in de uitbeeldingen uit de late 16de en begin 17de eeuw de muzen weer aanwezig - echter zonder Minerva - terwijl Goltzius' prent ook in andere elementen lijkt na te klinken.² Dat ook bij zijn stadgenoot van een jongere generatie dergelijke prenten nog van invloed zijn, blijkt uit een paneel van Cornelis van Poelenburch.³

108 Enerzijds is dit een van de weinige werken van Poelenburch waarin men stilistische verwantschap met Van Uyttenbroeck voelt, anderzijds grijpt Poelenburch, zoals vaker, in deze uitbeelding van het verhaal terug op vroegere bronnen uit de maniëristische periode. Ook hij toont de groep met de negen muzen, terwijl de opstelling van de figuren zowel door de prent van Goltzius als door die naar Van Mander geïnspireerd lijkt.⁴

Uit de jaren dertig zijn nog enkele schilderijen met dit onderwerp te noemen waarin verwantschap met zowel Van Uyttenbroeck als Poelenburch kan worden aangewezen.⁵ Van deze werken toont een paneel van Jan Linsen voor het eerst ook weerslag van de boekillustratie-vorm.⁶

Uit het voorgaande kon worden geconstateerd dat, uitgezonderd de Midas-voorstelling, het bij Lastman gaat om zeer specifieke keuzen waarbij in een aantal gevallen sprake is van onderwerpen die geheel passen in zijn voorkeur voor dramatische momenten, dikwijls die van een plotselinge confrontatie.⁷ Dit geldt in sterke mate voor Odysseus en Nausicaa, de Offerstrijd tussen Orestes en Pylades, Jupiter, Juno en Io, maar ook voor de wijze waarop hij Apollo en Coronis in beeld bracht. Voor alle hier genoemde schilderijen van Lastman geldt dat hij de onderwerpen op zeer vertellende wijze uitbeeldt, waarbij de op elkaar betrokken acties en reacties grote nadruk krijgen en allerlei zaken die in de tekst worden genoemd op zeer complete wijze worden gevisualiseerd. Zowel de manier van weergeven als de onderwerpen zelf onderscheiden zich dus in vele opzichten van de mythologische uitbeeldingen die de schilders uit de oudere generatie tegelij-

kertijd vervaardigden. Een groot verschil is ook dat bij Lastman en de schilders uit zijn naaste omgeving, door de kostumering en situering, dikwijls de grens vervaagd is tussen uitbeeldingen van verhalen uit de klassieke oudheid en bijbelse verhalen (men denke bijvoorbeeld aan de pendants met Orestes en Pylades en Paulus en Barnabas te Lystra), en dat er weinig belangstelling bestond voor het schilderen van naaktfiguren, welke juist zo essentieel waren voor de uitbeeldingen uit de klassieke mythologie van de oudere generatie. Venus-voorstellingen (bijvoorbeeld Venus en Adonis en het oordeel van Paris) en Diana-voorstellingen (Diana en Actaeon, Diana en Callisto), waarmee de oudere garde zich in dezelfde tijd nog zo veelvuldig bezighield, ontbreken bij deze schilders geheel.

Vertumnus
en Pomona

109

85, 86

Ook een onderwerp waar tot dan toe "klassieke" naaktheid gebruikelijk was, ondergaat in de handen van een pre-reinbrandtist karakteristieke wijzigingen: in een Vertumnus en Pomona-voorstelling die Tegnagel in 1617 schilderde¹ is elke referentie naar het feit dat het gaat om een verhaal uit de klassieke oudheid verdwenen. Hoewel Tegnagel hetzelfde moment heeft uitgebeeld - Vertumnus wijst op de zich om een boomslingerende wingerdranken - lijkt een groter contrast met de kort daarvoor ontstane schilderijen van Goltzius (respectievelijk in 1613 en 1615) nauwelijks denkbaar. Pomona herinnert in haar uiterlijk en houding in niets aan de "klassieke" nimfen en godinnen van de vorige generatie. Zij wordt niet zozeer gekarakteriseerd als de godin van het fruit ("Appel- en Fruyt-Goddinne", zoals Van Mander haar noemt), maar als een noeste tuinierster die met kruiwagen, schop, gieter, hark, zeef en sikkels, in haar nadrukkelijk gesloten en ommuurde tuin pleegt te zwoegen.² Hoewel vele zaken uit Ovidius' verhaal uitvoerig worden weergegeven, lijken zowel de elementen die erop wijzen dat het om een uitbeelding van een fabel uit de klassieke oudheid gaat, als ook de erotische aanduidingen bewust te zijn geëlimineerd.³ Gekleed als boerendeerne luistert Pomona intens naar de hevig gesticulerende Vertumnus. De nadruk ligt geheel op de conversatie - op Vertumnus' argumenterend spreken over de olm en de wijnstok - en op het passieve toehoren van Pomona; daarbij krijgt het wijzende gebaar van Vertumnus tevens een vermanend karakter.⁴

Andere schilderijen met dit onderwerp zijn mij van pre-rembrandtisten niet bekend;¹ alleen bij de gemakkelijk beïnvloedbare Adriaan van Nieulandt zien wij een enigszins verwante weergave van dit thema.² Wellicht kan het element van conversatie dat in het thema besloten ligt - en dat in vele voorstellingen van pre-rembrandtisten een opvallende plaats inneemt³ -, reden zijn geweest voor Tegnagel om het uit te beelden; anderzijds zal het door het gebrek aan een "spannende" handeling, waarin duidelijke acties en reacties konden worden weergegeven, voor een schilder als Lastman te weinig mogelijkheden hebben geboden.

Atalanta en Hippomones

Van Tegnagel kennen wij nog een Metamorfosen-onderwerp dat door hem voor het eerst in een schilderij werd uitgebeeld: een voorstelling van Hippomenes en Atalanta, die hij in 1610 op een buitengewoon vertellende en amusante wijze weergaf, waarbij Van der Borchts illustratie het uitgangspunt lijkt te zijn geweest.⁴ Twintig jaar later gebruikte Breenbergh het nog eens voor de stoffage van een landschap.⁵ Verder ontmoeten wij het onderwerp slechts in schilderijen van de Poelenburch-leerling Vertangen en laat in de eeuw bij Gerard Lairese.⁶

Tenslotte zijn er nog enkele Metamorfosen-onderwerpen die door pre-rembrandtisten werden geïntroduceerd of gepopulariseerd en die met elkaar gemeen hebben dat het landschap een overheersende rol speelt en dat Mercurius de hoofdpersoon vormt. Het betreft de verhalen over respectievelijk Herse, Battus en Argus.

Mercurius ziet Herse

Bij Lastmans Apollo en Coronis werd opgemerkt dat Elsheimers compositie hiervoor de inspiratiebron moet zijn geweest. Hetzelfde geldt voor de voorstelling van Mercurius die Herse ziet en op slag verliefd op haar wordt.⁷ Een compositie van Elsheimer met dit onderwerp uit de Metamorfosen is ons slecht bekend uit een ets door Wenzel Hollar.⁸ Deze compositie heeft zowel Jacob Pynas gestimuleerd⁹ - die de groep meisjes verkleint tot weinig meer dan een landschapstoffage - als ook Cornelis van Poelenburch in een vroeg werk (ca. 1625).¹⁰ Een grootfigurige uitwerking vinden wij in een vroege Moeyaert.¹¹ Moeyaert heeft een verhalend element willen invoegen door de groep meisjes naar de boven hun hoofden vliegende Mercurius op te laten kijken,

hetgeen overigens niet in overeenkomst is met de tekst. In een Breenbergh-achtig schilderij, in een laat werk van Poelenburch en tenslotte aan het einde van de eeuw nog eens bij Gerard Hoet en Anton Meyeringh,¹ verschijnt dit uitgesproken idyllische onderwerp - waarin een groep jonge meisjes met manden met bloemen op weg naar een tempeltje de hoofdelementen vormen - nog enkele malen. Voor de weergave van dit onderwerp blijken de 16de-eeuwse Metamorfosen-illustraties bepalend; zowel Elsheimers compositie als de latere voorstellingen houden aan de door Salomon vastgelegde beeldvorm vast.²

Mercurius en Battus

Mercurius en Battus treffen wij aan in een aantal werken die grotendeels uit de jaren twintig stammen. Jacob Pynas gebruikte het in twee schilderijen - waarvan er een 1618 is gedateerd - als landschapstoffage,³ waarvoor dit onderwerp uiteraard zeer geschikt is. Hij elimineerde daarbij Apollo die wij op alle Metamorfosen-illustraties op de voorgrond de pansluit zien bespelen; de verhalende episode dat Battus Mercurius de verkeerde kant op wijst, wordt eruit gelicht.⁴ Daarbij wordt echter niet tegelijkertijd de beginnende metamorfose van Battus weergegeven. Afwijkend van de illustraties is ook, dat Pynas de Mercurius-figuur, die eigenlijk een onherkenbare gedaante behoort te hebben, wel met zijn gebruikelijke attributen weergeeft, waarschijnlijk omdat anders de scène voor de toeschouwer moeilijk te identificeren zou zijn. In deze periode zien wij het onderwerp verder in twee zeer uiteenlopende vroege werken van Cornelis van Poelenburch, beide van voor zijn terugkeer naar Nederland, in een vroege compositie van Claes Moeyaert, in een paneeltje van Moyses van Uytenbroeck uit 1626, en in een schilderijtje van een navolger van de laatstgenoemde. Laat in de eeuw keert het nog eens terug in een werk dat Adriaan van de Velde vervaardigde.⁵

Mercurius en Argus

De uitbeelding van Mercurius en Battus heeft veel gemeen met de voorstelling van Mercurius en Argus, die eveneens uitstekend dienst kan doen als stoffage voor een pastoraal landschap met vee. Twee van de bovengenoemde Battus-voorstellingen (het werk van Moeyaert en het schilderijtje van de Van Uytenbroeck-navolger), vormden een pendant van dit veel meer geliefde onderwerp uit de fabel van Io, waar Argus door de listen van Mercurius in slaap valt. Deze voorstelling, door Bloemaert reeds

in de jaren negentig van de 16de eeuw geïntroduceerd, wordt door een aantal schilders die reeds bij enkele van de hiervoor besproken thema's ter sprake kwamen, zoals Moeyaert, Van Uyttenbroeck en Breenbergh, in de jaren twintig en dertig gepopulariseerd.

Voor het vroegste schilderij met deze voorstelling, Bloemaerts reeds genoemde stuk van circa 1592,¹ fungeerde de Metamor-
 114 fosen-illustratie naar Goltzius' inventie zeer direct als
 113 uitgangspunt.² Slechts de Argus-figuur werd sterk gewijzigd:
 Bloemaert beeldt Argus in diepe slaap uit terwijl Mercurius op
 b.v. 112 zijn fluit speelt, zoals in alle illustraties uitgezonderd die
 van Goltzius, traditioneel was.³ Hij handhaaft daarmee een
 beeldvorm die niet tekstgetrouw, maar wel logischer en visueel
 geloofwaardiger is: in Ovidius valt Argus immers niet in slaap
 door het fluitspel⁴ - het zo voor te stellen is een simplifi-
 catie van het verhaal die wij overigens ook in diverse bijschri-
 ften bij prenten tegenkomen⁵ - maar bij Mercurius' verhaal
 over Pan en Syrinx dat deze hem na het fluitspel vertelt.⁶
 Bloemaert draagt er echter zorg voor dat enkele ogen op het naar
 ons toegekeerde achterhoofd van Argus nog geopend zijn, zodat de
 tekst in feite nauwelijks geweld wordt aangedaan.⁷ In navol-
 113 ging van Goltzius' inventie, en in afwijking van de illustratie
 112 van Salomon, Solis en de daarop gebaseerde vroege prent van
 Goltzius, draagt Mercurius een landelijke hoed. Ovidius vermeldt
 immers nadrukkelijk dat Mercurius zijn gevleugelde hoofddekse-
 len en sandalen aflegde - alleen zijn caduceus behoudend - om in de
 gedaante van een herder te verschijnen.⁸

Ruim vijftig jaar later, in een zeer laat werk van zijn hand, een landschap uit 1645, gebruikte Bloemaert deze compositie nog eens;⁹ nu is echter het tekstgetrouwe element - de vele ogen van Argus, waarvan een aantal nog geopend zijn - verdwenen, aangezien de slapende Argus een geheel menselijk uiterlijk heeft gekregen zoals wij dat verder in bijna alle 17de-eeuwse schilderijen aantreffen. Hetzelfde valt ook op te merken over een schilderij van zijn zoon Hendrick, die - waarschijnlijk in de jaren dertig - deze compositie eveneens varieerde.¹⁰ Hij week nog verder van de tekst af door Mercurius net als in de vroege illustraties weer zijn gevleugelde hoofddekse-
 114 len en sandalen terug

te geven.

Toen Bloemaert in zijn late werk het thema kleinfigurig in zijn zeer eigen, karakteristieke landschap opnam, was dit inmiddels in de jaren twintig en dertig bij andere schilders gebruikelijk geworden. Moeyaert, die zich aanvankelijk in zijn allervroegste werk meer aansloot bij de "landschappelijke richting" in de Elsheimer-kring - met name bij Jacob Pynas - dan
 115 bij Lastman, schilderde vóór 1624 een schilderijtje met deze voorstelling dat ons nu slechts als fragment bekend is.¹
 Moeyaert kiest niet de gebruikelijke "idyllische" episode waarbij Mercurius op zijn fluit speelt (die wij overigens wel uit een ets van zijn hand kennen),² maar een spannender en verhalender moment dat tussen het in slaap sussen en het doden in ligt:³ Mercurius constateert dat Argus in slaap is gevallen en grijpt naar zijn zwaard, een handeling die niet in Ovidius' tekst wordt verteld, maar wel in Florianus' vertaling letterlijk voorkomt:
 "Daer nae heeft hij haestelijck sijn sweert wtghetrocken ...".⁴
 Tenslotte bevolken behalve de in een koe veranderde Io, ook enkele geiten het tafereel, hetgeen met de tekst in overeenstemming is.⁵ Het is opmerkelijk dat Moeyaerts compositie een kleine vijftig jaar later nog eens bijna letterlijk herhaald werd in het werk van de onbekende schilder Pieter van der Leeuw.⁶ De invloed van Moeyaerts compositie zien wij vermoedelijk ook in een werk van Van Uyttenbroeck,⁷ waar Mercurius eveneens op het punt staat Argus te gaan doden.⁸ Een ander schilderijtje van deze meester, gedateerd 1626,⁹ laat een originele keuze van het moment zien dat geheel in overeenstemming met de tekst is en dat men ook kan aantreffen in de serie etsen die Van Uyttenbroeck aan dit verhaal wijdde:¹⁰ Mercurius spreekt met zijn fluit in de hand Argus toe. In een paneel dat aan Breenbergh wordt toegeschreven staat Mercurius daarentegen op zijn fluit te spelen terwijl Argus luistert.¹¹ In alle laatstgenoemde schilderijen is het onderwerp tot landschapstoffage gereduceerd. Op deze wijze werd het ook gebruikt in schilderijen toegeschreven aan Gillis d'Hondecoeter en Alexander Keirincx,¹² die nog in de jaren dertig en veertig een heel ander - "Vlaams" - landschapstype hanteerden waarin de stoffage dikwijls door anderen werd ingevuld.¹³

Merkwaardig is dat van Poelenburch geen schilderijen met deze voorstelling bekend zijn; ook bij zijn leerlingen en navolgers komt het onderwerp nagenoeg niet voor.¹ Slechts één aan Dirk van der Lisse toegeschreven werk valt te noemen dat wat betreft de figurenstoffage naar het boekillustratie-type teruggrijpt.²

Dat uitgezonderd in het vroege werk van Bloemaert, een idyllisch-pastoraal landschap een vooraanstaande plaats inneemt in de besproken voorstellingen, hoeft ons gezien de aard van het onderwerp niet te verbazen. In geen van de gevallen wordt het doden zelf afgebeeld, de idylle wordt dus op het eerste gezicht niet verstoord. Aanwijzingen naar dit verloop zijn echter steeds aanwezig, sinds Moeyaerts inventie dikwijls in versterkte mate.

Bij een aantal van de hiervoor besproken Metamorfosen-onderwerpen waar de landschappelijke setting een belangrijke rol speelt, viel de naam van Moyses van Uytenbroeck. Van Uytenbroeck schilderde veel mythologische onderwerpen die dikwijls een eigenzinnige keuze tonen. Buiten zijn bacchanalen zijn het alle echter wel thema's uit de Metamorfosen. Hierbij is geen onderwerp dat hij tot een specialiteit ontwikkelt; van geen enkele voorstelling kennen wij meer dan twee schilderijen van zijn hand. Hoogstens kan een voorkeur voor de fabel van Io worden aangewezen, die zoals wij reeds zagen tevens aanleiding kan geven tot het schilderen van een pastoraal landschap met vee. Buiten de twee Mercurius en Argus-voorstellingen (genoemd werd ook reeds de prentreeks die Van Uytenbroeck aan dit verhaal wijdde), treffen wij bij hem uit deze fabel een schilderij aan van Juno die Io Argus ter bewaking geeft (gedateerd 1625)³ en twee panelen met Io, die als koe bij haar vader en zuster komt.⁴ Het eerste onderwerp keert slechts een enkele maal later in de eeuw terug,⁵ van het laatste is mij geen ander Hollands schilderij bekend.⁶

Van Uytenbroecks keuze is eveneens eigenzinnig wanneer het andere onderwerpen uit de Metamorfosen betreft: de voorstelling van Theseus te gast bij Achelous,⁷ een variant op de godenmalen, zich afspelend in een grot aan zee, is ons wel uit de Vlaamse schilderkunst bekend,⁸ maar komt in de Noordelijke Nederlanden verder slechts in een aan Jan Steen toegeschreven werk voor dat op het schilderij van Van Uytenbroeck geïnspireerd zou kunnen

zijn.¹ Van Salmacis en Hermaphroditus, een onderwerp dat Van Uytenbroeck in 1627 schilderde,² bestaat voorzover mij bekend slechts een compositie van Jacob Pynas (1623), die echter een ander moment weergeeft, en een veel later werk van Johannes Glauber.³ De dood van Eurydice tenslotte is een zeldzaam onderwerp waarvan ik geen ander Hollands voorbeeld ken voor de late 17de eeuw.⁴ Overigens zijn dit onderwerpen die wel in alle uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties voorkomen.

Het vinden
van
Erichthonius

b.v. 209

116

Jupiter als
Diana bij
Callisto

Bij Van Uytenbroeck verschijnen voor het eerst in de Noord-nederlandse schilderkunst de voorstellingen van het vinden van Erichthonius en van Jupiter die in de gedaante van Diana Callisto verleidt. Het vinden van Erichthonius door de dochters van Cecrops - wederom uit de vele Metamorfosen-illustraties bekend - werd, doordat Rubens het verscheidene malen weergaf, in Vlaanderen tamelijk geliefd; mede door Vlaamse voorbeelden gestimuleerd komt het vanaf de jaren veertig ook in de Noordelijke Nederlanden een aantal malen als grootfigurige voorstelling voor.⁵ Van Uytenbroeck, die het kleinfigurig in een landschap uitbeelde, toont echter geen bekendheid met Rubens' composities,⁶ maar lijkt op originele wijze een Metamorfosen-illustratie naar Goltzius - of eerder een kopie daarvan in C. de Passe's Metamorfosen-reeks - naar zijn hand te hebben gezet.⁷ De enige die het thema eveneens, maar dan een tiental jaren later, als landschapsstoffage gebruikte was Bartholomeus Breenbergh.⁸ Zijn weergave, waarin de dochters van Cecrops op bewogener wijze uitdrukking geven aan hun ontsteltenis, lijkt in de eerste plaats geïnspireerd door illustraties als die van Salomon en Solis.⁹

Ook voor de uitbeelding van de verleiding van Callisto door Jupiter (in de gedaante van Diana) geldt dat het thema vanaf de jaren veertig als grootfigurige voorstelling enige populariteit zou krijgen.¹⁰ Van Uytenbroecks kleinfigurige schilderij staat hier weer geheel los van. Bovendien lijken voor hem noch de boekillustraties, waarin deze episode uit het Callisto-verhaal steeds werd uitgebeeld, noch Rubens' compositie van enige invloed te zijn geweest.¹¹ In afwijking van deze voorstellingen toont het geforceerde noch ongeforceerde liefkoningen, maar slechts de daaraan voorafgaande conversatie;¹² niets verraadt de toekomstige gebeurtenissen die dit aangename tafereel ernstig zullen

Pan en
Syrinx

verstoren. Mogelijk is Van Uytenbroeck hierin geïnspireerd door een prent van Willem van Nieulandt naar Paul Bril: hoewel de figuurtjes daar anders zijn opgesteld, is hetzelfde moment in beeld gebracht. Iets minder exclusief is Van Uytenbroeck met de typische "landschaps"-onderwerpen Pan en Syrix en Latona bij de Lycische boeren. Bij Pans tevergeefse achtervolging van Syrix² - een thema dat in deze dezelfde tijd ook bij Keirincx als landschapsstoffage voorkomt³ en in de Poelenburch-school, met name door Daniel Vertangen, nogal eens zou worden geschilderd - houdt Van Uytenbroeck zich aan het moment dat steeds in de illustraties werd weergegeven: Pan omarmt een bos riet, terwijl het onderlijf van de vluchtende Syrix door riet is verhuuld.⁴ Uitzonderlijk evenwel is dat Van Uytenbroeck in navolging van de Apollo en Daphne-beeldvorm, de metamorfose van Syrix aangeeft door haar vingers in riet te laten overgaan.

Latona en
de Lycische
boeren

Latona en de Lycische boeren, eveneens bekend van vele Metamorfosen-illustraties, werd door schilders als Elsheimer, Coninxloo, Paul Bril en Jan Brueghel als landschapsstoffage gebruikt;⁵ in de Noordelijke Nederlanden komt het echter slechts weinig voor. In deze periode kennen wij het, behalve van Van Uytenbroeck (ged. 1626), van een vroeg werk van Poelenburch, van Breenbergh (ged. 1630), van een navolger van Van Uytenbroeck en van Rombout van Troyen, terwijl Bloemaert het in een laat landschap uit 1646 weergaf.⁶

Het oordeel
van Paris

Slechts met het Oordeel van Paris (ged. 1626)⁷ ontmoeten wij bij Van Uytenbroeck een onderwerp dat al veel vaker in de Noordelijke Nederlanden in schilderijen was uitgebeeld. Zoals wij reeds zagen was het zeer populair bij enkele, in deze tijd nog steeds werkzame, schilders van de maniëristische generatie. Van Uytenbroecks werk is echter van een totaal ander karakter. De enige overeenkomst is dat ook bij Van Uytenbroeck in de globale opstelling het vertrouwde schema van Marcantonio naar Rafael te zien valt.⁸ Wat het schilderijtje op het eerste gezicht reeds afwijkend maakt, zijn het feit dat de drie godinnen gekleed zijn en de opvallende stier achter Paris. Het lijkt erop dat voor het eerst Van Manders relaas over het Oordeel van Paris in de Wtlegghingh gevolgen heeft gehad: ten eerste speelt in diens beschrijving een prachtige stier een rol,⁹ en voorts spreekt

Van Mander - de vertelling van Apuleius volgend - niet over ontkleding van de godinnen, maar beschrijft hij juist hun kostumering; een aantal van de daar genoemde elementen is in Van Uytenbroecks uitbeelding aan te wijzen.¹ In dit schilderijtje is alleen Venus duidelijk de sensuele godin, die liefde en schoonheid belooft, de andere twee zijn door hun kleding gekarakteriseerd als de godin die rijkdom en macht aanbiedt (Juno, getooid met kroon en scepter, houdt zelfs een parelsnoer in de hand) en de godin die overwinning in de krijg in het vooruitzicht stelt.²

De godinnen zijn in nog sterker mate op deze wijze gekarakteriseerd in een laat werk van Claes Moeyaert;³ dit is het enige schilderij met deze voorstelling dat van een schilder uit de kring rond Lastman bekend is. Hier zijn Minerva en Juno eveneens geheel gekleed en gaan zij vergezeld van hun attributen. Net als bij Van Uytenbroeck gaat het hier niet meer om een expositie van, en het kiezen tussen, de drie moeist denkbare vrouwen, maar om een verhalende uitbeelding van het gegeven, waarbij Paris' verkiezing van het sensuele boven de zaken die Juno en Minerva vertegenwoordigen, centraal staat. Moeyaert beeldt wel het traditionele moment uit - dat Paris de appel overreikt die tegelijkertijd door Venus wordt aangepakt - maar probeert tevens dit zo vertellend mogelijk te doen door Minerva en Juno (en ook Mercurius), sterk te laten reageren en de beide godinnen als het ware als bondgenoten in het verlies uit te beelden.⁴

Cornelis van Poelenburch en navolgers

Onder de vele mythologische schilderijen van Cornelis van Poelenburch vinden wij alleen in enkele vroege werken voorstellingen die min of meer bij die van de hierboven besproken kunstenaars aansluiten¹ - in navolging van de Elsheimer-thematiek die wij bij voorbeeld zo duidelijk in het werk van Jacob Pynas zagen. Al eerder werd gezegd dat een aantal thema's die bij Poelenburch geliefd waren, vooral een omzetting in eigen idioom lijken te zijn van onderwerpen die bij de late maniëristen, zoals zijn stadgenoot Wtewael, veelvuldig voorkwamen; dit geldt voor zijn vele godenbijeekkomsten, zijn uitbeeldingen van het oordeel van Paris en voor de talrijke Diana-scènes.

Godenbijeek-
komst op de
wolken

b.v. 119

Poelenburchs godenbijeekkomsten zijn op één uitzondering na steeds op de wolken gesitueerd, waarbij aan de onderzijde van het beeld de toeschouwer een uitzicht wordt geboden op een fijn-
geschilderd landschap.² Deze beeldopbouw, die wij het best

1 kennen van Goltzius' invloedrijke prent naar Sprangers Huwelijk van Amor en Psyche³ en die door Wtewael op deze wijze

8 eenmaal, in 1602, in een voorstelling van de bruiloft van Peleus en Thetis werd uitgewerkt, herhaalt Poelenburch een aantal malen in een sterk vereenvoudigde vorm - waarbij wellicht een directe confrontatie met Rafaels Farnesina-fresco een rol heeft gespeeld - zonder echter een verhalend thema in te voegen.⁴ Slechts eenmaal valt een zeer onopvallende verwijzing naar het Peleus en Thetis-verhaal - een gegeven dat, zoals wij reeds bij de Wtewael uit 1602 opmerkten, eigenlijk niet op de wolken thuishoort - aan te wijzen: in Poelenburchs vroegste stuk met een godenbijeekkomst, gedateerd 1623, wijst Jupiter namelijk met zijn scepter op een appel die voor hem op tafel ligt. Verder duidt echter niets op dit gegeven: er is geen sprake van enige reactie van Juno, Minerva, Venus of Mercurius - de hoofdrolspelers in dit drama - noch van een van de overige leden van het gezelschap. Dat wij wellicht niet al te veel waarde aan deze onduidelijke verwijzing moeten hechten, moge blijken uit het feit dat Poelenburch in een
119 andere godenbijeekkomst Jupiter eveneens op een appel laat wijzen die daar wordt omringd door nog drie andere appels.

Eenmaal voegt Poelenburch een vrij uitzonderlijk onderwerp in

dat beter bij een godenbijeekkomst op de wolken past: op het schilderij in Bazel zien wij hoe Mercurius Psyche naar het "hemelse theater" voert, waar alle goden op bevel van Jupiter zijn bijeengekomen.¹ Misschien heeft kennis van een compositie van Rubens, die dit onderwerp omstreeks 1625/28 schilderde, Poelenburch gestimuleerd dit thema in zijn eigen type van goden op de wolken in te voegen. Weliswaar is Poelenburchs compositie geheel anders dan die van Rubens, die hierin een groot aantal rechtstreekse ontleningen uit verschillende fresco's in de Loggia di Psiche in één schilderij combineerde, maar Rubens plaatste de scène eveneens op de wolken met daaronder een uitzicht op een fraai landschap.² Het is echter ook mogelijk dat een inventie van Van Mander (gegraveerd door B. Dolendo) waarin dit thema werd geïntroduceerd in een voorstelling met een godenbijeekkomst (sterk geënt op de gravure van Goltzius naar Spranger), Poelenburch het idee heeft ingegeven dit onderwerp op deze wijze te gebruiken.³

Van Poelenburchs godenbijeekkomsten die geen verhalende inhoud bezitten, is er een op de aarde gesitueerd. Juist daar zou men het Peleus en Thetis-gegeven verwachten, maar er is niets dat daarop wijst. Het lijkt Poelenburch in deze werken te gaan om de groepering van aantrekkelijke (naakt)figuurtjes die - net als bij Wtewael - over het algemeen door hun attributen identificeerbaar zijn;⁴ het door de maniëristen steeds zo uitbundig weergegeven vrijen, eten, drinken en musiceren spelen bij Poelenburch echter nauwelijks een rol. Wel wordt door allerlei gebaren en wendingen een drukke conversatie tussen de goden onderling gesuggereerd. Deze lijken echter niet te dienen om verhalende elementen in te voegen maar slechts om het beeld te verlevendigen.⁵

De godenbijeekkomsten vormen een specialiteit van Poelenburch waarin zijn leerlingen hem, op een enkele uitzondering na, niet volgen.⁶ Waarschijnlijk is dit een gevolg van het feit, dat dit meer figuurstukken dan landschappen zijn en dat zijn leerlingen en navolgers - in de eerste plaats landschapsschilders - minder bedreven waren in het figuurschilderen dan Poelenburch.

Het oordeel
van Paris

Het oordeel van Paris wordt door Poelenburch en de kunstenaars uit zijn school op nogal uiteenlopende manier weergegeven. Geen

van deze schilderijtjes volgt echter - zoals te verwachten - het
 117, 118 hiervoor besproken "geklede" type dat wij bij Van Uyttenbroeck en
 120, 121 Moeyaert tegenkwamen. In twee gevallen grijpt Poelenburch zeer
 15 direct terug naar het bekende schema van Marcantonio's gravure
 120 naar Rafael, waarbij in het stuk dat hij in samenwerking met Jan
 Both vervaardigde tevens reminiscenties aan Abraham Bloemaerts
 19 uitbeelding van dit thema uit circa 1593 door lijken te
 klinken.¹ Daniel Vertangen liet zich in zijn Paris-oordeel
 24 inspireren door Bloemaerts late uitbeelding van dit thema, die
 hij echter vermengde met elementen die weer rechtstreeks aan de
 Rafael-inventie werden ontleend.²

122 Poelenburch kiest in het derde stukje dat als een eigenhandig
 werk met dit thema kan worden aangemerkt,³ een ongebruikelijke
 oplossing die niet geheel met een versie van het Paris-verhaal
 valt te rijmen: op de voorgrond zijn Venus, Minerva en Juno met
 elkaar in discussie gewikkeld en wachten zij op Mercurius en
 Paris die rechts - de laatste met de appel in de hand - komen
 aanlopen, terwijl Mercurius instructies aan Paris lijkt te geven.
 Het gaat hier slechts om een expositie van de drie godinnen,
 waarbij een enigszins komisch, anecdotisch element wordt inge-
 voegd, maar waar het oordeel als zodanig geen rol speelt. In twee
 b.v. 123 werken in de trant van Poelenburch⁴ wordt het onderwerp
 eveneens gevarieerd op een wijze die komische bedoelingen lijkt
 te hebben, een aspect in de uitbeelding van dit thema dat al eens
 27 in een laat, kleinfigurig schilderij van Moreelse naar voren
 kwam.⁵ In het ene paneeltje zien wij hoe de schilder, gebruik-
 123 makend van elementen uit Wtewaels inventies,⁶ de ontsteltenis
 van Juno en Minerva - waarop Mercurius wijst - heeft benadrukt,
 terwijl in het andere stuk Paris nog niet besloten lijkt te
 hebben: de godinnen richten zich kibbelend op de appel in Paris'
 hand die hij - hen schijnbaar enigszins ontwijkend - nog bij zich
 houdt.

Een komische uitbeelding van dit onderwerp treffen wij ook aan
 124 in een schilderij van Pieter Codde en in een landschap van
 125 Berchem gestoffeerd met dit thema, die weliswaar niet tot de
 Poelenburch-school kunnen worden gerekend, maar zich toch het
 beste hierbij aan laten sluiten.⁷

Diana door
 Actaeon
 verrast

Voorstellingen met Diana en Actaeon en Diana en Callisto
 werden door Poelenburch en zijn navolgers bijzonder vaak geschild-
 derd. Daarbij valt de grens dikwijls moeilijk te trekken tussen
 scènes waarin deze fabels zijn uitgebeeld en taferelen waarin
 naakte nimfen, met of zonder Diana, zich in een idyllisch
 landschap vermaken. De Diana-thema's worden door Poelenburch en
 zijn navolgers ingepast in, en aangepast aan, het voor deze
 schilder zo karakteristieke landschapstype. Zoals wij zullen
 zien, wordt niet alleen door het landschap maar ook door de wijze
 van uitbeelden van de handeling - of liever het vrijwel ontbreken
 daarvan - de band met het verhaal van Ovidius steeds onduidelij-
 ker. Wanneer er wel sprake is van een "leesbare" uitbeelding van
 de fabels, is de relatie met de traditionele prent-voorbeelden
 steeds aanwijsbaar.

Van Cornelis van Poelenburch zelf bestaan slechts vier
 uitbeeldingen van Diana en Actaeon die zeker eigenhandig zijn,
 van zijn leerlingen en navolgers tientallen. Daarnaast zijn er
 vele schilderijtjes waarin Actaeon afwezig is, maar die verder
 nauwelijks verschillen van deze werken. Van de vier Actaeon-
 126, 127 schilderijen van Poelenburch dateren er twee uit circa 1624/25,
 128, 129 één uit de jaren veertig en het laatste uit 1659.¹

126 In het vroege werk in Madrid zijn alle nimfen door hun houding
 en reacties betrokken bij het gebeuren: Diana maakt het vertrouw-
 de wijzend-bestraffende gebaar naar Actaeon, die plotseling van
 achter een rots is opgedoken. Hij kijkt naar Diana en vertoont de
 bekende tekenen van schrik; een klein geweitje ontspruit op zijn
 hoofd. Het verhaal wordt dus vrij duidelijk uitgebeeld en alle
 elementen die in de hiervoor besproken prenten werden vastgelegd
 zijn - uitgezonderd de honden van Actaeon, die naar de gruwelijke
 afloop kunnen verwijzen - aanwezig;² daarbij vallen enige
 reminiscenties aan laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prenten aan te
 wijzen.³ In een tweede vroeg stuk in Nancy is weinig over van
 dit alles. Slechts twee nimfen maken een wat opgewonden
 gebaar;⁴ Diana en de andere nimfen vertonen echter geen
 emoties en niemand besteedt aandacht aan Actaeon, die men na enig
 zoeken vluchtend op de achtergrond ontwaart.⁵ Actaeon -
 herkenbaar aan het geweitje - lijkt slechts aanwezig om de
 toeschouwer aan dit verhaal te herinneren. De setting vertoont in

deze twee stukken nog enige beslotenheid, maar van een boogvormige rotspartij is geen sprake en evenmin van een dichtbegroeide, lommerrijke omgeving.¹

128, 129 In de twee latere werken heeft de - toch al geringe - beslotenheid plaatsgemaakt voor een geheel open landschap van een type dat Poelenburch gedurende zijn lange carrière voor talloze onderwerpen gebruikte; van enige aanpassing aan de beschrijving van Ovidius valt niets te bespeuren. In deze twee schilderijen, waar Diana en haar nimfen in de wijde omtrek zichtbaar zijn, zijn zelfs de bron en de vijver waar zij zich behoren te baden, niet meer waar te nemen. De naaktheid van de nimfen is blijkbaar vanzelfsprekend en behoeft geen verklaring door de aanduiding van het baden. Hoe Diana water heeft kunnen spatten naar Actaeon, die steevast als herkenning reeds het geweitje vertoont, is onduidelijk. In het late schilderij in Kopenhagen bespiedt de voor ons nauwelijks vindbare, en door de nimfen onopgemerkte, Actaeon, getooid met een geweitje, vanaf zeer grote afstand de nimfen vanuit een ruïne. Behalve door zijn aanwezigheid onderscheidt dit werk zich verder niet van de vele taferelen met nimfen die Poelenburch sinds de jaren dertig schilderde en waarin elke verwijzing naar een verhalende context ontbreekt.

128 Een apart geval vormt het stukje in Leningrad dat deel uitmaakt van een uit vele paneeltjes samengesteld schilderij,² waarvan de overige door Paulus Potter werden geschilderd. Vanwege de context zal Poelenburch genoodzaakt zijn geweest in ieder geval de straf van Actaeon helder in beeld te brengen. Het in het schilderij te Nancy geïmpliceerde moment is nu duidelijk zichtbaar gemaakt: de straf heeft zich voltrokken en Actaeon vlucht in paniek weg. Doordat Diana de toeschouwer aankijkt, wijst zij deze met het traditionele gebaar dat zij maakt,³ tegelijkertijd op de bestraffing. Hoewel de straf in dit schilderijtje het centrale thema is geworden, ontbreken niettemin ook hier bijna alle elementen van het verhaal; niets verwijst naar wat er is gebeurd en wat er volgt: de beslotenheid van de omgeving, het baden, het plotseling stuiten op en het zien van Diana, de honden die Actaeon zullen verscheuren - dat alles is afwezig.⁴

De vier hierboven besproken werken van Poelenburch geven de

typen aan die door zijn leerlingen en navolgers vele malen herhaald zullen worden: in enkele schilderijen van Van der Lisse¹ is - net als in Poelenburchs schilderij te Madrid - het traditionele moment uitgebeeld, zij het dat het landschap bij hem altijd open is. Bij een groter aantal voorstellingen van dit type, door schilders als Van der Lisse en Van Cuylenburgh, reageren Diana en haar nimfen echter nauwelijks en is Actaeon moeilijker te vinden.² Enkele keren zien wij het laatste type waarin een toekijkende Actaeon slechts met veel moeite valt te ontwaren en bijna alle naar het verhaal verwijzende elementen afwezig zijn. Van der Lisse varieerde tweemaal Poelenburchs schilderij in Kopenhagen, terwijl verwante voorstellingen ook bij Van Cuylenburgh en in anonieme werken te vinden zijn.³ Een enkele maal treffen wij ook stukken aan met een vluchtende Actaeon en vrijwel ongeïnteresseerde nimfen zoals in Poelenburchs paneel te Nancy.⁴

b.v. 130
b.v. 131
132 Hoewel het niet tot de Poelenburch-school kan worden gerekend, kan een opmerkelijk werk van Pieter Codde toch het beste hier ter sprake komen.⁵ Het laat, vrij dicht op de voorgrond, een groot aantal nimfen zien in houdingen die er alleen op gericht kunnen zijn het beeld zo prikkelend mogelijk te maken. Noch Diana, noch een van de nimfen merkt Actaeon op die met verbazing naar een nimf kijkt, die wel zeer indecent naar hem toegekeerd ligt. Bij grote uitzondering draagt hij ook niet zijn "attribuut", het geweitje; wel is hij als jager gekarakteriseerd. Hij bestudeert dus ongestraft Diana en haar nimfen die ongestoord genieten - niets verwijst meer naar het verhaal van Ovidius.⁶ Het paneel heeft overigens een frappante verwantschap met een prentje van J. Lois dat in dezelfde periode ontstond.⁷

Slechts in drie schilderijen uit de Poelenburch-school - twee anonieme stukjes en een werk van Claes Tol - is Actaeon een direct in het oog springende figuur en is moeite gedaan het verhaal duidelijk gestalte te geven.⁸ In deze gevallen is op prentwerk van ruim een halve eeuw eerder teruggegrepen. In het stukje van Claes Tol bijvoorbeeld, verschijnt zelfs weer de boogvormige grot, waarvoor dit maal de prent van E. Sadeler naar Pauwels Franck model heeft gestaan.⁹ Een schilderijtje van

Dirk Dalens tenslotte, dat qua landschap niet tot de Poelenburch-school behoort, maar waarvan de figurenstoffage enigszins aan Vertangen herinnert, verraaft eveneens bekendheid met deze prent.¹

In alle hier besproken werken is er, anders dan bij Wtewael, geen sprake van dat de toeschouwer in een duidelijke positie ten opzichte van de handeling wordt geplaatst, ook niet in de gevallen waar Actaeon een belangrijke plaats is toebedeeld. De enige uitzondering vormt Poelenburchs paneeltje te Leningrad (waar Diana de toeschouwer op de vluchtende Actaeon wijst), dat een specifieke functie had. Bij de beschouwing van de vele schilderijen waar Actaeon slechts zeer klein is uitgebeeld, wordt de toeschouwer slechts genood de naaktfiguurtjes van Diana en haar nimfjes te bewonderen; bij nadere beschouwing wordt hij aan het Actaeon-verhaal herinnerd. Deze benadering herinnert aan de wijze waarop Wtewael in een aantal schilderijen met dit thema werkte; daar waren echter toch steeds vele elementen - en daarmee vele implicaties - van het verhaal in het beeld terug te vinden.²

Poelenburch en zijn navolgers vervaardigden voorts talloze schilderijtjes waarop verschrikt gebarende nimfen, soms gecombineerd met het wijzende gebaar van Diana, te zien zijn, zonder dat Actaeon aanwezig is.³ Restanten van de verhalende uitbeelding werken dus door in de vorm, terwijl verder niets wijst op het verhaal waaruit zij afkomstig zijn. Soms lijkt Actaeon zich buiten het beeld te bevinden en is het alsof zijn komst wordt aangekondigd door een vluchtende of wijzende nimf. In enkele gevallen brengt niet Actaeon de schrik teweeg, maar zijn het satyrs. In één geval valt niet uit te maken of de voyeur Actaeon of een satyr is.⁴ De verwarring is compleet wanneer Poelenburch badende mannen laat zien, waarvan er één - als een verschrikte nimf - met uitgespreide armen het water uitvlucht.⁵

Bij de Callisto-voorstellingen doen zich in de Poelenburch-school verwante verschijnselen voor als bij het Actaeon-thema. In het enige werk dat wij van Poelenburch zelf kennen,⁶ waarschijnlijk in de jaren veertig te dateren, vertoont het landschap geenszins de beslotenheid van een beekje in het woud, zoals dat door Ovidius wordt beschreven;⁷ het gaat daarentegen wederom om een open, glooiend landschap met wat rotsblokken en Romeinse

ruïnes, dat typerend is voor Poelenburch. Voorts valt moeilijk te bepalen in hoeverre de aandacht van Diana - met wat nimfen op een verhoging gezeten - op Callisto is gericht. In de Callisto-groep herkennen wij weer een afleiding van Titiaans inventie, met 47
37, 51
reminiscenties aan de prenten van Tempesta en van Saenredam naar Moreelse;¹ het zo essentiële element van ontkleding is echter verdwenen. Voorts zijn de groepen weinig op elkaar betrokken. Zelfs het bestraffende gebaar van Diana is niet zichtbaar, zodat het verhalende karakter nauwelijks aanwezig is. Globaal dezelfde opstelling valt te zien in een landschap van Willem de Heusch met een figurenstoffage van Poelenburch en in een schilderij van Dirk 134
van der Lisse;² in beide is de Callisto-groep nog verder weg en daardoor onopvallender. In het laatste lijkt Diana, zoals dikwijls in de Actaeon-voorstellingen het geval was, in conversatie met haar nimfen en merkt zij het gebeuren rond Callisto niet op. Ook de toeschouwer zal daar moeite mee hebben: na verwijld te hebben bij de aantrekkelijke groep op de voorgrond, en nadat hij door de verschrikte nimf op het middenplan geneigd is op zoek te gaan naar Actaeon, ontwaart hij bij goed kijken een Callisto-groepje dat een verre naklank is van de Titiaan-opstelling; een poging om het verhaal te vertellen wordt echter niet gedaan, integendeel.³

Regelmatig kan men in de Poelenburch-school, zoals in de hiervoor genoemde stoffage van Poelenburch in het landschap van De Heusch, het type van de staande, beschaamde Callisto aantreffen.

49
135
Soms is de afstamming van Goltzius' inventie, waar dit type op valt terug te voeren, nog herkenbaar⁴ (in één geval zien wij zelfs een stoffage die geheel op deze prent is gebaseerd),⁵ in andere gevallen staat er slechts één nimf, waarvan wij mogen aannemen dat het Callisto is, in een beschroomde houding voor Diana.⁶ Net als bij vele Actaeon-voorstellingen wordt in alle hierboven genoemde Callisto-uitbeeldingen de toeschouwer in de eerste plaats verondersteld de verschillende groepen afzonderlijk te bewonderen om tenslotte op weinig nadrukkelijke wijze aan het Callisto-verhaal herinnerd te worden.

Bij de bespreking van het Actaeon-thema werd gewezen op een groot aantal schilderijen waarin verschillende elementen nog verwijzen naar die voorstelling, hoewel Actaeon afwezig is.

De ontdekking van de zwangerschap van Callisto

133

- Diezelfde onzekerheid doet zich hier voor: soms is niet duidelijk of Callisto bedoeld is met een bedremmelde en/of zich enigszins bedekkende nimf die voor een al of niet wijzende Diana staat,¹ een andere keer treffen wij de bestraffende Diana-figuur aan die het bekende gebaar maakt naar een aantal nimfen, onder wie Callisto echter niet te ontdekken valt.² Ook in twee schilderijen respectievelijk 1639 en 1641 gedateerd, van Adriaen van Nieulandt, die in deze periode invloed van Poelenburch moet hebben ondergaan, wordt men herinnerd aan het Callisto-verhaal,³ hoewel er geen enkele concrete aanwijzing is dat hier sprake is van deze voorstelling. De liggende nimf uit het laatstgenoemde schilderij vinden wij in spiegelbeeld terug in een laat werk van Van Nieulandt (1654), waar het wel een duidelijke uitbeelding van dit thema betreft.⁴ Dan blijken varianten op Titiaans composities nog steeds een rol te spelen - in dit geval via Saenredams beide gravures naar respectievelijk Goltzius en Moreelse.⁵ Zowel in Van Nieulandts schilderij uit 1639 als in dit laatste stuk, keert de boogvormige rotspartij terug die eigenlijk in het Actaeon-verhaal thuishoort en waarvoor voor het laatstgenoemde werk de Actaeon-prent van E. Sadeler naar Franck weer de inspiratie heeft geleverd.⁶ In een schilderij van Vertangen, met grootschaliger figuren dan wij uit de Poelenburch-school gewend zijn, wordt het verhaal op zeer duidelijke en vrij traditionele wijze uitgebeeld en ook daar blijken dan oudere voorbeelden behulpzaam te zijn geweest.⁷
- 139 Tenslotte moet nog één schilderijtje worden genoemd (dat dicht bij Poelenburch staat maar niet eigenhandig is) vanwege de opmerkelijke uitwerking van het Callisto-verhaal, dat hier slechts door drie figuren verbeeld wordt.⁸ De nimf die zich tot Diana richt, kwamen wij reeds dikwijls tegen; de wijze waarop zij aan het been van een zich hevig verzettende, op de rug liggende nimf sjort, werd echter niet eerder vertoond. Diana komt onderwijl verontrust aanlopen om te kijken wat er aan de hand is, terwijl op de achtergrond een herder zijn schapen en koeien hoedt! Hoewel er zeker sprake is van een Callisto-voorstelling, is van het Metamorfosen-verhaal niets overgebleven. Het prikkelende element van een vrouwelijke worstelpartij - juist hetgene dat Ovidius niet als zodanig vermeldt, maar veeleer uit de van

Titiaan afkomstige picturale traditie stamt - is het enige dat hier nog resteert. Doordat de vertrouwde beeldvorm bijna geheel is losgelaten, is dat motief in dit stukje op des te opvallender wijze tot het centrale thema geworden.

Apollo en Daphne

De enige mythologische schilderijen van de hand van Poelenburch die nog niet genoemd werden, zijn een Apollo en Daphne en een Bacchus en Ariadne. De beide onderwerpen behoren internationaal tot de zeer geliefde thema's, in Holland waren zij echter nog betrekkelijk zelden uitgebeeld en zij zouden daar ook nooit erg populair worden. Het in Italië dikwijls uitgebeelde thema van Apollo en Daphne¹ werd in de Noordelijke Nederlanden voor het eerst door Abraham Bloemaert behandeld in twee vroege werken (respectievelijk 1592 en ca. 1593),² die in de hoofdgroep op de achtergrond - de voorgrond wordt in beslag genomen door nimfen en riviergoden, waaronder Daphne's vader Peneus - door Goltzius' inventie in diens Metamorfosen-illustratie lijkt geïnspireerd.³ Deze staat op haar beurt dicht bij de gebruikelijke beeldvorm die in de illustraties van Salomon en Solis werd vastgelegd.⁴ Na Bloemaert is het pas Poelenburch die het onderwerp enkele decennia later weer opneemt, daarin gevolgd door een enkele leerling. Poelenburchs schilderijtje toont, evenals een werk uit zijn directe omgeving,⁵ het moment voor Daphne's metamorfose. Slechts uit de getoonde achtervolging kan worden opgemaakt dat het om Apollo en Daphne zal gaan. Ook aanduidingen als de aanwezigheid van een rivier en de riviergod Peneus, ontbreken. Hoewel de uitbeelding van dit moment in de schilderkunst ongebruikelijk is, is het wel terug te vinden in bekende Metamorfosen-illustraties, aangezien in de illustratie-reeksen van Salomon, Solis en Van der Borch steeds zowel het moment van achtervolging als het moment van de metamorfose worden weergegeven in twee elkaar opvolgende prentjes.⁶ In twee andere schilderijen uit de Poelenburch-school, respectievelijk door Gerrit van Bronckhorst (gedateerd 1661) en Daniel Vertangen,⁷ wordt het traditionele moment weergegeven waarvoor de bekende boekillustraties - en in het laatste geval wellicht ook een prent van Panneels naar Rubens, model hebben gestaan.⁸ Buiten de Poelenburch-school zullen wij het Apollo en Daphne-thema nog

slechts enkele malen bij laat 17de-eeuwse schilders tegenkomen.

Met het Bacchus en Ariadne-thema tenslotte, komen wij bij een voor Poelenburchs doen vrij bijzondere keuze, waarin voorzover bekend geen schilders uit zijn school hem hebben nagevolgd. Later in de eeuw, zal vooral de vrijage van Bacchus en Ariadne af en toe voorkomen. De door Poelenburch uitgebeelde Ontmoeting van Bacchus met de aan de zeekust treurende Ariadne blijft vrij uitzonderlijk.¹ Poelenburch lijkt hiertoe geïnspireerd door een prent van Moyses van Uyttenbroeck, welke ook de bron moet zijn geweest voor twee anonieme schilderijtjes met dit onderwerp.² Poelenburch heeft belangrijke elementen toegevoegd: behalve de Bacchusstoet boven op de rots, is dat vooral Ariadne's kroon die Bacchus in de hand heeft en die getransformeerd zal worden in een sterrenbeeld, nadat Bacchus deze ten hemel heeft geslingerd. Hoewel de bronnen voor dit verhaal divers zijn en het geen thema is dat in de Metamorfosen-illustraties voorkomt, zal Ovidius' korte relaas in de Metamorfosen toch de gegevens hebben geleverd.³ Het daadwerkelijk in de lucht werpen van de kroon zal laat in de eeuw door Lairesse en Gerard Hoet worden uitgebeeld.⁴

Zoals wij zagen, is de verscheidenheid aan onderwerpen bij Poelenburch niet groot, terwijl hij zich in zijn verwerking van mythologische thema's meestal weinig om de verhalende inhoud bekommert. Het introduceren van nieuwe thema's, zoals dat veelvuldig bij de pre-rembrandtisten en Van Uyttenbroeck voorkwam, kan men van hem, en ook van zijn navolgers, slechts bij uitzondering verwachten.⁵ Poelenburch zet vooral bestaande populaire thema's naar zijn hand.

In de Poelenburch-school, dat wil zeggen in het werk van schilders als Van der Lisse, Vertangen, Van Cuylenburgh, Van Haensbergen en in vele niet toe te schrijven schilderijen in de trant van Poelenburch, vinden wij naast de bij Poelenburch geliefde thema's - waarbij de Diana-scènes de absolute uitschieters zijn - ook diverse onderwerpen waarvan geen met zekerheid aan Poelenburch toe te schrijven schilderijen bekend zijn. Steeds zijn het onderwerpen uit de Metamorfosen die al eerder hun geschiktheid in de handen van landschapschilders

eerder hun geschiktheid in de handen van landschapschilders hadden bewezen, zoals voorstellingen van Pan en Syrinx - waar net als bij enkele hiervoor besproken Apollo en Daphne-scènes van Poelenburch en zijn school, de achtervolging wordt benadrukt en Syrinx nog in geheel ongetransformeerde toestand valt te zien¹ - en Cephalus en Procris, die in tegenstelling tot de illustratie-beeldvorm, maar in navolging van Elsheimers weergave van de dood van Coronis, een dode, maar schijnbaar geheel ongeschonden Procris tonen (de pijl waardoor zij dodelijk is getroffen ligt naast haar op de grond).²

De bevrijding van Andromeda door Perseus

Tot slot verdienen nog een aantal schilderijtjes met Andromeda en Perseus vermelding, voornamelijk van de hand van Abraham van Cuylenburgh.³ Dit thema dat bij de maniëristische kunstenaars in prenten een grote populariteit genoot en dat wij ook uit enkele schilderijen van bijvoorbeeld Wtewael en Bloemaert kennen, ontmoeten wij hier als stoffage van een rotsig kustlandschap. Op traditionele wijze is Perseus, gezeten op Pegasus, klein in de lucht weergegeven, met getrokken zwaard op het monster aanstormend.⁴ De in deze werken nogal kalme Andromeda, meestal zittend uitgebeeld, lijkt terug te gaan op prenten van Agostino Carracci.⁵

Konden wij bij Poelenburch zelf reeds constateren dat nieuwe of exclusieve thema's nauwelijks voorkomen, bij zijn leerlingen en navolgers is dit, op een enkele uitzondering van met name Vertangen na, dus al evenmin het geval.⁶

Met de Poelenburch-school zijn wij al ver in de eeuw gevorderd. Dit uitstapje was echter noodzakelijk aangezien het type schilderijen dat door Poelenburch in de jaren twintig en dertig werd ontwikkeld, door navolgers lang werd voortgezet zonder dat daarin qua stijl en onderwerpkeuze grote veranderingen optraden.

De caravaggisten

Een vooraanstaande groep schilders die zich toelegden op het schilderen van historïën, en die vooral in de jaren twintig werkzaam waren - de caravaggisten - is nog niet ter sprake gekomen. Voor circa 1628, dus gedurende de periode dat zij in een stijl werkten die met recht een Hollandse variant van het caravaggisme kan worden genoemd, treft men nauwelijks mythologische onderwerpen bij deze schilders aan. De enkele keer dat het voorkomt, gaat het om nogal bijzondere voorstellingen, zoals de twee gruwelijke bestraffingsscènes van Dirk van Baburen: Prometheus die door Vulcanus wordt geketend (gedateerd 1623) en het villen van Marsyas door Apollo, twee schilderijen waarvoor hij bijna exact dezelfde compositie gebruikte.¹

Opmerkelijk is de opdracht aan Honthorst in 1620 voor het schilderen van Aeneas' vlucht uit Troje, een onderwerp dat in de Italiaanse kunst veelvuldig voorkwam, maar in Holland slechts zeer sporadisch.²

Pas tegen het eind der jaren twintig, wanneer Terbrugghen en Baburen overleden zijn en de stijl van Honthorst en Van Bijlert een sterke verandering ondergaat - slechts een aantal compositieprincipes en bepaalde gezichtstypen verraden dan nog hun caravaggistische oorsprong - beginnen er meer mythologische onderwerpen in hun werk te verschijnen. De belangrijkste daarvan, zoals Honthorsts Apollo en Diana met de vrije kunsten (1628) en zijn grootfigurige voorstellingen van Diana met haar nimfen (de eerste van 1627 en de laatste van 1650), meestal voor het stadhoudelijk hof vervaardigd, kunnen echter geen uitbeeldingen van mythologische verhalen worden genoemd.³ Wat betreft het laatste onderwerp: het vroegste mij bekende schilderij met een grootfigurige voorstelling van een Diana met nimfen (niet badend en zonder verwijzingen naar het Actaeon- of Callisto-verhaal) is een groot stuk van Adriaen van Nieulandt, gedateerd 1615.⁴ Vanaf de tweede helft van de jaren dertig zal dit onderwerp regelmatig worden geschilderd, waarschijnlijk gestimuleerd door de genoemde werken van Honthorst en door de Diana-zaal in Honselaarsdijk. Daarvoor werden in 1637 door Christiaan van Couwenbergh en Paulus Bor jachten van Diana, en waarschijnlijk door Pieter de Grebber

een rustende Diana met nimfen vervaardigd, terwijl zich op de schoorsteen vermoedelijk de Kroning van Diana door Rubens bevond.¹

Evenmin verhalende onderwerpen zijn twee vroege mythologische voorstellingen van Honthorst, de triomf van Silenus (ca. 1623) en een nimf en satyr uit dezelfde tijd.² Hetzelfde geldt voor enkele werken van Van Bijlert, zoals Mars door Amor geboeid, en Venus die Amor straft.³ Van de interessante opdracht voor een aantal scènes uit de avonturen van Odysseus (1630), waarover Honthorst schrijft er twee te zullen schilderen en de overige scènes aan andere Utrechtse schilders uit te besteden, is helaas niets meer bekend.⁴ De enige compositie die hiermee verband zou kunnen houden is een hiervoor reeds genoemd schilderij van Circe die de gezellen van Odysseus in zwijnen verandert, dat van de hand van Honthorst zou kunnen zijn.⁵

Bespreking van latere mythologische voorstellingen, uit de jaren dertig en veertig, van schilders als Honthorst, Van Bijlert, Couwenbergh en Van Kuijl is beter op zijn plaats wanneer de werken van de Hollandse academisten nader worden bekeken. Op deze plaats dienen slechts nog een aantal voorstellingen van Vertumnus en Pomona genoemd te worden, geschilderd tussen circa 1630 en 1635 door Paulus Moreelse, Hendrick Bloemaert en Jan van Bijlert. Deze werken vertonen enkele kenmerken die nog typerend voor de Utrechtse caravaggisten kunnen worden genoemd en zij onderscheiden zich sterk van de latere uitbeeldingen van dit thema door de academisten.

Vertumnus
en Pomona

84-90
109, 110

Hiervoor hebben wij reeds gezien hoe het geliefde Vertumnus en Pomona-thema sinds de introductie door Abraham Bloemaert, in de handen van Goltzius, Cornelis, de oudere Bloemaert (in de jaren twintig), Tegnagel en Adriaen van Nieulandt, verschillende transformaties onderging, hoewel het illustratie-schema over het algemeen een stevige greep op de globale beeldvorm behield.⁶ Moreelse en Hendrick Bloemaert zullen het onderwerp nu inpassen in de, in het Utrechtse zo geliefde, pastorale halffigurencompositie. Hoewel Honthorst waarschijnlijk dit onderwerp eveneens uitbeeldde,⁷ is het mooiste en waarschijnlijk vroegste werk van dit Vertumnus en Pomona-type dat nu nog bekend is, dat van Paulus Moreelse uit ongeveer 1630.⁸ Net als

Bloemaert, Goltzius en Tegnagel kiest Moreelse het moment waarop Vertumnus Pomona op de boom met de wijnstok wijst.¹ Zowel de nadruk op de conversatie die wij bij Tegnagel, Van Nieulandt en bij het laatste werk van Bloemaert tegenkwamen, als het tegelijkertijd vermanende karakter dat Vertumnus' gebaar bij deze schilders had, is hier afwezig. De opstellingen van de figuren is geheel nieuw en toont een voor de Utrechtse caravaggisten vertrouwd schema: de nauw ingekaderde figuren zijn achter elkaar geschoven, waardoor de hoofden elkaar dicht naderen en het contrast tussen jong en oud, mooi en lelijk, extra aandacht krijgt. Zagen wij bij de latere werken van Abraham Bloemaert reeds dat Pomona door haar kleding steeds meer verwantschap met het Utrechtse herderinnetype ging vertonen, hier komt zij geheel overeen met de vele verleidelijke herderinnen die Moreelse in deze periode veelvuldig schilderde.² Door haar de attributen van Pomona te geven en de oude vrouw toe te voegen - hetgeen eveneens in een typisch Utrechts schema van amoureuze scènes met koppelaarsters en dergelijke past³ - dit maal wijzend naar de boom met de wijnstok, komt deze nieuwe vorm van Pomona-uitbeelding tot stand. Pomona kijkt net als al Moreelse's herderinnen de toeschouwer schalks, zo niet uitdagend aan, en toont hem nadrukkelijk een grote tros druiven die zij in de hand heeft;⁴ haar lage décolleté trekt de blik van Vertumnus (en ook die van de toeschouwer), wiens stok weer in een tamelijk significante positie lijkt te zijn geplaatst - zoals ook bij Goltzius' schilderijen opviel.⁵ Behalve een enorme kalebas en enkele vruchten, liggen links nogal opvallend drie appels; wellicht wordt hiermee voor het eerst zichtbaar verwezen naar Van Manders uitlegging van deze fabel.⁶

Een verwante uitwerking geeft Hendrick Bloemaert, waarschijnlijk kort na 1630.⁷ Deze compositie doet nog meer denken aan de vele Utrechts-caravaggistische paren, musicerend of verdiept in andere, meestal amoureuze bezigheden. Ook wordt men herinnerd aan caravaggistische scènes met lichtzinnige jongelieden en een lelijke oude koppelaarster of waarzegster, nu omgezet in een meer sophisticated thema.⁸ Wederom is Pomona een schalkse, de toeschouwer aankijkende herderin met een tros druiven in de hand; zij draagt nu zelfs de voor Utrechtse herderinnen zo typerende

strooien hoed op het hoofd. Behalve de boom met de wijnranken waar Vertumnus op wijst, is de rest van de omgeving geëlimineerd. De opgeheven vinger van Vertumnus kan hier weer tevens als vermanend worden geïnterpreteerd. Nieuw is het duidelijk afwerende gebaar dat Pomona met de rechterhand maakt.

Een uitzonderlijke, geheel andere interpretatie gaf Hendrick Bloemaert nog eens in een 1635 gedateerd stuk.¹ Weer kijkt Pomona - nu alléén op de voorgrond gezeten - de toeschouwer aan, terwijl zij een perzik in de hand heeft, waar zij met haar sikkels op wijst. Verwijzingen naar het verhaal worden gegeven door de vruchten, de boom met de wingerd achter haar, en door het oude vrouwtje dat op de achtergrond de tuin betreedt. Wellicht werd Hendrick hiertoe geïnspireerd doordat zijn vader in tenminste drie composities naast de hoofdcène ook Vertumnus - heel klein op de achtergrond - als oude vrouw de tuin liet binnentreden.² In dit schilderij van Hendrick wordt de aandacht geheel gericht op de zich tot de toeschouwer wendende aantrekkelijke jonge vrouw en fungeert de Vertumnus-figuur als "attribuut".

Een aan de eerste twee schilderijen verwante halffigurencompositie treffen wij nog eens aan in een aan Jan van Bijlert toegeschreven schilderij.³ De globale beeldvorm is iets traditioneler, vooral wat betreft Pomona's houding en kleding. Voor deze schilder heeft Tempesta's illustratie weer een rol gespeeld.⁴ Dit keer houdt Pomona een appel in de hand waar zij op wijst. Een aantal belangrijke elementen die de uitbeelding preciseren zijn echter verdwenen: het gebaar dat Vertumnus maakt is slechts een algemeen spreekgebaar aangezien de olm en de wingerd afwezig zijn, terwijl ook in Ovidius' tekst vermelde zaken als Vertumnus' hoofdbedekking en stok, en Pomona's sikkels zijn weggelaten.⁵ Slechts de vruchten wijzen erop dat het een uitbeelding van dit verhaal betreft. De schilder lijkt, zonder zich om de precieze inhoud van het verhaal te bekommeren, twee hem bekende beeldvormen van dit thema te hebben gecombineerd.⁶

Halffigurencomposities waaruit bijna alle verhalende elementen zijn verdwenen, zullen wij later nog dikwijls aantreffen in de Rembrandt-school. Was in de hier besproken

stukken de grens tussen historie en genre al onduidelijk geworden, bij een aantal schilders uit de Rembrandt-school, en in nog veel uitgesprokener vorm bij enkele laat 17de-eeuwse genreschilders, zal deze nog verder vervagen. Daarnaast zal echter vanaf het volgende decennium ook de "klassieke" vorm terugkeren bij enkele academisten en aanverwante schilders.¹

Hoofdstuk 3

BRAMER, REMBRANDT, DE POORTER, DE WET EN KNÜPFER

Voordat kan worden overgegaan naar schilders die voornamelijk in de jaren dertig en veertig hun werkzaamheden startten en die vooral van belang zijn voor de uitbeelding van het mythologische thema omstreeks het midden van de eeuw, moeten twee schilders worden besproken - Leonard Bramer en Rembrandt - die weliswaar niet veel schilderijen hebben vervaardigd met mythologische onderwerpen, maar die met de werken die zij schiepen elk een geheel eigen plaats innemen. Daarbij aansluitend zal een aantal werken ter sprake komen van de schilders Willem de Poorter, Jacob de Wet en Nicolaus Knüpfer: hun stijl en onderwerpkeuze laat zich, zoals zal blijken, het best op deze plaats invoegen.

Leonard Bramer

De mythologische werken van de eigenzinnige Leonard Bramer zijn, indien zij al niet door hun thema opvallen, dikwijls ongewoon wat betreft de wijze van weergeven of keuze van het moment. Vroege schilderijen van omstreeks 1625-30 zijn twee pendanten met respectievelijk de strijd tussen Ajax en Odysseus en het offer van Iphigenia.¹ Het eerste onderwerp blijft gedurende de hele 17de eeuw uitzonderlijk, het tweede zal vooral bij schilders als De Poorter en De Wet, die men specialisten in offerscènes zou kunnen noemen, enige populariteit krijgen.² Gezien de nogal eigenaardige combinatie van deze twee episodes kan men zich afvragen of zij deel uitmaakten van een serie Metamorfosen-voorstellingen. Opmerkelijk is dat het dezelfde onderwerpen zijn als de twee eerste prenten van achtereenvolgens Boek XII en XIII van alle uitvoerig geïllustreerde Metamorfosen-reeksen. In de populaire Muller-editie van 1588, die met één prent per boek werd uitgegeven, zijn het juist deze twee die bij de genoemde boeken, dus op elkaar volgend, zijn afgebeeld.³

Bramer heeft, zoals vaak, de composities geheel opnieuw uitgedacht, waarbij een overdreven grote, Elsheimriaanse groep

ruiters,¹ half door de lijst afgesneden, de toeschouwer naar het hoofdonderwerp leidt. Hij hield zich min of meer aan dezelfde momenten die van deze verhalen voor de boekillustraties werden gekozen. Van de Iphigenia-scène toont hij echter niet de verlossing door Diana, zoals daar steeds het geval was, maar het dramatischer moment dat zij op het punt staat geofferd te worden. Alleen in het andere schilderij tonen de figuurtjes van Ajax en Odysseus in hun houding en gebaren enige verwantschap met illustraties, en wel het meest met juist het prentje uit de genoemde Muller-editie.

Vermelding verdienen voorts zijn uitbeeldingen van Hero en Leander en Pyramus en Thisbe. Van beide onderwerpen schilderde hij ongebruikelijke momenten, die echter zeer verwant aan elkaar zijn: namelijk het ontdekken van de lijken van beide ongelukkige liefdesparen.² Beide episodes worden niet als zodanig in de desbetreffende verhalen verteld maar ontsproten aan de fantasie van Bramer. Helaas zullen wij nooit weten hoe wij ons Bramers Venus en Adonis moeten voorstellen, die in een inventaris van het Huis te Nieuwburch te Rijswijk wordt vermeld.³ Gezien de bovengenoemde scènes lijkt het waarschijnlijk dat het een bewening van Adonis betrof.

Bramers Roof van Proserpina⁴ is eveneens ongebruikelijk van opvatting: men ontdekt slechts met moeite waarom er door de groep vrouwen zoveel drukte wordt gemaakt; miniscuul op de achtergrond ontwaart men Pluto en Proserpina. Waarschijnlijk is Bramers versie van dit thema na die van Rembrandt ontstaan. Hoewel het heel goed mogelijk is dat hij Rembrandts uitbeelding kende (aangezien deze zich waarschijnlijk in de stadhoudelijke verzameling bevond), toont zijn voorstelling geen directe overeenkomsten diens schilderij. De heftigheid en de duistere, onheilspellende sfeer van Rembrandts werk kunnen hem echter hebben aangezet dit gegeven op eigen wijze uit te werken.

Rembrandt

Rembrandt vervaardigde slechts in het begin van zijn carrière - aan het eind van zijn Leidse jaren en vooral in de eerste jaren in Amsterdam - kort na elkaar een aantal schilderijtjes met verhalende mythologische onderwerpen: allereerst in 1630/31 de Andromeda, de Roof van Proserpina die in 1631 geplaatst kan worden en de 1632 gedateerde Roof van Europa. In 1634 volgt Rembrandts uitbeelding in één schilderij van de fabels van Diana en Actaeon en de ontdekking van de zwangerschap van Callisto, in 1635 de Roof van Ganymedes en waarschijnlijk in 1636 Danaë. Slechts één verhalende mythologische voorstelling dateert uit een latere fase van zijn loopbaan, Philemon en Baucis uit 1658.¹ Het zijn alle uitbeeldingen van bekende verhalen, die in de Metamorfosen verteld worden en waarvan boekillustraties en/of losse prenten in overvloed bestonden:² van deze onderwerpen behoorden echter slechts de Diana-scènes en in mindere mate de Andromeda-voorstelling voor Hollandse historieschilders reeds tot een vertrouwd repertoire. Met de zeer geliefde Diana-thema's sluit Rembrandt aan op een bestaande traditie - waarschijnlijk vooral gestimuleerd door enkele prenten van Tempesta - waarin deze episodes kleinfigurig in een landschap worden weergegeven. Andromeda was, zoals wij reeds zagen, in de laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prentkunst een buitengewoon populair onderwerp, dat door enkele schilders van de maniëristische generatie in schilderijen werd behandeld. Hoewel de composities van Rembrandt grote bekendheid met diverse prenten van deze thema's verraden, tonen zij beide unieke afwijkingen van de gangbare wijze van uitbeelden: het combineren van de twee Diana-thema's blijft bij mijn weten eenmalig,³ terwijl Rembrandt Andromeda voor het eerst zonder Perseus en het monster uitbeeldt, een afwijking die voorzover mij bekend slechts in twee andere Noordnederlandse schilderijen voorkomt.⁴

Andromeda Het weglaten van deze voor het verhaal zo essentiële elementen

¹⁴³ In de Andromeda-uitbeelding is des te opvallender aangezien de globale opstelling verder nogal traditioneel is: de rots die tot over de helft één zijde van het beeld geheel afsluit met aan de andere zijde een doorzicht naar zee (waar zich normaliter Perseus

en het monster kleinfigurig op de achtergrond bevinden) en de schaal van de Andromeda-figuur ten opzichte van de rots en het beeldvlak, zijn hetzelfde als in diverse prenten van en naar Goltzius.¹ Rembrandts eerste opzet, waarbij Andromeda ten voeten uit te zien moet zijn geweest,² maakt dit nog duidelijker. De houding van Andromeda is echter afwijkend; behalve door het geheel ontbreken van een elegante pose, onderscheidt deze zich ten eerste doordat beide handen boven het hoofd vastgebonden zijn³ en voorts door de sterke beweging wèg van de zijde waar het monster zich bevindt (of waar Perseus' strijd met het monster zich afspeelt), en waarop zij - in tegenstelling tot de steeds omhoogkijkende Andromeda in Goltzius' prenten - angstig de blik heeft gericht. Mogelijk is Rembrandt hierin gestimuleerd door een prent van G.B.Fontana, die eveneens deze twee elementen toont.⁴ Gezien Andromeda's draperie, de wijze waarop de voeten oorspronkelijk waren geplaatst en haar lange loshangende haar,⁵ zal Rembrandt ook bekend zijn geweest met de illustratie van Van der Borch,⁶ overigens de enige uitbeelding vóór Rembrandt waar stileren en elegantie in de Andromeda-figuur ontbreken.

Bestaat er dus in de bovengenoemde prenten van Goltzius, die voor Rembrandt ongetwijfeld het belangrijkste uitgangspunt vormden, geen directe relatie tussen Andromeda en de op de achtergrond aanwezige Perseus en het monster, in Rembrandts schilderijtje is dat ondanks het ontbreken van beide, in sterke mate wel het geval. Rembrandt concentreert zich geheel op de verhalende actie, die echter alleen wordt weerspiegeld in de figuur van Andromeda; alle aandacht is gericht op de angstig afwachende Andromeda die reageert op een voor de toeschouwer niet zichtbare gebeurtenis. Zoals Panofsky het treffend uitdrukte, gaat het om de uitbeelding van " ... das Erwartungs-moment, die gespannte Konzentration der psychischen Energien auf einen ausserhalb des Bildes befindlicher 'Erlöser'".⁷

Wat betreft de Diana-thema's hebben verschillende auteurs reeds gewezen op diverse bronnen die Rembrandt bij het ontstaan geïnspireerd zouden hebben. Corts prent naar Titiaan werd uiteraard vele malen genoemd,⁸ evenals Tempesta's prenten B.822, 823 en 815.⁹ Voorts werd gesuggereerd dat Vlaamse

kleinfigurige schilderijtjes met deze voorstellingen, zoals bijvoorbeeld van De Clerck, als meer directe inspiratiebron hebben gefungeerd dan de prenten.¹ Het lijkt mij echter niet nodig om in dergelijke schilderijen te zoeken naar een intermediair tussen Rembrandt en de vele prenten met deze thema's; rechtstreekse invloed van zulke schilderijen valt mijns inziens niet overtuigend aan te wijzen terwijl de banden met een aantal prenten wel duidelijk zichtbaar zijn. Bovendien hoeft de stimulans voor Rembrandt om zich te wagen aan een Diana-voorstelling met een grote hoeveelheid kleine badende nimfen in een landschap, niet uit Vlaanderen afkomstig te zijn.²

Bij voorgaande besprekingen van deze onderwerpen bleek reeds hoe nauw de Actaeon en Callisto-scènes in beeldvorm verwant zijn - diverse malen troffen wij zelfs elementen welke typisch zijn voor de ene scène, ook in de andere aan. Rembrandt was - en bleef - echter de enige die de consequentie trok om beide te combineren. Vooral de twee kleinfigurige "pendant"-prenten van Tempesta lijken hem deze gedachte te kunnen hebben ingegeven. Dat deze prenten Rembrandt in ieder geval door het hoofd hebben gespeeld valt gemakkelijk aan te wijzen. De motieven die Rembrandt selecteert zijn echter andere dan die wij in de tot nu toe besproken schilderijen met deze onderwerpen gehanteerd zagen: zo is hij de enige die de zeer energieke Diana-figuur - met beide handen waterscheppend - van B.823 overnaim; ook zijn nergens zo duidelijk de in paniek de wal op vluchtende nimfen en de hoop kleren met daarop een stapel enorme speren (zowel in B.822 als B.823) aanwezig. Dat ook B.815 een belangrijke rol heeft gespeeld valt in de eerste plaats te zien aan de door de landschappelijke achtergrond gevormde indeling van het beeldvlak.³ Wat bovendien aan Tempesta herinnert is de gedachte om een aantal nimfen diep in het water te laten baden.⁴ Als geheel is tenslotte de schaal van de figuren en hun plaatsing op het voorplan in overeenkomst met vooral Tempesta's B.815 en B.822.⁵ Rembrandt is echter van meer Actaeon-prenten op de hoogte geweest. Zo toont de Actaeon-figuur in zijn beweging, meer nog dan met Tempesta's B.815, frappante verwantschap met een prent uit de omgeving van Marcantonio Raimondi;⁴ ook de door zijn voorpoten zakkende hond naast Actaeon vinden wij

daar terug.

De worstelende Callisto-groep is uiteraard van het Titiaan/
 47 Cort type afkomstig. Wederom blijkt Rembrandt op de hoogte van
 meer dan één grafische uitbeelding van deze scène, waarin
 Titiaans inventie op verschillende manieren werd uitgewerkt. Een
 aantal elementen uit de Callisto-groep doet in de eerste plaats
 51 denken aan de prent naar Moreelse's inventie;¹ de daar niet
 aanwezige zeer krachtadige manier waarop Callisto's gezwollen
 buik ontbloot wordt en de wijze waarop een nimf haar tussen de
 50 benen grijpt, herinnert echter aan de gravure naar Cornelis
 Cornelisz. Voorts kan men zich afvragen of bepaalde motieven niet
 mede geïnspireerd werden door een prent naar Annibale Carracci.¹
 47 Dat de gravure van Cort naar Titiaan ook rechtstreeks zijn sporen
 heeft nagelaten toont de nimf die Callisto's opgeheven arm bij de
 pols vastgrijpt³ - wederom een krachtig motief dat door
 andere noordelijke schilders nog niet eerder gebruikt werd -,
 waaraan Rembrandt nog een nimf toevoegde die Callisto's arm in
 een wurggreep houdt.

Het heeft er alle schijn van dat Rembrandt, bekend met een
 groot aantal beeldmotieven uit prenten met deze onderwerpen, en
 op de hoogte zijnde van het feit dat deze twee thema's door
 verschillende schilders kleinfigurig in een landschap werden
 uitgebeeld, aan het werk is gegaan. Daarbij lijkt het of hij al
 zijn voorgangers in heftigheid en uitdrukingskracht heeft willen
 overtreffen. Uit de genoemde prenten zijn het steeds dié motieven
 die het meest energiek en heftig zijn - waarvan zoals reeds
 gezegd een aantal tot dan toe nooit eerder door andere schilders
 werden gebruikt -, die Rembrandt bijeen heeft gebracht. Geen
 andere schilder heeft de mogelijkheden van de door Titiaan
 geïnventeerde Callisto-groep zo uitgebuit en deze tot zo'n wilde
 worstelpartij gemaakt; alleen in een tekening van Rubens zien wij
 de heftigheid op enigszins verwante wijze opgevoerd,⁴ uitgaande
 van een aantal van dezelfde picturale bronnen. Het grote leed-
 vermaak - zelfs hilariteit - van de nimfen rond Callisto (in zijn
 meest uitbundige vorm vertegenwoordigd door de schaterende nimf
 rechts) is een geheel eigen toevoeging van Rembrandt. Door deze
 toevoeging, die geenszins door Ovidius' tekst kan worden verant-
 woord, lijken de nimfen alles behalve brave, kuise dienaressen

van Diana. De wildheid van de Callisto-scène krijgt een herhaling
 in de twee vechtende honden links, waarvan de ene zich woest op
 de andere heeft gestort die jankend op de rug ligt, terwijl de
 actie van Diana als het ware herhaald wordt door enkele van haar
 honden die, achter Actaeon, de aanval op diens jachtdieren
 openen. Tegelijkertijd wijst met name de groep van de twee
 vechtende honden vooruit op het gruwelijke lot van Actaeon: van
 enkele prenten is immers (op de achtergrond) het motief bekend
 van honden die zich op dezelfde bloeddorstige wijze op de
 gemetamorfoseerde Actaeon storten.¹ Ook de vervaarlijke dieren
 naast Actaeon, die er met hun ontblote, blikkerende tanden en
 bloedrode tandvlees angstaanjagend uitzien, doen het ergste
 vrezen.

vgl. 35, 36

Beide gebeurtenissen heeft Rembrandt tot een hecht geheel
 aaneengeklonken; daarbij fungeert de opvallende nimf op de
 voorgrond - onbewogen, schijnbaar wat ouder en half gekleed - als
 draaipunt van de compositie. De blik van de toeschouwer wordt
 allereerst door de woedende Diana en de verbaasde Actaeon
 getrokken. Door Diana's hel belichte, forse gestalte - alleen
 haar aanschouwen wij frontaal in volle naaktheid - en door het
 feit dat zij de enige is die geheel naar links op Actaeon is
 gericht, blijft zij, ondanks haar positie op het middenplan, de
 meest opvallende figuur. Vanaf Actaeon, wiens houding eerder
 verbazing dan schrik uitdrukt, wordt de blik teruggekaatst naar
 de nimf op de voorgrond, die door haar wending naar rechts de
 toeschouwer via de vluchtende meisjes naar de Callisto-groep
 leidt, waar deze gestopt wordt door de schaterende nimf. Deze
 groep heeft Rembrandt geheel in zichzelf besloten gemaakt; de
 nimfen konden zich immers niet, zoals gebruikelijk, op Diana
 richten. Daarop is een vermakelijke uitzondering: de geheel
 rechts zittende nimf neemt Actaeon waar en verbindt zo de beide
 gebeurtenissen. Vanaf de twee uiterst rechtse nimfen glijdt de
 blik langs de keten van naaktfiguurtjes om tenslotte links onder
 te eindigen bij het ontroerend onschuldige meisje - een kind nog
 - dat, zich van niets bewust, voorzichtig in de koude bosvijver
 waadt, op een wijze die iedereen uit eigen ervaring kent. Een
 nimf voegt zich niet geheel in deze beweging, hetgeen wordt
 benadrukt doordat zij niet bij een van de handelingen betrokken

is en als enige het beeld uitkijkt; zij lijkt zich geamuseerd tot de toeschouwer te wenden.¹

Of Rembrandt de tekst van Ovidius heeft geraadpleegd, is zeer de vraag. Is de samenvoeging van beide thema's gezien vanuit de Metamorfosen-tekst in feite niet mogelijk - hetgeen andere kunstenaars weerhouden zal hebben dit te doen - ook Rembrandts eigen toevoegingen, zoals de hilariteit van de nimfen, zijn niet uit de tekst te herleiden. Het onlogische feit dat Diana nog water moet gooien terwijl Actaeon reeds zijn metamorfose ondergaat, heeft hem, in tegenstelling tot vele andere kunstenaars, niet gestoord.² Het tegelijkertijd uitbeelden van Actaeons aanschouwing van Diana - de actie van het zien -, Diana's woedende reactie en Actaeons beginnende metamorfose, was voor hem het belangrijkste. Tenslotte is, zoals reeds eerder werd opgemerkt, de zo opvallende mishandeling van Callisto - hier tot zijn uiterste mogelijkheden doorgevoerd - niet zozeer uit de tekst af te leiden, als wel uit de picturale traditie.³

Rembrandts weergave van deze scènes kan geheel vanuit kennis van de vele picturale bronnen, en vanuit een globale bekendheid met de verhalende kern van deze fabels, tot stand zijn gekomen. Dat ondanks de vele banden met de picturale traditie Rembrandts schilderij in alle opzichten verreweg de meest originele en uitzonderlijke uitbeelding van deze fabels te zien geeft, moge uit het bovenstaande duidelijk zijn geworden.

De Roof van Proserpina en de Roof van Europa, in uitvoerige Metamorfosen-illustratiereeksen immer beide vertegenwoordigd en ook in diverse losse prenten uitgebeeld, werden bij mijn weten in de Noordelijke Nederlanden voor het eerst in schilderijen weergegeven door Rembrandt.⁴ Bij de Proserpina-uitbeelding vormde - wat betreft de compositie - Soutmans prent naar Rubens een directer inspiratiebron dan de boekillustraties.⁵ De band met de inventie van Rubens wordt duidelijk getoond door elementen als de vrouw die aan Proserpina's mantel hangt, door de achterover vallende houding van Proserpina, de paarden en het omgevalen bloemenmandje. Gezien de aanwezigheid van Minerva en Diana - en wellicht Venus -, godinnen die in Ovidius' verhaal geen rol spelen, zal Claudianus' gedicht De Raptu Proserpina als literaire

De roof van
Proserpina

bron zijn gebruikt.¹ Ook de woestheid van de handeling wordt daar meer benadrukt dan door Ovidius. Het is mogelijk dat Rembrandt hierbij door iemand als Huygens werd geïnstrueerd; dit schilderij bevond zich wellicht direct vanaf de voltooiing in de verzameling van Frederik Hendrik.²

Een aantal werken werd direct door Rembrandts Proserpina-uitbeelding geïnspireerd, zoals een schilderij van Moeyaert en twee anonieme stukken;³ Slechts een van deze werken, een stuk dat misschien aan Willem de Poorter kan worden toegeschreven, vertoont eveneens duidelijk Minerva en Diana. Het is opmerkelijk dat de schilders van deze werken, ondanks de vele elementen die aan Rembrandt lijken te zijn ontleend, daarnaast ook steun hebben gezocht bij boekillustraties. Dit geldt in nog veel sterkere mate voor een 1649 gedateerd paneel van Adriaen van Nieulandt.⁴ Het aantal schilderijen met dit onderwerp blijft in de Noordelijke Nederlanden overigens beperkt. Slechts van Gerard Hoet kennen wij nog een veel latere uitbeelding.⁵

De roof
van Europa

In zijn Europa-uitbeelding houdt Rembrandt zich wat betreft de hoofdelementen (Europa, de stier, de meisjes op de begroeide oever) dicht aan het beeldschema dat in de illustratie een vrij vaste vorm had aangenomen.⁶ Dit schema volgt de beschrijving van een aantal regels van Ovidius getrouwt: het omkijken van Europa naar haar vriendinnen op de kust, het zich met één hand vasthouden aan de horens van de stier, het in de wind fladderen van haar gewaad - elementen die wij in deze illustraties aantreffen - worden allemaal in Ovidius' tekst beschreven.⁷ De in dit verhaal vermelde en ook op de illustraties steeds aanwezige kudde op de oever, evenals de bloemenkrans om de horens van de stier, liet Rembrandt echter weg. De wagen met de parasol, welke herinnert aan Lastmans schilderij van Nausicaa - die andere koningsdochter die zich met haar vriendinnen aan het strand vermaakte - is een eigen toevoeging van Rembrandt.⁸

Opmerkelijk in deze uitbeelding is dat, in tegenstelling tot de Proserpina- en Diana-voorstellingen, de mogelijkheden tot opvoeren van de hevigheid van de actie in het geheel niet zijn benut. Ten opzichte van de beeldtraditie in de illustraties die Rembrandt zo dicht volgt, is deze juist afgezwakt. De gladde zee en het Elsheimer-achtige landschap versterken nog de idyllische

sfeer.¹

Na Rembrandt zien wij deze illustratie-beeldvorm slechts in een landschap toegeschreven aan Vertangen en - laat in de eeuw - bij Hendrik ten Oever (in zeer letterlijke vorm) nog eens gebruikt.² De andere schilders die dit thema opnamen, beeldden momenten uit voor de eigenlijke ontvoering,³ waarin òf de stier bekranst wordt⁴ òf Europa de knielende stier bestijgt,⁵ òf, door haar vriendinnen begeleid, op hem rijdt.⁶ Opmerkelijk is de sterke tendens tot ont-dramatisering van deze scène - reeds bij Rembrandt aanwezig - zodat het thema tot een pastorale idylle, geplaatst in een Hollandse setting, wordt omgevormd.

De roof van
Ganymedes

Rembrandts veelbesproken Roof van Ganymedes blijft in alle opzichten een zeer uitzonderlijk schilderij.⁷ Door Jacob van Campen werd deze voorstelling in een geheel andere vorm geschilderd in de koepel van de Oranjezaal in het Huis ten Bosch;⁸ deze werd reeds voorafgegaan door een uitbeelding van dit onderwerp in een verloren gegaan plafond in het trappenhuis van Honselaersdijk van de hand van De Grebber of Couwenbergh (1638),⁹ en in een eveneens niet meer bestaand plafond in de eetzaal van het paleis Noordeinde.¹⁰ In de schildering in het Huis ten Bosch wordt de illustratie-traditie geheel gevolgd:¹¹ wij zien daar Ganymedes als klein kind gezeten op de rug van een adelaar, waarbij in dit geval tegelijkertijd zijn functie als schenker der goden wordt aangeduid doordat hij een wijnkan in de hand heeft. Alleen een werk van Karel van Mander III (nu nog slechts bekend uit een prent door Albert Haelwegh), reflecteert bekendheid met Rembrandts uitbeelding.¹² Buiten Maes' groepsportretten van kinderen waarvan er één door een adelaar wordt opgenomen,¹³ blijven dit de enige nog bekende Noord-nederlandse schilderijen met deze voorstelling.

Rembrandt combineerde het in de Metamorfosen-illustraties (en ook in emblematische prentjes) gebruikelijke Ganymedes-type, waar Ganymedes als kleuter comfortabel gezeten op de rug van een adelaar wordt uitgebeeld,¹⁴ met de "klassieke" weergaven van Ganymedes hangend onder de adelaar,¹⁵ in welk geval Ganymedes echter altijd als een schone jongeman is weergegeven. Doordat het kleuter-type is weergegeven, worden, net als in de illustraties, alle erotische implicaties uitgebannen en wordt

tevens het roven door de adelaar aannemelijk gemaakt; anderzijds biedt de invoeging in het beeldschema waarin Ganymedes wordt opgenomen, de mogelijkheid tot een dramatischer - en meer tekstgetrouwe - weergave van de gebeurtenis.

Uitgaande van deze combinatie van twee traditionele beeldtypen heeft Rembrandt als het ware opnieuw uitgedacht hoe de acties en reacties bij een dergelijke gebeurtenis zouden kunnen zijn, daarbij het gebruikelijke bijwerk (zoals een landschap met een omhoogkijkende hond) eliminerend.¹ Het kind wordt aan de kleren opgenomen, zodat geloofwaardig is dat de vervaarlijke adelaarsklauwen de tere kinderhuid geen letsel kunnen doen,² en de kleuter huilt³ en plast van angst. Ongetwijfeld heeft Rembrandt met de uitbeelding van deze natuurlijke reactie tegelijkertijd verband gelegd met de beeldvorm van een in die tijd vertrouwd plussend kindertype (de putto pisciatore oftewel "manneken-pis"⁴ via hetwelk de astrologische uitlegging van de Ganymedes fabel, waarin Ganymedes gelijkgesteld wordt met Aquarius (winter/regen) of (in de woorden van Van Mander) het "Heemel-teecken stortwater", wordt gevisualiseerd.⁵ Het lijkt mij waarschijnlijk dat het hier gaat om een uitzonderlijke en geestige uitbeelding van dit dierenriem-teken door middel van de Ganymedes-fabel (waarschijnlijk Rembrandt en/of zijn opdrachtgever ingegeven door Van Manders tekst in de Wtlegghingh), waarbij op geraffineerde en amusante wijze symbolische elementen een natuurlijke rechtvaardiging krijgen.⁶

Danaë

Ook Rembrandts Danaë is binnen de Hollandse schilderkunst uitzonderlijk.⁷ Vooral de compositie van Carracci's Danaë en de prenten van Jan Wierix en Frans Menton naar Frans Floris (de enige die ook een lichtstraal in plaats van een stroom van muntstukken weergeeft), zijn als formele bronnen genoemd.⁸ Op het belang van Jacob Mathams prent naar Abraham Bloemaert werd in dit verband te weinig nadruk gelegd.⁹ Uitgaande van deze oudere Danaë-voorstellingen die eerder op Titiaans Venus-type dan op diens Danaë-uitbeeldingen teruggaan, komt Rembrandt tot een uitzonderlijke oplossing, waarin Jupiters komst in de vorm van een gouden regen, gewoonlijk als regen van muntstukken weergegeven, omgevormd wordt tot een wonderbaarlijke gouden lichtgloed die door Danaë met een gebaar van schrik, maar

tegelijkertijd ook met een uitdrukking van vreugde en blijdschap ontvangen wordt.

Behalve enkele schilderijen door schilders van de maniëristische generatie, zoals Wtewaels paneeltje van circa 1595 en Goltzius' grote stukken¹, kennen wij nog enkele Danaë-voorstellingen die tegen het midden van de eeuw werden vervaardigd door uiteenlopende schilders als Emanuel de Witte (gedateerd 1641), Nicolaus Knüpfer, Jacob van Loo, een schilder uit de Poelenburch-school (wellicht F. Verwilt), en mogelijk door Jan Lievens.² Slechts een anoniem werk, misschien van de hand van De Poorter, toont enige invloed van Rembrandts schilderij.³ De gouden regen bestaat hier echter weer uit muntstukken en Danaë's houding drukt slechts schrik en afweer uit. Geen enkele andere schilder verving, zoals Rembrandt, de regen van muntstukken geheel door een gouden lichtbaan.

Van de zes hier behandelde vroege schilderijen van Rembrandt behoren er drie tot het type van het kleinfigurige historiestuk waarin het landschap een vooraanstaande rol speelt, een type dat in verschillende verschijningsvormen zowel bij een late maniërist als Wtewael als in de Lastman-school (men denke vooral aan Jacob Pynas), en vóorts vooral bij Van Uyttenbroeck en Poelenburch furore maakte. Ganymedes, Andromeda en Danaë zijn daarentegen grootfigurige uitbeeldingen met slechts een of twee figuren; de laatstgenoemde twee zijn van het type waarin een groot vrouwelijk naakt de hoofdfiguur vormt, een type dat, zoals wij reeds zagen, vooral bij de late maniëristen in hun academische fase en later evenzeer bij de academisten, geliefd was. Rembrandt experimenteerde in zijn vroege jaren dus met beide mogelijkheden en kwam daarbij tot zeer eigen oplossingen.

Rembrandts keuze betrof, zoals hiervoor werd opgemerkt, bekende mythologische verhalen, die op een of andere wijze alle iets te maken hebben met liefde en erotiek en die internationaal gezien vrij vaak in beeld werden gebracht, waarbij slechts voor de Diana-scènes en - in mindere mate - voor Andromeda gold dat op het moment dat Rembrandt deze onderwerpen opnam, zij ook in de Noordelijke Nederlanden tot de geliefde mythologische thema's in de schilderkunst behoorden. Steeds gaf Rembrandt een zeer

bijzondere wending aan de traditionele uitbeelding van deze verhalen, doordat hij, uitgaande van de hem bekende beeldvormen, de mogelijkheden die het gegeven vooral wat betreft uitdrukkingskracht bood, telkens opnieuw doordacht.

De voornamelijk door Lastman en zijn omgeving ingeslagen richting om de uitbeelding van mythologische verhalen te ontdoen van diverse conventies die ernaar verwijzen dat het om thema's uit de klassieke oudheid gaat, wordt door Rembrandt voortgezet.¹ Net als bij Lastman gaat het hem om de verhalende, expressieve, exemplarische of zelfs zinnebeeldige mogelijkheden die in het gegeven besloten liggen; daarbij lijkt het van weinig belang of het onderwerpen uit de klassieke mythologie of uit andere literaire bronnen betreft. De noodzaak tot het op "archeologische" wijze aangeven van plaats en tijd door middel van omgeving en kleding, tot het nastreven van klassieke idealen bij klassieke gegevens - bijvoorbeeld in de uitbeelding van het naakt -, kortom tot het naleven van het decorum van de immer klassicistisch getinte kunsttheorie wordt niet gevoeld. Hiermee gaat deze typisch Hollandse richting in de historieschilderkunst zich steeds sterker onderscheiden van de klassicistische tendenzen die in het werk van de maniëristische generatie aanwezig waren en die door de academisten werden voortgezet, zij het dat bij deze schilders vooral in de jaren dertig en veertig dikwijls vermengingen optreden en spanningen tussen de klassicistische norm en de naturalistische vorm ontstaan, die karakteristiek zijn voor wat wij de klassicistische stroming in de Hollandse historieschilderkunst kunnen noemen.

De bovenomschreven tendens is vanaf het begin in deze werken van Rembrandt aanwijsbaar en valt direct op in de uitbeeldingen van Proserpina, Europa en Ganymedes. Hij is echter ook aanwezig in de scènes waarin vrouwelijke naaktfiguren een belangrijke rol spelen, met name in de Andromeda en de Diana-scènes. Hoewel een uitbeelding van vrouwelijk naakt voor de eigentijdse toeschouwer op zichzelf al direct een verwijzing naar de klassieke oudheid zal hebben betekend, wordt die verwijzing hier verzwakt doordat de "klassicistische" stilering, zowel van de naakten zelf als van hun houdingen - die over het algemeen wel in de door Rembrandt gehanteerde voorbeelden aanwezig was -, geheel wordt losge-

laten.¹ Men hoeft slechts Rembrandts uitbeelding van de Diana-fabels te vergelijken met de klassieke idylle van Poelenburchs Diana-voorstellingen, om te beseffen dat wij hier met twee weliswaar gelijktijdige, doch totaal verschillende opvattingen te maken hebben.

De concentratie op datgene wat voor Rembrandt de kern van het gegeven was - waarbij de scheidslijnen tussen mythologische en religieuze uitbeeldingen kunnen vervagen - zal bij Rembrandt culminerend in het enige schilderij met een verhalende mythologische voorstelling uit zijn latere carrière, Philemon en Baucis uit 1658, waarin, zoals Stechow zegt "... the ancient myth has been truly sublimated into a Christian mystery which means, with the old Rembrandt, into the profoundest humanization of the divine spirit".² Rubens' uitbeelding van hetzelfde thema was voor het ontstaan van Rembrandts schilderij van belang; bij vergelijking is juist daardoor het grote verschil in opvatting des te welsprekender. Merkwaardigerwijs lijkt dit thema, ondanks het feit dat Elsheimers compositie via de prent van Goudt in het Noorden algemeen bekend moet zijn geweest,³ in de Hollandse schilderkunst nooit erg te zijn aangeslagen. Ook de populariteit in Vlaanderen, gestimuleerd door Rubens, heeft niet mogen helpen. De mij bekende Noordnederlandse uitbeeldingen blijven beperkt tot schilderijen van Philips Gyselaer, Emanuel de Witte, beide vroeger dan de Rembrandt, en een gecombineerd werk waar Knüpfer de figuren schilderde in een landschap van W. de Heusch en A. van Cuylenburch.⁴

Tenslotte dient nog te worden opgemerkt dat Rembrandts bemoeienissen met verhalen uit de mythologie, met deze schilderijen niet waren uitgeput. In enkele etsen,⁵ maar vooral in tekeningen, zouden dergelijke onderwerpen hem nog diverse malen bezighouden. Het is daarbij opvallend dat slechts één tekening van Diana (ca. 1630-31) en de schets voor Ganymedes, uit de eerste tien jaar van zijn carrière stammen. De meeste tekeningen dateren uit de jaren veertig, juist de periode waarin hij in het geheel geen schilderijen met zulke thema's vervaardigde. Twee onderwerpen die in die tijd in zijn tekeningen verschijnen, Vertumnus en Pomona en Mercurius en Argus, zullen later nog ter sprake komen, omdat het juist deze onderwerpen waren die bij zijn leerlingen populair werden.

Willem de Poorter, Jacob de Wet I en Nicolaus Knüpfer

Voordat aan de schilderijen uit de school van Rembrandt aandacht kan worden besteed, moeten drie schilders kort besproken worden die beter bij Bramer en de vroege Rembrandt aansluiten dan bij de in het volgende hoofdstuk te bespreken kunstenaars. Het gaat om Willem de Poorter, Jacob de Wet I en Nicolaus Knüpfer, schilders van kleine figuurstukken die alle drie in de jaren dertig hun carrière startten. Van De Poorter en De Wet kan een leertijd bij Rembrandt in de vroege jaren dertig vermoed worden, hoewel dit niet kan worden gedocumenteerd.¹ In ieder geval tonen beiden beïnvloed te zijn door het vroege werk van Rembrandt, terwijl soms ook verwantschap met schilderijen van Bramer te constateren valt. Ook het zeer eigenzinnige werk van de Duitse Utrechter Knüpfer herinnert dikwijls nog het meest aan de twee laatstgenoemden. Voor alle drie moet tevens het werk van Lastman en Jan en Jacob Pynas van belang zijn geweest.

De naam van De Poorter werd reeds genoemd in verband met twee hem toegeschreven schilderijen die tot de zeldzame werken behoren die met Rembrandts compositie van respectievelijk de Roof van Proserpina en de Danaë te maken hebben. De Wet kwam reeds ter sprake als een van de weinige schilders die ook het thema van de Roof van Europa als kleinfigurige idyllische scène in een landschap opnamen. De meest opvallende mythologische onderwerpen

Het offeren van resp. Iphigenia en Polyxena bij deze twee schilders zijn wel de offers van Iphigenia en Polyxena, beide in de Metamorfosen verteld.² In alle Hollandse schilderijen met deze voorstellingen, te beginnen bij de reeds genoemde Iphigenia van Bramer,³ zien wij een jonge vrouw op of voor een altaar of graftombe geknield, op het punt doorstoken te worden. Nooit wordt het moment uit de Iphigenia-fabel uitgebeeld dat in alle Metamorfosen-illustraties wordt weergegeven: daar wordt Iphigenia ten hemel opgenomen door Diana, terwijl een hert of ram op het altaar ligt. Het meer dramatische moment - tevens eenvoudiger uit te beelden - dat in de Polyxena-illustraties gebruikelijk was, wordt voor beide verhalen gebruikt, waardoor het dikwijls moeilijk is de twee voorstellingen van elkaar te onderscheiden. De onderwerpen laten zich inpassen in het thema van diverse bijbelse en mythologische offerscènes met veel

figuren die wij nogal eens in het werk van de pre-rembrandtisten tegenkomen. Van De Poorter, die ook verschillende bijbelse offerscènes schilderde, zoals Salomo's afgodendienst en Paulus en Barnabas te Lystra, zijn twee werken bekend van een meisje dat op het punt staat geofferd te worden.¹ Van beide scènes is het waarschijnlijk dat met het geknielde slachtoffer Polyxena bedoeld is, door de afwezigheid van Diana, het ontbreken van een verwijzing naar een haven met schepen en door het feit dat de bijfiguren niet zijn te identificeren. In één geval lijkt een regel uit de Metamorfosen gevolgd te zijn, waar Polyxena haar ontblote hals en keel aanbiedt.² Van Jacob de Wet, die ook een specialist in offerscènes kan worden genoemd, bestaat een aantal van dergelijke voorstellingen.³ Slechts drie daarvan vertonen de verschijning van Diana, net als bij Bramer linksboven in de wolken zichtbaar, zodat het te offeren meisje zeker Iphigenia is. Van drie andere werken lijkt het wederom waarschijnlijker dat het om het offer van Polyxena gaat.

De offers van Iphigenia en Polyxena komen incidenteel nog bij enkele schilders voor, schilders die alle "buitenbeentjes" zijn te noemen: in de jaren veertig bij Rombout van Troyen, verder bij Pieter Codde, Jan Steen (gedateerd 1671) en bij diens navolger Richard Brakenburg.⁴ Tenslotte verschijnt het in "klassicistische" vorm nog eens in het werk van Arnold Houbraken.⁵ Alleen in dit late werk van Houbraken en wellicht in een tekening die Rembrandt circa 1655 van dit onderwerp vervaardigde,⁶ blijkt bekendheid met een van de beroemdste beschrijvingen van een schilderij uit de oudheid, die van Timanthes' Offer van Iphigenia. In deze beschrijving, die door vele kunsttheoretici werd aangehaald en ook door Van Mander zowel in de Grondt (in het hoofdstuk over de affecten) als in het Leven der oude Antijcke doorluchtighe schilders uitvoerig wordt opgenomen,⁷ gaat het om de verschillende emoties van de omstanders. Het opvallendste element daarin vormt de beschrijving van Iphigenia's vader Agamemnon, die zijn gelaat met een slip van zijn mantel bedekt, hetgeen Timanthes zo uitbeeldde omdat een zo grote droefheid als die van de vader niet viel weer te geven.⁸

Een onderwerp dat in de tweede helft van de 17de eeuw enige populariteit zou krijgen, Achilles onder de dochters van

Achilles
ontdekt
onder de
dochters van
Lycomedes

Lycomedes ontdekt door Odysseus, lijkt door De Poorter in de Noordelijke Nederlanden te zijn geïntroduceerd in een schilderijtje dat 1640 is gedateerd.¹ In tegenstelling tot latere Hollandse uitbeeldingen van dit thema verraadt De Poorters werk op geen enkele wijze invloed van Vlaamse schilders, bij wie dit onderwerp zeer geliefd was. Het onderwerp werd door De Poorter ingevoegd in een compositie met een oplopende groep knielende en staande figuren voor een tafel, die sterk herinnert aan zijn figurengroepen voor een altaar. Hierdoor, door de Rembrandtieke belichting, het statische karakter en de "moderne" kleding staat het ver af van zowel de Vlaamse stukken als van de werken van Cornelis Holsteyn, Jan de Bray, Gerard Lairesse, Ottmar Elliger en Gerard Hoet waar later nog over zal worden gesproken.²

Nikolaus Knüpfer, wiens keuze buitengewoon origineel is wat betreft een groot aantal scènes uit de antieke geschiedenis en post-klassieke literatuur - waarbij hij vooral een voorkeur voor nogal gruwelijke gebeurtenissen blijkt te hebben³ - toont zich op het gebied van de mythologie niet bijzonder actief. Dit wil niet zeggen dat hij niet ook daar enkele uitzonderlijke onderwerpen van roof, moord en doodslag koos, zoals de Dood van Orpheus⁴ - een van de weinige keren dat een gruwelijke scène uit de Metamorfosen (die overigens een ruime keus aan de meest afgrijpselijke episodes biedt), als hoofdmotief voor een Hollands schilderij met een mythologische uitbeelding werd gekozen - en de schaking van Helena,⁵ beide schilderijen die qua sfeer enigszins herinneren aan Rembrandts Roof van Proserpina. Een ongebruikelijk onderwerp is ook de Dood van Achilles waarvoor ongetwijfeld Rubens' tapijntontwerp voor de Achilles-reeks de inspiratiebron was.⁶ Met enkele andere mythologische voorstellingen gaf Knüpfer eigenzinnige varianten op thema's die specialisten van zijn stadgenoot Poelenburch waren, bijvoorbeeld in een Bijeenkomst der goden en in twee werken van Diana met haar nimfen, alle zonder verhalende inhoud.⁷

Mercurius
en Argus

Opmerkelijk zijn tenslotte de drie fraaie uitbeeldingen die hij omstreeks 1650 in samenwerking met Jan Both en Jan Baptist Weenix schilderde van het verhaal van Mercurius en Argus.⁸ Eerder werd besproken hoe de uitbeelding van Mercurius en Argus vanaf de jaren twintig als kleinfigurige scène in een landschap werd

gepopulariseerd.¹ In twee van deze werken volgt Knüpfer min of meer traditionele typen: het schilderij in München, dat wellicht de datum 1651 droeg, toont het gangbare "idyllische" moment dat in alle illustraties werd uitgebeeld en waarbij Mercurius fluitspelend en Argus in diepe slaap is weergegeven.² De opstelling van de figuren verradt - vooral door de rugfiguur van Argus - bekendheid met het 1645 gedateerde stuk van Knüpfers veel oudere stadgenoot Abraham Bloemaert. Het schilderij uit Wenen, waar Argus in de vertrouwde slaap-houding te zien valt en Mercurius - hoewel hij de fluit nog aan de mond heeft - op het punt staat diens hoofd af te slaan, lijkt een variant op het door Moeyaert geïntroduceerde type.³ Bijzonder is het gekozen moment in het derde schilderij waar Mercurius - zijn taak volbracht - klaar staat om te vertrekken en Juno's pauw met de ogen van Argus is gesierd. Mogelijk werd Knüpfer hiertoe geïnspireerd door een compositie van Rubens, waar de positie van het lichaam van Argus en de pauw aan herinneren.⁴ Knüpfer heeft in deze scènes, zich aanpassend bij het idyllische karakter van de landschappen, zijn voorliefde voor gruwelijkheden, die in het Mercurius en Argus-verhaal zeker uitgebuit had kunnen worden, onderdrukt.

De voorkeur van de hier besproken schilders voor een bewogen handeling, weergegeven in betrekkelijk kleinfigurige schilderijen, die wij bij hen zo dikwijls tegenkwamen, zal bij de schilders van een iets jongere generatie die hierna ter sprake komen, geheel afwezig blijken.

Hoofdstuk 4

DE DECENNIA OMSTREEKS HET MIDDEN VAN DE EEUW; REMBRANDT-SCHOOL, ACADEMISTEN EN ANDEREN

Behalve rondom Poelenburch en zijn navolgers, die nog lange tijd voortborduurd op een stijl - en op een daarmee samenhangende onderwerpkeuze -, die reeds in de tweede helft van de jaren twintig en de jaren dertig ontstond, is het moeilijk grenzen te trekken rondom bepaalde groepen schilders om zo meer greep te krijgen op de periode omstreeks het midden van de eeuw. Hierna zal voor de duidelijkheid een globale indeling in "Rembrandt-school" en "academisten" worden aangehouden.

Wat betreft de eerste groep: deze laat zich qua stijl en onderwerpkeuze redelijk omlijnen. Wanneer bij een aantal van hen (Flinck, Bol en in mindere mate Van den Eeckhout), duidelijke stijlveranderingen optreden, blijkt daar (in ieder geval wat betreft mythologische voorstellingen) ook een andere onderwerpkeuze mee gepaard te gaan die aansluit bij de tweede groep. Dit gezelschap schilders, dat hier wordt samengevoegd onder de noemer Hollandse academisten,¹ vormt echter een veel heterogener geheel. Toch kan wel enige samenhang in stijl en onderwerpkeuze worden aangewezen in het werk van ten eerste de oorspronkelijk uit de Utrechtse caravaggistische hoek afkomstige schilders als Honthorst, Bor en Couwenbergh, ten tweede de Haarlemse academisten Pieter de Grebber en Salomon en Jan de Bray, ten derde de schilders die als het ware een brug vormen tussen deze twee groepen, Caesar van Everdingen, Jacob van Campen en Jan van Bronckhorst, en tenslotte Amsterdamse academisten als Jacob Backer, Jacob van Loo, Nicolaes de Helt Stocade en Cornelis Holsteyn (Haarlemmer van origine), waarbij zich ook Flinck, Bol en Van den Eeckhout voegen. Ook de schilders Nicolaes Berchem en Karel Dujardin, kunnen, met enige goede wil, hierbij worden aangesloten.

Moeilijker in te passen zijn de in deze periode werkzame schilders die zich slechts sporadisch met historische onderwerpen bezighielden, en kleine meesters van wie slechts weinig werk bekend is; over het algemeen blijkt hun keuze zich voornamelijk bij de academisten aan te passen.

De Rembrandt-school

Zoals reeds eerder werd opgemerkt gaan de leerlingen van Rembrandt en schilders die in hun stijl sterk door Rembrandt beïnvloed werden, niet voort op de bewogen kleinfigurige mythologische voorstellingen, noch op de onderwerpen met grootfigurige naakten, die Rembrandt in het begin van zijn carrière koos. Hun keuze onderscheidt zich ook van de in dezelfde tijd werkzame academisten of schilders van de Poelenburch-school. Zolang zij werken in een stijl die onder invloed staat van Rembrandt - gevormd in een wat later stadium van Rembrandts loopbaan - hoeft men bij hen niet te zoeken naar onderwerpen met vrijages of thema's die veel vrouwelijk naakt of hevige acties vereisen. Behalve in het latere werk van Bol, Flinck en Van den Eeckhout, wanneer deze zich gedeeltelijk of geheel tot de "academistische" richtingen gewend hebben en zich ook wat onderwerpkeuze daarbij blijken aan te sluiten, zijn onderwerpen als Venus en Adonis, Jupiters liefdes (thema's die in dezelfde tijd bij de academisten geliefd waren) en Diana-scènes (de favorieten in de Poelenburch-school) geheel afwezig. De enige mythologische onderwerpen die echt aanslaan bij deze schilders zijn Mercurius en Argus en Vertumnus en Pomona, beide voorstellingen met slechts twee figuren, waarbij meer sprake is van een situatie vol spanning dan van een handeling. Het eerste thema, dat wij vooral als kleinfigurige voorstelling in landschappen aantreffen, verschijnt nu als grootfigurige scène bij Govert Flinck, Barent Fabritius, Gerbrand van den Eeckhout, Ferdinand Bol en Cornelis Bisschop.¹

Mercurius
en Argus

Uit een aantal tekeningen uit de Rembrandt-school blijkt dat er een levendige belangstelling in het Rembrandt-atelier voor het verhaal van Mercurius en Argus moet zijn geweest.² Zowel het traditionele type van de spelende Mercurius en de in slaap gevallen Argus, als het sinds Moeyaert af en toe uitgebeelde moment waar Mercurius op het punt staat om Argus te doden, zijn vertegenwoordigd. In de werken van Flinck, Barent Fabritius en Cornelis Bisschop,³ die het eerste type in beeld brachten,

b.v. 45

verstoort niets de pastorale sfeer; verwijzingen naar de noodlottige afloop zijn niet aanwezig. Dat deze uit de illustratietraditie afkomstige episode niet geheel met de tekst strookte,¹ werd kennelijk ook nu niet als een probleem gevoeld. Mercurius' "concert champêtre",² dat de scène zo'n pastoraal karakter geeft, lijkt een van de voornaamste aantrekkelijkheden van het onderwerp te zijn geweest.

b.v. 146, 147

115

Anderzijds werd in de Rembrandt-school ook geëxperimenteerd met het veel dramatischer moment, dat Mercurius naar zijn zwaard grijpt, wanneer hij bemerkt dat Argus in slaap is gevallen; zowel in enkele tekeningen als in schilderijen van Flinck, Van den Eeckhout, Bol en Bisschop komen wij het tegen.³ Zoals in verband met de schilderijen van Moeyaert en Van Uytenbroeck werd vermeld, wordt deze episode in de vorm waarin zij het uitbeelden (Mercurius trekt zijn zwaard uit de schede), alleen in Florianus' vertaling met zoveel woorden verteld en niet door Ovidius zelf.⁴ In Ovidius' tekst wordt beschreven hoe Mercurius eerst zijn staf over de ogen van Argus haalt om de slaap te verdiepen, een episode die Florianus wellicht niet begreep en oversloeg (en die ook nooit wordt uitgebeeld), waarna hij Argus met een gekromd zwaard doodt.⁵ Ook Rubens en Jordaens gaven dit moment van "suspense" weer. Rubens, die de juiste toedracht van Ovidius' versie van het verhaal zeker zal hebben gekend, laat Mercurius naar zijn zwaard grijpen terwijl hij zijn fluit nog met de andere hand aan de lippen houdt.⁶ Op deze wijze werd tegelijkertijd verwezen naar de pastorale episode voor en de gruwelijke gebeurtenis na het uitgebeelde moment, terwijl de blik die Mercurius ondertussen op de slapende Argus gericht houdt de spanning weergeeft. Bovendien plaatst Rubens de slapende Argus zodanig, dat de toeschouwer duidelijk zicht heeft op de plaats waar Mercurius' zwaard Argus treffen zal - "qua collo est confine caput",⁷ waar het hoofd en nek elkaar ontmoeten - een subtiliteit die alleen bij hem te zien valt. Het schilderij van Van den Eeckhout uit 1666 is duidelijk door Rubens' inventie beïnvloed, zij het dat Van den Eeckhout Argus in een traditioneler houding weergeeft.⁸ Het schilderij van Bol van circa 1661-63 echter is in de eerste plaats geïnspireerd door een compositie van Jordaens (door Schelte à Bolswert in prent gebracht),⁹ waar Mercurius

147

met beide handen naar het naast hem liggende zwaard grijpt. De gespannen wending in het lichaam, veroorzaakt doordat Mercurius - net als bij Jordaens - de slapende Argus scherp in de gaten houdt, wordt ook door Bol uitgebuit. Dat dit motief al eerder in het Rembrandt-atelier bekend moet zijn geweest, tonen twee tekeningen die door Benesch respectievelijk omstreeks 1645 en 1648-50 zijn gedateerd.¹ Twee schilderijen uit de Rembrandt-school die een stuk vroeger zijn dan de genoemde werken van Van den Eeckhout en Bol, respectievelijk van Govert Flinck en

- 146 Cornelis Bisschop (gedateerd 1650), lijken echter - zij het op
115 zeer verschillende wijze - eerder terug te grijpen op Moeyaerts
inventie en op de etsen van Van Uytenbroeck.²

Dat Jordaens' compositie ook buiten de Rembrandt-school weerklinkt, blijkt uit een schilderijtje van Adriaen van de Velde uit 1663, waar Jordaens' Mercurius en Argus-groep op fraaie wijze gevarieerd en in een Hollands landschap met vee is geplaatst.³ Opmerkelijk is de manier waarop Mercurius iets naar achteren is geschoven en in de schaduw is geplaatst, zodat het op het eerste gezicht om een aangenaam Hollands veestuk met een slapende herder lijkt te gaan. Dat het thema aangegrepen kon worden door schilders die in de eerste plaats geïnteresseerd waren in het vervaardigen van een veestuk tonen verder schilderijen van Van Anraedt en Ten Oever, waar de koeien prominenter zijn dan de figuren - bij Van Anraedt is Io zelfs een gewone roodbonte Hollandse koe geworden.⁴

Het daadwerkelijk doden van Argus, dat door Tempesta en Goltzius in Metamorfofen-illustraties werd weergegeven,⁵ komen wij slechts twee keer tegen, respectievelijk in een schilderij van Doncker uit 1644 en in een doek dat het monogram van Aert van der Neer draagt.⁶ In beide stukken - zeer direct in het geval van Doncker - was de inventie van Goltzius het uitgangspunt.

Nog niet ter sprake kwam een uitzonderlijke versie van Mercurius en Argus die Gerbrand van den Eeckhout in 1672 schilderde - in een voor zo'n laat werk opmerkelijk "rembrandtiek" stijl - welke deel uitmaakt van een reeksje van drie schilderijen dat de Io-fabel tot onderwerp heeft.⁷ De andere twee - die reeds eerder op verschillende plaatsen werden genoemd - tonen Juno die Jupiter en de in een koe veranderde Io verrast, en Juno

en Mercurius met de ogen van Argus. In het paneeltje met Mercurius en Argus is de opstelling zeer traditioneel; met name de slapende Argus herinnert ons zeer direct aan de boekillustraties. Ook aan de houding en positie van Mercurius is niets opmerkelijks, ware het niet dat hij dit keer niet fluit speelt, maar spreekt en op zijn pansfluit wijst. Hier treffen wij tenslotte een zeer tekstgetrouwe uitbeelding van het verhaal aan: Argus valt immers definitief in slaap door Mercurius' verhaal over de geschiedenis van de pansfluit.¹ Het tweede schilderijtje - of eigenlijk gezien de volgorde van het verhaal het eerste - toont het weinig uitgebeelde moment dat Juno verschijnt aan de bijna-betrapte Jupiter; het kwam echter reeds eerder ter sprake in verband met Lastmans uitbeelding van dit onderwerp dat ook nog eenmaal door Govert Flinck werd opgenomen.² Opmerkelijk is ook het derde paneeltje met Mercurius die voor Juno het hoofd van Argus ophoudt, terwijl deze haar pauw met diens ogen siert. Deze voorstelling is slechts uit een schilderij van Goltzius en uit een ets van Gerard Lairesse bekend. Lairesse's prent, die circa 1670 gedateerd kan worden, met de episode waarin Juno met behulp van Mercurius haar pauw met de ogen van Argus siert - een episode die overigens niet door Ovidius verteld wordt -³ lijkt Van den Eeckhout rechtstreeks geïnspireerd te hebben.⁸

Vertumnus en Pomona

De populariteit van Vertumnus en Pomona, een onderwerp dat steeds de meest uiteenlopende schilders stimuleerde, bereikt een hoogtepunt in de periode tussen 1640 en 1670. Na de maniëristen onderging het onderwerp in de handen van enkele pre-rembrandtisten en caravaggisten reeds enige transformaties; zowel schilders van de Rembrandt-school als enkele academisten zouden op eigen wijze de mogelijkheden verder uitwerken. In de Rembrandt-school vinden wij het bij schilders als Flinck, Victors, Drost (toeschrijving), Maes, Abraham van Dijck (toeschrijving), Bol, Barent Fabritius (toeschrijving), Van den Eeckhout en Aert de Gelder.⁴ Vooral Ferdinand Bol lijkt een bijzondere voorkeur voor dit onderwerp te hebben gehad. De latere werken van Bol en Van den Eeckhout tonen in enige belangrijke aspecten echter verwantschap met de geheel anders gearde werken

van academisten zoals Backer en Van Everdingen, waarbij ook werken van De Witte, Thievaert, Olis en Adriaen van de Velde min of meer aansluiten.¹ Het onderwerp blijft dus geenszins beperkt tot bepaalde groepen schilders; slechts Poelenburch en zijn navolgers en andere schilders van kleinfigurige historietjes in landschappen, hadden geen empool voor dit thema.

148 Van Rembrandt zelf is één tekening van dit onderwerp bekend die zeker als eigenhandig kan worden beschouwd en die circa 1643/44 zal zijn ontstaan, dat wil zeggen vóór alle schilderijen van zijn leerlingen.² Daarnaast zijn er nog enkele tekeningen, b.v. 149 die weliswaar niet eigenhandig lijken te zijn, maar wel in zijn directe omgeving tot stand kwamen.³ Door verschillende auteurs is, in verband met de eerstgenoemde tekening, naar de illustratie 81 van Tempesta verwezen.⁴ Buiten het feit dat het 16de-eeuwse illustratie-schema in zeer globale vorm greep blijft houden op het merendeel van de Vertumnus en Pomona-voorstellingen - hetgeen ook in dit geval gezegd kan worden - is Rembrandts tekening meer verwant aan, en wellicht gestimuleerd door, een illustratie die 150 in een Metamorfosen-uitgave van 1643 in Amsterdam verscheen. Voor deze uitgave werd per boek een geheel nieuwe inventie vervaardigd, waar als illustratie bij boek XIV nu voor de inmiddels zo populair geworden Vertumnus en Pomona-voorstelling werd gekozen.⁵ In beide gevallen zitten Vertumnus en Pomona naast elkaar - Pomona iets dichterbij het beeldvlak - en wendt Vertumnus zich met een nadrukkelijk argumenterend gebaar, licht overbuigend naar Pomona (overigens is de band met de niet- 149 eigenhandige tekening uit Stockholm nog duidelijker). Wat zowel voor de illustratie als voor Rembrandts tekening de rol van een eventuele inventie van Pieter Lastman als inspiratiebron kan zijn geweest, blijft een onbekende factor.⁶ Opmerkelijk is, vooral wat betreft de illustratie, de verwantschap met een Jooda en Tamar-compositie van Lastman die ook in een ets bekend was.⁷ Rembrandt heeft echter niet de fysieke toenadering overgenomen die wij zowel bij Lastmans Jooda en Tamar als in de illustratie zien; hij concentreert zich geheel op het contrast tussen de hevig argumenterende Vertumnus en de kuise ongeïnteresseerdheid van Pomona, aangegeven door haar voor zich uit starende blik en haar geheel in zichzelf gesloten houding. De nadruk op dit

contrast herinnert nog het meest aan het enige schilderij van een pre-rembrandtist dat ons bekend is met dit onderwerp, het 109 paneeltje van Tegnagel.¹ Was voor Tegnagel echter juist het toevoegen van allerlei elementen die specifiek naar dit verhaal verwijzen van belang, hier ontbreken deze geheel, zodat de tekening in feite niet van een genre-uitbeelding met een oude vrouw die een onverschillig jong meisje toespreekt, valt te onderscheiden. Dit geldt ook voor de twee andere tekeningen, en evenzeer voor twee tekeningen en een ets die waarschijnlijk op een ander verhaal betrekking hebben.²

Voor de meeste schilderijen uit de Rembrandt-school geldt eveneens dat de nadruk op de conversatie ligt; het contrast tussen actief overreden en passief luisteren krijgt de grootste aandacht, waarnaast ook het contrast tussen mooi en jong en oud en lelijk in hoge mate wordt uitgebuit. Karakteristiek voor deze schilders is tevens dat zij in het algemeen - net als Rembrandt in zijn tekening - minder geïnteresseerd zijn in de specifieke gegevens van het verhaal.

Het feit dat wij meestal met geheel geklede halffiguur- of kniestukken te maken hebben, herinnert aan de schilderijen van de 140, 141 Utrechtse Moreelse en Hendrick Bloemaert. De composities van de Rembrandt-leerlingen blijven echter, net als de inventie van Rembrandt zelf en de illustratie uit 1643 (wellicht via een onbekend werk van Lastman) dichterbij de meer gebruikelijke, uit de 16de-eeuwse illustraties afkomstige beeldvorm staan dan de "caravaggistische" configuratie die wij bij deze Utrechtse aantreffen. Bovendien is het uitdagende karakter dat de Utrechtse voorstellingen typeert, hun geheel vreemd.

In enkele werken uit de Rembrandt-school zien wij de compositie van Rembrandts tekening zeer duidelijk weerspiegeld: bijna 151 letterlijk in een werk dat aan Barent Fabritius is toegeschreven en iets verder daarvan verwijderd - en in spiegelbeeld - in een 152 doek van Nicolaes Maes.³ In beide schilderijen is overigens het mandje dat op Rembrandts tekening merkwaardigerwijs leeg was, nu gevuld met vruchten, zodat een iets duidelijker verwijzing naar de Vertumnus en Pomona-fabel wordt gegeven. Een originele toevoeging van Maes is de grote sleutelbos van Pomona, die erop wijst dat zij met zorg haar hof gesloten houdt tegen indringers.

In een groot aantal andere schilderijen uit de Rembrandt-school wordt voorts de hierboven besproken houding van Vertumnus - met een nadrukkelijk argumenterend handgebaar zich omwendend en enigszins overbuigend naar Pomona - gevarieerd, zoals in een aan
 153 Willem Drost of Abraham van Dijck toe te schrijven werk, in drie
 156-158 werken van Ferdinand Bol en in een doek van Gerbrand van den
 159 Eeckhout. Ook met de ongeïnteresseerd voor zich uit starende
 expressie van Pomona wordt geëxperimenteerd: men vergelijk het
 154, 156, 158 schilderij van Govert Flinck, twee werken van Bol, de reeds
 159, 155 genoemde Van den Eeckhout en het doek van Aert de Gelder.
 Ferdinand Bol geeft in een schilderij uit het begin van de jaren
 vijftig een vrij uitzonderlijke weergave van het onderwerp: zowel
 Vertumnus als Pomona zijn staande uitgebeeld, terwijl Vertumnus
 het meisje bij de hand pakt alsof hij haar mee wil tronen. De
 relatie met de door Ovidius beschreven handeling is hier geheel
 onduidelijk. Deze compositie reflecteert in spiegelbeeld een ets
 van Rembrandt,¹ waarbij de oude en jonge vrouw van plaats
 hebben gewisseld. Terwijl deze ets beurtelings een uitbeelding
 van Preciosa en Majombe (uit Het Spaans heidinetje) en Ruth en
 Naomi werd genoemd, maken de vruchten en de boom op de achter-
 grond van het schilderij van Bol duidelijk dat het in zijn geval
 Vertumnus en Pomona betreft. De genoemde ets is - op geheel
 andere wijze - waarschijnlijk ook het uitgangspunt geweest voor
 155 De Gelders compositie; men vergelijk Pomona's houding en de
 positie die de twee figuren ten opzichte van elkaar innemen.
 Slechts de appel in de hand van het jonge meisje wijst erop dat
 wij Pomona voor ons hebben. De Gelder concentreert zich echter in
 tegenstelling tot de anderen niet meer op de overreding, maar
 vestigt de aandacht volledig op het contrast tussen het gezicht
 van het beeldschone jonge meisje en de lelijke gerimpelde tronie
 van de oude vrouw. Door Victors werd daarentegen juist de
 argumentatie benadrukt: ook het meisje is - in strijd met het
 verhaal - hevig discussiërend weergegeven; mogelijk betreft het
 hier echter niet een voorstelling van Vertumnus en Pomona, maar
 van Ruth en Naomi.²

Zoals reeds werd opgemerkt, wordt het bijwerk in veel van deze
 schilderijen tot het absolute minimum beperkt. In een doek dat
 156 wellicht als een vroeg werk van Bol kan worden beschouwd is het

zelfs niet duidelijk of de scène zich binnen of buiten afspeelt;
 slechts een kransje met bloemen in het haar van Pomona doet
 vermoeden dat wij met dit verhaal te maken hebben. In het
 153 schilderij in Warschau (Abraham van Dijck?) geeft alleen een boom
 iets van de omgeving aan. In dit werk, in het schilderij van
 154 Flinck en in een aan Drost toegeschreven doek, maken verder
 slechts een strooien hoed of een bloemenkrans in het haar Pomona
 enigszins identificeerbaar; andere elementen van de tot het
 verhaal behorende entourage ontbreken.

In drie composities van Ferdinand Bol, die hij schilderde in
 een stijl die steeds verder afstaat van de Rembrandt-school en
 157 waarin met name in het vroegste, 1644 gedateerde werk invloed van
 164 Jacob Backer aanwezig lijkt, komen plotseling alle gebruikelijke
 elementen in toenemende overdaad terug. De boom met de wijnstok,
 de stillevens met appels, peren en druiven zijn teruggekeerd,
 157, 158 terwijl in twee van de drie schilderijen Pomona ook weer een
 forse sikkels in de hand heeft.¹ In deze twee stukken worden
 wij bovendien - ondanks elementen die nog verwijzen naar
 148, 150 Rembrandts tekening en/of de illustratie uit 1643 (men vergelijk
 157 vooral het schilderij uit 1644)² - door de duidelijk lagere
 plaatsing van Vertumnus, evenals door de op haar elleboog
 leunende Pomona, weer herinnerd aan de oudere uitbeeldingen zoals
 81, 83 Tempesta's illustratie, de prent naar Bloemaert en de schilde-
 85-88 rijen van Goltzius en Bloemaert.³ De gedachte aan deze
 schilderijen wordt versterkt doordat een element van fysieke
 158 toenadering is ingevoegd, terwijl in het laatste schilderij van
 Bol ook Vertumnus' stok weer bewust in een significante positie
 lijkt te zijn geplaatst.

Twee werken van Van den Eeckhout vormen als het ware een
 schakel tussen de Rembrandt-school en de elegante laat 17de-
 eeuwse uitbeeldingen van dit thema. Van den Eeckhout maakt in
 beide schilderijen veel werk van de entourage, terwijl in het
 159 stuk van 1669 de tuinvazen en de pauw (beide zaken die in de
 150 illustratie van 1643 werden geïntroduceerd, maar nu pas in een
 schilderij navolging vinden) en de modieuze, glanzende kleding
 van Pomona⁴ vooruit wijzen naar de Vertumnus en Pomona-
 voorstellingen zoals die bij schilders als Caspar Netscher en Jan

79-81 Verkolje zouden volgen. Voorts wordt door Van den Eeckhout - sterker nog dan door Bol - teruggegrepen naar de illustratie-beeldvorm, met behoud van het voor de Rembrandt-school zo karakteristieke Vertumnus-type.

Opmerkelijk is dat door geen van de schilders uit de Rembrandt-school het precieze moment uit het verhaal dat wij hiervoor meestal zagen - het wijzen van Vertumnus op de olifant en de wijnstok - is weergegeven. Om de letterlijke tekst van Ovidius lijken zij zich niet te bekommeren. Wanneer wel een boom en een wingerd zijn ingevoegd, hebben deze elementen meer de functie van een attriboot, dan dat zij in de verhalende samenhang een rol spelen.¹ Bij Van den Eeckhout zien wij zelfs in één geval aan de klimmende plant rond de boom, een kalebas in plaats van druiven hangen.

Bij voorgaande besprekingen van het Vertumnus en Pomona-thema viel op dat het onderwerp zich steeds liet invoegen in een bepaald "specialisme" van de schilder of groep schilders die ter sprake kwam. Ook hier kan gesteld worden dat het wordt ingepast in een bij schilders als Bol, Flinck, Victors, Maes, De Gelder, en in mindere mate bij Van den Eeckhout, aanwezige belangstelling voor historische voorstellingen met slechts twee grote (half)figuren in een zeer beperkte entourage, waarin meer sprake is van een dialoog-situatie dan van een actieve handeling met een verhalend karakter. Bovendien blijken deze schilders geboeid door het contrast tussen een mooie jonge en een lelijke oude persoon, zoals ook onderwerpen als Juda en Tamar, Esther en Mordechai, Ruth en Naomi en voorstellingen van Bathseba met een oude dienaar tonen; deze hebben dikwijls een tamelijk verwante beeldvorm.² Een aantal schilderijen met deze voorstellingen uit de Rembrandt-school, zou met slechts kleine wijzigingen in uitbeeldingen van Vertumnus en Pomona kunnen worden veranderd en vice versa. Slechts de latere werken van Bol en Van den Eeckhout verwijderen zich hiervan doordat meer elementen van het verhaal zijn ingevoegd. Dit gaat tevens gepaard met een teruggrijpen op de traditionelere Vertumnus en Pomona-beeldvorm, waardoor zij de uitbeeldingen van dit onderwerp door academisten naderen, welke nog ter sprake zullen komen.

Zoals reeds werd aangeduid, treft men in de Rembrandt-school - op een enkel uitzonderlijk stuk na¹ - bijna geen andere mythologische voorstellingen aan buiten de twee veelvuldig uitgebeelde onderwerpen die zojuist werden besproken. Hier zij alleen nog gewezen op Salomon Konincks uitbeeldingen van de bespotting van Ceres, een nachtsceene die in de prentkunst vaker voorkomt en waarvan de uiteindelijke inspiratiebron Elsheimer's schilderij, of eerder Goudts prent naar Elsheimer is.² Ook de andere uitbeeldingen van dit thema (zeer gering in aantal), zoals het "rembrandtieke", aan A(?) de Grebber toegeschreven werk, en een later stuk³ dat aan Schalcken werd toegeschreven, reflecteren dit voorbeeld.

Schilderijen met mythologische onderwerpen van schilders als Bol, Flinck en Van den Eeckhout die verder weinig elementen vertonen van een "rembrandtieke" stijl en die evenmin aansluiten bij thema's die juist in de Rembrandt-school geliefd waren, zullen in samenhang met de werken van de academisten en aanverwanten ter sprake komen.

De academisten en anderen

Waren sinds de pre-rembrandtisten en caravaggisten, gevolgd door Rembrandt en zijn leerlingen, de grenzen tussen het bijbelse, mythologische en pastorale genre dikwijls vervaagd, de academisten bekommerden zich duidelijk meer om de eisen van decorum die de verschillende categorieën stelden. Het verschil is bijvoorbeeld duidelijk waar te nemen in de Vertumnus en Pomona-voorstellingen, het enige mythologische onderwerp dat zowel bij de academisten als in de Rembrandt-school ruim vertegenwoordigd is.

Vertumnus
en Pomona

Het eerste dat opvalt, is dat geen van de Vertumnus en Pomona-uitbeeldingen die nu ter sprake komen een halffiguur- of kniestuk toont, zoals dikwijls in de Rembrandt-school het geval was. Bij schilders die zich tussen de jaren veertig en zeventig met dit onderwerp bezighielden buiten de Rembrandt-school, treft men over het algemeen weer een traditionelere, op de 16de-eeuwse illustraties en de prent naar Bloemaert geënte beeldvorm aan. Voorts zien wij diverse details terug die op een vrij tekstgetrouwe weergave wijzen, terwijl ook het type van Pomona als een meer "klassieke" - dikwijls naakte - nimf terugkeert.

Een naakte nimf, zoals in schilderijen uit de late 16de en de eerste twee decennia van de 17de eeuw, is Pomona weer in een 1647
160 gedateerd paneel van Adriaen van Nieulandt (een schilder die steeds weer opduikt, omdat hij zijn stijl in de verschillende fasen van zijn carrière nu eens bij de late maniëristen, dan weer bij de pre-rembrandtisten, de Poelenburch-school of de academisten aanpast), voorts bij Emanuel de Witte (gedateerd 1644),
161 Caesar van Everdingen en Jan Olis.¹ Al deze schilderijen
162, 163 verraden op enigerlei wijze dat oudere prenten een inspiratiebron vormden. Ondanks het feit dat De Witte en Van Everdingen de opstelling varieerden door Pomona met de rug naar de toeschouwer
161, 162 te keren,² en Van Nieulandt Pomona in de half-liggende houding weergeeft die aan laat-maniëristische Venus-figuren herinnert,³
160 vormt in deze voorstellingen - en in nog sterkere mate in het
163 schilderij van Olis - toch het traditionele type van de illustraties van Salomon, Solis en Tempesta direct of indirect de basis.
79-81 Roept de naaktheid van Pomona ons reeds de prent van Saenredam

83 naar Bloemaert in herinnering, opvallend is tevens dat bij De
160-162 Witte, Van Nieulandt en Van Everdingen ook de met een rijk beladen wijnstok omrankte boom, die zich via een sterke diagonaal boven in het beeldvlak uitbreidt,¹ naar deze prent verwijst, terwijl bij Olis de gehele Pomona-figuur daarop terug lijkt te
163 gaan.²
162 Vooral Van Everdingen toont zich even tekstgetrouw als de late maniëristen: Vertumnus is op de grond gezeten, zijn gebaar en blik wijzen naar de boom met de wijnstok, Pomona heeft een sikkeltje in de hand.³ Daarnaast is bij hem ook een overdaad aan vruchten aanwezig, waartussen een opengesneden meloen een opvallende plaats inneemt. Voorts heeft de positie van de stok van Vertumnus duidelijke implicaties, terwijl Van Everdingen het enigszins angstaanjagende effect van een naakte vrouw met een sikkeltje lijkt uit te buiten, allemaal zaken die wij ons ook van Goltzius' uitbeeldingen herinneren (waarmee Van Everdingens schilderij overigens geen duidelijke formele banden heeft).⁴
85, 86

Dat niet alleen voor schilders uit de Rembrandt-school de beeldvorm van de illustratie uit 1643 van belang is geweest,
150 blijkt uit een schilderij van de Amsterdammer Jacob Adriaensz. Backer dat, zoals reeds vermeld, van invloed zal zijn geweest op
164 Bols schilderijen met dit onderwerp (vooral op diens 1644
157 gedateerde stuk), voorts uit een aan D. Thievaert toegeschreven
165 paneeltje en uit een anoniem doek, dat in ieder geval in de kring van de rond de jaren veertig en vijftig werkzame academisten moet
166 zijn ontstaan.⁵ In deze schilderijen is Pomona weliswaar niet naakt, maar zij is aanzienlijk minder decent gekleed dan in de Rembrandt-school - de late werken van Bol uitgezonderd; zij draagt een veel lossere kleding die de borsten geheel of grotendeels ontbloot laat. In grote tegenstelling tot de schilderijen
164 uit de Rembrandt-school, is in het stuk van Backer, dat zeer veel punten van overeenkomst met zowel de genoemde illustratie als met Lastnans Juda en Tamar-compositie vertoont, de opdringerige fysieke toenadering benadrukt, sterker zelfs dan bij Goltzius het
85, 86 geval was.⁶ Bij uitzondering wordt hier een ander verhalend element ingevoegd dan gebruikelijk, doordat duidelijk wordt verwezen naar het moment dat Vertumnus Pomona kust: "qualia nunquam / vera dedisset anus", op een wijze zoals een echt oudje

nooit zou doen.¹ Hierdoor heeft overigens de sikkels die Pomona als het ware achter haar rokken verborgen houdt een dreigende werking. Net als de hiervoor vermelde Pomona-scènes zijn ook de drie hier genoemde schilderijen alle tekstgetrouwer dan wij in de Rembrandt-school gewend waren: de olm en de wijnstok zijn duidelijk aanwezig, Vertumnus is op de grond gezeten en verschillende soorten vruchten zijn uitgestald. Alleen in het anonieme stuk wijst Vertumnus ook op de wijnstok; zeer opmerkelijk is dat Pomona in dit schilderij drie appels ophoudt voor Vertumnus. De verwijzing naar de drie appels die Van Mander in verband met Pomona in zijn Wtlegghingh noemt - en die wij reeds in Moreelse's schilderij ontmoetten - is hier onmiskenbaar.² Ook in enkele latere werken zijn deze appels, duidelijk afgezonderd van het andere fruit, te zien: in het mooie stuk van Berchem, in een schilderijtje van Aleida Wolfsen en zelfs nog in twee 18de-eeuwse werken van Louis de Moni en Benjamin Bolomey. Zeer letterlijk op Van Manders tekst gebaseerd is tenslotte een laat schilderijtje, toegeschreven aan Frans van Mieris II, waar een tuinbeeld te zien valt van de Hercules Farnese; deze Hercules-figuur houdt de drie appels in de hand welke deze deugdzaame held uit de tuin der Hesperiden had gehaald.³

Van hieruit zal nog kort een blik worden geslagen op het verdere verloop van de Vertumnus en Pomona-uitbeeldingen, die ook in de late 17de eeuw nog grote populariteit genoten. Voor een groot aantal van deze schilderijen blijken oude of recentere prenten nog altijd een belangrijke rol te spelen. Opvallend is dat duidelijker dan ooit tevoren de Salomon/Solis/Tempesta-beeldvorm terugkeert in het schilderij van Nicolaes Berchem, het grootste doek dat wij met deze voorstelling kennen, en bij Adriaen van de Velde.⁴ De weerklank van de illustratie van 1643 valt nog te zien in een Verkolje uit 1678, in een daaraan zeer verwant werk van J. Danckers en in een direct van Verkolje afhankelijk paneel door Johanna van Frijtom dat waarschijnlijk der-⁵tig tot veertig jaar later ontstond. In mindere mate geldt dit ook voor een Terwesten-achtig schilderij en voor een doek van Collenius, dat echter vooral een nieuwe illustratie die in 1678 verscheen, reflecteert;⁶ deze illustratie toont een heftigheid in actie en reactie die in de schilderijen nooit aanwezig was en

die dan ook door Collenius, zich meer aansluitend bij de gangbare beeldtraditie, wordt afgezwakt. Nog steeds verbonden met 17de-eeuwse voorbeelden zijn de 18de-eeuwse schilderijen van respectievelijk Louis de Moni - die als enige een prent van Moyses van Uyttenbroeck als uitgangspunt heeft genomen - en van Benjamin Bolomey uit 1793, dat gebaseerd is op de illustratie naar een compositie van Bloemaert die in de prachttuitgave van de Metamorfosen uit 1677 werd afgedrukt.¹

Een groep schilderijen, gedeeltelijk van Caspar Netscher of uit zijn omgeving,² vertoont een afwijkende beeldvorm, die in de verte herinnert aan die van Moreelse en Hendrick Bloemaert doordat Pomona dikwijls het beeld uit kijkt en Vertumnus staande achter haar is geplaatst, maar die in feite geheel samenvalt met een type schilderijen dat door de schilders van het elegante genrestuk was ontwikkeld. Door de opstelling, de kleding, de entourage, het ontbreken van expressie en nadruk op een verhalende handeling is de grens tussen historie, genre en zelfs portret in deze werken nauwelijks te trekken. De traditionele Pomona-houding - zittend en op één arm leunend - is met slechts kleine wijzigingen getransformeerd tot de elegante houding die men in veel vrouwenportretten in deze tijd ziet. De in deze portretten zo gebruikelijke entourage van tuinvazen, tuinbeelden, een doorzicht in een park aan één zijde en een boom of architectuurelement aan de andere zijde, kon ook voor de Vertumnus en Pomona-scène worden gebruikt; zelfs het modieuze kapsel en de glanzende kleding, die losjes tot net boven de boezem reikt, is hetzelfde als in de meeste van deze portretten.³ Denkt men de Vertumnus figuur weg dan is er hoegenaamd geen verschil; in enkele gevallen krijgt men trouwens ook het vermoeden dat Pomona tevens als portret van een jonge vrouw fungeert.⁴ Voorts kan worden geconstateerd dat de Vertumnus en Pomona-figuren tezamen - Vertumnus schuin achter de zittende Pomona staande, zich enigszins naar haar overbuigend - een opstelling vertonen die men uit vele genrestukken kent: genrestukken waar een man avances maakt naar een mooie jonge vrouw, of waar een oud wijfje (koppelaarster, verzorgster of "vermaanster") en een jonge vrouw gecombineerd zijn, juist in de genreschilderkunst immers een geliefd motief.⁵ Dezelfde beeldvorm blijkt overigens ook te kunnen

worden gebruikt voor uitbeeldingen van Bathseba die een brief krijgt aangereikt door een oude vrouw of ¹ - deze brief ontvangen hebbend - door haar wordt toegesproken.

Wij kunnen dus vaststellen dat het thema zich opnieuw heeft laten inpassen in een type schilderijen dat karakteristiek voor een bepaalde groep schilders is, waarbij Pomona nu is getransformeerd tot een van de vele modieuze dames die in schilderijen uit deze periode de toeschouwer aankijken. Er heeft zich een verregaande vermenging van verschillende genres voorgedaan: het lijkt nu in de eerste plaats te gaan om het thema van de jonge schone en het lelijke oudje - met alle associaties die dit kan oproepen - waarvan de betekenis een bepaalde richting wordt gegeven door verwijzing naar het mythologische Vertumnus en Pomona-fabel (of naar het bijbelse Bathseba-verhaal).²

In de hier besproken groep werken zijn veel vruchten aanwezig (meestal appelen), als verwijzing naar het Pomona-verhaal en als dragers van vele (erotische) associaties, maar specifieke elementen als de olm en de wijnstok ontbreken meestal;³ anderzijds worden dikwijls elementen toegevoegd, zoals een pauw, een Venus-beeld, een reliëf met een satyr die op een pansfluit voor een naakte nimf speelt, die niet direct met het verhaal te maken hebben, maar wel een bepaalde sfeer creëren en associaties oproepen die bij het type schilderijen passen.⁴

Wanneer de Vertumnus en Pomona-voorstellingen dichter bij de traditionele beeldvorm blijven, zoals bij de late maniëristen, de academisten, gevolgd door latere schilders als Berchem, Van de Velde, "Terwesten", Collenius enz., worden de gegevens van het verhaal en het "klassieke" karakter van de fabel over het algemeen meer gerespecteerd, zij het dat dit het minst duidelijk is in het werk van de hier genoemde laat 17de-eeuwse schilders, waar door de modieuze kleding - met name bij Jan Verkolje - de grens met de "genre-achtige" schilderijen niet altijd even scherp is.

Na deze excursie in de late 17de eeuw en zelfs 18de eeuw via het Vertumnus en Pomona-thema - een onderwerp dat niet erg karakteristiek is voor de academisten, maar wel bij enkelen van hen een behandeling kreeg die sterk afweek van hun generatie-

genoten uit de Rembrandt-school -, zal de aandacht nu gericht worden op thema's die voor deze groep meer specifiek zijn te noemen.

Venus en
Adonis

Grofweg kan men constateren dat de groep van Hollandse academisten - in tegenstelling tot de Rembrandt-school - met hernieuwd enthousiasme enkele thema's opneemt die bij schilders als Cornelis, Goltzius en Bloemaert in hun "post-maniëristische" fase veel voorkwamen. Dit geldt in de eerste plaats voor een onderwerp als Venus en Adonis, het favoriete mythologische liefdespaar, dat bij de direct voorafgaande generatie ontbrak (uitgezonderd de hieronder te bespreken late werken van Van Bijlert en Honthorst) en ook bij de Rembrandt-school afwezig was. Hieruit blijkt al dat schilderijen met een beperkt aantal grote naaktfiguren bij deze schilders weer geliefd worden. Vooral het vertrek van Adonis geniet de voorkeur. Zoals vermeld, zagen wij dit thema voor het eerst in 1622 in een schilderij van Moreelse en daarna in een werk van Bloemaert (gedateerd 1632). Jan van Bijlert en Honthorst (gedateerd 1641) zetten dit in late doeken voort, daarin gevolgd door schilders als Van Loo, Backer, De Helt Stocade (gedateerd 1654), en door Ferdinand Bol in enkele latere werken (één gedateerd 1661). Ook de vrijage zien wij enkele malen: bij Christiaan Van Couwenbergh, Salomon de Bray, Willem Verschoor, in late werken van Flinck, wederom bij Bol en bij Dujardin. Tenslotte komt de dode Adonis beweed door Venus in deze periode nog al eens voor, bijvoorbeeld in werken van Reynier van der Laeck (gedateerd 1641), in een laat werk van Breenbergh (gedateerd 1646), bij Thomas de Keyser en Cornelis Holsteyn.

Het is opvallend dat de beeldvorm die Moreelse en Bloemaert in respectievelijk 1622 en 1632 voor het vertrek van Adonis kozen,¹ en die die zwaar leunde op zowel een prent naar Crispijn van den Broeck als op Rubens' vroege uitbeelding van het thema (alleen bij Bloemaert viel in de Adonis-figuur bekendheid met Titiaans inventie te bespeuren), door Honthorst in 1641 verder werd uitgewerkt.² Honthorst heeft het vertrek echter meer gedramatiseerd. Hadden de voorstellingen van Moreelse en Bloemaert het karakter van een liefdevol afscheid, waar bij de blikken en gebaren aan Venus' zijde vooral bezorgdheid, en van Adonis' kant onbezorgdheid leken uit te drukken (terwijl op "ouderwetse" wijze

b.v. 167, 168

b.v. 169

74, 75

175

naar de gruwelijke afloop werd verwezen door de afbeelding van Adonis' dood op de achtergrond), hier is de sfeer rondom de hoofdfiguren tragischer: Venus houdt met een uitdrukking van verdriet Adonis aan de kleren vast, terwijl Adonis met een expressieloze blik haar arm met zachte dwang wegduwt en Venus niet aankijkt. Keek bij Bloemaert een Cupido die Adonis probeerde tegen te houden op speelse wijze naar de toeschouwer, hier verwijzen de wanhopige en angstige uitdrukking van de drie heftig tegenwerkende Cupido's juist naar hetgeen Adonis te wachten staat. Wat dit schilderij bovendien zo uitzonderlijk maakt, is, dat het om portretten lijkt te gaan.¹

- 176 In een werk van Van Bijlert, waar slechts een fragment van over is (alleen de Venus-figuur), is Venus nog duidelijker de ongelukkige die Adonis wanhopig bij zijn kleren vastgrijpt en tracht tegen te houden; wij zien nog net op Venus' schouder de hand van Adonis die haar schijnt weg te duwen.² Anders van
- 177 karakter zijn de werken van Jacob Backer (ca. 1645-50), Jacob van
- 178-181 Loo, en drie doeken van Ferdinand Bol (respectievelijk ca. 1656-58, ca. 1658 en gedateerd 1661).³ Deze stukken missen zowel de nadruk op de dramatische actie en reactie van de hiervoor besproken werken, als de sterke beweging in de schilderijen van Moreelse en Bloemaert.⁴ Hoewel Adonis reeds is opgestaan en bezig te vertrekken, staat de liefdevolle relatie tussen beiden - ook van de zijde van Adonis - centraal. Het sterkst geldt dit
- 177, 178 voor de schilderijen van Backer, van Van Loo en voor Bols doek in
- 179 het Rijksmuseum; twee tortelende duiven benadrukken in de werken van Backer en Bol nog eens extra dat het scènes van wederzijdse liefde betreft. De weglomende beweging van Adonis is afgezwakt; slechts door kennis van de beeldvorm van dit thema, gesteund door het feit dat men een Cupido ziet die Adonis tegen wil houden, wordt de toeschouwer duidelijk dat het vertrek is uitgebeeld.
- 74, 75 Herinneringen aan de compositie van Van den Broeck en/of Rubens, of daarop geïnspireerde werken, klinken door in al deze doeken, maar vergeleken bij die uitbeeldingen is de liefdesidylle sterk benadrukt ten koste van de dramatische actie die onder andere door Honthorst juist zwaarder werd aangezet. Zelfs de gebaren en houdingen van de weerstrevende Cupido's drukken tederheid en ongerustheid uit. Ook in deze werken spreekt Venus tot Adonis -

ongetwijfeld moeten wij ons daarbij haar bezorgde, waarschuwendende woorden voorstellen - hetgeen door Bol wordt benadrukt door haar wijzende gebaar; Adonis lijkt haar op geruststellende wijze te antwoorden. De relatie tussen de twee figuren nadert in deze schilderijen op opmerkelijke wijze een compositie van Veronese. Eveneens wordt men herinnerd aan een weinig bekende inventie van Rubens die nu slechts uit een atelier-werk bekend is.¹

- 180 Hoewel in Bols grote doek in Miami Beach Adonis' weglomende beweging sterker benadrukt is, ademt het dezelfde liefdevolle sfeer, deze keer, behalve door alweer de liefkozende tortels, versterkt door een nieuw en uitgesproken pastoraal motief dat waarschijnlijk door een Venus en Adonis-voorstelling van Jordaens werd geïnspireerd: Venus zet de vertrekkende Adonis een krans van bloemen op het hoofd.² Tevens blijkt bekendheid met de zojuist genoemde compositie van Rubens (of met een rechtstreeks daarop geïnspireerd werk), gezien de houding van de Adonis-figuur.
- 181 Alleen in Bols stuk te Graz, waarschijnlijk het vroegste van zijn schilderijen met dit thema, is (wellicht onder invloed van Honthorsts inventie) het vertrek meer aangezet en lijkt Adonis, die met zijn rechterhand een argumenterend gebaar maakt, onverschilliger.
- 182 Slechts één schilderij uit deze periode met het vertrek van Adonis, een 1654 gedateerd werk van Nicolaes de Helt Stocade,³ toont Venus als rugfiguur en herinnert daardoor direct aan de inventie van Titiaan; eerder dan op een prent naar Titiaan is deze rugfiguur echter geïnspireerd op een ets van Simone Cantarini.⁴ Ook in dit schilderij ligt de nadruk meer op het toespreken door Venus dan op het vertrekken van Adonis. Alleen in
- 183 een schilderijtje van Vertangen en in drie latere werken, respectievelijk van Hondius, Glauber (als landschapsstoffage) en
- 184 Hoet, lijkt Adonis' houding ten opzichte van Venus duidelijk
- 183 negatief. In Vertangens Adonis herkennen wij Rubens' Adonis-
- 75 figuur, getransformeerd in een afwerende jongeman die de hem⁵ bij de mantel pakkende Venus op een afstand probeert te houden. Hondius en Glauber geven een weglomende Adonis weer, terwijl Venus nog met een argumenterend gebaar tot hem spreekt; zij probeert hem niet daadwerkelijk tegen te houden. Het schilderij
- 184 van Hoet daarentegen herinnert in hoge mate aan uitbeeldingen van

Jozef die vlucht voor de vrouw van Potifar.¹ Hier is Venus de wulpse verleidster die naar de mantel van Adonis grijpt, en is Adonis een angstig wegrennende jongeman die niets van haar moet weten.

Zoals reeds eerder werd opgemerkt, berust de zo populair geworden uitbeelding van het vertrek van Adonis niet op een tekstuele bron, maar op een bij Titiaan begonnen picturale traditie; wat de implicaties hiervan zijn voor de interpretatie van het thema zal later nog worden uitgewerkt. Hier zij slechts nog eens vermeld dat dit picturale motief de mogelijkheid gaf om de noodlottige wending in het verhaal van Ovidius - het feit dat Adonis ondanks de waarschuwingen van Venus toch gaat jagen en zo zijn ondergang tegemoet gaat - te visualiseren door middel van een verhalende, en visueel spanningsvolle, handeling die door de letterlijke tekst van Ovidius weliswaar niet geleverd werd, maar die daar in feite niet mee in strijd hoeft te zijn. Uitgebeeld wordt wat Lairese als volgt omschrijft: "Daar hy (Adonis) van haar afscheid neemt, om ter jagt, of liever ter slagbank, te gaan".²

Hadden de maniëristen iets van een vooruitwijzing naar de toekomstige gebeurtenis op een meer tekstgetrouwe wijze in beeld proberen te brengen door de conversatie tijdens de vrijage te benadrukken, nu kon dat, gesteund door een respectabele picturale traditie, op deze dramatisch interessante wijze worden weergegeven. Daarbij is Adonis voor de meeste Hollandse schilders, getrouw aan Ovidius' tekst, een liefdevolle minnaar en niet een jongeman die van Venus' liefkozingen niets moet weten. Het is opvallend dat schilders als Backer, Van Loo, Bol en Stocade, ondanks het feit dat hun beeldvorm die van het vertrek van Adonis is, de actie van het vertrekken sterk hebben afgezwakt, terwijl de idyllische liefdesrelatie steeds overtuigend wordt aangegeven. De verstoring van de idylle wordt wel aangeduid, maar vormt niet het hoofdthema. Adonis lijkt voornamelijk de onbezorgde, contrasterend met de bezorgdheid van de hem toesprekende Venus. Een bijzonder geval vormt de portretachtige voorstelling van

Honthorst, die een uitgesproken dramatische sfeer heeft. Hier wordt wellicht aangeduid dat het zijn onvermijdelijke noodlot is dat Adonis door zijn mannelijke moed wordt gedreven (zie ook de

duidelijk zichtbare eikebladeren linksboven), zoals in Ovidius naar voren komt.¹ Slechts in een werk van Vertangen en in enkele latere werken, met name dat van Gerard Hoet, is Adonis een onverschillige die niets van Venus' avances moet hebben. Of hier inmiddels Shakespeare's versie van het Venus en Adonis-verhaal, dat in 1621 in het Nederlands was vertaald, van invloed is geweest valt niet te zeggen.² Het kan ook een interpretatie van deze schilders zijn die nogal vanzelfsprekend uit het picturale motief van het vertrek voortkomt en waar geen kennis van een tekst aan te pas hoeft te zijn gekomen; zoals reeds gezegd zagen zowel Borghini als later Panofsky, Titiaans Adonis als ongevoelig voor Venus' liefde, zodat het niet onwaarschijnlijk is dat velen het zo interpreteerden.³ Bovendien bestaat de mogelijkheid dat een van de uitleggingen van de Adonisfabel aan een dergelijke "vluchtende" Adonis ten grondslag ligt.⁴

Het is zeer opmerkelijk dat zelfs Gerard Lairese in een hoofdstuk over het gebruik van de fabels van Ovidius (waarin hij schilders verwijt dat zij slechts prenten als uitgangspunt nemen zonder de tekst erop na te lezen),⁵ het verhaal verkeerd parafraseert en zegt dat Adonis koel en ongevoelig bleef onder de liefde van Venus.⁶ Daarna geeft hij uiteenzettingen hoe men verschillende episodes van het Venus en Adonis-verhaal kan uitbeelden; deze berusten geheel op de picturale traditie en geenszins op de tekst van Ovidius.⁷ Natuurlijk volgt daarbij een beschrijving van het vertrek van Adonis, welke echter wat betreft Adonis' gevoelens objectiever is dan de opmerking hiervoor doet verwachten; Adonis lust tot jagen en diens noodlot worden - correct - als voornaamste oorzaak genoemd. Volgens Lairese sprong Adonis op toen het zoenen en strelen hem verveelde "alzo de jaghtlust hem ontvonkte" en maakte hij zich uit Venus' armen los niettegenstaande haar vergeefse bidden en smeken. De rest van deze uiteenzetting, waarin ook een personificatie van het noodlot en de gratiën optreden, lijkt een uitwerking van Rubens' uitzonderlijke inventie.⁸

Ook de vrijage van Venus en Adonis wordt in deze periode weer een aantal malen uitgebeeld. In tegenstelling tot de vrijages in de eerste decennia van de eeuw hebben wij nu meestal wel met een geheel toegewijd liefdespaar te doen, zoals dat ook in de

boekillustraties gebruikelijk was. In een schilderij van
 187 Ferdinand Bol (ca. 1658) en een veel later paneeltje van Arie de
 190 Vois (gedateerd 1678) ligt Adonis, in afwijking van Ovidius'
 tekst, maar in overstemming met de 16de-eeuwse boekillustratie-
 59,60,62 traditie, met het hoofd in de schoot van Venus.¹ In het geval
 van De Vois blijkt hoe, laat in de 17de eeuw, nog steeds deze
 traditie van invloed kon zijn. Voor Bol zal eerder een Rinaldo en
 Armida-voorstelling van Van Dyck het uitgangspunt zijn geweest.²
 Overigens voegde Bol ook hier het pastorale bekransingsmotief in,
 dat hij enkele jaren later nog eens voor een vertrek-scène zou
 gebruiken. In andere gevallen, bijvoorbeeld in de opmerkelijk
 wulpse schilderijen van Cornelis van Couwenbergh (gedateerd 1639)
 186 en Salomon de Bray, en in een late voorstelling van Eglon van der
 189 Neer, rust Venus, getrouw aan de woorden van Ovidius met het
 hoofd in de schoot van Adonis.³ Een mooi schilderij van Karel
 188 Dujardin, waar Venus eveneens tegen Adonis ligt geleund, lijkt
 echter nog eens de situatie weer te geven die wij uit de
 "onrustige" vrijages van de late maniëristen kennen:⁴ welis-
 waar is niet het vertrek weergegeven, maar Adonis wijst - met een
 zich enigszins afwendend bovenlichaam - op zijn pijlenbundel. Dat
 de vrijage op het punt staat verbroken te worden, wordt ook
 aangeduid door de twee wegvliegende duiven die in een aantal van
 de hiervoor genoemde schilderijen juist druk aan het tortelen
 waren. De ons langzamerhand welbekende houding van Venus roept in
 73 dit geval direct het schilderij van Goltzius in herinnering,
 terwijl de figurengroep in zijn geheel ook nog steeds bekendheid
 62 met Tempesta's illustratie verraadt.
 185 Slechts eenmaal, in een 1652 gedateerd doek van Willem
 Verschoor, zit Adonis, zoals zo dikwijls in de vrijages uit de
 eerste decennia van de eeuw het geval was, met zijn speer gereed
 in de hand.⁵ Dit gebeurt hier echter in een zeer statische
 compositie die eerder gebaseerd is op een prent van Vertumnus en
 Pomona als liefdespaar (nadat Vertumnus weer zijn ware gedaante
 heeft aangenomen) van Saenredam naar Cornelis Cornelisz, dan op
 de oudere Venus en Adonis voorstellingen.⁶ Het been dat Venus
 over dat van Adonis heeft geslagen, een omdraaiing van de
 situatie in de genoemde Vertumnus en Pomona prent, lijkt wel de
 bedoeling te hebben erop te wijzen dat zij hier de meest actieve

partij is. De opmerkelijke individualiteit van de figuren
 suggereert dat het om portretten gaat en men vraagt zich verbijs-
 terd af of het mogelijk is dat een echtpaar zich op deze wijze
 heeft laten portretteren!

Naast een enkele vrijage die op enigerlei wijze naar het
 toekomstige gebeuren verwijst (met name het stuk van Dujardin),
 welke verwijzing in deze periode door middel van het vertrek van
 Adonis op pregnantere wijze kon worden uitgebeeld, hebben wij nu
 dus voor het eerst ook Venus en Adonis een aantal malen in een
 onbekommerde liefdesidylle aangetroffen, waarbij de op handen
 zijnde verstoring op geen enkele wijze wordt aangeduid.

De bewening van Adonis

Een enkel woord moet nog worden gewijd aan uitbeeldingen van
 de bewening van Adonis, die in deze periode op het repertoire
 verschijnt. In het begin van de eeuw beeldde Goltzius reeds een
 dode Adonis af zonder Venus - eerder een studie van een naakte
 man in scherp verkort dan een verhalende voorstelling.¹ De
 tragische scène van de bewening van Adonis - een episode die
 reeds in de 16de-eeuwse illustratiereeksen steeds voorkwam² -
 verschijnt in de Noordelijke Nederlanden echter pas tegen het
 midden van de eeuw in schilderijen van Cornelis Holsteyn, Thomas
 de Keyser, Bartholomeus Breenbergh (ged. 1644), Reynier van der
 Laeck (ged. 1641), Jacques Muller, en in een enkel laat 17de-
 eeuws werk van Gerard Hoet en Augustinus Terwesten.³ De
 schilderijen die Rubens respectievelijk circa 1601 en circa 1614
 van dit thema vervaardigde, tonen door de aanwezigheid van de
 meetreurende gratiën dat hij eerder dan Ovidius' tekst Bions
 lijklucht voor Adonis als uitgangspunt genomen heeft.⁴ In de
 Noordnederlandse uitbeeldingen, die geen van alle bekendheid met
 Rubens' inventies tonen, blijkt daarentegen uit niets dat niet
 gewoon de Metamorfosen de bron voor deze episode was. Dat daarbij
 de illustraties een rol hebben gespeeld laat vooral het mooiste
 schilderij met deze voorstelling, het stuk van Cornelis Holsteyn
 zien; voor hem moet Tempesta's prent de inspiratiebron zijn
 geweest.⁵ Ook Hoets schilderij vertoont enkele decennia later nog
 altijd de invloed van de illustraties. Net als in deze prentjes
 (die van De Passe uitgezonderd)⁶ steeds het geval is, komt
 Venus in grote ontsteltenis aanstormen. De andere schilderijen
 geven, evenals de illustraties, Venus' zwanenwagen weer, waarmee

zij zich volgens Ovidius naar de plaats des onheils spoedde, maar tonen een kalmere situatie. In het geval van De Keyser lijkt de Venus-figuur, die met gevouwen handen voor Adonis zit geknield, geïnspireerd op een recentere illustratie uit 1643,¹ terwijl de figuur van Adonis, zoals overigens ook in het schilderij van Jacques Muller, weer naar Tempesta verwijst. Breenberghs compositie verraaft, ditmaal in de Adonis-figuur, eveneens bekendheid met het in 1643 verschenen prentje. Origineel is echter dat Breenbergh niet voor een jammerende Venus koos, maar dat bij hem Adonis teder door Venus op de lippen wordt gekust, een motief dat sterke herinneringen oproept aan Lastmans Apollo en de dode Coronis.²

Twee late uitbeeldingen geven opvallende varianten van het thema: Laitresse, nagevolgd door J. Biset, beeldt slechts een treurende Venus uit, omringd door allerminst treurige amorini, die ondertussen hun boog spannen, pijlen slijpen, et cetera.³ Constantijn Netscher tenslotte, verbeeldt Venus geknield voor de bloem die zij uit Adonis' bloed heeft laten ontspruiten.⁴

Een aantal onderwerpen die nogal karakteristiek zijn voor de academisten en die voorheen niet of weinig werden weergegeven, bevestigen de voorkeur van deze schilders voor amoureuze scènes met enkele grote (naakt)figuren in een geringe actie. Te noemen zijn de voorstelling van Jupiter die in de gedaante van Diana Callisto verleidt, door onder andere De Grebber, Van Everdingen, en Van Noordt, en de nog prikkelender liefdesgeschiedenis van Jupiter en Antiope (Van Loo, De Helt Stocade), waar Goltzius reeds een voorliefde voor toonde. Andere liefdes van Jupiter zoals Danaë, en Jupiter en Semele treffen wij eveneens een enkele maal aan, evenals de liefdesparen Paris en Oenone en Bacchus en Ariadne.⁵

Jupiter
als Diana
bij Callisto

In feite kan de verleiding van Callisto gezien worden als een zeer erotische variant van het Vertumnus en Pomona-gegeven. Beide kuise nimfen worden belaagd door een minnaar die een vertrouwen-wekkende vrouwelijke gedaante heeft aangenomen. De toeschouwer weet echter dat bij Callisto een ongewilde verkrachting volgt, terwijl Pomona zich tenslotte uit eigen wil, door de ware gedaante van Vertumnus, gewonnen geeft.

Er werd op gewezen dat reeds Van Uyttenbroeck de verleiding van Callisto - kleinfigurig in een landschap - introduceerde in een voorstelling die geen handtastelijkheden toont.¹ Jupiter/Diana is slechts in conversatie met Callisto; de verstoring van de getoonde idylle wordt in het geheel niet aangekondigd. In de Metamorfosen-illustraties was dit wel degelijk het geval; bij Salomon, Solis en Tempesta omarmt Diana energiek een enigszins terugdeinzende Callisto.² Deze beeldvorm zien wij duidelijk terug in laat 17de-eeuwse uitbeeldingen van het onderwerp. In zeer letterlijke vorm reflecteren de figuren in een aan Egton van der Neer toegeschreven schilderij en in een doek van Glauber dit schema, terwijl ook werken van Caspar Netscher, Augustinus Terwesten en Willem van Mieris nog altijd hierdoor geïnspireerd lijken te zijn.³

De academisten geven echter andere opvattingen te zien. Een schilderij van De Grebber verraaft bekendheid met de mooie compositie van Rubens.⁴ Jupiter/Diana slaat een arm om Callisto's schouder en pakt haar teder bij de kin; hij staat op het punt haar te kussen, hetgeen hij volgens Ovidius inderdaad een keer doet alvorens haar krachtiger aan te pakken. Net als bij Rubens, zij het in mindere mate, lijkt de zware schaduw op Diana's gelaat tot doel te hebben de ware gedaante van Jupiter op rationele wijze te verhullen; de intense blik van Diana tegenover de schroomvallige, enigszins argwanende houding van Callisto, die dit moment op Rubens' schilderij zo vol spanning maken, zijn echter bij De Grebber afwezig. Callisto is, gezien haar gebarende handen, aan het vertellen, terwijl Jupiter/Diana lachend naar haar kijkt, hetgeen in feite een letterlijker weergave van enkele regels uit Ovidius is.⁵ Ook in het aan Jan van Noordt toegeschreven schilderij en in de wat latere werken van Daniel Mijtens de Jongere en Arnoldus van Ravesteyn, die geen van alle bekendheid met Rubens' inventie vertonen, wordt een conversatie weergegeven.⁶ Daarbij is in Van Noordts schilderij - net als in het paneeltje van Van Uyttenbroeck, waaraan de opstelling van de figuren enigszins herinnert - nog geen sprake van fysiek contact, terwijl in Ravesteyns werk Jupiter/Diana nog komt aanlopen.

Een zeer bijzondere oplossing geeft Caesar van Everdingen in

- een 1655 gedateerd doek, het meest inventieve en tevens mooiste
Hollandse schilderij met deze voorstelling.¹ De globale
opstelling van de figuren is duidelijk gebaseerd op het
b.v. 191 illustratie-schema: de op één arm leunende, terugdeinzende
Callisto-figuur met het bovenlijf frontaal naar ons toegekeerd en
het hoofd naar haar minnaar omgewend, getuigt daarvan, evenals de
wijze waarop Jupiter haar vastgrijpt terwijl een bollende
draperie achter hem aan fladdert. Aan het gebaar van Callisto en
aan de hond die naast Jupiter staat, kunnen wij zelfs zien dat
191 het Tempesta's prent moet zijn geweest die als uitgangspunt heeft
gefungeerd. Van Everdingen heeft Jupiter echter in zijn eigen
gedaante met beschaduwde gelaat uitgebeeld, zodat wij als toe-
schouwer duidelijk zien wat er gaande is. Tegelijkertijd bemerkt
de oplettende beschouwer echter dat Callisto bedrogen wordt en
slechts Diana ziet, hetgeen blijkt uit het feit dat haar blik
gericht is op een masker - met een maansikkeltje getooid - dat
door twee amorini wordt opgehouden.² Wat de uitkomst zal zijn
van dit bedrog wordt aangegeven door het obscene gebaar van een
van de amorini. Opmerkelijk is dat Netschers schilderij eveneens
een cupido met een masker laat zien; daar wijst het er echter
alleen op dat er van bedrog sprake is, een motief dat ook al eens
door Lastman in zijn uitbeelding van Jupiter, Juno en Io gebruikt
werd. Een dergelijk spel met de kennis van de toeschouwer
tegenover de "kennis" van de uitgebeelde personages als bij Van
Everdingen, is echter uniek.³ Vermelding verdient overigens,
dat Lairesse juist Jupiter en Callisto noemt als voorbeeld van
een scène waarin men zijn toevlucht tot zinnebeelden moet nemen
om het bedrog duidelijk te maken, zodat de toeschouwer weet wat
degene die misleid wordt niet weet.⁴
- 194 Een uitzonderlijke uitbeelding geeft tenslotte ook Berchem,
die het moment kiest dat de verliefde Jupiter - nog in zijn eigen
gedaante - vanuit de hemel de rustende Callisto "moede ... en
sonder eenigen beschermer" aanschouwt, het moment dat hij besluit
actie te gaan ondernemen.⁵ Daarmee verschuift het onderwerp
naar de categorie waarin nimfen of godinnen ongemerkt door
mannelijke belagers bespied worden: men vergelijkte onderwerpen
als Jupiter en Antiope, Venus of Diana door satyrs bespied, en
Cimon en Efigenia, die alle in deze tijd af en toe worden

- uitgebeeld.¹ In dergelijke schilderijen - in feite kunnen
thema's als Bathseba, Suzanna, Gyges en de vrouw van Candaulos en
in zekere zin ook Diana en Actaeon in hetzelfde licht worden
gezien - krijgt de voyeuristische erotiek een bijzondere nadruk.
Zulke bespiedingsscènes van naakte nimfen en godinnen werden een
enkele maal in de eerste decennia van de eeuw uitgebeeld, zoals
in de zeer opvallende, buitengewoon grote doeken met een niet mis
195 te verstane erotische lading van Goltzius (Jupiter en Antiope,
1612, Venus door een satyr bespied, 1616) en in een paneel van
Cornelis Cornelisz. (slapende Diana met nimfen door satyrs
bespied, 1625), die mogelijk geïnspireerd werden door prenten van
196 Annibale en Agostino Carracci, en door de opmerkelijke ets van
Werner van den Valckert.² Van Mander beschrijft voorts een
schilderij van Jacques de Gheyn - een van zijn eerste stukken in
olieverf - met een levensgrote slapende Venus en twee satyrs
"...waer van den eenen al schroemende bestaet op te lichten een
dunne doeck, dat haren schoot ofte schaemte bedeckt", een motief
dat ook in de genoemde ets van Van de Valckert te zien valt.³
Behalve Rembrandt, die, daartoe geïnspireerd door zowel Van de
Valckert als de Carracci, het Antiope-gegeven tweemaal in etsen
uitbeelde,⁴ waagt een enkele schilder, als Jacob van Loo en
Nicolaes de Helt Stocade, zich omstreeks het midden van de eeuw
weer aan dit thema.⁵ Een dergelijk onderwerp treffen wij soms
eveneens aan in kleine paneeltjes van Poelenburch-leerlingen
197 zoals Dirck van der Lisse (een slapende Diana bespied) en
François Verwilt (een slapende Venus bespied).⁶ Daarnaast
ontmoeten wij in deze periode, maar vooral ook later in de eeuw,
een aantal uitbeeldingen van grootfigurige slapende Diana's - met
of zonder nimfen - en slapende Venussen, zonder dat mannelijke
bespieders de toch al in sterke mate aanwezige sensualiteit van
de scène verheven.⁷

Zeer geliefd bij de academisten - net als bij de maniëristen
in hun post-maniëristische fase - zijn grootfigurige "portretten"
van de naakte Venus,⁸ en het vooral door Honthorst en anderen
vanuit Honselaarsdijk gepopulariseerde thema van de rustende
Diana en haar nimfen (eveneens grootfiguurig, beide zonder enig
verhalend gegeven), met name bij een schilder als Jacob van
Loo.⁹ De voorliefde voor deze niet-verhalende scènes met veel

vrouwelijk naakt zou ook in de late 17de eeuw met enthousiasme worden voortgezet.

Diana en haar nimfen optredend in de verhalende context van de Actaeon- of Callisto-episodes - die in deze tijd als kleinfigurige scènes in de Poelenburch-school zo'n absoluut hoogtepunt beleefden - worden nu ook voor het eerst sinds Wtewael, Cornelis en Van Nieulandt weer een enkele maal als grootfigurige scène weergegeven. Bij de academisten waren deze onderwerpen echter niet zo favoriet als de reeds genoemde handelingsloze variant. Het gaat hier om een aantal schilderijen van zeer uiteenlopende kunstenaars.

De ontdek-
king van de
zwangerschap
van Callisto
198, 199

47

198

Van de "echte" academisten is het alleen de naakten-specialist Van Loo van wie twee Callisto-scènes bekend zijn.¹ Hij grijpt in deze schilderijen nogmaals terug op de inventie van Titiaan, die via de gravure van Cort zoveel invloed had.² Geen enkel schilderij met deze voorstelling dat tot nu toe de revue passeerde, volgt zo dicht deze compositie als Van Loo's doek dat in 1973 bij Christie's werd geveild. Opvallend in deze werken is ook de aan Titiaan ontleende fontein, een motief dat wij nog niet eerder in een Hollands schilderij zagen.³ Het tweede schilderij gaat iets minder direct terug op Titiaans inventie maar herinnert in vele opzichten aan een verwerking van deze compositie zoals wij die in een aan C.de Passe I toegeschreven prent zien.⁴ In beide werken ligt steeds de nadruk op het tegenstribbelen van Callisto, een motief, dat door de meeste voorgangers - Rembrandt uitgezonderd - juist afgezwakt werd. Voorts vertonen nimfen bij Van Loo weliswaar niet de hilariteit die wij in Rembrandts schilderij tegenkwamen, maar zij lijken wel zeer geamuseerd toe te kijken, een verschijnsel dat vóór Rembrandt evenmin naar voren kwam.

200

Slaan wij nog even een blik op de niet zeer talrijke uitbeeldingen met dit thema van de in de late 17de eeuw werkzame generatie, dan valt allereerst in een schilderij van Van der Werff op dat de oude picturale traditie tot aan het eind van de eeuw van invloed blijft.⁵ Het aantal figuren is gereduceerd, maar de opstelling van de buitengewoon gepolijste naakten is zeer vertrouwd en herinnert bijvoorbeeld direct aan de prenten naar Moreelse.⁶ Ook Willem van Mieris gebruikte in 1706 nog steeds

51

- 201 dezelfde ingrediënten, waarbij hij Callisto een houding gaf die alle vrouwen-in-nood bij hem hebben, of het nu Suzanna, een Sabijnse maagd of Callisto betreft.¹ Twee zeer late werken van respectievelijk Houbraken en wederom Willem van Mieris wijken echter ineens van de door de laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prenten bepaalde uitbeeldingswijze af.² Bij Houbraken vooral doordat Diana slechts ontsteld reageert (en niet bestraffend optreedt), terwijl een nimf zich met een vermanend gebaar tot Callisto richt. Dit vermanende karakter is ook in sterke mate in 202 het paneeltje van Van Mieris aanwezig. Callisto is (nog) niet ontkleed, maar weent bittere tranen op een wijze die wij ook van enkele (zwangere) vrouwen in genrestukjes uit de late 17de eeuw kennen.³ Een goedmoedige Diana wijst op haar - door de draperie onzichtbare - buik; slechts één nimf is getuige en kijkt licht ontsteld naar Callisto. In deze laatste voorstelling is de band met de traditionele wijze van uitbeelden verbroken en wordt het thema omgevormd tot de situatie - een vrouw die haar zwangerschap onderkent - die wij ook uit de genreschilderkunst kennen. Een dergelijke metamorfose van een mythologisch onderwerp hebben wij in de late 17de eeuw reeds bij het Vertumnus en Pomona-thema ontmoet; daar betrof het echter een onderwerp dat in de loop van de 17de eeuw al enkele malen gedaantewisselingen had ondergaan.

Diana door
Actaeon
verrast

203

206

38

36

De interpretaties van het Actaeon-thema laten - buiten de Poelenburch-school - een zeer heterogeen beeld zien. Slechts enkele uiteenlopende schilders waaronder een aantal met geringe capaciteiten, beeldden dit onderwerp uit. In de meeste van deze stukken wordt, in tegenstelling tot in de Poelenburch-school, het verhaal duidelijk verteld en de beslotenheid van de omgeving weer sterk benadrukt. Als de enige "academistische" werken kunnen een aan Caesar van Everdingen toegeschreven schilderij en een doek 203 dat onder de naam van Willem Verschoor gaat, worden genoemd. Het 206 eerste schilderij⁴ dat reeds vele toeschrijvingen heeft gehad, geeft een zeer overzichtelijke weergave en neemt in de rechter- helft getrouwer dan ooit, de compositie van Tempesta's Metamor- 38 fosen-illustratie over.⁵ Actaeon is echter - zoals op een 36 andere prent van Tempesta met deze voorstelling⁶ - vluchtend weergegeven, een motief dat wij pas sinds Poelenburch een aantal

malen in Hollandse schilderijen zagen; meestal lag immers de nadruk op het kijken en het verschrikt reageren. Waarschijnlijk bij toeval, is hierdoor in dit schilderij een beeldvorm ontstaan die doet denken aan een aantal 17de-eeuwse Italiaanse schilderijen met deze voorstelling, met name van Francesco Albani.¹

- 204 Eveneens een vluchtende Actaeon beeldde David Colijns in een 1641 gedateerd schilderijtje uit.² Opmerkelijk is, dat de Diana-groep hier geïnspireerd is op een boek-illustratie uit een uitgave van de Thronus Cupidinis.³ Voor het eerste wordt - althans gedeeltelijk - niet een van de vele laat 16de-eeuwse of vroeg 17de-eeuwse prenten als uitgangspunt genomen, maar het nog oudere schema uit de 16de-eeuwse boekillustraties, dat ook in
- 205 paneel dat door de al even onbekende Leendert de Laeff gesigeneerd werd,⁴ zien wij daarentegen wel weer een naklank, zij het een
- 41 verre, van prenten als die van Matham naar Moreelse. Merkwaardig is de toevoeging van een obelisk, een niet-identificeerbaar standbeeld en afbrokkelende bogen, waardoor jagers zijn waar te nemen.

- In een grootfigurige scène - het stuk dat met vraagtekens aan
- 206 Verschoor is toegeschreven⁵ - zijn net als dikwijls in de Poelenburch-school de verwijzingen naar het Actaeon-verhaal miniem. Het schilderij toont eigenlijk een variant van het thema van de rustende Diana met haar nimfen, dat door de academisten zo graag geschilderd werd. Diana zit met een aantal nimfen in een grot en door een kleine opening nemen wij een vluchtende Actaeon waar. Diana kijkt echter naar een nimf naast haar, maar heft wel een vinger in de richting van Actaeon; de gebeurtenis moet zich reeds voltrokken hebben. Men ziet een kalme groep naakten, die zich door hun schaal en omvang wel zeer aan de toeschouwer opdringen, maar het lijkt of men tegelijkertijd met een verma-
- 6 nende vinger wordt gewezen op wat er met een voyeur gebeurt. Het is overigens zeer de vraag of de situering in de grot op lezing van de tekst van Ovidius berust: eerder lijkt dit geïnspireerd door een prent van Giovanni Battista Franco - een merkwaardige uitbeelding van het Actaeon-thema, waarvan nog niet eerder enige invloed viel te bespeuren.⁷

Twee laat 17de-eeuwse schilderijen tenslotte, wijken, ook wat

- gekozen moment betreft, af van alle voorstellingen die hiervoor
- 207 besproken werden. Een aan Van Neck toegeschreven werk toont voor het eerst alleen de confrontatie, waarbij slechts van schrik sprake is en de bestraffing nog moet volgen.¹ De Actaeon-figuur
- 40 herinnert direct aan de prent van Sadeler naar Joseph Heintz, waar hetzelfde moment is weergegeven; in de Diana-figuur daarentegen herkennen wij een nogal traditionele Suzanna-pose.² Een contaminatie die zeer voor de hand lijkt te liggen - het gaat in beide gevallen om een kuise vrouw die door (een) voyeuristische indringer(s) wordt opgeschrikt - doet zich hier nadrukkelijk voor. Zeer opmerkelijk is dat wij van deze schilder met zekerheid kunnen zeggen dat hij Ovidius goed gelezen heeft voordat hij, met de prent naar Heintz en de Suzanna-beeldvorm in het hoofd, aan het werk ging. Een aantal elementen die wij nog niet eerder zo nadrukkelijk zagen uitgebeeld volgt letterlijk de tekst: ten eerste de rond Diana drommende nimfen die pogen haar te verhullen, ten tweede het feit dat zij veel groter is en boven hen uitsteekt, voorts de zijwaartse wending die zij met haar lichaam maakt terwijl zij over haar schouders omkijkt en tenslotte de grot met de boogvormige ingang die wij al een enkele maal eerder zagen.³
- 208 Een merkwaardige uitwerking geeft Arie de Vois.⁴ Ook hij lijkt Ovidius nagelezen te hebben, gezien de grot met een perfecte boogvormige ingang, waar de natuur inderdaad letterlijk de kunst heeft geïmiteerd. Voor het eerst is echter alle aandacht niet gericht op Diana, die zich met haar nimfen nogal onopvallend op de achtergrond bevindt, maar op Actaeon die met de hand op het hart en de blik ten hemel heven op de voorgrond staat, waardoor de voorstelling een geheel ander karakter krijgt.⁵ Hoe Actaeons houding moet worden opgevat, is niet helemaal duidelijk. Het lijkt het meest waarschijnlijk dat hij met deze houding als het ware zijn onschuld zweert, de goden als getuigen aanroepend. De actie van Diana, en diens gevolg de metamorfose, moet dan nog plaatsvinden.

Het valt op dat van veel thema's die schilders omstreeks het midden van de eeuw bij voorkeur opnamen, bekende schilderijen van Rubens, Van Dyck en/of Jordaens bestonden. Hoewel de composities

lang niet altijd door deze schilders beïnvloed lijken te zijn en hun uitvoering altijd geheel verschillend is, zal de onderwerpkeuze wel degelijk vaak gestimuleerd zijn door werken van de Vlaamse grootmeesters. Dit geldt zeker voor drie onderwerpen die van nu af aan in toenemende mate in de belangstelling kwamen te staan. Het gaat hier om: Achilles ontdekt onder de dochters van Lycomedes, Het vinden van Erichthonius door de dochters van Cecrops, en Meleager die de kop van het Calydonische zwijn aan Atalanta aanbiedt.

Achilles ontdekt onder de dochters van Lycomedes

Het Achilles-thema kwam reeds eerder ter sprake naar aanleiding van een schilderijtje van De Poorter die het onderwerp in de Noordelijke Nederlanden voor het eerst uitbeeldde. Dit bij de Vlaamse schilders zo buitengewoon geliefde thema (behalve bij Rubens zien wij het bijvoorbeeld ook bij kunstenaars als Van Dyck, Frans Francken II, Erasmus Quellinus, Boeckhorst, Boeyermans, Van Herp en Van Lint), werd in Holland door Van Blommendaal (toeschrijving), Cornelis Holsteyn, en Jan de Bray (gedateerd 1664) in enkele grote stukken uitgebeeld, terwijl ook de late klassicisten als Lairese, Hoet en Otmar Elliger zich er diverse malen mee bezighielden.¹ De stimulans om dit verhaal uit te beelden, dat slechts kort in de Metamorfosen beschreven wordt en niet in de illustratie-reeksen voorkomt, zal voor Rubens en zijn navolgers vooral hebben gelegen in het feit dat er een bekende beschrijving van een schilderij uit de oudheid met dit onderwerp bestond (ook Van Mander geeft deze weer in zijn leven van de schilder Athenion), een gegeven dat het ook voor een schilder als Lairese aantrekkelijk zal hebben gemaakt.² Uit de late werken met dit thema blijkt steeds kennis van de composities van Rubens en Van Dyck; van de vroegere versies is alleen het stuk van Holsteyn duidelijk op een inventie van Rubens geïnspireerd.³ De compositie van het schilderij van Jan de Bray doet zo Lastman-achtig aan dat men zich kan afvragen of ook deze het thema niet reeds had geschilderd. Men vergelijk bijvoorbeeld de Odysseus-figuur, die spiegelbeeldig Lastmans Odysseus uit diens schilderij van Odysseus en Athena herhaalt.⁴ Het is opmerkelijk dat de liefdesrelatie tussen Achilles en Didameia, die Rubens in een van zijn composities door middel van betekenisvolle blikken aangaf⁵ - een subtiliteit die bijvoorbeeld aan schilders als

Holsteyn en Lairese voorbijging - ook in het doek van De Bray is aangegeven, hoewel zijn compositie geen enkele invloed van Rubens vertoont. Overigens blijkt uit de werken van Rubens dat kennis van andere klassieke bronnen dan alleen Ovidius een rol heeft gespeeld. Voor de Hollandse schilders lijken echter de gegevens uit Ovidius en uit Van Manders Wtlegghingh, waar het verhaal uitvoerig verteld wordt, voldoende te zijn geweest.¹

Meleager en Atalanta

Meleagers overhandiging van de zwijnskop aan Atalanta zien wij in de Noordelijke Nederlanden voor het eerst in een stuk van Honthorst (gedateerd 1637), dat voor het hof werd vervaardigd. Van Loo, Tilman, Jan Mijntens, Adriaan Beeldemaker en Dirck van der Lisse namen het vervolgens op, evenals Van den Eeckhout, van wie er drie bekend zijn (gedateerd 1652, 1669 en 1671), Danckers (gedateerd 1678) en Daniel Mijntens.² Kennelijk werd dit galante liefdesthema in de Noordelijke Nederlanden zeer geschikt geacht voor portretten in mythologische aankleding, zoals uit een flink aantal van de genoemde werken blijkt.³ Dit is op zichzelf vrij opmerkelijk aangezien Meleager en Atalanta slechts zeer kort plezier van dit idyllische moment hebben; het vervolg van dit verhaal - vol jaloezie, wraak en moord - is zeer gruwelijk.⁴ Kennelijk was het galante, idyllische beeld voldoende om het gebruik van dit thema voor een portrait-historië te rechtvaardigen. Het vervolg van het verhaal werd dan vergeten. Voor Rubens was het dramatische gegeven wel degelijk van belang, zoals blijkt uit de invoeging van een personificatie van Invidia.⁵ In de Noordnederlandse schilderijen vindt men echter nooit motieven die het verdere verloop aanduiden. Overigens blijkt slechts bij het aan Jacob van Loo toegeschreven stuk directe invloed van Rubens.⁶ Voor de anderen lijken de boekillustraties van meer belang te zijn geweest.⁷

Het vinden van Erichthonius

b.v. 209

Het vinden van Erichthonius troffen wij al eens aan in klein-figurige stukken van Van Uyttenbroeck en Breenbergh; grootfigurige stukken met deze voorstelling ontmoeten wij bij Bor (gedateerd 1639), Salomon de Bray, Lievens, Heerschop, en later in de eeuw nog eens bij Lairese.⁸ Bij de schilderijtjes van Van Uyttenbroeck en Breenbergh werd geconstateerd dat de Vlaamse composities op hun werken niet van invloed zijn geweest. Voor hen vormden Metamorfosen-illustraties van dit thema het uitgangspunt;

in het geval van Van Uyttenbroeck was dat vooral Goltzius' inventie, voor Breenbergh het Salomon/Solis-type.¹ Ook het stuk van Salomon de Bray toont deze herkomst; net als Rembrandt in zijn tekening van dit thema deed, nam De Bray Tempesta's illustratie, die meer dan de andere prenten de schrikreacties van de meisjes benadrukt, als startpunt.² Ook Paulus Bor concentreert zich op de uitdrukking van schrik en afgrijzen, echter niet zozeer door middel van gebaren en beweging, zoals in de hiervoor-genoemde uitbeeldingen, maar door gezichtsexpressies.

209 Heel anders van karakter zijn een laat stuk van Jan Lievens en een doek van Herman Heerschop. Hoewel Lievens zich bij uitzondering concentreert op een iets eerdere fase uit het verhaal dan gebruikelijk was - het moment dat Aglauros de mand nog niet geheel geopend heeft (een van de andere meisjes maakt nog een gebaar om haar tegen te houden) en de meisjes Erichthonius dus nog niet aanschouwd hebben - zal Rubens' late compositie (ca. 1633) hem bekend zijn geweest.³ Diens serene uitbeelding wordt hier echter tot een onderonsje van drie ondeugende meisjes. Het schilderij van Heerschop toont zeer direct bekendheid met de genoemde compositie van Rubens, hoewel verwerking van elementen die zijn te herleiden tot de Salomon/Solis-illustraties eveneens aanwilsbaar lijken te zijn.⁴ De houdingen, de invoeging van de oude dienstmaagd, de kleding van de rechter zuster en vooral de kalme idyllische sfeer verwijzen echter naar Rubens. Dat Rubens' en Heerschops schilderijen geen schrikreactie tonen - en bij een later, eveneens op Rubens geïnspireerd schilderij, van Lairese gaat het zelfs tamelijk vrolijk toe - valt te verklaren uit het feit dat Ovidius' versie van het verhaal niets daarover vermeldt. Dat de zusters door waanzin getroffen worden komt in zijn vertelling niet voor.⁶ Even verder in boek II van de Metamorfosen treden zij weer op: Herse zal de liefde van Mercurius opwekken, terwijl in dezelfde fabel Minerva wraak neemt op de nieuwsgierige Aglauros die haar geheim onthulde.⁷ Slechts De Bray geeft hiernaar een verwijzing door een Minerva-beeld op de achtergrond van zijn Erichthonius-scène in te voegen. De erudiete allegorische elementen die Rubens in verschillende versies van zijn uitbeeldingen van dit thema verwerkte,⁸ ontbreken bij de Hollandse schilders geheel.

De vergoding van Aeneas

Ook een thema als de Vergoding van Aeneas - geen verhaal uit de Aeneis maar wederom door Ovidius verteld¹ - is wellicht vanuit Vlaanderen overgewaaid en komt vanaf het midden van de eeuw een enkele maal voor: Cornelis Holsteyn schilderde het in 1651 en van Karel Dujardin kennen wij een werk uit 1665.² Later komt het nog voor bij Van Neck (1683) en Lairese.³ Alleen Lairese's werk toont de invloed van een schilderij van Jordaens,⁴ in de andere Hollandse werken blijken weer de Metamorfosen-illustraties als uitgangspunt te zijn genomen.⁵

Een aantal schilderijen met onderwerpen die al eerder voorkwamen en die een enkele maal door een academist of een aanverwante kunstenaar die in de decennia omstreeks het midden van de eeuw werkzaam was, werden uitgebeeld, kwamen reeds elders ter sprake, zoals de Roof van Europa, Odysseus en Circe, Odysseus en Nausicaa.⁶ Hier dient tenslotte nog melding gemaakt te worden van enkele thema's die in deze periode voornamelijk in het kleinfigurige genre voorkomen, maar die ook van enkele grootfigurige stukken bekend zijn: Andromeda,⁷ Pan en Syrinx⁸ en Cephalus en Procris,⁹ alle drie onderwerpen die het laatst bij de Poelenburch-school ter sprake kwamen.

Het oordeel van Paris

b.v. 120-125

118

Anders dan men wellicht zou verwachten komt het bijna immer populaire thema van het oordeel van Paris bij de "echte" academisten niet voor; pas in de late 17de eeuw neemt het aantal uitbeeldingen weer sterk toe. In het midden van de eeuw zien wij het onderwerp voornamelijk als kleinfigurige scène in landschap; bij de bespreking van mythologische onderwerpen in de Poelenburch-school werd reeds aan deze schilderijen aandacht besteed, waarbij tevens werken van Codde en Berchem ter sprake kwamen. Ook een enkel grootfigurig stuk, het late werk van Moeyaert, werd in aansluiting op het werk van de pre-rembrandtisten reeds besproken. Slechts drie nogal uitzonderlijke voorstellingen van dit thema, twee respectievelijk toegeschreven aan Christoffel Pierson en Van Bijlert, en een van Ferdinand Bol, moeten hier nog genoemd worden.¹⁰ Zij wijken alle af van de vrij traditionele wijze waarop dit thema meestal werd weergegeven. In de laatste twee werken wordt de voorstelling gereduceerd tot grootfigurige "portretten" van Paris en Venus. Op het schilderij

dat aan Van Bijlert wordt toegeschreven zit een geklede Venus als overwinnares op de voorgrond met Cupido, die de appel ophoudt, op schoot, terwijl de naast haar staande Paris haar met een handgebaar aan de toeschouwer toont. Vaag op de achtergrond zijn de hoofden van Minerva en Juno te zien die de aftocht blazen. Het lijkt niet onmogelijk dat het bij de Venus-figuur om een portret gaat. Zeer zeker portretten in mythologische aankleding, zijn de

211 Paris, Venus en Cupido in een doek van Ferdinand Bol uit 1656,¹ dat in zijn compositie zeer verwant is aan diverse andere "tweefigurige" voorstellingen van deze schilder.² In het stuk

210 van Pierson is niet alleen de compositie geheel anders dan gebruikelijk, ook het gekozen moment onderscheidt zich: de beslissing is nog geenszins gevallen. Paris zit aan één zijde op een verhoging en kijkt neer op de drie godinnen die niet zozeer zichzelf, als hun belofte's presenteren. Een rijk geklede Juno stalt kostbaarheden voor hem uit, Minerva toont op een wereldbol landen die hij zou kunnen veroveren en Venus wijst op haar half

117, 118 ontblote boezem en slaat een arm rond Cupido. Gaven Van Uyttenbroeck en Moeyaert reeds een vrij duidelijke karakterisering van de drie godinnen, een dergelijke nadrukkelijke wijze van presenteren is uniek.

Het Paris-thema zal in de late 17de en vroege 18de eeuw een

b.v.212-215 nieuwe bloei beleven in werken van Lairesse, Van der Werff, Gerard Hoet, Willem van Mieris en Mattheus Terwesten.³ Over het algemeen zijn hun schilderijen weer vrij traditioneel van opzet, waarbij het Rafael/Marcantonio-schema nog dikwijls herkenbaar is en de godinnen weer in volle naaktheid worden getoond. Het meest

212 afwijkend zijn een schilderij van Lairesse, dat door het uitgebeelde moment aan Pierson herinnert (de godinnen zijn nu echter op een verhoging voor een knielende Paris uitgesteld), en een van

214 de stukken van Adriaan van der Werff dat door het gekozen moment enigszins aan het aan Van Bijlert toegeschreven schilderij doet denken: Venus heeft de appel ontvangen terwijl Juno en Minerva, woedende blikken achterom werpend, het strijdtoneel verlaten.

Veel exclusieve onderwerpen treffen wij bij de academisten niet aan. Een curieus onderwerp dat mij van deze schilders in drie versies bekend is, is de voorstelling van Mercurius die met

Calypso in haar grot dineert.¹ Een 1653 gedateerd paneel van Paulus Bor en twee stukken die respectievelijk aan Salomon de Bray en Abraham van den Tempel zijn toegeschreven tonen deze scène waarin Mercurius, zoals Homerus vertelt, rijkelijk wordt voorzien van nectar en ambrosijn wanneer hij Calypso bezoekt om haar te zeggen dat zij Odysseus moet laten gaan.

Bij de "post-caravaggisten" onder de academisten zijn enkele op dit moment voor Holland uitzonderlijke onderwerpen te vinden, zoals Couwenberghs schilderij met Vertumnus in zijn ware gedaante voor Pomona, hetgeen later door Jan Wijnants nog eens werd weergegeven,² voorts Gerard Van Kuijls Narcissus, een thema dat voor de late 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden slechts sporadisch voorkomt,³ en de zeer bijzondere uitbeelding van Philoctetes op Lemnos door dezelfde schilder, een onderwerp dat mij van geen enkel ander schilderij uit de 16de of de 17de eeuw bekend is.⁴

Bijzonder zijn ook Jan van Bronckhorsts weergave van Jupiter die Mercurius beveelt Argus te doden - geschilderd als pendant van de vaker voorkomende voorstelling van Juno, Jupiter en Io⁵ - Gerrit van Bronckhorsts Alpheus en Arethusa,⁶ Ferdinand Bols schilderij van Semele,⁷ Dujardins doek met de strijd tussen de Lapithen en Centauren⁸ en Strijckers Theseus die de kluwen aan Ariadne teruggeeft (1657),⁹ geschilderd als schoorsteenstuk voor de assurantie kamer van het nieuwe Amsterdamse stadhuis.

In deze periode verschijnt ook een enkele voorstelling die door Vergilius' *Aeneis* geïnspireerd werd zoals Metsu's paneel en Jan de Bray's doek met Venus in de smidse van Vulcanus, een thema dat ook reeds door Cornelis Cornelisz. werd weergegeven en dat in het buitenland veelvuldig voorkomt, Bols schilderij van Aeneas die de wapenen van Venus krijgt, Piersons grote doek van Aeneas en Achates voor Dido (gedateerd 1661) en J.Loufouch' uitbeelding van Dido en Aeneas op jacht (gedateerd 1667).¹⁰ Later in de eeuw zouden episodes uit de *Aeneis*, met name uit de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido steeds meer aan populariteit winnen; vooral Dido's dood zal dan tot de geliefde onderwerpen gaan behoren.

Hoofdstuk 5

DE LATE 17DE EEUW

De schilderijen uit de late 17de eeuw kwamen steeds bij de meest uitgebeelde onderwerpen kort ter sprake; dan werd even een blik geworpen op werken van onder andere Lairese, Hoet, Van der Werff en Willem van Mieris. Ook bij wat minder vaak geschilderde onderwerpen werd dikwijls melding gemaakt van laat 17de-eeuwse uitbeeldingen van hetzelfde thema. Als afronding zal nu getracht worden nog enkele zeer korte opmerkingen over de weergave van mythologische thema's in deze periode te maken.

In de laatste drie decennia van de 17de eeuw neemt het aantal schilders dat zich vrijwel uitsluitend met "historische" voorstellingen bezighoudt sterk af. Door enkelen onder hen, met name de vier hierboven genoemde schilders, werden echter vrij veel schilderijen met mythologische voorstellingen vervaardigd. Van een groep Haagse schilders, Doudijns, Van der Schuer en Augustinus Terwesten, zal veel meer hebben bestaan dan ons nu bekend is, aangezien van hun werk, dat voornamelijk uit plafonds, deurstukken en schoorsteenstukken bestond, zeer veel verloren is gegaan. Naast de genoemde schilders hebben wij in deze periode ook te maken met een flink aantal schilders die af en toe historiën vervaardigden, maar wier specialisme in de eerste plaats het elegante genrestuk betrof - hetgeen ook zijn weerslag op hun historische voorstellingen had - zoals Caspar Netscher, Jan Verkolje, Eglon van der Neer, Arie de Vois en Godfried Schalcken, terwijl Van der Werff, Willem van Mieris en Houbraken, die zich in historiën gingen specialiseren, hun wortels in de genreschilderkunst hadden. Allen vervaardigden zij kleine fijngeschilderde historiestukjes, waarin zij de in de genreschilderkunst zo hoog opgevoerde gladde, gedetailleerde techniek en virtuose stofuitdrukking toepasten. Bij een aantal van deze schilders zoals Caspar Netscher, Eglon van der Neer en Godfried Schalcken, lijkt men door de compositie, de kleding en accessoires op het eerste gezicht vaak met genrestukken te doen te hebben. Van der Werff, Willem van Mieris en Houbraken streefden ernaar om in deze verfijnde techniek echte "klassicistische"

historiestukjes te vervaardigen. Schilders als De Vois en Jan Verkolje nemen meestal een tussenpositie in. Ook bij de eerder genoemde schilders lijkt echter dikwijls een spanning tussen het eigentijdse, modieuze genre-achtige en het door een historie vereiste "decorum" aanwezig. Het onderscheid tussen deze twee groepen binnen de "genre-groep" is dan ook niet altijd duidelijk te maken.

Bij de uitbeeldingen van Vertumnus en Pomona, een thema dat nog altijd grote populariteit genoot, kwamen dergelijke uiteenlopende opvattingen duidelijk naar voren. Vooral de "genreschilders" pasten het in een bepaald type beeldvorm in, dat zowel voor het modieuze genrestuk als voor elegante portretjes gebruikt werd. Anderzijds koos een aantal andere schilders in deze periode meer voor het traditionelere "klassieke" type, en enkele schilders bewogen zich daar ergens tussenin.¹ Overigens bleek bij het Vertumnus en Pomona-thema en bij voorbeeld ook bij Diana en Actaeon en Diana en Callisto, dat men in deze tijd soms zeer dicht bij een uit de oude illustraties en/of prenten bekende beeldvorm bleef, of dat juist de band met een traditionele wijze van uitbeelden volledig werd verbroken.

b.v. 170-174
168, 169
b.v. 200, 201,
202, 207, 208

De verscheidenheid aan onderwerpen die in deze periode werd uitgebeeld is aanzienlijk groter dan in de voorgaande periode. Wij vinden zowel alle onderwerpen die voorheen zeer geliefd waren, als ook de onderwerpen die bij bepaalde groepen schilders enige populariteit genoten, af en toe terug. Onderwerpen die reeds eerder wel eens werden uitgebeeld en die er in de late 17de eeuw enigszins uitspringen, zijn Achilles onder de dochters van Lycomedes en Jupiter in de gedaante van Diana bij Callisto, beide aanvankelijk door de "academisten" geëntameerd en beide voorstellingen van list en bedrog, waarin een man in vrouwengedaante een centrale rol speelt.²

Er werd in het vorige hoofdstuk reeds gerefereerd aan het feit dat in de late 17de eeuw hier te lande voor het eerst onderwerpen uit de Aeneis een zekere populariteit kregen. De onderwerpen die gekozen werden, komen vooral uit de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido: Aeneas die met Achatas voor Dido verschijnt, Aeneas en Ascanius bij het feestmaal van Dido, Aeneas en Dido op jacht, Aeneas en Dido schuilend in een grot en met name Dido's

dood.¹ Van Gerard Hoet is een cyclus met elf voorstellingen uit deze liefdesgeschiedenis als kamerbeschildering bekend, hetgeen in de 18de eeuw enige navolging vond.² Een ander onderwerp dat specifiek kan worden genoemd voor de late 17de eeuw, is dat van Diana's liefde voor Endymion, waarschijnlijk door Lairese geïntroduceerd. Tenslotte hebben wij met Bacchus en Ariadne te maken met een liefdesgeschiedenis die reeds eerder een enkele maal werd uitgebeeld, maar die in deze tijd vrij vaak voorkwam.³

De Aeneis-onderwerpen, Diana en Endymion en in iets mindere mate Jupiter als Diana bij Callisto, Bacchus en Ariadne en Achilles onder de dochters van Lycomedes kunnen dus als vrij specifiek voor deze periode worden beschouwd, thema's waarvan het karakter en de beeldvorm zeer uiteenlopend is. Al eerder werd vermeld dat vooral de brede scala aan onderwerpen voor dit tijdvak typerend is. Veel meer dan voorheen treffen wij in de late 17de eeuw ook uitbeeldingen van uitzonderlijke onderwerpen aan - zowel niet eerder uitgebeelde onderwerpen uit de Metamorfosen als onderwerpen uit exclusievere bronnen - vooral van de hand van Gerard Lairese en Gerard Hoet.⁴

Hoofdstuk 6

ENKELE SAMENVATTENDE OPMERKINGEN

Als afsluiting van deel I zal ik trachten enkele draden bij elkaar te halen die naar mijn mening - weliswaar vaak met losse eindjes - door het gepresenteerde materiaal lopen. Aangezien de onderzoeker nu eenmaal graag overzichtelijke patronen creëert om enige greep op het materiaal te krijgen, zal hij snel geneigd zijn bepaalde tendenzen te zien ook daar waar ze wellicht niet aanwezig zijn. In het hier volgende wordt soms op basis van slechts enkele voorbeelden gegeneraliseerd. Deze beschouwingen moeten dan ook gezien worden als niet meer dan een poging om enkele karakteristieken wat betreft onderwerpkeuze en picturale tradities, die mijns inziens uit het materiaal naar voren komen, bijeen te brengen. Een belangrijk aantal van deze karakteristieken zal ook in deel II bij de interpretatie van enkele geliefde onderwerpen nog ter sprake komen, andere worden voorlopig slechts hier signaleerd.

Bij bestudering van het werk van de generatie van de late maniëristen, in het bijzonder Cornelis, Bloemaert, Wtewael en Goltzius, viel op dat voor 1600 het aantal schilderijen met mythologische onderwerpen nog vrij gering was en dat geen duidelijke voorkeur viel aan te wijzen voor bepaalde onderwerpen, met uitzondering van het thema van de bijeenkomst der goden dat bijna altijd met het Discordia-gegeven werd aangevuld. Een flink aantal van de onderwerpen welke in die periode werden uitgebeeld was, en bleef, uitzonderlijk. Het betreft dan nogal eens schilderijen die een gruwelijk en gewelddadig karakter hebben, iets dat wij weinig in de 17de-eeuwse mythologische schilderijen - en dan zeker niet met zoveel nadrukkelijkheid - terug zullen vinden. Enkele onderwerpen die voor 1600 werden opgenomen zullen echter later tot het vertrouwde repertoire gaan behoren: over het algemeen betreft het dan uitbeeldingen van verhalen uit Ovidius' Metamorfosen waarvan het beeld, in tegenstelling tot de eerder genoemde onderwerpen, een tamelijk idyllisch karakter heeft.

Na 1600 neemt het aantal schilderijen met mythologische

onderwerpen, van de hand van dezelfde groep schilders, sterk toe; tevens veranderen de schilderijen van karakter. Uitzonderlijke onderwerpen komen wij bij deze schilders bijna niet meer tegen. Een betrekkelijk klein aantal onderwerpen lijkt te worden geselecteerd en dikwijls herhaald. Het zijn thema's die voor personen met enige kennis van mythologische verhalen zeer bekend moeten zijn geweest, en als uitbeelding gemakkelijk herkenbaar. Waarschijnlijk werd met dergelijke onderwerpen - meestal in schilderijen van kleiner formaat dan voorheen - ingespeeld op de smaak van een breder publiek met belangstelling voor thema's uit de klassieke mythologie, maar met een kennis die niet veel verder reikte dan bekende verhalen uit de Metamorfosen. Wellicht werden zulke schilderijen ook veelal niet in opdracht vervaardigd, zoals met schilderijen met exclusieve onderwerpen op vrij groot formaat wel het geval zal zijn, maar waren zij bestemd voor de vrije markt. Terloops werd er reeds op gewezen dat juist gedurende deze periode in de Nederlanden een groot aantal mensen met enige educatie, maar zonder beheersing van het Latijn, met de Metamorfosen vertrouwd moet zijn geraakt. De Nederlandse proza-vertaling van Johannes Florianus, die voor het eerst in 1552 verscheen, werd in deze jaren vele malen rijk geïllustreerd herdrukt.¹ (App. I, p.310 en App. II) Gedurende dezelfde periode verschenen in de Nederlanden ook de prentseries van Pieter van der Borcht (178 etsen), Antonio Tempesta (150 etsen) en Crispijn de Passe (132 gravures), alle als kleine prentenboekjes gebonden (App. I, p.309 en App. II), terwijl ook Van Manders uitlegging in de volkstaal in dit verband genoemd moet worden (App. I.2). Dit alles getuigt van een popularisering zonder precedent onder niet geleerde maar geletterde burgers in de Nederlanden. De vele geïllustreerde proza-edities in de volkstaal, en de "prentenboekjes" - op beide werd uiteraard door geleerde humanisten neergezien - kwamen kennelijk tegemoet aan de behoeften en smaak van dit publiek. Dat de verhalen uit de Metamorfosen een ruime bekendheid hadden, wordt bijvoorbeeld duidelijk door de wijze waarop vele fabels functioneerden in liefdeslyriek, in talrijke liedboeken, in bruiloftsdichten en in liefdesemblematiek uit de eerste decennia van de 17de eeuw. Daarin wordt nogal eens gerefereerd aan bekende fabels uit de

Metamorfosen, waarbij er vanuit lijkt te worden gegaan dat de belangrijkste feiten van zo'n verhaal bij de lezer bekend waren.

Wij zagen dat er na 1600 een duidelijke divergentie in stijl begon op te treden: enerzijds een voortzetting van de in de jaren tachtig en negentig ontwikkelde laat-maniëristische vormgeving, anderzijds een meer "academische" stijl. Daarmee lijkt ook een verschil in onderwerpkeuze gepaard te gaan. Het thema van de in de jaren negentig reeds meermalen uitgebeelde godenbijeenkomst met de versterking door Discordia, werd in de eerste twee decennia van de eeuw door Wtewael met vele kleine schilderijtjes in de "ouderwetse" stijl voortgezet. Het betreft voorstellingen met een veelheid aan naaktfiguren, stillevens- en landschapselementen, die ons op uitbundige wijze overvloed en liefde tonen, waarin het verhalende element in het geheel niet opvalt en waarin acties, reacties en emoties nauwelijks een rol spelen. Virtuositeit lijkt het sleutelwoord, zowel wat betreft compositie, verwerking van de verhalende gegevens als uitvoering. Tot Wtewaels specialiteiten lijken ook te behoren het Oordeel van Paris en Diana en Actaeon, eveneens veelfigurige voorstellingen waarin met virtuoos vertoon (vrouwelijk) naakt in een idyllische omgeving wordt tentoon- gespreid; samenhangende, op de centrale gebeurtenis gerichte acties en reacties lijken daarbij zoveel mogelijk te zijn gemeden. Wanneer Cornelis echter in enkele werken uit de eerste decennia van de eeuw Discordia's versterking van het godenfeest of het Oordeel van Paris uitbeeldt - en dit geldt ook voor de Ontdekking van Callisto's zwangerschap - zien wij scènes met grootschaliger figuren - meestal minder in getal - in overzichtelijke composities, waarbij de nadruk op de handeling toeneemt.

In het latere werk van Cornelis, Bloemaert en Goltzius bleken het vooral Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona te zijn die tot de geliefde onderwerpen behoorden. Het zijn voorstellingen met slechts twee (grote) figuren en weinig beweging. Zij passen goed in de sterk gewijzigde stijl van deze schilders, die in het tweede en derde decennium thema's met enkele grote naaktfiguren in helder gestructureerde composities prefereerden. Ook voor deze onderwerpen geldt echter dat het vrouwelijk naakt en de idyllische situatie de meest opvallende bestanddelen van het beeld vormen, terwijl hevige emoties en acties geen enkele rol spelen.

Voor de onderwerpen die favoriet geworden zijn, geldt in alle gevallen dat op een of andere wijze erotiek een belangrijke rol speelt, in het gegeven zelf zowel als in de uitbeelding. Voor alle onderwerpen, behalve Vertumnus en Pomona, geldt echter tevens dat er onheil aanwezig is of wordt geïmpliceerd. De verhalen hebben alle een desastreuze afloop; er treedt een heftige verstoring van de idyllische situatie op. Deze verstoring wordt in het beeld evenwel meestal vrij onopvallend aangegeven (zoals in de Godenbijeenkomst met Discordia, Diana en Actaeon, Diana en Callisto, Venus en Adonis), of geheel achterwege gelaten zodat men voornamelijk door kennis van het verhaal weet, dat wat er te zien valt geen onschuldige idylle is (de Vrijage van Venus en Adonis zonder Adonis' dood op de achtergrond, het Oordeel van Paris). Op het eerste gezicht tonen deze beelden een aangename, enigszins prikkelende scène aan de toeschouwer, hetgeen ons herinnert aan Goltzius' verzoek aan Jan van Wely in een brief van 1605, om "... vrolycke historien die in schilderie lieflyck staan".¹ De consequenties van dit opmerkelijke verschijnsel zullen in het tweede deel nog uitvoerig ter sprake komen.

Opgemerkt werd dat er tussen circa 1587 en 1610 een opvallende hausse in verhalende mythologische thema's in de prentkunst valt waar te nemen. Tussen de populariteit van bepaalde onderwerpen in de prentkunst en die in de schilderkunst is echter lang niet altijd een verband aan te wijzen. Zo kwamen bijvoorbeeld Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona weinig tot zeer weinig in de laat 16de-eeuwse en vroeg 17de-eeuwse prentkunst voor, terwijl de in de prentkunst buitengewoon populaire Bevrijding van Andromeda weer vrij zeldzaam was in de schilderkunst van deze periode. Indien in de schilderkunst echter een onderwerp werd opgenomen, stond de beeldvorm die dan werd gekozen meestal in direct verband met een beeldvorm die reeds van "losse" prenten of boekillustraties bekend was. Over het algemeen lijkt het beeldschema van bepaalde illustraties of prenten zich als "prototype" te hebben vastgezet in het geheugen van de kunstenaar - en waarschijnlijk ook van de toeschouwer. Dit zal zeker hebben bijgedragen tot de herkenbaarheid van zo'n onderwerp voor een geletterde maar niet geleerde toeschouwer.

Juist voor de "populaire" onderwerpen geldt dat zij in sterke mate afhankelijk waren van de, via de prentkunst bekende, oude of recentere picturale tradities die meestal hun bron hadden òf in bepaalde beroemde prenten òf in de boekillustraties. Als er geen beroemde prentvoorbeelden bestonden van een thema kon de in het noorden bestaande boekillustratie-traditie - hoofdzakelijk bepaald door Bernard Salomons inventies - van doorslaggevend belang zijn, zoals bij Vertumnus en Pomona en in mindere mate bij de Vrijage van Venus en Adonis. In andere gevallen waren het dikwijls zeer bekende gravures en daarvan afgeleide of daarop geïnspireerde prenten die een sterke greep op de beeldvorm uitoefenden, en lange tijd behielden, zoals bij het Oordeel van Paris (Rafaël/Marcantonio) en Diana en Callisto (Titiaan/Cort). Van het Diana en Actaeon-thema was er, net als van de twee laatstgenoemde onderwerpen, een flink aantal prenten uit de late 16de en vroege 17de eeuw, maar anders dan bij deze twee, was er niet één dominerend voorbeeld. In een aantal prenten werd de beeldvorm uit de boekillustratie-traditie getransformeerd tot composities die een tekstgetrouwere en een meer sophisticated basis voor de schilderijen boden. Een enkele maal konden prenten met formeel verwante onderwerpen bepalend zijn: dit gold in sterke mate voor de Godenbijeenkomsten met de verstoring door Discordia, waarvoor in de eerste plaats Sprangers inventie met het Huwelijk van Amor en Psyche van belang was, en in mindere mate voor de Vrijage van Venus en Adonis, waarbij ook Goltzius' gravures van Mars en Venus een rol speelden.

Bij voorstellingen uit de Metamorfosen blijkt overigens steeds het moment dat uit een verhaal werd gekozen reeds door de boekillustraties te zijn gecodificeerd. Weliswaar werd een groot deel van de in deze illustratiereeksen uitgebeelde onderwerpen zelden of nooit in de schilderkunst opgenomen, maar wanneer dat gebeurde, bleef het daar vastgelegde moment bepalend; men zal zelden, en dat geldt voor de gehele eeuw, andere momenten uit een verhaal zien weergegeven dan die reeds in deze reeksen voorkwamen.

In de periode dat de in de decennia omstreeks de eeuwwisseling werkzame schilders in een uitgesproken laat-maniëristische stijl werkten - en dat betekent voor Wtewael dus gedurende zijn gehele

carrière - stelden zij zich meestal vrijer op ten opzichte van de beeldvorm van deze "inspiratiebronnen", dan in de "post-maniëristische" periode; het is opvallend dat men dan over het algemeen dichter bij de traditionele typen blijft. Dat van de onderwerpen die vooral in een maniëristisch idioom werden weergegeven - de Godenbijeenkomsten, Diana en Actaeon, Diana en Callisto, het oordeel van Paris - alleen de laatste twee ook in de "nieuwe" stijl bij deze schilders, en met name bij Cornelis, geliefd bleven, heeft wellicht ook te maken met het feit dat deze twee voorstellingen beroemde "hoog-renaissance"-composities van respectievelijk Rafael en Titiaan als directe bron hadden, die ook binnen de nieuwe stijl hun aantrekkingskracht behielden.

Bij schilderijen met Metamorfosen-onderwerpen viel te constateren dat ten opzichte van de prenten - dat geldt zowel voor schilderijen in de "oude" als in de "nieuwe" stijl - de relatie tot de tekst van het verhaal meestal nauwer werd. Ook bij de schilderijen in een uitgesproken maniëristisch idioom bleken, ondanks het feit dat het verhaal daar geenszins duidelijk "verteld" wordt, bij nauwkeurige beschouwing vele elementen van het verhaal aanwezig die direct refereren aan passages in de tekst en die de toeschouwer de mogelijkheid boden allerlei gegevens uit het verhaal te identificeren (men denke bijvoorbeeld aan de uitbeelding van de Actaeon-fabel). In de voor de "post-maniëristische" stijl zo typerende Venus en Adonis-voorstellingen en in de uitbeeldingen van de Vertumnus en Pomona-fabel, die beide in feite meer een statische situatie dan een handeling te zien geven, werd door gebaren en bijwerk het weergegeven moment van het verhaal en daarmee de relatie tot de tekst gepreciseerd; in beide gevallen betreft het een bepaald moment uit een conversatie. In het geval van Venus en Adonis zal in de jaren twintig onder invloed van Titiaans beroemde inventie en daarop geïnspireerde werken, de nadruk op een - weliswaar niet tekstgetrouwe - verhalende handeling versterkt worden, waardoor de noodlottige wending in het verhaal wordt gevisualiseerd.

Bij het overzien van de ons bekende productie aan mythologische schilderijen door een jongere generatie, die voor een groot deel werkzaam was in dezelfde periode als de late

maniëristen, het tweede en derde decennium van de eeuw - het gaat hier om schilders als Lastman, Tegnagel, Moeyaert, Jacob Pynas, Van Uyttenbroeck, Breenbergh, Poelenburch, Honthorst en Van Baburen - viel een aantal zeer grote verschillen op. De echte figuurschilders onder hen, zowel uit de Amsterdamse Lastman-kring als de Utrechtse caravaggisten, toonden in tegenstelling tot de schilders uit de voorgaande generatie een geringe belangstelling voor onderwerpen uit de klassieke mythologie. Alleen de schilders die zich toelagden op landschappen waarin de figurenstoffage een zeer vooraanstaande rol speelt (met name Van Uyttenbroeck en Poelenburch), verwerkten nogal wat mythologische onderwerpen. Eveneens in tegenstelling tot hetgeen wij bij de oudere generatie in dezelfde periode waarnamen, treffen wij zeer uiteenlopende onderwerpen aan, waarin moeilijk gemeenschappelijke kenmerken te ontdekken zijn; alleen Poelenburch en zijn navolgers vormen daarop een uitzondering. Dat de scènes over het algemeen in een aangename landschappelijke omgeving zijn gesitueerd is vrijwel de enige overeenkomst met de mythologische onderwerpen zoals de late maniëristen die schilderden.

Bij Lastman en zijn omgeving vonden wij voor circa 1630 vrijwel geen van de bij deze oudere schilders in dezelfde tijd zo populaire onderwerpen terug: geen Venussen en Diana's, nauwelijks naaktfiguren en amoureuze situaties. Evenmin beperkte hun keuze zich tot enkele bekende onderwerpen die dikwijls herhaald werden; integendeel, de paar onderwerpen die werden geschilderd hadden meestal weinig of geen precedenten in de Noordnederlandse schilderkunst en zij waren bovendien onderling zeer verschillend. Een aantal van de grootfigurige stukken door Lastman en zijn kring tonen scènes met dramatische confrontaties - een bij Lastman zo geliefde thematiek - zoals Odysseus en Nausicaa, de Offerstrijd van Orestes en Pylades, Jupiter met Io door Juno verrast, en in zekere zin ook Apollo en Coronis. In alle schilderijen van Lastman werd het gegeven steeds in een zeer heldere verteltrant uitgebeeld, waarbij alle acties en reacties op elkaar zijn betrokken en door een duidelijke gebarentaal gemakkelijk "leesbaar" zijn gemaakt. Nieuw was daarbij dat wij enkele ongebruikelijke scènes zagen weergegeven met goede, nobele of verstandige daden, zoals Odysseus en Nausicaa, Orestes en Pylades

in Tauris en Odysseus en Athena - onderwerpen die tevens aan geheel andere bronnen waren ontleend dan de traditionele Metamorfosen. Van de onderwerpen die Lastman uitbeelde, hadden er slechts twee een amoureuus-erotische sfeer - en dan zijn wij ook weer bij de Metamorfosen terug. Anders dan bij de oudere generatie betrof het echter een zeer tragisch moment (Apollo en Coronis) of een uitgesproken komisch moment (Jupiter en Io - nog net op tijd in een koe veranderd - verrast door Juno). Een komisch, vrolijk-spottend karakter had ook de uitbeelding van het enige meer gebruikelijke onderwerp dat Lastman uitbeelde, het Oordeel van Midas.

Opgemerkt werd voorts dat Lastman, daarin gevolgd door de andere pre-rembrandtisten, de uitbeelding niet meteen karakteriseert als een specifieke weergave van een fabel uit de klassieke oudheid. Het grote contrast in dit opzicht met de voorgaande generatie werd wel zeer duidelijk bij Vertumnus en Pomona, een onderwerp dat ons van de oudere schilders goed bekend is, maar dat ook door Tegnagel werd uitgebeeld in een schilderijtje dat nauwelijks later werd vervaardigd dan de twee grote stukken van Goltzius.

Bij de pre-rembrandtisten viel over het algemeen een duidelijke band aan te wijzen met boekillustraties of bekende prenten, indien deze voor het betreffende onderwerp voorhanden waren; daaraan werden dan soms een globale beeldvorm en soms bepaalde motieven ontleend. De tekst van een verhaal werd, vooral door Lastman, meestal zeer nauwkeurig gevolgd, zo zelfs dat in een enkel geval eigenaardigheden afkomstig uit een bepaalde vertaling in een uitbeelding leken te kunnen worden aangewezen. Als er van de tekst werd afgeweken was dit meestal omwille van de duidelijke "leesbaarheid" van het beeld.

In de groep schilderijen waarin het landschap een meer overheersende rol speelt - men denke hierbij vooral aan Jacob Pynas en aan enkele vroegere werken van Moeyaert, zagen wij enige onderwerpen die dikwijls ook bij Van Uytenbroeck, Breenbergh en in het vroege werk van Poelenburch voorkwamen. Met name het idyllische, door Elsheimers compositie geïnspireerde thema van Mercurius en Herse, en de "pastorale" onderwerpen Mercurius en Battus en Mercurius en Argus kwamen daarbij naar voren.

Alleen Van Uytenbroeck en Poelenburch, kunstenaars voor wie het schilderen van landschappen met naaktfiguurtjes een belangrijk specialisme was, vervaardigden veelvuldig schilderijtjes met mythologische onderwerpen. Van Uytenbroeck toonde daarbij een zeer eigenzinnige keuze; weliswaar bleef deze bijna altijd tot de bekende stof uit de Metamorfosen beperkt, maar meestal betrof het tot dan toe in de schilderkunst ongebruikelijke onderwerpen. Hoewel deze onderwerpen in het algemeen van Metamorfosen-illustraties en/of andere prenten bekend waren, nam hij daar zelden veel meer van over dan wat details. Hij bleek overigens redelijk tekstgetrouw, Van Uytenbroeck moet zijn Ovidius goed gekend hebben. De geschiktheid als landschapsstoffage en de mogelijkheid om naaktfiguurtjes en liefst ook vee weer te geven - hij was duidelijk gesteld op de fabel van Io - waren waarschijnlijk de voornaamste voorwaarden voor zijn onderwerpkeuze. Wil men enige samenhang zien in de veelheid aan onderwerpen die hij uitbeelde, dan kan wellicht gewezen worden op het feit dat zij bijna steeds momenten van dwaasheid (domheid, misleiding, onnozelheid, onbeheerstheid) tonen, waarbij door de dikwijls enigszins komisch aandoende manier van weergeven een zekere mate van spot bedoeld lijkt te zijn.

Met Poelenburch en zijn navolgers komen wij in verschillende opzichten weer op het terrein dat ons van de maniëristen al vertrouwd was. Geen nieuwe thema's, weinig verscheidenheid en veel herhaling, weinig nadruk op de verhalende handeling, een overvloed aan vrouwelijk naakt. De onderwerpkeuze komt dan ook sterk overeen met die van zijn veel oudere stadgenoot Wtewael, bij wie wij deze kenmerken eveneens hebben aangetroffen. Een belangrijk verschil bleek te zijn dat Poelenburch deze onderwerpen inpaste in een geheel andere vormtaal, waarbij hij zich meestal weinig bekommerde om zelfs vrij elementaire gegevens van de fabel. De vertrouwde onderwerpen werden aangepast aan het type kleinfigurige schilderijtjes dat hij placht te vervaardigen (nog het beste te omschrijven als "klassieke idylles" met een uitgesproken sensuele sfeer), en niet andersom. Naar dit karakteristieke genre moet lange tijd een grote vraag zijn geweest: vanaf de jaren dertig tot ver in de tweede helft van de 17de eeuw werd er ook door vele navolgers op doorgeborduurd. In deze werken werd

de grens tussen verhalend en niet-verhalend dikwijls zeer onduidelijk, hetgeen vooral viel te constateren bij de zeer talrijke Diana-scènes. Alleen als de composities van Poelenburch en zijn navolgers nog dicht bij voorbeelden uit 16de- of vroeg 17de-eeuwse prenten stonden, was het voorgestelde nog vrij duidelijk "leesbaar". Hoe verder zij daarvan afweken, hoe zwakker tegelijkertijd de band met het verhaal werd. Hoewel minder duidelijk dan bij Van Uytenbroeck, kon soms ook in enkele werken van deze schilders een komische bedoeling vermoed worden. Bij Pieter Codde, een schilder die zich op zeer eigen wijze eveneens een aantal malen waagde aan schilderijtjes met kleinfigurige mythologische voorstellingen, was dit zeker het geval.

Over de Utrechtse caravaggisten konden wij kort zijn. Voor circa 1630 viel bij hen slechts zeer sporadisch een verhalend onderwerp uit de klassieke mythologie aan te wijzen; tot de uitzonderingen behoorden twee gewelddadige scènes van Van Baburen. In later werk, voorzover dat nog enigszins een caravagesk karakter had, troffen wij enkele opmerkelijke Vertumnus en Pomona-voorstellingen aan, die aangepast werden aan een bij deze Utrechtse schilders geliefde beeldvorm en thematiek; met het laatste wordt zowel op het thema van de verleidelijke herderin als op dat van het mooie jonge meisje en de lelijke oude vrouw gedoeld. Zij lieten de bestaande beeldtraditie van de Vertumnus en Pomona-uitbeelding voor wat zij was; op het eerste gezicht leek nauwelijks sprake te zijn van een historie, maar zij bleken desondanks vrij compleet in het invoegen van naar het verhaal verwijzende beeldelementen.

In het begin van de jaren dertig werden wij geconfronteerd met enkele werken met verhalende mythologische voorstellingen door Rembrandt. Het ging slechts om zeven schilderijen, die op één na, alle tussen ongeveer 1630 en 1636 werden vervaardigd. In sommige opzichten sloot hij zich aan bij bepaalde aspecten uit het werk van Lastman en zijn kring, in andere opzichten week hij daar sterk van af. Wat betreft de afwijkingen: Rembrandt koos bekende verhalen waarvan in groten getale illustraties en losse prenten bestonden. Hoewel enkele onderwerpen voorzover mij bekend door Rembrandt in de Noordnederlandse schilderkunst werden geïntrodu-

ceerd, behoorden zij in ieder geval internationaal gezien tot de vrij gangbare mythologische thema's. In grote tegenstelling tot zijn leermeester koos Rembrandt juist onderwerpen waarin de erotiek een vooraanstaande rol speelt, en waarin zelfs het (vrouwelijk) naakt dikwijls een van de hoofdthema's vormt. Wat dat betreft sloot hij dus in zijn kleinfigurige voorstellingen meer aan bij schilders als Van Uytenbroeck en Poelenburch en in zijn grootfigurige bij de schilders van het "post-maniërisme". Maar ook met hen zijn de verschillen groter dan de overeenkomsten. Voortwerkend op bepaalde verworvenheden van Lastman, en in tegenstelling tot de hiervoor genoemde schilders, concentreerde Rembrandt zich op een "levensechte" verbeelding van emotionele reacties op het gebeuren. Soms werd de heftigheid in uitdrukking tot het uiterste opgevoerd, hetgeen met name aan de hand van het schilderij met Diana, Actaeon en Callisto kon worden getoond.

Voor Rembrandt speelden boekillustraties en andere prenten steeds een zeer belangrijke rol. Picturale voorbeelden, zoals hij die vooral in prenten aantrof, en dat bleken er meestal niet een maar meerdere, en zowel prenten naar beroemde voorbeelden van bekende meesters als eenvoudige illustraties, vormden voor hem steeds een bron van inspiratie, vanwaaruit hij tot zeer eigen oplossingen kwam die dikwijls een bijzondere wending aan de bestaande beeldtraditie gaven. Typerend is zijn eigenzinnige selectie van motieven uit dergelijke bronnen. Bij elk onderwerp doordacht hij op basis van een groot aantal door picturale voorbeelden geboden gegevens, geheel opnieuw de door bewegingen, houdingen, gebaren en gezichtsexpressies uitgedrukte acties en reacties die gepaard gaan met een bepaalde verhalende handeling, deze toetsend aan zijn eigen belevingswereld.

Bijna alle door Rembrandt gekozen scènes laten een weerloos slachtoffer zien dat zichtbaar in een benarde positie verkeert of zelfs fysiek geweld ondergaat. Net als voor zijn leermeester stonden voor Rembrandt vooral de expressieve, maar ook exemplarische of zinnebeeldige mogelijkheden die in een gegeven besloten lagen centraal en niet zozeer het feit of het een verhaal uit de klassieke mythologie of uit andere literaire bron betrof. Het bijzondere van een gegeven uit de mythologie lijkt voor Rembrandt

voornamelijk te hebben gelegen in het feit dat deze stof - meer dan enige andere - tevens de mogelijkheid gaf om de vervaardiging van een erotisch getinte uitbeelding te verantwoorden, iets wat voor zijn leermeester geenszins gold.

Over het algemeen leek kennis van uitbeeldingen van een thema en globale kennis van een verhaal voldoende voor Rembrandt; getrouwheid aan de tekst zelf was voor hem van veel minder belang dan voor Lastman.¹ Slechts in een enkel geval, en dan gold het uitgangspunt een bijzondere tekst die met een specifieke opdracht te maken moet hebben gehad (men denke aan Proserpina en Ganymedes), hield hij zich zorgvuldig - maar ook dan op buitengewoon inventieve wijze - aan een tekstuele bron.

Vormde voor Rembrandt een aangename landschappelijke setting en een op het eerste gezicht idyllische sfeer niet het elementaire bestanddeel van de uitbeelding van een mythologische fabel dat het voor de meeste van zijn oudere landgenoten was, voor Bramer gold dit nog sterker. Zijn weinige mythologische schilderijen, kleinfigurige stukken, hebben een duistere, onheilspellende sfeer die veel van zijn werken kenmerkt. Zijn keuze betrof een paar ongewone, zeer emotionele onderwerpen, waarbij eerder door de nerveuze wijze van schilderen en de geagiteerde belichting deze geëmotioneerdheid op de toeschouwer wordt overgedragen, dan door de uitdrukking, beweging en gebaren van de figuurtjes zelf.

Scènes van schrik, verdriet en lijden, en soms ook van fysiek geweld, troffen wij tenslotte eveneens aan in de - overigens ook al niet talrijke - mythologische scènes van De Poorter, De Wet en Knüpfer, bij wie de geëmotioneerdheid voornamelijk door theatrale gebaren is uitgedrukt. De Poorter en De Wet, bijna specialisten in offerscènes te noemen, toonden een bijzondere voorkeur voor de wrede offers van de onschuldige Iphigenia en Polyxena, terwijl Knüpfer zijn voorliefde voor roof, moord en doodslag ook in enkele mythologische scènes tot uitdrukking bracht. In tegenstelling tot het merendeel van de hiervoor besproken voorstellingen, en eveneens in scherp onderscheid met wat hierna volgt, gaven de uitbeeldingen van enkele mythologische verhalen door Rembrandt, Bramer, De Poorter, De Wet en Knüpfer dus dikwijls een grote bewogenheid te zien, waarbij het veelal gaat om vrouwelijke

slachtoffers die zich, voor de toeschouwer zichtbaar, in een hoogst onaangename situatie bevinden.

Rembrandts leerlingen en navolgers die tot een duidelijk jongere generatie behoorden en die bijna allen in Rembrandts invloedssfeer zijn getraind na de korte periode dat Rembrandt schilderijen met mythologische thema's vervaardigde, toonden geheel andere voorkeuren. Onder de niet zeer talrijke mythologische schilderijen die zij vervaardigden ontbraken thema's met heftige of emotionele acties geheel en zij gaven, net als de meeste andere historieschilders die in de decennia rond het midden van eeuw werkzaam waren, weer de voorkeur aan weinig grote figuren in een kalme situatie. Anders dan bij de academisten en aanverwanten ontbrak bij hen, althans zolang zij in een "rembrandtiek" stijl werkten, de naaktfiguur en gold hun voorkeur geenszins de amoureuze scènes die bij die groep veelvuldig voorkwamen. Hun keuze op het gebied van mythologische thema's was geenszins origineel of veelzijdig. In feite bleken twee onderwerpen dikwijls herhaald te worden: Mercurius en Argus en Vertumnus en Pomona. Het betreft uitbeeldingen van vrijwel bewegingsloze scènes met twee figuren - de ene figuur passief, de andere actief - in een geladen situatie waarin list en bedrog een belangrijke rol spelen zonder dat dit direct uit het beeld naar voren komt; de wetende toeschouwer is daar echter wel van op de hoogte. Het zijn onderwerpen die, zoals blijkt uit het flinke aantal tekeningen, in het Rembrandt-atelier geliefd waren en wellicht door Rembrandt werden gestimuleerd. De uitbeelding concentreerde zich op de spanningsvolle relatie tussen de twee contrasterende figuren, waarbij de tendens om "verhalend" bijwerk zoveel mogelijk te reduceren vooral bij Vertumnus en Pomona-uitbeeldingen duidelijk naar voren kwam. Soms viel dientengevolge nauwelijks met zekerheid te zeggen of het om dit verhaal ging. Het contrast tussen jong en mooi, oud en lelijk en het contrast tussen passief luisteren en actief overreden, kreeg de grootste aandacht. In de specifieke gegevens van het verhaal leken deze schilders nauwelijks geïnteresseerd. De Vertumnus en Pomona-uitbeelding maakte deel uit van een type uitbeeldingen - een situatie waarin een betekenisvolle conversatie tussen een oude

man of vrouw en een jong meisje plaatsvindt - dat bij deze schilders geliefd was en dat ook in vele schilderijen met andere onderwerpen valt aan te wijzen.

Met picturale voorbeelden bestond meestal wel een duidelijke band; niet alleen met illustraties en prenten (nu ook een enkele maal naar Vlaamse voorbeelden als Rubens en Jordaens), maar vooral met tekeningen van Rembrandt en soms met composities door schilders van de generatie der pre-rembrandtisten.

Een aantal kunstenaars die in de decennia omstreeks het midden van de eeuw actief waren als historieschilders en die wij onder de noemer "academisten" plaatsten, men denke bijvoorbeeld aan schilders als Backer, Van Loo, Van Everdingen en de "latere" Bol, schilderden zo nu en dan mythologische onderwerpen, hoewel zij dat geen van allen, voorzover na te gaan, veelvuldig deden. Net als hun generatiegenoten van de "Rembrandt-school", waartoe enkelen van hen ook van oorsprong behoorden, hadden zij een voorkeur voor scènes met weinig grote figuren en in het algemeen vrij geringe actie. Hun onderwerpkeuze bleek echter geheel anders, uitgezonderd het populaire Vertumnus en Pomona-thema. Maar juist bij dit onderwerp kwam direct een groot verschil naar voren: zo troffen wij Pomona weer geheel of gedeeltelijk naakt aan en werden alle elementen die de voorstelling en het gebeuren identificeerbaar maakten uitgebeeld, terwijl ook erotische implicaties onmiskenbaar aanwezig waren. In vele opzichten herinnerde hun onderwerpkeuze en opvatting aan de schilders van het "post-maniërisme", aan het werk van met name Cornelis, Goltzius en Bloemaert uit de eerste drie decennia van de eeuw, zonder dat daarmee gezegd wil zijn dat zij rechtstreeks door hun schilderijen werden beïnvloed. Ook bij de "academisten" vonden wij de voorliefde terug voor amoureuze scènes met enkele grote naaktfiguren in een vrij bewegingsloze, erotisch getinte situatie, weergegeven in overzichtelijke composities. Venus en Diana behoorden weer tot de favoriete godinnen. Buiten de vele "handelingsloze" schilderijen met Venus en Cupido en Diana met (of zonder) haar nimfen, was net als bij de "post-maniëristen" behalve Vertumnus en Pomona ook de liefdesrelatie tussen Venus en Adonis een zeer geliefd onderwerp; zowel het vertrek van Adonis

als de onbekommerde vrijage werd door hen regelmatig uitgebeeld. Zelfs bij het vertrek van Adonis - waarin door schilders als Backer, Van Loo en Bol de beweging zoveel mogelijk werd afgezwakt - leek voor hen de liefdesidylle centraal te staan en niet de verstoring daarvan. Een dergelijke afzwakking van bewegingen en emoties zagen wij ook in andere onderwerpen. Wanneer het een thema betrof dat de mogelijkheid gaf tot een meer of een minder heftige wijze van uitbeelden, kozen zij meestal voor het laatste (bij voorbeeld bij Callisto door Jupiter verleid, het vinden van Erichthonius, de roof van Europa, Odysseus en Nausicaa). De door deze schilders een aantal malen uitgebeelde verleiding van Callisto toonde dit zeer duidelijk; zoals wij al zo dikwijls bij andere onderwerpen hebben kunnen constateren werd in het beeld de nadruk meer gelegd op de (schijnbaar) aantrekkelijke situatie dan op een handeling. De zeer erotische thematiek die hier naar voren komt was ook bijzonder sterk aanwezig in bij deze schilders nogal eens voorkomende bespiedingsscènes, waarin alleen Jupiter die Callisto opmerkt, en Jupiter en Antiope (nauwelijks te onderscheiden van slapende Venussen of Diana's door satyrs bespied) een verhalende kern hebben. De voyeuristische erotiek, die in feite inherent is aan vele onderwerpen met naakte vrouwen, is in zulke werken wel bijzonder onverhuld: de toeschouwer-"voyeur" wordt dan geconfronteerd met een mannelijke voyeur en/of belager in het schilderij, wiens lusten worden opgewekt door het zien van een vrouwelijke schoonheid die zich in een ongeklede en weerloze situatie (slapend, badend) bevindt. In hetzelfde licht kunnen overigens ook onderwerpen als Cimon en Efigenia, Gyges en de vrouw van Candaulos, Bathseba, Suzanna en in zekere zin Diana en Actaeon worden gezien.

Het aantal voorstellingen van Diana en Actaeon, Diana en Callisto en het Oordeel van Paris is geringer dan men wellicht van deze schilders zou verwachten. Mogelijk waren dat thema's die in deze periode vooral met het kleinfigurige genre - waar zij een grote populariteit genoten, men denke aan Poelenburch en zijn school - werden geassocieerd.

Ook de academisten kozen bijna altijd voor bekende verhalen uit de Metamorfosen die op zijn minst uit de prentkunst bekend waren. Slechts sporadisch werd wel eens inspiratie uit een andere

bron geput. Een enkele maal werd een onderwerp uit de Aeneis opgenomen, hetgeen later in de eeuw steeds meer zou gebeuren. Over het algemeen bleken zij graag terug te grijpen naar traditionele beeldvormen uit illustraties (met name van Tempesta) of bekende losse prenten uit de late 16de en vroege 17de eeuw. Dit was nogal eens het geval zowel bij reeds veel geschilderde onderwerpen als Vertumnus en Pomona, Diana en Actaeon en Diana en Callisto, als ook bij de minder gebruikelijke onderwerpen als de Vergoding van Aeneas, de Verleiding van Callisto, de Bewening van Adonis en Meleager en Atalanta.

Soms leek de populariteit van bepaalde onderwerpen bij Rubens, Jordaens, Van Dyck en mindere Vlaamse goden, stimulerend te hebben gewerkt, hoewel dat lang niet altijd betekende dat bekendheid met hun composities kon worden geconstateerd; dikwijls waren ook bij die onderwerpen de illustraties de meest directe steun. In een aantal gevallen kon echter wel op bekendheid met composities van Rubens en Jordaens worden gewezen. Bij de Noordnederlandse schilders ontbrak overigens de zo dikwijls bij Rubens aan te wijzen verwerking van elementen die uit andere bronnen dan de Metamorfosen afkomstig waren (men vergelijk bijvoorbeeld uitbeeldingen van de dood van Adonis en Achilles onder de dochters van Lycomedes).

Wat betreft schilders die werkzaam waren in de latere jaren van de 17de eeuw viel op dat enerzijds vrij sterk werd vastgehouden aan bepaalde traditionele beeldvormen - af en toe zagen wij zelfs dat oudere illustraties of prentvoorbeelden dichter gevolgd werden dan ooit te voren - terwijl anderzijds soms juist geheel hiermee werd gebroken. Dat laatste gebeurde vooral door schilders uit de "genre"-groep die het thema dan inpasten in andere, voor hen vertrouwde, beeldschema's.

Gerard Lairese gaat in zijn Groot Schilderboek zeer uitvoerig in op het gebruik van prenten bij het schilderen van mythologische onderwerpen. Een aantal van zijn opmerkingen daarover verdient hier aangehaald te worden, aangezien men sterk de indruk krijgt dat veel van zijn uitspraken in dit opzicht betrekking hebben op bepaalde praktijken die in de jaren zestig tot negentig - maar waarschijnlijk ook daarvoor - gangbaar waren, en waar hij

zich als pretentieuze classicist aan ergerde. Uiteraard zal hij dergelijke zaken graag zwarter hebben afgeschilderd dan zij in werkelijkheid waren, om daar zijn eigen denkbeelden des te beter tegen te kunnen afzetten. Misschien moeten wij zijn opmerkingen dan ook met een korreltje zout nemen als hij zegt dat veel schilders hun hele ordonnantie uit stukken en brokken van prenten in elkaar flanst: " ... want veele gewennen zich zo vast daar aan, dat zy zelden iets doen, dat niet geheel uit printen of teekeningen van anderen gehaald is".¹ Het bevestigt echter zeker de belangrijke rol die prenten in de praktijk speelden; Lairese beaamt zelf ook het grote nut van het gebruik van prenten, maar wijst een dergelijk "misbruik" af. Met name wanneer Lairese het over het uitbeelden van fabelen van Ovidius heeft, vindt hij zich buitengewoon op: volgens hem worden juist deze verhalen zo vaak uitgebeeld omdat er zoveel prenten van bestaan en lezen daardoor overbodig is: " ... dewyl de Fabelen van Ovidius tegenwoordig zo overvloedig afgebeeld, en gemakkelijk te bekomen zyn, nevens een regel schrift drie à vier daar by, welke genoegzaam te kennen geeven wat het weezen wil, Venus en Adonis, Vertumnus en Pomona, Zefirus en Flora, en zo voort. Is dat niet genoeg? vraagen zy: d'een is naakt d'ander gekleed: dit is een man en dat een vrouw: by deeze is een hond, by die een mantje met vruchten, en by d'andere een bloempot. Waarom zou ik het zelve dan niet moge volgen, zonder verder te onderzoeken; nademaal deeze voorvallen van zulk een beroemden Meester aldus zyn afgebeeld?".²

Voorzover wij hebben kunnen constateren overdrijft Lairese waar hij het heeft over het letterlijk "misbruiken" van prenten. Dat bepaalde beeldschema's zich, als vanzelfsprekend behorend bij bepaalde verhalen, in het geheugen vastzetten en dat men zijn mythologische kennis in de eerste plaats via de prenten en "prentboeken" opdeed, is, zoals wij diverse malen zagen, zeer aannemelijk. De sinds de tweede helft van de 16de eeuw op het titelblad van geïllustreerde Metamorfosen-uitgaven immer vermelde aanbeveling van deze boekjes aan schilders, was duidelijk niet aan dovemansoren gezegd. Lairese's opmerking " 't Is meest uit de Printboeken, en niet in de Grondtext, dat men tegenwoordig zoekt",³ lijkt in vele gevallen op te gaan.

Ook over de beperkte onderwerpkeuze heeft Lairese het een en ander te zeggen. In zijn Groot Schilderboek beklagt hij zich over het feit dat schilders altijd maar dezelfde verhalen weergeven en dat zij geen onderwerpen kiezen waarvan zij nog nooit een uitbeelding hebben gezien "Even als of men van de zelve geen ordinantie maaken kon". Zo zou ook uit Ovidius, Homerus en Vergilius " ... meer dan driemaal zoo veel verbeeldingen te maaken zyn", zo zegt hij.¹ Inderdaad zien wij dat hij zelf - en ook een schilder als Gerard Hoet - in ieder geval nogal wat ongewone onderwerpen schilderde, hoewel ook in zijn oeuvre vrij gangbare onderwerpen talrijk zijn. Lairese wijt dit gebrek aan zoeken naar nieuwe onderwerpen aan onkunde en achteloosheid. Of dat de oorzaak was bij schilders als Wtewael, Cornelis, Poelenburch of Bol, is op zijn minst twijfelachtig. Het lijkt een plausibele veronderstelling dat wanneer niet in opdracht geschilderd werd, maar voor de verkoop op een "anonieme" markt, het vervaardigen van bekende, gemakkelijk herkenbare en aangenaam ogende onderwerpen - passend in een voor de schilder en voor de toeschouwer vertrouwd idioom - voor de hand lag, terwijl exclusieve onderwerpen voor een meer specifieke context, door een opdracht bepaald, bestemd zullen zijn geweest. Juist de dikwijls uitgebeelde thema's behielden vaak een vrij traditionele beeldformule, hetgeen erop zou kunnen wijzen dat een vertrouwd uiterlijk goed verkoopbaar was.

Van de veelvuldig uitgebeelde thema's kan zeer generaliserend gezegd worden dat zij bijna steeds de gelegenheid gaven tot het schilderen van een landschappelijke omgeving en dikwijls ook tot bijwerk met stillevens en/of dieren. Het getoonde onderwerp heeft dan bijna altijd iets met liefde en/of erotiek van doen, waarbij problemen die te maken hebben met schoonheid, kuisheid en maagdelijkheid, zowel als wellust, verleiding en bedrog, meestal voorname bestanddelen van het verhalende gegeven vormen. Bij de bespreking van de maniëristen - en dit geldt niet alleen voor hen - werd erop gewezen dat bijna al deze verhalen slecht aflopen, maar dat wat men te zien krijgt een zo idyllisch mogelijk beeld is waarin deze afloop onopvallend en soms ook helemaal niet wordt aangeduid. Veelal betreft het een situatie waarin wordt gesproken

en de toeschouwer weet dat het om woorden gaat die van het grootste belang zijn voor het verloop van het verhaal. Het weergegeven moment toont een uiterlijk aantrekkelijke situatie waarin de weergave van sterke acties en emoties, voorzover die wel door het verhaal vereist worden, dikwijls worden afgezwakt. De idylle is of nog in het geheel niet verstoord of staat op het punt verstoord te worden zonder dat de protagonisten zich nog van het kwaad bewust zijn, ofwel de verstoring is net ingetreden maar heeft geen ingrijpende zichtbare gevolgen voor het aangename totaalbeeld. Dat het merendeel van de niet zo talrijke mythologische onderwerpen van schilders als Lastman, Bramer, Rembrandt, De Poorter, De Wet en Knüpfer geheel buiten dit kader vallen, moge duidelijk zijn.

Zinnebeeldige verwijzingen, zoals wij die bijvoorbeeld nogal eens in Rubens' mythologische schilderijen zien ontbreken bij de Noordnederlandse schilders bijna geheel. Slechts bij hoge uitzondering troffen wij expliciete zinnebeeldige elementen aan. Dan betrof het steeds een aanuiding voor de toeschouwer dat er in de betreffende scène sprake was van bedrog - op de meest geraffineerde wijze in Van Everdingens Jupiter en Callisto. Het lijkt er echter op dat men het "waarschijnlijkheidsgehalte" van de scène zo weinig mogelijk aangetast wilde zien. Lairese, de enige die ons enige informatie geeft over de praktijk van het schilderen van mythologische onderwerpen, schrijft naar aanleiding van "poëtische tafereelen" (waarmee hij doelt op schilderijen met "verdichtzelen" uit met name Ovidius en Vergilius) dat men er goed op moet letten dat "... de Fabel of inhoud wel uitgedrukt werd, ... naamentlyk dat'er niet meerder invloeyde dan tot de zaak dient, zonder eenige byvoeginge van zinbetekenende Beelden, 't welk de eigenschap der zaak t'eenemaal zou vernietigen, als Maatigheid, Voorzichtigheid, Gramschap, Jalouzy, enz. welke Beelden hier niet eigen in zijn, ... ".¹ Misschien is een behoefte aan een zekere mate van waarschijnlijkheid er ook de reden van dat uitbeeldingen van zich voltrekkende gedaantewisselingen - zeer talrijk in illustraties van de Metamorfosen - in de schilderkunst zeldzaam zijn. Bij Actaeon betrof het een onderwerp waar dit vrij onvermijdelijk was, maar daar werd de verwijzing naar de gedaantewisseling zo onopvallend mogelijk gemaakt. Bij

Apollo en Daphne en Pan en Syrinx werden de nimfen dikwijls nog in geheel ongeschonden staat getoond. Ook het feit dat Argus bijna altijd als een gewone oude man met een normaal paar ogen wordt uitgebeeld, kan in dit licht worden gezien.

In het voorgaande kwam naar voren dat er vaak duidelijk een relatie viel aan te wijzen tussen de favoriete onderwerpkeuze en opvallende stijlaspecten van een schilder of groep schilders. Dat sommige onderwerpen zich uitstekend leenden voor een bepaalde stijl of zich goed daaraan lieten aanpassen, terwijl onderwerpen met een ander karakter er dan in het geheel niet aan te pas kwamen, bleek bijvoorbeeld uit het zeer grote contrast in keuze - in dezelfde periode - tussen de "post-maniëristen", Lastman en zijn kring, de caravaggisten en Poelenburch en navolgers. Dat geliefde onderwerpen steeds goed passen in een bepaald type schilderijen dat door een bepaalde schilder of groep schilders graag werd vervaardigd, zou erop kunnen wijzen dat de schilder zelf meestal de keuze maakte (Lairesse lijkt er overigens geheel vanuit te gaan dat de schilder zijn onderwerpen zelf uitzoekt en men denke hierbij ook aan de brief van Goltzius), en dat hij produceerde wat hem het beste lag, zoals dat veelal ook bij landschappen, stillevens, et cetera het geval zal zijn geweest. Het betekent echter ook dat er afnemers moeten zijn geweest voor die onderwerpen in die stijl, waardoor de rol van de toeschouwer/koper uiteraard in het spel blijft. Een schilder die voor de vrije markt werkt, zal immers proberen door middel van thema's en stijl een eigen "marktpositie" te veroveren. Het hiermee samenhangende, al eerder geopperde vermoeden dat de populaire onderwerpen veelal voor de vrije markt werden vervaardigd en niet in opdracht, lijkt gewettigd.

De relatie tussen aspecten van stijl en onderwerpkeuze had ook zijn consequenties voor het al of niet schilderen van naaktfiguren. In het algemeen lijkt te kunnen worden gesteld dat, zolang er van een zekere mate van idealiserende stilering sprake is, onderwerpen met naakt tot de mogelijkheden behoren - men denke aan de late maniëristen, met specialisten als Wtewael, Cornelis en Goltzius, aan de Poelenburch-school en aan academisten als Van Loo en Van Everdingen. Door de stilering wordt een zekere

distantie geschapen, die soms met het suggereren van een letterlijk grotere afstand - zoals in de kleinfigurige stukken van Wtewael en Poelenburch - wordt aangevuld. Wanneer dit niet het geval is en het getoonde in een directere relatie wordt geplaatst met de eigen beleavingswereld van de toeschouwer, zoals bij Lastman, de caravaggisten voor circa 1628 en de leerlingen van Rembrandt voorzover zij zich niet tot een meer classicistische stijl bekeerden, worden bij voorkeur geen naaktscènes geschilderd, ook wanneer het onderwerpen betreft (Vertumnus en Pomona) waarin tot dan toe naaktheid een opvallend bestanddeel vormde. Meestal wordt dan echter een geheel ander soort onderwerpen gekozen, waarbij dit probleem zich niet voordoet. In late werken van Cornelis en met name Goltzius, lijkt de stilistische ontwikkeling dikwijls op gespannen voet te staan met het feit dat zij toch bij voorkeur naakten bleven schilderen; door de grotere mate van natuurgetrouwheid en de behoefte het getoonde "dicht" bij de toeschouwer te brengen, dringt het naakt zich in heviger mate op dan in hun vroege werken. De jongere generatie schildert dan ook geen grootfigurige naakten meer. Pas wanneer een classicistische tendens doorzet, kunnen ook deze weer worden uitgebeeld. Een enkele maal zien wij dat deze "regel" wordt doorbroken, zoals in sommige werken van Couwenbergh, Codde of Rembrandt. Dan zal het naakt veel eerder als schokkend zijn ervaren en zijn de erotische implicaties zeer onverhuld. Bij een schilder als Codde krijgt men de indruk dat hij de erotiek soms verlichtte door het voorgestelde een komisch-spottend karakter te geven.

Dat bij dit alles naast de voorkeuren van de schilder zelf, samenhangend met diens sociale en religieuze achtergrond, vooral ook die van het publiek waarvoor hij werkte, een doorslaggevende rol speelden, spreekt vanzelf; het leggen van connecties tussen stijl, onderwerpkeuze en sociale en religieuze achtergrond van kunstenaar/koper/opdrachtgever vereist een ander onderzoek, dat wellicht op basis van deze studie kan geschieden.

DEEL II INTERPRETATIE

Om enig inzicht te krijgen in de gedachten en associaties die met uitbeeldingen van mythologische onderwerpen konden samenhangen, zal van de zes meest geliefde onderwerpen worden nagegaan in hoeverre interpretaties en associaties die blijkens literaire teksten door mythologische verhalen konden worden opgeroepen, gerelateerd kunnen worden aan de in deel I opgedane kennis omtrent de picturale bijzonderheden in schilderijen met deze onderwerpen.

Bij elk onderwerp wordt begonnen met een overzicht van de uitleggingen van het desbetreffende verhaal, zoals men die met name in Metamorfosen-commentaren kan aantreffen. Datgene wat Van Mander in zijn Wtlegghingh op den Metamorphosis (1604) over de fabel te zeggen heeft, zal steeds als uitgangspunt worden genomen. Andere uitleggingen, bijvoorbeeld in de Ovidio Metamorphoseos vulgare (1497), in Mansions uitgave (1488), in Metamorfosen-commentaren van Sabinus (1555), Aneau (1556), Horologgi (1563), Dolce (1568), Turchi (1584), en Renouard (1614), als ook die in Conti's mythologische handboek (1551), dienen vooral om Van Manders uitleggingen tegen een achtergrond te plaatsen (voor meer informatie over de commentaren die genoemd worden, zij verwezen naar Appendix I, 1 en 2). Vervolgens komen verwerkingen van deze fabels in verschillende soorten in Nederland verschenen literatuur aan bod. Daarbij wordt een volgorde aangehouden die voert van teksten die geheel los staan van beelden naar teksten die daar op een of andere wijze mee in relatie staan (wat betreft de laatste: eerst emblemen, dan versregels onder prenten en tensloten gedichten die door schilderijen werden geïnspireerd). Daarna wordt bekeken in hoeverre elementen uit het op deze wijze geschetste, literaire referentiekader, in verband zijn te brengen met hetgeen bij de bespreking van de schilderijen werd waargenomen.

Hoofdstuk 1

DIANA EN ACTAEON; DIANA EN CALLISTO

Diana en Actaeon

Karel van Mander haalt allereerst voor de historische basis van de fabel van Diana en Actaeon Fulgentius aan: Actaeon was een groot jager, die echter, toen hij oud werd en niet meer in staat was tot jagen, zijn honden bleef onderhouden. Daarmee verteerde hij zijn gehele have en kwam tot armoede, zodat het heette dat hij door zijn honden verslonden was.¹

Als eerste uitleg van de fabel geeft Van Mander vervolgens een mengvorm tussen een astrologische en morele verklaring: de fabel kan aanduiden dat mensen die zich op buitensporige wijze met de loop der maan (Diana) en sterren bezighouden, steeds buiten in bossen en op eenzame plaatsen staan, alsof ze in herten veranderd zijn, en ten onder gaan aan hun eigen huiselijke noden (de honden); want deze staan niet toe dat men geheel zijn eigen gang gaat. De tweede verklaring luidt dat ondankbare en onredelijke mensen de hun bewezen weldaden niet alleen vergeten maar deze zelfs met kwaad vergelden, zoals Theocritus zei: "Voedt Honden op, op dat sy dy verslinden".

Tenslotte zegt Van Mander dat de fabel ook als volgt uitgelegd kan worden: menig onbedachte Actaeon wordt door zijn eigen kwade lusten gevangen en verslonden, omdat zijn ongeregelde en ongetemde geest zich onderwerpt aan zijn onkuise ogen, hetgeen tot zijn verderf leidt.² Deze interpretatie gebruikt hij ook in de Grondt wanneer hij de exempelen van Paris en Actaeon aanhaalt om de schilderjeugd duidelijk te maken dat zij vlijtig moet oefenen en zich niet moet overgeven aan de lusten van de dartele Cupido die de jeugd dikwijls van de deugd afhoudt. Want de zinnen verstrooien zich als honden ter jacht die het vlees van hun meester verslinden, zoals Actaeon overkwam omdat hij Diana zag.³

Van Mander vermeldt zelf Fulgentius als bron voor de historische verklaring,⁴ die vóór hem reeds in de Ovidio Vulgare en in Mansions uitgave werd overgenomen en ook door Conti,

Horologgi, Turchi en Sabinus werd herhaald.¹ Deze verklaring werd door Posthius tot een algemeen moreel exempel omgevormd: "Mancher auff Hund wendt gelt und gut / Und komt dadurch in gross armut".²

De drie morele exempla van Van Mander zijn geen van alle nieuw; de eerste twee zijn letterlijk te traceren, de derde is een uitwerking van een al eerder voorkomende gedachte. Over de eerste uitlegging kunnen wij kort zijn: het is een vertaling van Horologgi, wiens originele verklaring door niemand behalve Van Mander wordt gevolgd.³ De tweede uitlegging, die neerkomt op een waarschuwing dat menig een ten gronde wordt gericht door parasieten (het gaat dus om een interpretatie van de vernietiging van Actaeon door zijn honden, Diana speelt hierin geen rol), is een zeer gebruikelijke. De passage bij Van Mander is bijna een letterlijke vertaling van Conti.⁴ Voorts vinden wij een dergelijke uitlegging ook bij Sabinus, in Aneau's Ovidius-uitgave (bij de laatste wordt het beeld ook nog op Julius Caesar toegepast) en bij Fraunce.⁵ Hij werd eveneens gebruikt in een embleem van Alciatus en in de embleembundel van Aneau.⁶ Na Van Mander wordt deze interpretatie nog herhaald door de Franse uitleggers Renouard en Du Ryer.⁷ In de Nederlandse literatuur komen wij dit exempel voorzover mij bekend slechts een enkele maal tegen. Coornhert gebruikt het in zijn Zedekunst: "Zo zuyp de hongherighe pluymstrycker den rycken ... Wat zyn deze pluymstryckers doch anders dan Acteons honden? Worden deze Actaeons niet oock van huere panleckers al levende verslonden?".⁸ Veel later aan het eind van de zeventiende eeuw, meet Rotgans het nog eens breed uit in een gedicht over de fabel van Diana en Actaeon.⁹

Een geheel ander geval vormt de derde uitlegging, waarin Actaeon wordt gezien als een exempel van de man die zich door zijn lusten laat leiden en de wetten der kuisheid overtreedt. Van Mander vond deze duidelijk de aantrekkelijkste;¹⁰ zoals wij reeds zagen gebruikte hij haar zelf nog eens in de Grondt. In de Nederlandse literatuur zal hij diverse malen gevarieerd worden. Deze uitleg komt niet bij Conti en Sabinus voor en is ook niet in letterlijke vorm bij andere voorgangers terug te vinden. Vóór Van Mander zien wij een verwijzing naar Actaeons dood als gevolg van

zijn ijdele lusten in een van de vele verklaringen die Aneau geeft. Deze vermeldt onder meer dat het hier gaat om "Curiosité dommageable ou amusement oysif au regard des voluptez", en even verder: "Virginité diffamee merite grievé vengeance".¹ Dichter bij Van Mander staat een passage bij Fraunce die stelt dat een wijs man zijn ogen dient af te houden van lichamelijke schoonheid en dat Actaeon door zijn eigen neigingen en opgewonden gevoelens werd verscheurd.² Dolce geeft een originele verklaring die enigszins verwant is: het gaat hier om de mens die een misstap begaan heeft en daarna door zijn eigen geweten wordt gekweld.³ Sprengs verklaring beweegt zich eveneens in dezelfde richting als de laatste van Van Mander, zij het dat Spreng als enige het verhaal in "theologische" zin uitlegt: de wereldse mens die het aardse najaagt wordt door God (Diana) vervloekt en vindt de dood door schande.⁴ Ook in emblemen van Sambucus en Whitney wordt de gedachte weergegeven dat het in deze fabel om de wellust als oorzaak van 's mensen ondergang gaat. In het embleem van Sambucus met het motto "Voluptas aerumnosa" wordt de jacht geïnterpreteerd als ijdel vermaak dat tot verkwisting leidt; vervolgens wordt de fabel gezien als waarschuwing dat spel niet boven ernst gesteld mag worden en tenslotte wordt hij tevens op de wellust betrokken: wie zijn eigen vrouw verlaat en een ander zoekt, moet daarvoor boeten.⁵ Het motto van Sambucus wordt overgenomen door Whitney, die dit idee verder uitwerkt en Van Manders uitleg daarbij zeer dicht benadert.⁶ In het begeleidende vers van het embleem lezen wij allereerst dat "When in the well, hee sawe Diana brighte,/ With greedie lookes, hee waxed over bouldes,/ ...", waarna wordt verteld dat hij in een hert veranderde en door zijn honden werd verslonden. "By which is ment, That those whoe do pursue / Their fancies fonde, and thinges unlawfull crave,/ Like brutishe beastes appeare unto the viewe,/ ... soe their affections base,/ Shall them devowre, and all their deedes deface". In feite kwamen ook reeds Posthius' korte maar krachtige regels "Welche mit Jagwerck vil gehn umb / Die werden gmeinglich wild und thumb" op hetzelfde neer als "Jagwerck" volgens een gangbare metafoor als "liefdesbedrijf" wordt opgevat, hetgeen ongetwijfeld de bedoeling zal zijn.⁷

Wat betreft de Nederlandse literatuur valt het in de eerste plaats op dat men in diverse liedboeken verwerkingen van het Actaeon-gegeven kan aantreffen. Zowel in Den nieuwen lust-hof uit 1602 als ook later in De vrolijke stemmen van Dirck Pietersz. Pers, vinden wij een liedje dat geheel aan deze fabel is gewijd.¹ Het laatstgenoemde is getiteld: "Actaeon, of Nieuwgierighe Jager. Over 't bespieden van Diana". In beide wordt het verhaal geparafraseerd, waarna het slot van de liedjes neerkomt op een waarschuwing aan het adres van onbedachte jongemannen, die zich dienen te hoeden voor een te grote nieuwgierigheid naar vrouwelijk naakt.² De fabel wordt dus in dezelfde richting geïnterpreteerd als in de laatste uitleg van Van Mander, zij het in een veel simpeler vorm; de allegorische ballast wordt zoveel mogelijk overboord gegooid. Men wordt vooral herinnerd aan Aneau's annotatie: "Curiosité dommageable et amusement oysif au regard des voluptez".³

In een aantal andere liedboeken uit de eerste twee decennia van de eeuw wordt in verschillende amoureuze liedjes meer terloops aan het Actaeon-gegeven gerefereerd, meestal in de context van "minneklachten", waarin de onbereikbare beminde wordt vergeleken met de ongenaakbare Diana (of met een van haar nimfen), en waarbij de minnaar hoopt niet op dezelfde wijze te worden behandeld als Actaeon.⁴ Meestal wordt in de regels over Actaeon diens lot beschouwd als straf voor een overtreding, echter zonder dat de aanhaling een duidelijk moraliserende functie heeft. In één liedje zou de minnaar zelfs geen bezwaar hebben tegen de straf, als hij zijn geliefde ook naakt zou mogen aanschouwen.⁵ In alle gevallen introduceert de aanhaling van de fabel in de eerste plaats een erotische noot door de vermelding van het zien van maagdelijk naakt. Uitvoeriger, en zonder enig spoor van moralisatie, zien wij de fabel door Bredero op zeer spitsvondige wijze ingepast in de, in deze tijd zo populaire "petrarkistische" klaagzang over de wrede geliefde die door haar kilheid de minnaar martelt.⁶ Bredero deed dit in een gedicht dat posthuum gepubliceerd werd in de editie van 1622 van het Groot lied-boeck.⁷ Hier voelt de kwijnende minnaar, die niet in staat is zijn "godin" tot wederliefde te bewegen, zich als Actaeon. De wreedheid van zijn Diana verandert zijn vreugde in

rouw, zijn lachen in huilen en zijn verstand in "beestich onverstant". Als hij verliefd naar haar kijkt, ontvlamt zijn ziel, maar zij martelt slechts dit ontroostbare hart (Bredero maakt in het laatste geval gebruik van de dubbele betekenis van hart/hert). Opmerkelijk is dat de minnaar, nadat hij eerst nog hoopte het hartje van zijn beminde te vangen, tot de uitzichtloze Actaeon-vergelijking komt door het zien van een schilderij met dit onderwerp, dat hem een spiegel voorhoudt en hem zich doet realiseren dat zijn streven slechts smart tot gevolg zal hebben.¹ De vindingrijke wijze waarop hier de aanschouwing van een uitbeelding van het Actaeon-thema wordt ingepast in het in de liefdeslyriek zo traditionele type minneklacht, zegt waarschijnlijk weinig over de gangbare associaties die uitbeeldingen van dit onderwerp bij de toeschouwer konden oproepen, maar geeft wellicht wel aan dat de dichter bij het verhaal van Diana en Actaeon direct aan een uitbeelding ervan dacht (en misschien ook bij de lezer bekend veronderstelde), dus dat het in de eerste plaats als een populair picturaal gegeven werd gezien.

Enige jaren later haalt Cats Actaeon aan in een andersoortige samenhang, waarbij hij de moraliserende interpretatie in zijn meest eenvoudige vorm verder uitwerkt. In een van zijn zeldzame mythologische vergelijkingen in *Houwelyck* (1625) brengt hij Actaeon ter sprake wanneer hij spreekt over de gevaren van het zien van vrouwelijk naakt, juist omdat via de ogen de lusten gemakkelijk worden opgewekt.² Daarbij spoort hij met deze fabel jonge vrouwen aan de tere leden bedekt te houden. Het verhaal toont ons immers hoe ook hoogstaande mannen gelijk een beest worden als zij vrouwelijk naakt zien: "Actaeon wort een Hart, en vraagje naer de reden?/ Hy sag de jagt-goddin en hare bloote leden / Een helt, een dapper man, een Prins van hoogen geest,/ Siet maer een naeckte vrou, en is terstont een beest;/ Een beest vol geyle sugt, gelijck het wort beschreven,/ Een beest door hittig bloet tot lusten aangedreven." Daarbij voegt hij in een noot toe dat een hert "in hieroglyphicis" een libidineus mens beduidt.³ Later, in *Trou-ringh* (1637) zal Cats de fabel nog eens in een ander verband gebruiken.⁴ Hij beschrijft in deze verzen, die later nog uitvoeriger ter sprake zullen komen, hoe Actaeon wordt verscheurd door Diana's wraak, omdat hij met een

"dertel oog" haar naaktheid zag. Daarna volgt de moraal, dat men niet mag kijken naar en genieten van dingen die men niet behoort te zien.

Wanneer wij gaan bekijken hoe de fabel geïnterpreteerd wordt wanneer beeld en woord met elkaar in relatie staan - allereerst in emblemen en in prenten met onderschriften, en tenslotte in een gedicht op een schilderij - dan blijkt dat ook daar de gedachte aan de bestraffing van de wellust, opgewekt door het zien, aandacht krijgt.

Gesproken werd reeds over de motto's en teksten in de emblemen van Alciatus, Aneau, Sambucus en Whitney.¹ Alleen het prentje in 28 Aneau's embleemboek toont het moment dat traditioneel werd in de Metamorfosen-illustraties, de andere drie geven de latere fase weer, waar Actaeon wordt aangevallen en verscheurd door zijn honden. De explicaties van Alciatus en Aneau betroffen het oude exemplar van de heer die ten onder gaat door de mensen die hij onderhoudt - een interpretatie waar Diana niet aan te pas komt. Aneau's combinatie van beeld en tekst is dus nogal slordig, hij verbindt deze bekende uitleg met de illustratie van het moment waarop Actaeon op Diana en haar nimfen stuit: de band tussen plaatje en tekst is dus niet zo direct als bij Alciatus. Wel wordt door de woordspeling in het motto "ex domino servus" (cervus - hert) de hertekop van Actaeon die ook in het prentje van Aneau's embleem te zien valt, betekenis gegeven. Bij Sambucus en Whitney troffen wij echter de "modernere" explicatie aan, die naar de gevaren van de wellust verwijst. Door het gebruiken van Alciatus' prentje wordt daar alleen de straf, niet de oorzaak ervan getoond. Whitney legt in zijn tekst echter duidelijk verband met het geziene - Actaeon gedeeltelijk tot hert getransformeerd - door de woorden: "like brutishe beasts appeare unto te wiewe".

In Posthius' reeds genoemde bijschrift bij Solis' 34 Metamorfosen-illustratie, werd wel het beeld van het fatale moment, het zien van Diana, gecombineerd met een - zij het verholde - verwijzing naar de wellust en de gevolgen daarvan. Zeer duidelijk is dit het geval in de *Thronus Cupidinis* Het motto luidt: "Te veel ghesien is schadelijck" ("Trop voire deçoit").² De Nederlandse en de Franse tekst geven dezelfde

moraal: "Zo de broodtdroncken jeught haer wilde laten raden / Van reden en verstant, zy quamen in gheen noodt / Maer wellust doet haer zien de dinghen die haer schaden, / en die teef bijt zeer vaack haer eyghen meester doot." In dit embleem wordt, zoals bij Cats, de nadruk op het zien als bron van alle narigheid geïntroduceerd.

- Wenden wij ons tot de losse prenten met Latijnse onderschriften, dan zien wij het volgende. De tekst onder de prent van Egidius Sadeler naar Pauwels Franck geeft eenvoudigweg een passage uit de Metamorfosen waarin Diana's straffende handeling verteld wordt (III, 186-194).¹ De onderschriften onder de
- 33 prenten van Crispijn de Passe (uit zijn Metamorfosen-reeks) en van J.Sadeler naar Rotterhammer geven beide dezelfde zeer korte tekst (later nog eens gebruikt voor het tweeregelige Latijnse vers bij het zojuist genoemde embleem in de Thronus Cupidinis), die uit Ovidius' Tristia afkomstig is.² Daarin wordt er slechts op gewezen dat, hoewel Actaeon door onwetendheid Diana naakt ziet, hij niettemin tot een prooi van zijn honden wordt. Hier lijkt de lezer/toeschouwer dus verzocht te worden zelf te bedenken waarom dat gebeurde.³

- Zowel bij een prent van Menton naar Frans Floris als bij die van C. de Passe I naar Behm, vinden wij een vierregelige tekst die ook nog eens samen met een aantal andere verzen rondom een prent van J.Th.Bry naar Heintz verschijnt, en die precies dezelfde is als de Latijnse tekst in het eerder verschenen
- 30 boekje van Posthius.⁴ De dubbelzinnige moraal in de laatste twee regels komt overeen met de reeds geciteerde Duitse regels: "zij die genoeg scheppen in wouden en jagen krijgen een wilde aard".⁵ De interpretatie zelf is buitengewoon simpel, slechts Actaeons metamorfose wordt ermee verklaard; de rol van de bestraffende Diana en de op deze prenten zo uitbundig aanwezige nimfen wordt evenwel niet uitgelegd. De eerste twee regels slaan echter wel op het uitgebeelde en kunnen als beschrijvend worden beschouwd: "Actaeon, zo wordt verhaald, neemt nieuwe horens aan van een hert, omdat hij de godin en haar gezellinnen zonder kleren ziet".⁶ Hierdoor wordt tevens geïmpliceerd dat het "jagen" in de volgende regel, als metafoor moet worden opgevat.

- Om de prent van J.Th.Bry naar Heintz vinden wij behalve de bovengenoemde tekst het motto: "Actaeon of de onmatige lust tot jagen en beminnen".¹ Dan volgen nog enige verzen waarin wordt gesteld dat de lezer hier onder een ijdel beeld de waarheid ziet; wij worden door onze lusten meer geschaad dan door welk lot of welke vijand ook. Daaronder gaat niet alleen Actaeon, maar een ieder gebukt. Hier wordt dus nog duidelijk verband gelegd tussen de lust tot jagen en het wild worden enerzijds, en de wellust die ons vernietigt anderzijds, waarbij ook het zien van de naakte Diana en haar nimfen (het zien van naaktheid als toonbeeld van wellust) en het verscheuren door de honden
- 40 nadrukkelijker zin krijgen. De prent van E.Sadeler naar Heintz geeft overigens alleen de laatste verzen.²

In het onderschrift van de prent van De Gheyn naar Barendsz. is de toespeling bedekter: eerst wordt gesteld dat Actaeon door zijn lust tot jagen zijn huiselijke plichten verwaarloost (dit herinnert vaag aan Horloggi's uitlegging); dat die lust tot jagen weer als wellust geïnterpreteerd moet worden, wordt in de volgende regels geïmpliceerd, waar wordt gezegd dat, zodra Actaeon, de verachter ("contemptor"), Diana naakt zag, hij niet ten onrechte tot bloedige buit van zijn honden werd.³

- Tenslotte is er het onderschrift dat Theodorus Schrevelius
- 41 waarschijnlijk omstreeks 1606 bij de mooie prent van Matham naar Moreelse maakte.⁴ Daarin wordt een korte samenvatting van het verhaal gegeven (vanaf het moment dat Diana met haar nimfen gaat baden tot aan het moment dat Actaeon door zijn honden verscheurd wordt), waarin de naaktheid van Diana en haar nimfen extra wordt benadrukt en wordt toegevoegd dat zij zich in het water vermaken zonder aan het behoud van haar kuisheid te denken.⁵ Dan volgt een suggestieve passage die, zij het in bedektere vorm, sterk herinnert aan Cats' latere regels ("...siet maer een naeckte vrou en is terstont een beest..."): "Actaeon ... ziet Diana zonder kleren naakt, hij zag haar en meteen voelde hij horens van een langlevend hert aan beide zijden boven op de kop tevoorschijn komen en hij bemerkte dat zijn mond in de breedte gerekt werd tot een brede bek waaruit water liep".⁶ Dan merken zijn honden de metamorfose en wordt hij verscheurd. In de laatste regels volgt tenslotte de moraal: "het verstand stompt

af wanneer de lusten de zinnen prikkelen".¹ Bij deze prent naar Moreelse, die, zoals wij in hoofdstuk I konden constateren, naast de prenten van Tempesta van zo groot belang was voor de beeldvorm van vele Hollandse schilderijen, wordt de voorstelling dus begeleid door een onderschrift dat een zeer directe samenhang met het beeld vertoont. Het legt de nadruk op het zien van de naakte Diana en op de metamorfose van Actaeon die daar het directe gevolg van is: de moraal komt in feite op hetzelfde neer als Van Manders favoriete interpretatie, die zoals wij zagen ook door andere dichters, met name Cats, later op verwante wijze gevarieerd werd.

In bijna alle genoemde teksten wordt het Actaeon-verhaal in verband gebracht met onkuisheid versus kuisheid. Van allegorisering is meestal weinig sprake. Het betreft merendeels zeer eenvoudige interpretaties die draaien rond de gedachte dat het in deze fabel gaat om een voorbeeld van een onkuise handeling die ongeoorloofd is en voorkomen dient te worden. De algemene moraal wordt door overdenking van de fabel "in deugdelijke zin" meteen duidelijk. Steeds wordt - ook in de niet-moraliserende context waarin Bredero de Actaeon-fabel gebruikt - gesteld dat de zinnen van de man (Actaeon) ontregeld worden door het najagen van vrouwelijk schoon. Van Mander legde hierbij de nadruk op de ogen, waaraan de geest zich onderwerpt, als oorzaak van het kwaad. Het is opvallend dat het zien als bron van zinneprikkeling met name bij Cats grote nadruk krijgt, terwijl het in de (vroeg) 17de-eeuwse voorbeelden waar tekst en beeld gecombineerd zijn - men denke aan het embleem in de Thronus Cupidinis en aan de prent naar Moreelse - eveneens sterk naar voren komt. In de prentonderschriften is trouwens altijd een regel aanwezig waarin wordt vermeld dat Actaeon Diana zonder kleren zag. Wanneer tekst en beeld samengaan wordt, de oudste emblemen uitgezonderd, het zien van de naakte Diana en haar nimfen als kernpunt van de verklaring genomen, zodat de literaire interpretatie en datgene wat op de uitbeelding te aanschouwen valt in elkaars verlengde liggen.

Ook in een gedicht van Jan Vos op een schilderij van "Akteon bij Diana &c", zien wij dat de moraal op zeer eenvoudige wijze regelrecht voortkomt uit hetgeen er op het schilderij valt waar

te nemen.¹ Eerst worden alle aspecten die voor deze scène als geheel van belang zijn genoemd: Het baden in een "wed" onder schaduwrijk gebladerte, de schrik van de nimfen, de woede van Diana. Dan waarschuwt de dichter Actaeon dat hij te ver gaat in zijn overmoed, want de naakte kuisheid zelve laat zich niet door een man aanschouwen en verdraagt geen wellustige ogen. Tenslotte wordt de groei van de horens vermeld en wordt op Actaeons vlucht en het verscheuren van Actaeon door zijn honden vooruit gewezen; ten overvloede wordt in de laatste regel de moralisatie die in de zinnen daarvoor al geïmpliceerd werd, onderstreept: "Wie dat de kuisheid hoont zal zijn bestaan betreuren".² De stappen van het zien van het tafereel en van de elementen die het als beeld interessant maken naar het geven van een algemeen exempel - hetgeen tot stand komt via kennis van de basis-elementen van het verhaal - zijn hier goed te volgen, terwijl de dubbelzinnige spitsvondigheid, dat de toeschouwer eveneens de "ontklede kuisheid" - wellicht met een "dertel oog" - aanschouwt, de pikantheid benadrukt.

Het reeds genoemde gedicht van Cats in Proefsteen van den Trouwring moet nu uitvoeriger ter sprake komen.³ Op de moraal die Cats daar gaf, werd reeds gewezen, maar het gedicht, dat handelt over een uitbeelding van de fabel, is om meer redenen interessant. Cats vertelt daar in het verhaal van Rhodope hoe de koning van Memphis met grote bewondering een prachtige schoen bekijkt die aan alle kanten is geborduurd ("geschildert met de naalde"), met de voorstelling van het verhaal van Actaeon: hij ziet eerst bomen, stromen, verschiet en rotsen, maar als hij het beter gaat bekijken ziet hij dat het niet zomaar iets is "Maar dat 'et syn bescheyt en diepe gronden heeft". Hij ontwaart dan wilde varkens, jachttuig, honden en Diana gevolgd door haar maagden. Hij waant zich als het ware zelf in bossen en velden. Dan raakt hij buitengewoon opgetogen als hij Diana en haar nimfen ziet baden: "Hij siet aen d'eene kant hoe sich Diana wast,/ En hoe het maagde-rot op hare diensten past:/ Hy siet de Nymphen selfs tot aen haar naackte lijven,/ Hy siet de jagt-Godin met schoone doecken wrijven;". Als hij van dat alles geniet, schrikt hij plotseling: "Hy siet 'er, en hy schrickt, uyt vreesse van gevaer,/ En voelt hem even soo, of hy Actaeon waar". Dan ziet hij

aan de achterzijde hoe Actaeon ten onder gaat door Diana's wraak: "Om dat hy was gevelt, en niet meer sien en mag,/ Die met een dertel oog haar naackte leden sag." De vorst leest tenslotte nog op het lint van het schoentje de moraal in de vorm van een gedichtje: "Laet geen oog te verre schieten / Want het kan tot quaat gediën;/ Watje niet en moogt genieten,/ Dat en hebje niet te sien." Nog duidelijker dan bij Vos zien wij hier een beschrijving van alle aantrekkelijkheden van het geziene en vervolgens de stappen van het zintuigelijke genot - waarbij ook aan de toeschouwer het gevoel wordt toegedicht dat hij net als Actaeon als voyeur optreedt - naar de bestraffing daarvan, gevolgd door een algemene - geschreven - moraal dat men geen dingen mag aanschouwen waarvan het niet geoorloofd is om ervan te genieten.¹

In deze twee gedichten van respectievelijk Cats en Vos, die beide het beschouwen van een beeld met deze voorstelling tot uitgangspunt hadden, komt de nadruk op Actaeon als voyeur sterk naar voren, waarbij vooral bij Cats de prikkelende dubbelzinnigheid, dat de toeschouwer in feite hetzelfde doet, dezelfde "ongeeoorloofde" daad begaat, overduidelijk tot uitdrukking komt.² De toeschouwer, in dit geval de koning, geniet van hetgeen hij ziet, maar realiseert zich vervolgens de zondigheid daarvan. De toeschouwer in de uitbeelding - Actaeon - wordt zwaar gestraft voor het zien van "dezelfde" genotvolle dingen als de toeschouwer van de uitbeelding, die als het ware zowel wordt "verleid" als ook een speelse terechtwijzing krijgt - hier door middel van een expliciete, geschreven moralisatie.

Ik denk dat deze dubbelzinnigheid een belangrijk aspect van de aantrekkelijkheid van de Actaeon-uitbeelding vormde en dat deze wijze van beschouwen aangeeft welke associaties vele uitbeeldingen van deze fabel zullen hebben opgeroepen. Ook de zinnen van de toeschouwer werden immers geprikkeld door het zien - men denke hierbij aan het feit dat Cats de fabel in Houwelyck aanhaalt, juist kort nadat hij uitvoerig heeft gesproken over de gevaren van de ogen als het zintuig dat bij uitstek opwekt tot zondige lusten, in welke context hij ook waarschuwt voor schilderijen met lichtzinnige voorstellingen.³ De mogelijkheid moraliserende gedachten omtrent de onvermijdelijke keerzijde van de aardse genietingen in het geziene te projecteren wordt de toeschouwer

door de in het beeld aanwezige bestraffing van de zonde tegelijkertijd aangereikt.

Uit het voorgaande komt overigens duidelijk naar voren dat het thema van Actaeon als de gestrafte onschuld die door een ongelukkig toeval zijn dood vindt - door Ovidius aan het begin van de fabel nadrukkelijk naar voren gebracht - niet werd opgenomen.¹ Slechts bij Bredero zagen wij dat in een zeer specifieke context Actaeon niet als een schuldige werd gezien.² Pas laat in de eeuw schrijft Ludolph Smids bij een voorstelling van Diana en Actaeon het volgende versje, getiteld "Actaeon, videndo miserrimus. Of de ongelukkige hoorndraager": "De jager siet Diane, en wordt gestraft met hoornen / Was niet de straf te wreed voor 't enkele gezicht?/ Wat helpt de schoonheid, als sy niet staat in het licht?/ Eens minnaars oog moet haar behaagen, nooit vertoornen".³ In zijn commentaar bij de Ovidius-vertaling door Abraham Valentijn schrijft Smids onder meer "Voorwaar een wreede straf voor het enkel beschouwen van een naakt vrouwenbeeld" en verwijst daarbij naar het feit dat Ovidius zichzelf in zijn klaagbrieven graag met deze ongelukkige Actaeon vergeleek;⁴ Smids citeert dan op deze plaats nog eens het bovengenoemde "Sneldigtje".⁵

Met kennis van de hiervoor besproken teksten zal nog eens een aantal schilderijen met verschillende typen Actaeon-voorstellingen worden bekeken. De richting die wij moeten inslaan om te achterhalen welke gedachten en associaties door de voorstellingen konden worden opgeroepen bij de geletterde toeschouwer, is mijns inziens reeds vrij duidelijk aangegeven. Van Manders derde interpretatie wees de richting en enkele Nederlandse liedjes en gedichten bevestigden diens benadering, die echter tevens vereenvoudigd werd. Een enkel embleem en een aantal prentonderschriften uit de late 16de en vroege 17de eeuw leidden ons verder, hetgeen tenslotte door enkele latere Nederlandse gedichten op uitbeeldingen van dit thema kon worden afgerond, met Cats als kroongetuige. Zoals zal blijken, lijkt de benadering die zich op deze wijze begon af te tekenen zeer goed van toepassing op een groot aantal Noordnederlandse schilderijen met de Actaeon-fabel. Het is een benadering die direct door de uitbeelding kan worden

opgeroepen zonder dat de toeschouwer uit die tijd daarvoor veel kennis van literaire uitleggingen nodig had. Slechts een minimale bekendheid met het verhaal zelf, kort samengevat als: Actaeon zlet Diana en haar nimfen, toonbeelden van deugd en kuisheid, naakt baden en wordt als straf daarvoor in een hert veranderd en door zijn honden verscheurd (ofte wel: een man ziet kuis vrouwen naakt, wordt "beestachtig" en wordt bestraft) lijkt voor de 17de-eeuwse toeschouwer voldoende om de voor hem waarschijnlijk vrij vanzelfsprekende implicaties vanuit de uitbeelding te begrijpen. Meer geleerdheid dan enige kennis van de Metamorfosen was daarbij waarschijnlijk niet nodig.

In Hoofdstuk I werd beschreven hoe de uitbeelding van Diana en Actaeon aan het eind van de 16de en het begin van de 17de eeuw veranderde ten opzichte van de oude tradities, met name in etsen 28-34 van Tempesta en in gravures naar Heintz en Moreelse.¹ Een aan 38-41 deze prenten verwante beeldvorm werd in schilderijen van Wtewael en van diverse latere kunstenaars uitgewerkt.² De belangrijkste wijzigingen waren dat Actaeon niet meer een hertekop kreeg, maar dat van zijn metamorfose slechts het begin werd aangegeven in de vorm van een ontspruitend geweitje, zodat het aanschouwen van Diana en zijn verschrikte reactie daarop overtuigender werden weergegeven. Voorts werd in overeenstemming met Ovidius' tekst de omgeving besloten en lommerrijk - daarbij verdwenen artificiële zaken als een bassin - en kreeg Diana's agressief-wijzende spreekgebaar meer nadruk dan het waterspatten, hetgeen het idee van bestraffing duidelijker zichtbaar maakte. Tenslotte keek nu bijna altijd een hond naar Actaeon op, hetgeen vooruit wijst naar de afloop. De idylle, de confrontatie, de reacties, de overtreding, de bestraffing en de straf werden zo tegelijkertijd in één beeld weergegeven.

Vanuit het beschouwen van de wijze van uitbeelden van dit thema in de schilderijen van Wtewael - waarin alle bovengenoemde elementen te zien zijn - werd in hoofdstuk I reeds gesuggereerd dat het leek alsof Wtewael experimenteerde met het aan dit onderwerp inherente, dubbelzinnige gegeven dat de toeschouwer ongestraft hetzelfde ziet als Actaeon.³ Een aantal interpretaties van de Actaeon-fabel die wij zojuist tegenkwamen kunnen deze gedachte slechts versterken. In Wtewaels eerste drie stukken

42 - met name het Weense schilderij uit 1607 is een mooi voorbeeld - wordt de toeschouwer door de niet-verhalende wijze van weergeven alle gelegenheid gegeven de virtuoos geschilderde naakte nimfen te bestuderen die in allerlei prikkelende houdingen en standen voor hem zijn uitgestald. In feite wordt hij zelfs gedwongen dit alles goed te bekijken om te kunnen zien wat er zich eigenlijk afspeelt. Daarbij wordt het zien van de toeschouwer tegenover dat van de op de achtergrond de idyllische scène binnendringende Actaeon geplaatst: de manier van kijken zoals die door Cats werd beschreven met daaraan verbonden de moraal die van Van Mander tot en met Cats ongeveer op hetzelfde neerkomt, lijkt hier geheel van toepassing, te meer daar zeer klein op de achtergrond een hert verscheurd wordt. De toeschouwer wordt genood tot het bekijken van en het zich verlustigen aan duidelijk als zinneprikkelend bedoelde zaken, terwijl tegelijkertijd het ongeoorloofde daarvan wordt aangeduid.

45 In het 1612 gedateerde schilderij echter kijkt de toeschouwer, die door Actaeons houding en positie als het ware wordt geïntroduceerd, met Actaeon mee naar Diana die zich vanuit het midden van het beeld tot hem richt. Hij wordt zo als het ware medevoyeur en indringer, waardoor aan de moraal - de bestraffing van ongeoorloofde genietingen -, die indirect ook tot de toeschouwer wordt gericht, een belangrijker plaats is toebedeeld en meer kracht krijgt. Het lijkt bovendien alsof de twee nimfen aan weerszijden van Diana haar vooral tegen de blik van de toeschouwer beschermen, aangezien zij beiden het beeld uitkijken. Doordat in dit schilderij de nimfen merendeels naar de achtergrond zijn geschoven en in veel mindere mate dan in de voorgaande schilderijen door hun houdingen hun naaktheid ten toon spreiden, is het uitlokken tot een zinneprikkelend genot hier minder sterk aanwezig; ook door de duidelijke poging tot verhulling van Diana wordt de inbreuk op haar kuisheid meer benadrukt. De toeschouwer wordt hier niet slechts herinnerd aan de moralisatie - het zondige van aardse (erotische) genietingen - hij wordt er op relatief nadrukkelijke wijze mee geconfronteerd.

In vele schilderijen uit de Poelenburch-school treffen wij een benadering van dit thema aan die herinnert aan die van de vroegste drie werken van Wtewael.¹ Dit geldt voor het grote

aantal stukken van Poelenburch en zijn navolgers waar Actaeon slechts met moeite is te vinden en waar Diana en haar nimfen weinig of geen aandacht aan Actaeon besteden. Twee schilderijen van Poelenburch zelf kunnen het beste als voorbeeld dienen voor de vele verwante werken van zijn navolgers.

- 127 Op het vroege paneel in Nancy wordt men slechts door het minuscule figuurtje op de achtergrond herinnerd aan het Actaeon-verhaal; aangezien hij vluchtend is uitgebeeld en Diana en haar nimfen verdiept zijn in hun eigen bezigheden, wordt gesuggereerd dat het fatale moment zich reeds heeft afgespeeld en de straf is voltrokken. Doordat Actaeon niet kijkend is weergegeven, is het spel met het zien van Actaeon tegenover het zien van de toeschouwer - het benadrukken van de ogen als het gevaarlijke zintuig, waarop zo dikwijls in de door ons bekeken teksten gewicht werd gelegd - afwezig. De bestrafte Actaeon op de achtergrond fungeert op deze wijze slechts als een zeer oppervlakkige "reminder".
- 129 In het schilderij in Kopenhagen kijkt Actaeon, wiens gehoornde hoofd slechts met veel moeite te bespeuren valt, vanaf zeer grote afstand toe. Kan men in de eerder genoemde voorstelling nog een bepaalde fase van het verhaal zien, hier is dat onmogelijk; er is van het verhaal als zodanig niets meer over. Er is geen aanduiding van het baden, Actaeon wordt niet opgemerkt, zijn honden ontbreken eveneens; hoe hij aan zijn geweltje is gekomen is onverklaarbaar, temeer daar het water ontbreekt en bovendien de afstand onoverbrugbaar is. In dit schilderij, dat zich verder in niets onderscheidt van de vele schilderijen van Poelenburch en zijn navolgers waarin slechts badende nimfen zijn weergegeven - al of niet met Diana - is door de toevoeging van het kijkende figuurtje het voyeuristische aspect zeker aanwezig. Slechts door het nauwelijks zichtbare geweltje wordt duidelijk gemaakt dat wij in deze voyeur Actaeon moeten zien, waardoor, anders dan in de stukken zonder een dergelijke verwijzing, de toeschouwer nog enige mogelijkheid wordt aangereikt om vanuit het beeld een moraal in het geziene te projecteren. De implicaties daarvan verhogen slechts de pikanterie van zo'n voorstelling; de toeschouwer wordt immers voornamelijk gevraagd zich te verlustigen aan de fraai geschilderde naakten die zich vermaken in een idyllische omgeving. Aan de

zinnestrelende idylle wordt alle prioriteit gegeven.

- 132 Zinnestreling - of liever zinneprikkeling - is in hoge mate de kern van een schilderij van Codde dat hier een aparte vermelding verdient.¹ Slechts voor de goede verstaander is een verwijzing naar het Actaeon-verhaal aanwezig, doordat de mannelijke figuur die ongestoord kijkt naar Diana en haar nimfen die zich in wel zeer ongeëneerde houdingen baden, als jager is aangeduid. Hier ontbreekt bij uitzondering het geweltje, zodat zelfs zijn straf niet is aangegeven. Aanduidingen die ons wijzen op de kuisheid van de getoonde vrouwen zijn ver te zoeken. Temeer daar Diana in volle naaktheid naar de toeschouwer gekeerd ligt, en, net als enkele andere nimfen, uitnodigend het beeld uitkijkt, is hier sprake van een uitbeelding met een onverhuld erotisch karakter. Dit wordt door de aanwezigheid van de voyeur die een nimf bestudeert die wijdbeens naar hem toegewend ligt, nog verhoogd. Ook de afwezigheid van een verregaande stilering van de naakten, zoals Wtewael en Poelenburch dat ieder op hun eigen wijze deden, draagt daar toe bij. In een dergelijke context kan de verwijzing naar de Actaeon-fabel het uitdagende karakter van de voorstelling voor de kenner slechts accentueren.²
- 128 Een apart geval vormt Poelenburchs werkje in Leningrad dat deel uitmaakt van een schilderij dat uit vele paneeltjes is samengesteld en waarvan de overige door Paulus Potter werden geschilderd.³ Hier ligt alle nadruk op de straf die duidelijk door de links in paniek wegluchtende Actaeon zichtbaar is gemaakt. Dit krijgt nog extra accent doordat Diana naar de toeschouwer kijkt en zij met haar bestraffende gebaar hem tevens hierop wijst. De functie van dit paneeltje moet de aanleiding zijn geweest tot deze wijze van uitbeelden. Het voorgestelde heeft hier dan ook door de context ongetwijfeld een meer specifieke betekenis dan de hiervoor genoemde stukken. Het paneeltje fungeert als tegenhanger van een uitbeelding van St. Hubertus knielend voor het hert met het kruis tussen zijn gewei, dat zich in de andere hoek bevindt. Aan weerszijden zijn dus de twee bekendste patronen van de jacht - een christelijke en een heidense - geplaatst. Voor de Actaeon-scène zal zijn gekozen omdat zo tegenover de christelijke jager die de wereldse genoegens inruilt voor een deugzaam leven, de heidense jager wordt gesteld, die

aan de wereldse genietingen ten onder gaat. Tevens kan de voorstelling als mythologische parallel van de door de dieren gestrafte jager op het midden-paneel worden gezien. Of het centrale paneel met de daaromheen geplaatste jachtscènes wellicht als een allegorie - bijvoorbeeld met een politieke strekking - moet worden opgevat, wil ik hier, bij gebrek aan gegevens, in het midden laten.¹

b.v. 130, 131 Zoals wij reeds zagen, geldt voor de overgrote meerderheid van de Actaeon-scènes uit de Poelenburch-school dat buiten een meer of minder herkenbare Diana en Actaeon-figuur weinig of geen elementen aanwezig zijn die het Actaeon-verhaal als zodanig verder verduidelijken, zoals dat wel het geval was in de laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prenten en in de werken van Wtewael. Meer dan een minimale kern van het verhaal - Diana en haar nimfen worden door Actaeon naakt gezien, die als straf daarvoor in een hert verandert - wordt niet uitgebeeld of geïmpliceerd. Ik denk niet dat het juist is hieruit te concluderen dat Poelenburch en zijn publiek minder goed op de hoogte waren van het verhaal. Het weergegeven daarvan zal echter van minder belang zijn geacht dan het uitbeelden van het type idyllische naaktscènes dat Poelenburch en zijn navolgers gewoon waren te schilderen en dat ook zonder een dergelijke invoeging buitengewoon populair was. Ook de afnemers zullen er in de eerste plaats op uit zijn geweest een exemplaar van dit geliefde type schilderijtjes te bezitten. Wellicht zal het voor het "upper-class" publiek uit het tweede en derde kwart van de 17de eeuw - waar deze groep schilders hun productie grotendeels op zullen hebben gericht - niet nodig zijn geweest om via deze weg hun kennis van de Metamorfosen, die waarschijnlijk vanzelfsprekend werd geacht, ten toon te spreiden.

203-205 In de grootfigurige schilderijen van Colijns, "Van Everdingen" en De Laeff, gaat het echter wel degelijk om een overzichtelijk vertellen van het verhaal.² Alleen al door het feit, dat niet slechts de schaal van de figuren groter is maar ook de schilderijen zelf omvangrijker zijn dan de hiervoor besproken werken, hebben zij een geheel ander karakter. Vanwege de veel grotere "opdringerigheid" van de naakten die daarmee gepaard gaat, kan men zich voorstellen dat het als ongepast gevoeld werd een dergelijke voorstelling te vervaardigen met als voornaamste doel

het tonen van aangename naaktscènes. Bij zulke opvallende stukken zal de behoefte aan een moraliserende "verantwoording" wellicht zwaarder hebben gewogen dan voor kleine schilderijtjes.

203, 204

In de stukken van Colijns en "Van Everdingen" zijn alle figuren op de handeling betrokken; er is een grote nadruk gelegd op de schrik en ontsteltenis, zowel van Diana en haar nimfen als van Actaeon. Het voyeuristische aspect in het beeld wordt onderdrukt door niet het accent op het kijken van Actaeon, maar op zijn verschrikt vluchtende reactie te leggen. De wijze waarop Actaeon is weergegeven - deze herinnert aan Jozef die voor de vrouw van Potifar vlucht - lijkt eerder zijn ongelukkige noodlot dan zijn misstap te benadrukken, een aspect van de Actaeon-fabel dat, zoals gezegd, in Ovidius' tekst centraal staat maar waar in de uitleggingen en interpretaties nooit op wordt ingehaakt. Anderzijds wordt door deze beeldvorm ook zijn bestraffing sterk geaccentueerd, zodat het gemakkelijk wordt gemaakt de moralisatie erin te projecteren, zonder dat de dubbelzinnige pikanterie die de meeste van de voorgaande voorstellingen in sterke mate aankleefden veel kans krijgt. Het schilderij van Laeff daarentegen houdt meer het midden tussen de sterk verhalende uitbeelding van de bovengenoemde stukken en de vroegere schilderijen waar de toeschouwer voornamelijk werd genoodd te voor hem poserende nimfen te bewonderen. Bij dit schilderij, waarin Actaeon neerkijkt op de groep naakte nimfen terwijl Diana zich bestraffend tot hem richt en twee nimfen haar proberen te verhullen, wordt men met name herinnerd aan het gedicht van Jan Vos, waarin Actaeon wordt gewaarschuwd voor zijn te ver gaande overmoed, omdat een inbreuk op de kuisheid zal worden bestraft.¹

205

206

Drie uitzonderlijke uitbeeldingen van het verhaal vragen nog om een nadere beschouwing. Het merkwaardige, aan Verschoor toegeschreven schilderij toont ons in feite de bij de academisten zo geliefde voorstelling van de rustende Diana en haar nimfen, waar echter Actaeon klein op de achtergrond is toegevoegd.² Het laat daardoor - zij het in zeer grootschalige vorm - iets dergelijks zien als menig schilderij uit de Poelenburch-school. Net als in die werken, en in tegenstelling tot de voorgaande schilderijen, wordt er geenszins een verhaal verteld en besteden

Diana en haar nimfen geen aandacht aan Actaeon die wij op de achtergrond zien vluchten. Hier steekt Diana echter een vermanende vinger op, die ons tegelijkertijd wijst op het Actaeonfiguurtje, zodat de waarschuwing meer accent krijgt dan in de bedoelde schilderijtjes uit de school van Poelenburch. De invoeging van de daarmee aangegeven moralisatie zal nodig zijn geacht om het "choquerende" van dergelijke grote naakten, die veel "bloter" zijn dan in de grootfigurige voorstellingen van de rustende Diana en haar nimfen door schilders als De Grebber, Honthorst en Van Loo, enigszins te temperen; dit laatste gebeurt overigens ook op een nogal halfslachtige manier doordat de naaktheid hier en daar wat is bedekt en via gebaren en houdingen op de zedigheid van deze vrouwen wordt gewezen.

- 207 Van het schilderij toegeschreven aan Van Neck werd al vermeld dat bij uitzondering alleen de plotselinge confrontatie werd weergegeven, terwijl de bestraffing nog moet plaatsvinden.¹ Daarbij herinnerde Diana's houding sterk aan Suzanna-uitbeeldingen, waardoor in dit geval de inbreuk op de kuisheid geaccentueerd wordt. Zowel bij Diana als bij Suzanna zal de "gerechtigheid" zijn loop hebben. Net als bij de meeste Suzanna-uitbeeldingen ligt de nadruk geheel op de overtreding en op de kuisheid van het slachtoffer, hetgeen een prikkelend karakter aan de voorstelling geeft dat ons in feite weer bij dezelfde dubbelzinnigheid terugbrengt die Cats zo duidelijk aangaf en die, zoals wij zagen, bijna alle Actaeon-schilderijen in meer of mindere mate bezitten.
- 208 Het eigenaardige werk van Arie De Vois, dat afwijkt van alle andere Actaeon-voorstellingen, onttrekt zich echter geheel hieraan.² Diana en haar nimfen zijn daar weinig opvallend op de achtergrond uitgebeeld; alle aandacht is gericht op Actaeon, die niet naar hen kijkt, terwijl ook zijn straf niet wordt getoond. Zoals reeds gezegd, lijkt zijn houding - blik ten hemel geheven, hand op het hart - uit te drukken dat hij zijn onschuld zweert, de goden als getuigen aanroepend. Deze uitbeelding roept associaties op met een scène uit een opera waarin de handeling wordt onderbroken voor een aria waarin Actaeon zijn treurige lot bezingt. Een dergelijk moment komt weliswaar niet in enige mij bekende tekst voor, maar zou - tussen het aanschouwen van Diana en zijn bestraffing - als invoeging in een opera of toneelstuk

rond de Actaeon-fabel in deze periode heel wel denkbaar zijn. De nadruk op Actaeon als de jonge man die voor zijn overtreding van de wetten der kuisheid terecht bestraft wordt, lijkt hier te hebben plaatsgemaakt voor de door zijn ongelukkige lot getroffen onschuldige die Ludolph Smids in Actaeon zag en die hij ook voor Ovidius was: "Men vint geen schult in hem, waerom hij ging verloren,/ Maer slechts in 't avontuur: want nimmer wort met recht / Den onbewusten knaep een misdaet opgeleght".¹

Diana en Callisto

De fabel van Callisto, zo populair in de Nederlandse schilderkunst, werd zelden uitgelegd en weinig in de literatuur gebruikt. Van Mander geeft van deze fabel slechts een vrij ingewikkelde historische uitleg van het verhaal.² Waarschijnlijk is dit een gevolg van het feit dat Van Manders belangrijkste bronnen hier ook in gebreke blijven. Conti verklaarde de fabel niet en Horologgi gaf slechts de historische verklaring die Van Mander overnam.³

Dolce gaat zelfs zover te zeggen, na de fabel van Coronis te hebben uitgelegd: "Delle altre contenute di sopra (waaronder die van Callisto) si puo dire, che servino più al diletto che alla moralità".⁴ Het ontbreken van een moraliserende uitleg bij Van Mander is echter toch opmerkelijk aangezien Sabinus, Aneau en Turchi voor de hand liggende explicaties geven die hem aangesproken zouden moeten hebben. Sabinus stelt dat vrouwen die ontuchtig zijn, vergeleken worden met zeer lelijke beesten;⁵ deze gedachte kwam reeds, verwerkt in een historische uitleg, voor in de *Ovidio Vulgare*⁶ en werd weer later door Posthius als volgt verwoord: "Solche Bern auch seyn und bleibn / Die Meidlein, welche Unzucht treibn".⁷

Aneau geeft als altijd diverse korte uitleggingen bij de verschillende episodes van het verhaal. Dat Jupiter verandert in de gedaante van Diana wijst erop dat "Effemination de mœurs, geste, habitz & parolles, donne accès aux femmes"; dat hij haar met geweld neemt wil zeggen; "Devirgination veult être forcée, waaraan wordt toegevoegd dat "à dieu nul se peu resister". De

ontdekking van de zwangerschap duidt erop dat "Malfaict ne se peu cacher" en dat zij wordt verjaagd, toont de "Relection de deshonneur".¹ Aneau gebruikte de fabel ook in zijn embleem-
 46 boekje (voorzover mij bekend het enige geval van toepassing voor een embleem) onder het motto "Imitatio Captatrix", waar hij de bovengenoemde gedachte over het aannemen van vrouwelijkheid door Jupiter verder uitwerkte (het prentje toont ook op de voorgrond de verkrachting van Callisto).² Turchi geeft net als Aneau enkele korte en buitengewoon simpele uitleggingen bij verschillende fasen uit het verhaal, die min of meer op hetzelfde neerkomen: een eerbare vrouw mag niet in haar eentje op stap gaan; geile mannen die naïeve vrouwen willen verleiden doen zich anders voor dan zij zijn, veranderen zich in vriendelijke personen en gebruiken eerbare taal; vrouwen die hun eerbaarheid hebben verloren gedragen zich zichtbaar beschaamd; en tenslotte de meest bekende: vrouwen die hun maagdelijkheid zijn kwijtgeraakt door illegitieme liefde worden door hun schande lelijk en wild als een beer.³ De Franse 17de-eeuwse uitleggers Renouard en Du Ryer nemen, als zo dikwijls, de interpretatie van Sabinus over en werken die verder uit.⁴ Zo zegt Du Ryer weer dat vrouwen die de kuisheid hebben verloren gelijk afgrijselijke beesten zijn. Voorts vraagt hij zich af waarom Callisto, die dit alles zonder opzet deed - en dus onnozel maar niet misdadig was - tóch zo zwaar gestraft werd. Hij stelt dan dat dit verdichtsel moet leren dat kuisheid de grootste schat van de jonge dochters is en dat zij plaatsen moeten mijden waar men kans loopt de kuisheid te verliezen; Callisto beging een grote fout door alleen op stap te gaan. Het is dus voor jonge vrouwen bijna misdadig als zij niet alles doen om hun eer te bewaren.

Alleen bij Aneau vonden wij explicaties die direct slaan op de episode die steeds zou worden uitgebeeld; de ontdekking van de zwangerschap betekende dat men misstappen niet kan verbergen en de verjaging, dat oneerbaarheid verwerpelijk is. Het zijn opmerkingen die rechtstreeks uit de tekst voortkomen en nauwelijks uitleggingen kunnen worden genoemd. Een van de weinigen die, voorzover mij bekend, de fabel in de nederlandstalige literatuur als exemplum gebruikte, en niet eens maar vele malen,

was Jan Baptist Houwaert. Zoals te verwachten wordt Callisto in diens Pegasides Pleyn diverse malen aangehaald als afschrikwekkend voorbeeld, onder andere in hoofdstuk IV, waarin wordt behandeld hoe kostbaar de eerbaarheid is en hoe zorgvuldig vrouwen die dienen te bewaren.¹ In hoofdstuk V - hoe vrouwen die zich te vrij gedragen daarvan de zure vruchten moeten plukken - wordt het verhaal van Callisto tot aan de verjaging door Diana uitvoerig uiteengezet "...om u te leyen naar de rechte banen..." zoals hij zegt.² De moraal ligt kennelijk zo voor de hand dat die niet nog eens apart hoeft te worden toegevoegd. Ook op andere plaatsen, bijvoorbeeld in hoofdstuk I - hoe men zich moet hoeden voor het bedrog van vrijers en naar goede raad moet luisteren - en hoofdstuk IX - hoe maagden die achtervolgd worden door vrijers deze moeten schuwen - wordt Callisto als voorbeeld aangehaald.³ Duidelijk is, dat het verhaal steeds als exemplum van terecht gestrafte zonde fungeert.

Het enige mij bekende geval waar in de 17de eeuw nog eens uitvoerig op de Callisto-fabel wordt ingegaan, is een uiteenzetting van Gerard Lairese naar aanleiding van uitbeeldingen van het verhaal. Hij geeft, na een bespreking van het gebruik van de fabel van Callisto als een geschikt thema voor de decoratie van een vertrek, een uitvoerige uitlegging.⁴ Allereerst de ons reeds bekende morele: "Deze verziering toont ons klaarlyk aan, welk een smet de onkuisheid de schoone lighaamen aanzet ..."; Callisto wordt daarom zwaar gestraft en in een berin veranderd: want als schoonheid door onkuisheid wordt besmet, dan worden alle bevalligheid en alle achting uitgewist. "Ja zo afschuwelyk is dit kwaad, dat ook de vruchten, of kinderen ... een doodelyken haat en afkeer van de schuldige ouders hebben" (haar zoon Arcas trachtte haar immers te doden). Zij en haar zoon worden tenslotte tot sterren die nooit in zee zakken, zodat hun schande eeuwig getoond wordt. Lairese geeft daarna ook - zeer opmerkelijk - een "christelyke aanmerking" op de fabel die op het laatste deel van het verhaal slaat.⁵ Zoals ook in andere gevallen wanneer Lairese het over de "zinbetekening" heeft, gaat hij te werk als een traditionele mythen-uitlegger. Hij geeft dan een verklaring van het verhaal zelf en verbindt dat op geen enkele wijze met de door hem beschreven uitbeeldingen.⁶ Voor de interpretatie van

de voor ons zo cruciale scène van de ontdekking van de zwangerschap helpt hij ons niet verder.

Duidelijk is echter wederom, dat het Callisto-verhaal wordt gezien als een exempel van de terecht onverbiddelijk bestrafte overtreding van de wetten der kuisheid. Om tot deze moralisatie te komen is enige allegorisering van de fabel nauwelijks nodig. Zij vormt slechts een uitwerking van datgene wat in Ovidius' tekst aan de oppervlakte ligt. Net als bij de Actaeon-fabel wordt daarbij overigens geheel voorbijgegaan aan de onschuld van het slachtoffer, iets waar Ovidius zo duidelijk de nadruk op legt.¹ De vele aanhalingen door Houwaert - in een boek dat gericht was op een breed publiek - gaven aan hoe voor de hand liggend een dergelijke interpretatie was; daarbij bleek dat de metafoor van de ontuchtige die als een wild beest wordt kennelijk zo vanzelfsprekend werd gevonden dat deze in de context waarin hij de fabel uiteenzette of aanhaalde - en die steeds de strijd van de kuisheid tegen de onkuisheid betreft - niet nog eens een aparte uitleg behoefde.

Het relatief grote aantal prenten met voorstellingen van de ontdekking van de zwangerschap van Callisto uit het eind van de 16de en het begin van de 17de eeuw toonde ons reeds dat het onderwerp, hoewel het literair weinig interessant gevonden werd, als picturaal thema in die periode zeer geliefd werd. Zij dragen alle - net als die van Diana en Actaeon - Latijnse onderschriften. Slechts eenmaal wordt daarin evenwel een echte moralisatie gegeven: bij de prent van De Passe uit diens *Metamorfosen*-reeks van 1602 wordt vermeld dat een onkuis meisje (een meisje dat de lof der kuisheid mist) gelijkt op een berin en kastijding verdient.² Deze regels werden overgenomen uit Posthius' uitgave; behalve de reeds geciteerde Duitse verzen vinden wij daar dezelfde Latijnse verzen bij de illustratie. Daar werden zij echter gecombineerd met een prentje waarin Callisto door Juno in een berin wordt veranderd, zodat in dat geval het beeld en de tekst direct op elkaar betrokken zijn.³ De Passe, die ze gebruikte bij het prentje met de ontdekking van de zwangerschap, is dus nogal slordig met de combinatie van beeld en tekst omgesprongen.⁴

In alle andere gevallen treffen wij slechts korte parafrase-

ringen van de regels uit de *Metamorfosen* aan, die op het uitgebeelde betrekking hebben: "Parrhasis erubuit; cunctae velamina ponunt;/ una moras quaerit: dubitanti vestis adempta est,/ qua posita nudo patuit cum corpore crimen".¹ In het onderschriften onder de prent uit Goltzius' *Metamorfosen*-reeks en onder de prenten van Matham naar Cornelis, Saenredam naar Moreelse, Saenredam naar Goltzius en van De Passe (onder de twee laatstgenoemde dezelfde tekst), wordt steeds geprobeerd in andere woorden ongeveer hetzelfde te zeggen.² De tekst bij Saenredam/Goltzius en De Passe is het kortst en duidelijkst: "Doordat de Tegeïsche, die zich verzet, de kleren ontnomen zijn, is aan het naakte lichaam de verborgen misstap betrapt".³ Opvallend is hier de wijziging, dat de misstap niet wordt "geopenbaard" maar "betrapt", en dat het woord "verborgen" (celatum) wordt toegevoegd. De schuldigheid van Callisto lijkt daarmee versterkt te worden, terwijl in de regels de moraal besloten ligt, dat een misstap, al probeert men die te verbergen, altijd aan het licht komt. Bij de prent naar Goltzius uit zijn *Metamorfosen*-reeks wordt een regel over de setting toegevoegd "onder het lommerrijk gebladerte" en wordt ter verklaring van het talmen ingevoegd: "zich bewust van haar ontucht"; verder wordt van de betekenis van de regels van Ovidius niet afgeweken.⁴ Ook door deze toevoeging lijkt Callisto's schuld echter versterkt te worden.

De meest opvallende wijziging in de tekst is die bij de prent van Saenredam naar Moreelse (1606).⁵ Allereerst wordt hier eveneens kort de omgeving aangeduid (bos, heilige stroom), en vervolgens spreekt het onderschrift, Ovidius' eigen variant van dit verhaal in de *Fasti* volgend, over de swelling van haar schoot (in plaats van over de misstap) die geopenbaard wordt,⁶ hetgeen op hetzelfde neerkomt, maar een meer beeldend karakter heeft. Daarna worden ook de bestraffende woorden van Diana gevarieerd, zodat in dit geval aan de betekenis van het op alle prenten zichtbare bestraffende spreekgebaar van Diana in de tekst aandacht is besteed. Bij de prent van Matham naar Cornelis tenslotte wordt eerst als explicatie aangegeven, dat Callisto geweld van Jupiter ervoer en worden voorts dezelfde regels van Ovidius gevarieerd, echter met weglating van de zinsnede dat

Callisto's misstap werd geopenbaard.¹ In tegenstelling tot de andere teksten wordt hier de schuld van Callisto juist op geen enkele wijze geïmpliceerd. Door de toevoeging aan het begin lijkt zelfs eerder haar onschuld benadrukt te worden.

Anders dan bij een aantal onderschriften bij de prenten van de Actaeon-episode geven die bij de Callisto-prenten dus geen aparte moraliserende uitlegging, wat wellicht te verklaren valt uit het feit dat, zoals reeds werd aangegeven, de steeds gevarieerde regels van Ovidius - wanneer zij op deze wijze geïsoleerd worden - de moralisatie geheel in zich dragen; door ze te veralgemenen krijgt men vanzelf: een onkuise misstap van een vrouw wordt altijd ontdekt en moet zwaar gestraft worden.² In enkele gevallen werden de regels zodanig gevarieerd dat dit iets werd aangedikt door meer nadruk op haar verborgen gehouden "schuld" en de onvermijdelijke onthulling daarvan te leggen. Tegelijkertijd vormen deze regels van Ovidius een perfecte beeldbeschrijving van de uitgebeelde episode. Wij constateerden in hoofdstuk I immers al dat een opvallend aspect van de bekende beeldvorm van de ontdekking van de zwangerschap was, dat door het uitbeelden van dit ene moment, dat in feite geheel op vijf regels uit de Metamorfosen berust, zonder kunstgrepen de verhalende kern en de belangrijkste onderdelen van de fabel - de gepleegde misstap, de onthulling daarvan en de bestraffing - duidelijk "leesbaar" in het beeld konden worden weergegeven.³ Hierin onderscheidde Callisto-taferelen zich bijvoorbeeld sterk van de uitbeelding van de Actaeon-episode, waar om hetzelfde te bereiken verschillende fasen uit het verhaal gecombineerd moesten worden. Het is overigens opmerkelijk dat de prent waarvan het onderschrift niet

50 de schuld van Callisto impliceert (Matham naar Cornelis), ook het enige geval is waar het bestraffende gebaar van Diana niet is uitgebeeld; het al of niet veroordelen van Callisto lijkt geheel aan de toeschouwer te worden overgelaten.

In hoofdstuk I konden wij concluderen dat het uitgebeelde moment vanaf de laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prenten bijna

47 altijd hetzelfde bleef; de invloed van Titiaans compositie bleek daarbij bepalend. Slechts één duidelijke variant viel aan te geven, namelijk die waar Callisto niet op de grond liggend met

geweld ontkleed wordt maar waar zij in een houding die schaamte

49 uitdrukt, wordt voorgeleid, hetgeen in feite een nog preciezere weergave van de regels van Ovidius bleek te zijn. Ook zagen wij

51 dat een combinatie van beide voorkwam, waarbij Callisto niet heftig tegenstribbelt tijdens de ontdekking - het van Titiaan afkomstige motief dat niet letterlijk in de tekst voorkomt, maar daar ook niet werkelijk mee in strijd is - maar waar zij schaamtevol tussen de haar ontkledende nimfen ligt.¹

Dit laatste troffen wij onder andere aan in de composities van

53, 54 Wtewael.² Deze bevatten, zoals steeds het geval is bij deze schilder, alle benodigde ingrediënten van het verhaal, hoewel door de wijze van uitbeelden bepaald niet direct duidelijk is wat er zich afspeelt, onder meer doordat er nauwelijks nadruk op de handeling ligt en de meeste nimfen er weinig bij betrokken lijken. Men wordt weer in de eerste plaats genood de naakte figuurtjes te bewonderen waarna bij nadere beschouwing van alle elementen de verstoring van de getoonde idylle duidelijk wordt. Ook hier wordt de zich verlustigende toeschouwer gewezen op de gevolgen van onoorbare genietingen, hoewel de aanduiding daarvan niet die kracht en dubbelzinnigheid bezit van de Actaeon-voorstellingen, waar de toeschouwer als het ware in dezelfde positie verkeert als de gestrafte Actaeon. Anderzijds is wat de toeschouwer te zien krijgt gewaagder en nog minder voor de ogen van een "buitenstaander" bestemd: net als bij Actaeon zien wij de ontklede kuise vrouwen - die geen vreemde behoort te zien - maar bovendien wordt Callisto's schande onthuld, iets dat direct naar de seksuele daad verwijst; wij aanschouwen hetzelfde als datgene waardoor Diana zo diep geschokt is. De zwangerschap van Callisto is overigens het gevolg van het feit dat een man door het zien van haar verleidelijke schoonheid in wellust ontstak - men hoeft er slechts de vele vermaningen van Houwaert op na te lezen waarbij hij Callisto aanhaalt, om van de gevaren van uiterlijk schoon overtuigd te raken.³ Ook hier kunnen dus associaties omtrent de gevolgen van het aanschouwen van vrouwelijke schoonheid die de mannelijke lusten opwekt, worden opgeroepen, hetgeen zoals wij zagen bij de interpretatie van de Actaeon-fabel dikwijls zo'n belangrijke rol speelde. Nu is het echter de vrouw die voor de gevolgen van haar verleidelijkheid wordt gestraft.

Deze prikkelende voorstelling geeft dus genoeg mogelijkheden om moraliserende gedachten in het beeld te projecteren die het voorgestelde kunnen verantwoorden.

133-139 De benadering van dit thema in de Poelenburch-school herinnert - net als de Actaeon-voorstellingen - aan die van Wtewael, waarbij alweer enkele verhalende elementen, zoals het bestraffen-de gebaar van Diana of het ontkleden van Callisto, soms ontbreken.¹ Het tonen van de idylle krijgt ook bij de Callisto-scene alle voorrang; de verstoring daarvan wordt zo min mogelijk geaccentueerd. Wellicht is dat de reden waarom in de Poelenburch-school het type van de beschaamde Callisto de voorkeur heeft boven de opvallender vorm van de geforceerde ontkleding.

55, 56 In de schilderijen van Cornelis van circa 1600-1605, 1617 en
58 in het van Cornelis afhankelijke werk van Van Nieulandt uit 1627, lag daarentegen de nadruk op de verhaalde handeling.² Net als bij de Actaeon-voorstellingen kunnen wij ook hier constateren dat zodra de schaal van de figuren groter wordt (en ook de schilderijen omvangrijker) en de naakte lichamen minder gestileerd, de grotere "opdringerigheid" van de naakten die daarvan het gevolg is, lijkt te worden ondervangen doordat aan het verhaal veel meer nadruk wordt gegeven, waarbij ook in dit geval de bestraffing centraal staat en zo de moraal wordt geaccentueerd.

198, 199 De grootfigurige uitbeelding van deze scène vond zijn opvol-
47, 52 ging in de werken van Van Loo, welke direct teruggrepen op de beeldvorm van Titiaan/Cort en de daarop geïnspireerde prenten.³ Het verhaal wordt zeer duidelijk en overzichtelijk weergegeven. In tegenstelling tot de voorgaande stukken krijgt de "worsteling" hier wel veel aandacht, hetgeen enerzijds de prikkelende werking verhoogt, maar tegelijkertijd meer de aandacht vestigt op de bestraffing van Callisto en daardoor tevens op de moraal die eruit valt af te leiden. Door de geamuseerdheid waarmee een aantal nimfen toekijkt, lijkt de meedogenloosheid ten opzichte van hen die tegen de kuisheid zondigen te worden benadrukt.

Wanneer het onderwerp in de late 17de en vroege 18de eeuw nog enkele malen wordt opgenomen, is in een aantal van deze voorstellingen het karakter weinig veranderd.⁴ De gestileerde en

200, 201 gepolijste vormgeving zorgt voor een zekere afstand, zodat de erotiek niet al te nadrukkelijk is. Met name een schilderijtje
202 van Willem van Mieris wijkt echter nogal sterk af: de band met de traditionele wijze van uitbeelden is ineens geheel verbroken en wij worden herinnerd aan genrestukjes waarin een wenende vrouw haar zwangerschap onderkent en waarbij zij vermanend wordt toegesproken. Door de verhullende draperieën is de buik van Callisto niet voor de toeschouwer te zien en wordt haar zwangerschap alleen geïmpliceerd door het wijzende gebaar van Diana, die eerder vermanend dan bestraffend optreedt, en door de treurnis van Callisto. Alle elementen die het gegeven tot een prikkelend onderwerp maken - de vele naakten, de ontkleding, de zichtbare zwangerschap - zijn zoveel mogelijk uitgebannen. Wat overblijft is het tonen van het ongeluk van Callisto, dat ook luchthartige jonge meisjes te wachten staat. De pikanterie van de scène ligt, net als bij genrestukken met een verwante thematiek, voornamelijk daarin dat men weet wat de oorzaak van het ongeluk van de getoonde vrouw is.

Vele malen kwamen reeds, in deel I en in de voorgaande bladzijden, zowel formele als inhoudelijke overeenkomsten tussen de uitbeeldingen van de Actaeon- en Callisto-episode naar voren. Ten eerste zagen wij dat de twee fabels, zoals zij door Ovidius in de Metamorfosen worden verteld, op zichzelf al veel elementen gemeen hadden. In beide beschrijft Ovidius een zeer verwante, uitgesproken idyllische omgeving en is het ontkleed zijn van Diana en haar nimfen essentieel voor het verhaal; in beide verhalen wordt de idylle verstoord door een inbreuk op de kuisheid van deze maagden, die meedogenloos wordt gestraft. Voorts constateerden wij dat in de uitbeeldingswijze vele formele overeenkomsten ontstonden. Zoals in deel I werd getoond, maakte Rembrandt daar op geraffineerde wijze gebruik van toen hij de onderwerpen tezamen in een schilderij verenigde.¹

Wij hebben tevens kunnen constateren dat in de uitbeelding van deze verhalen de voor de betekenis zo belangrijke kernpunten van de fabels - de idylle, de overtreding, en het bestraffen - bij beide onderwerpen gelijktijdig in het beeld zichtbaar gemaakt konden worden, zodat zowel de zinneprikkeling als de bevestiging

van de kuisheidsmoraal die op de gevaren van zinnelijkheid wijst, tegelijkertijd uit het beeld naar voren konden komen, zij het dat daarbij uiteraard accentverschuivingen optraden. Tevens werd opgemerkt dat enerzijds de erotische lading van het getoonde in de Callisto-scène dikwijls sterker leek dan in de Actaeon-episode, maar dat de eerste het in de uitbeelding zelf aanwezige voyeuristische element (en de daarmee samenhangende implicatie dat de toeschouwer als het ware ongestraft in dezelfde positie verkeert als de bestrafte Actaeon) miste. Door samenvoeging van de beide onderwerpen bracht Rembrandt ook deze twee aspecten bijeen. De toeschouwer is getuige van een bijzonder ruwe onthulling van Callisto's schande - de meedogenloosheid die zondaars ten deel valt, wordt hier door de nimfen benadrukt - terwijl de voyeur in de toeschouwer die zich hieraan verlustigt, via Actaeon "zijn plaats gewezen wordt"; ook hier wordt de onbarmhartigheid van de straf door de woedende Diana en de vervaarlijke honden benadrukt.

Het spel met de gedachte dat vooral via de ogen de zinnen worden geprikkeld, krijgt door de combinatie van deze twee scènes nog extra kracht: niet alleen de man, wiens lusten worden opgewekt omdat hij meer ziet dan hij behoort te zien, gaat ten onder, ook de vrouw die door haar verleidelijke uiterlijke schoonheid de veroorzaaktster is van deze zonde, krijgt haar straf. Doordat Rembrandt tevens de erotische spanning in de uitbeelding opvoert, is de dubbelzinnigheid van datgene wat zich aan de ogen van de toeschouwer voordoet en de associaties en gedachten die hierdoor kunnen worden opgeroepen, in hoge mate uitgebuit. Hij deed dit op een wijze die zich scherp onderscheidt van die van een schilder als Wtewael, waar deze dubbelzinnigheid eveneens sterk aanwezig was. Wij zagen dat door Rembrandt - in grote tegenstelling tot Wtewael - de heftigheid en uitdrukingskracht in de verhalende actie op alle manieren werd benadrukt. Leek het bij Wtewael vooral te gaan om het genieten van een sensuele idylle waarbij "terloops" op de dubbelzinnige, morali-serende implicaties daarvan gewezen werd, door Rembrandt worden beide aspecten tegelijkertijd met kracht naar voren gebracht. Wordt men, wat betreft de Actaeon-episode, bij Wtewael meer herinnerd aan de manier waarop Cats de koning van Memphis deze

voorstelling liet aanschouwen,¹ bij Rembrandt denkt men eerder aan Vos' gedicht: "Diana baadt zich hier in schaaduw van de blaaderen./ Wie veilig baaden wil, begeert een eenzaam wedt./ De zoon van Kadmus komt haar van 't gebergte naaderen:/ Haar naakte maagden zijn, door dit gezicht, verzet./ De Gramschap doet Diaan, van spijt, in 't water blaaken / Akteon, tree te rug, uw stoutheid loopt te hoog./ D'ontkleede kuisheid laat zich van geen man genaaken./ De purperverfde Schaamt' gedooft geen dartel oog./ Zij zal zich wreeken door 't kristal der waterplassen / De wraak van een godin is quaalijk te ontvlien./ Voelt gy de hoorens niet die uit uw herssens wassen?/ Vlucht, vlucht, Akteon, vlucht, zoo u de honden zien,/ Zy zullen u in 't bosch voor 't schuwe hart verscheuren./ Wie dat de kuisheid hoont zal zijn bestaan betreuren."² Dat men zijn bestaan zal betreuren wanneer men er niet voldoende acht op slaat dat de kuisheid zich door geen man laat benaderen, wordt bovendien op niet mis te verstane wijze door de mishandeling van Callisto getoond. Het erotische amusement dat de toeschouwer wordt voorgezet, en dat hier, als in geen ander schilderij met deze onderwerpen, zo wordt benadrukt, heeft tegelijkertijd een grimmig karakter gekregen.

Hoofdstuk 2

HET GODENFEEST TIJDENS DE BRUILOFT VAN PELEUS
EN THETIS; HET OORDEEL VAN PARIS

Het godenfeest tijdens de bruiloft van Peleus en Thetis

Het verhaal over de godenbijeenkomst ter ere van het huwelijk van Peleus en Thetis wordt uitvoerig door Van Mander verteld en wordt direct gevolgd door zijn relaas over het oordeel van Paris.¹

Beide episodes worden door hem uitgewerkt naar aanleiding van het verhaal over de liefde van Peleus voor Thetis in boek XI van de Metamorfosen.² Ovidius gaat echter in het geheel niet in op het huwelijk, de feestelijkheden en de gevolgen daarvan. Een dergelijke uitweiding in een Metamorfosen-uitlegging was toch niet geheel nieuw; Bersuire had reeds in Boek XI van zijn Ovidius Moralizatus hetzelfde gedaan, op zijn beurt in navolging van de Ovide Moralisé.³

Aan het begin van de passage waar Van Mander het verhaal vertelt, blijkt reeds welke kant de morele interpretatie op zal gaan: "Wt dees Houwlijcksche weerdschap is ontstaen d'oorsaeck van een Illiade, dat is, een oneyndtlijck quaet, verdriet, en ellende, het welcke den Grieken, en Barbaren heeft overvallen, en vervult ...".⁴ Na ook het oordeel van Paris te hebben behandeld geeft hij van beide verhalen uitleggingen.⁵ Allereerst gaat hij in op de vrijage van Peleus en Thetis en vervolgens geeft hij een "natuerlijkce" uitlegging van de bruiloft, die uitmondt in een "leerlijcke".⁶ In de natuurlijke uitleg wordt eerst gesteld dat "alle natuerlijke lichamen" door vermenging van de hoofdstoffen aarde en water (Peleus en Thetis) worden voortgebracht met behulp van de hitte (Jupiter). Alle goden waren daarbij aanwezig; zij brachten gezamenlijk de ziel in het lichaam, zodat de ziel iets van elke hemelse deugd deelachtig werd. Alleen de tweedracht werd daaruit gelaten, omdat alle dingen slechts kunnen voortbestaan door vriendschap en matigheid.⁷ Zijn eendracht en vriendschap de beginselen van de voortplanting, zo zijn tweedracht, twist of gekijf beginselen van verderf. Niet alleen elk lichaam, maar ook steden, landen en

staten zijn aan deze beginselen onderworpen "... want daer is geen dinghen datse lichtlijcker doet vervallen, ende ellendigh maeckt, als de swarte vuyle tweedracht, welcke daeghlijcx den twist-appel tusschen de dry Goddinnen, Iuno, Pallas en Venus, werpt:". Na een korte uiteenzetting over het feit dat het nu eenmaal zelden voorkomt dat men geregeerd wordt door heersers die alle goede eigenschappen in zich verenigen (met name wijsheid, matigheid en rijkdom), gaat Van Mander over naar de uitlegging van het oordeel van Paris, die hij begint met te zeggen dat zij die tot heersen geboren of verkozen zijn, zich het oordeel van Paris voor ogen moeten houden dat hen aan zal sporen te kiezen voor standvastigheid, wijsheid, matigheid en voorzichtigheid.¹

De uitleg van Van Mander is, zoals vaker, bijna letterlijk van Conti overgenomen.² In de weergave van het verhaal zelf - dat door Conti slechts zeer summier wordt verteld - zitten echter elementen die afkomstig lijken te zijn uit het uitvoerige relaas dat de in Frankrijk zeer populaire Jean Lemaire de Belges in diens Illustration de Gaule et Singularitez de Troye gaf.³ Wat de uitlegging betreft is het opvallend dat die van Conti en Van Mander allegorischer is dan de veel oudere verklaring die Bersuire meedeelde, maar die uiteindelijk op hetzelfde neerkomt: Discordia staat voor de jaloerse mensen en ruziezoekers en de drie godinnen voor "les bons et justes hommes". De jaloersen hebben de gewoonte de twistappel te werpen tussen de goede en edele geesten, waardoor hele koninkrijken ten onder gaan.⁴

Veel later wordt de hierboven aangegeven "politieke" uitleg nog eens door Joannes Antonides van der Goes verwerkt in het derde boek van zijn Ystroom (1671). De dichter vertelt daar hoe ter gelegenheid van de "verjaardag" van het huwelijk van Peleus en Thetis, waar alle stroomgoden bijeengekomen waren (Ystroom, Seine, Theems, Rijn, Tiber etc.), door de dochters van Doris en door "Ymevrouwen en zeejuffers" een dans werd opgevoerd waarin zij de twist die bij het "eerste" huwelijksfeest van Peleus en Thetis ontstond, verbeeldde. Dit bleek een voorafschaduw van de twist die bij dit banket zou volgen: nadat de stroomgoden wat drank op hebben, breekt namelijk een slaande ruzie uit, vooral veroorzaakt door de Seine, uit afgunst dat de Ystroom de belangrijkste plaats bij dit banket kreeg toebedeeld.⁵

In de Nederlandstalige literatuur zijn verder slechts weinig verwijzingen naar de fatale gebeurtenis tijdens het huwelijk van Peleus en Thetis te vinden. In Kruls 't Vonnis van Paris wordt melding gemaakt van het feest wanneer Paris aan Mercurius vraagt naar de oorzaak van de twist.¹ Paris krijgt daarop ten antwoord dat deze ontstond tijdens het banket waar alle "Hemel-lieden" verzameld waren, toen het feest uit de hand begon te lopen: "...en na dat Libes nat ghestegen was in 't breyn / Scheen Jupijn selfs verheught, en Pallas wijsheydt kleyn:/ Als Iuno liet haer staet, en Venus raeckt aen 't mallen / Liet yemand by gheval dees gulden Appel vallen,/ waer op gheschreven staet: De schoonste van u al / In Lichaems schoon ghestalt dees Appel wesen sal". Door Krul worden dus in feite de uitspattingen van het gezelschap als oorzaak aangewezen. Een verwante gedachte valt al eerder te vinden in een lied van Bredero, "Der Goden Waertschap", waarschijnlijk ongeveer twintig jaar vroeger ontstaan: daar wordt eveneens verband gelegd tussen overmaat aan drank, eten en minnen en de komst van de "Nijdt".²

Slechts eenmaal kwam ik nog eens een (late) aanhaling tegen die verwijst naar de tweedracht die tijdens deze gelegenheid ontstond, namelijk in een bruiloftsgedicht van P.Verhoek: "Door Thetis Bruiloftsfeest, daer al de Goden waren,/ Ontstont een Ilias van rampen naderhant, / Als Tweedrachts appelgloet het twistvuur stak in brant, / Niet dan met d'ondergang van Troje te bedaeren". De dichter vervolgt dan uiteraard dat op dit bruiloftsfeest de eendracht bloeit, met als laatste regel "'t Zal liefde en eendraght zijn, daer zy hun trouwe op bouden".³

Ondanks de ernstige gevolgen van deze bruiloft wordt enkele malen aan Peleus en Thetis gerefereerd in gedichten op vorstelijke huwelijken. In 1589 schreef Jan van der Noot het gedicht "Memoria Aen Wilhelmus van Nassau En Charlotte van Bourbon", in nagedachtenis van het huwelijk van deze beiden in 1575.⁴ Hierin vergelijkt hij de zoete liefde van Peleus en Thetis in het gouden tijdperk met "... die golden Jaeren / Van Charlotte en Wilhelmus;/ Welcke als Peleus en Thetis / Elkaer so suet bemin-den". Het hart van Charlotte was vol vreugden en dat van Willem vol deugden zodat zij één werden in het huwelijk. In 1613

schreef Hooft een gedicht "op de vertooningen van de Bruiloft van Peleus en Thetis, Gedaan voor Fredrik Phals-Grave aan den Rhijn: en Elisabeth, Dochter des Konings van Groot Brittanje", ter gelegenheid van de blijde inkomste van Elisabeth van de Palts in Amsterdam: "d'Engelsche Thetis, waerd om Goden te verwarmen / Met Min', gelijk men zingt dat Nereus Dochter dee,/ Verlaat haars Vaders Hof, en 't Rijke vander zee,/ En komt den Duytsche-Voorster Vorsten in zijn armen./ De hemel wek'ons een Achilles uyt deez' Twee".¹ Deze verzen sierden een triomfboog en gaven toelichting op een "vertoning", "...dese Engelsche prinsesse representeerde in den persoon Thetidos Nerei dochter daer de poeten veel van fabuleeren".²

Bij de blijde intocht van Henriette Maria, echtgenote van Karel I, werd in 1642 iets dergelijks gedaan. In Samuel Costers Beschrijvinghe van de Blijde inkomste ... vinden wij een prent met het huwelijk van Peleus en Thetis, zoals dat op een poort op de Dam te zien moet zijn geweest, verwijzend naar het huwelijk van Willem II en Maria Stuart.³ Onder de prent (waarin noch Discordia, noch de appel aanwezig zijn) staat in kapitalen "Alius nascetur Achilles" en in het gedicht eronder wordt herhaald dat de hoop van het vaderland gevestigd is op de Achilles die uit dit huwelijk met Thetis (Maria) geboren wordt.

In de laatste twee gevallen gaat het vooral om de vergelijking Thetis - Engelse prinses uit het "zeerijk", en de hoop op de geboorte van een held als Achilles. Uiteraard wordt op geen enkele manier gerefereerd aan discordia en alle akelige gevolgen, zoals die door Van Mander breed werden uitgemeten. Een dergelijke aanhaling van het huwelijk van Peleus en Thetis kan echter eveneens gesanctioneerd worden door klassieke bronnen. Homerus vermeldt bijvoorbeeld wel dat er ter ere van het huwelijk een banket plaatsvond waar alle goden aanwezig waren, maar zegt nergens iets over discordia et cetera.⁴ Ovidius spreekt, zoals reeds gezegd, uitvoerig over alle problemen die zich bij de liefde van Peleus en Thetis voordeden en vermeldt dat de held Achilles uit deze vereniging geboren werd, maar hij rept met geen woord over de feestelijkheden ter ere van het huwelijk, laat staan over de gevolgen daarvan.⁵ Beide schrijvers benadrukken echter de nogal problematische verhouding tussen deze twee; hun

versies lijken dus evenmin geschikt om als voorbeeld van grote liefde te dienen. Een ander geval vormt een gedicht van Catullus, die niets over de problemen tussen Peleus en Thetis schrijft, maar daarentegen bezingt dat er nooit groter liefde was dan tussen deze twee minnaars, een liefde die plaatsvond in het verloren gouden tijdperk.¹ Voorts beschrijft hij onder meer hoe de goden arriveren en hoe op het huwelijksfeest de schikgodinnen de geboorte van een zoon voorspellen, de voor niemand terugdeinzende Achilles, waarbij vooruitgewezen wordt naar zijn daden tijdens de strijd tegen Troje. Het heeft er dus alle schijn van dat Van der Noot, Hooft en Coster zich op deze versie van het verhaal inspireerden.

- 2 De enige prent van deze voorstelling met een onderschrift - een gravure van Jacques de Gheyn naar Chrispijn van der Broeck, uitgegeven door Van Manders vriend Jacques Razet - verscheen in 1589, vier jaar voor het vroegste ons bekende schilderij van Cornelis Cornelisz. met dit onderwerp.² De tekst vermeldt dat, toen de schare der goden vreedzaam dineerde en genoot van nectar en ambrozijs, Invidia storend tussenbeide kwam, tegelijk de wolk der verblinding met zich meebrengend; zo wordt de orde verstoord en sleept zij alle narigheid met zich mee. Gewezen wordt dus op de disruptie van de getoonde vreedzaamheid, genietingen en orde, veroorzaakt door Invidia, die de geesten tot dwaling benevelt.³ Opmerkelijk is dat hier niet over Discordia, maar over Invidia wordt gesproken. Er wordt afgeweken van het verhaal om duidelijk de oorzaak van de twist, de afgunst, aan te geven.⁴ Overigens heeft ook in de uitbeelding zelf de figuur die de appel werpt door haar slangenhaar het bekende uiterlijk van Invidia gekregen.

Of de prent bewust toespelingen op de politieke situatie bevat, kunnen wij slechts gissen. Gezien het feit dat zij werd vervaardigd in een tijd van strijd en scheuring - waar zowel Van den Broeck als De Gheyn aan den lijve mee geconfronteerd zijn geweest (de familie De Gheyn verliet in 1580 Antwerpen en verbleef verder in de Noordelijke Nederlanden, terwijl Van den Broeck na enige jaren in Middelburg te hebben gewerkt in 1584 juist definitief naar Antwerpen terugkeerde), lijkt dat zeker mogelijk.

- In hoofdstuk I constateerden wij dat schilderijen van goden-bijeenkomsten met daarin verwerkt het Peleus en Thetis-gegeven een typische voorliefde van de Noordnederlandse manieristen kan worden genoemd en dat het eerste en tevens belangrijkste van deze 5 schilderijen het grote, 1593 gedateerde, werk van Cornelis Cornelisz. was.¹ Aangezien het schilderij ter decoratie van een ruimte in het Prinsenhof in Haarlem werd aangekocht,² lijkt het waarschijnlijk dat aan deze uitbeelding, wanneer het in deze context werd geplaatst, een specifieke betekenis werd gehecht. Van Manders interpretatie van het verhaal lijkt dan zeker van toepassing; daarin werd immers gesteld dat ook voor steden, landen en staten geldt dat niets sneller tot verval leidt dan de tweedracht, en vervolgens dat zij die tot heersen geroepen zijn het oordeel van Paris (ook op de achtergrond van het schilderij te zien) voor ogen moeten houden, aangezien deze door zijn dwaze oordeel zijn vaderland in het verderf stortte. Het woord ΠΡΑΞΕΙΣ op de mouw van de negerin - een van de muzen die in harmonie aan het zingen zijn en de enige figuur wier blik op de toeschouwer is gericht - dat zoiets betekent als "gij zult iets tot stand brengen" (verrichten, volbrengen, in het Grieks juist dikwijls toegepast in verband met staatszaken), moet wellicht in gedachten worden aangevuld met "indien gij de harmonie handhaaft, tweedracht vermijdt en juist oordeelt". Of via dit onderwerp ook naar een specifieke politieke situatie of gebeurtenis wordt verwezen, valt niet met zekerheid te zeggen. Enerzijds lijkt het mij niet zo waarschijnlijk dat men in deze periode van wankel evenwicht, in een ruimte die bestemd was voor de behuizing van Prins Maurits, zich waagde aan specifieke politieke stellingnamen. Anderzijds zou men kunnen veronderstellen dat in deze tijd, toen sinds enkele jaren de grootste spanningen tussen het gereformeerde stadsbestuur en het katholieke volksdeel geluwd waren - men streed niet meer met wapenen maar met woorden, zoals Reznicek het uitdrukte³ - en de katholieke Cornelis zowel opdrachten voor religieuze als mythologische stukken van het stadsbestuur kon ontvangen, men juist op deze algemene wijze de gevaren die dit wankle evenwicht bedreigden tot uitdrukking wilde brengen.⁴

De bovenomschreven interpretatie is er echter een die in de uitbeelding geprojecteerd kan worden, nadat men zich gerealiseerd heeft om welk verhaal het gaat. Het beeld zelf zal door zijn bijzondere vormgeving in eerste instantie andere associaties oproepen, zij het dat deze associaties uiteindelijk met een dergelijke uitleg in overeenstemming kunnen worden gebracht. Opgemerkt werd reeds dat pas na zeer zorgvuldige bestudering en met kennis van het verhaal de gebeurtenis op de achtergrond, waar Jupiter met de appel in de hand zit en Discordia onopgemerkt wegvliegt, kan worden ontcijferd, aangevuld door het Oordeel van Paris dat rechts op de achtergrond te zien valt. Dit schilderij van Cornelis toont door middel van liefkozende, musicerende en etende en drinkende goden in de eerste plaats een uitbundige godenidylle van liefde, harmonie en overvloed, waarvan pas bij nauwkeurig kijken blijkt dat deze op het punt staat dramatisch verstoord te worden.

Enerzijds kan het beeld associaties oproepen met het gouden tijdperk, dat immers op verwante wijze kon worden uitgebeeld¹ - een gouden tijdperk van liefde, harmonie en overvloed dat onherroepelijk voorbij zal gaan omdat zelfs goden niet in staat blijken discordia uit te bannen (vanwaaruit, indien gewenst, gedachten omtrent de eigen tijd en situatie kunnen worden ontwikkeld) - anderzijds kan het associaties oproepen met een overmatig opgaan in zinnelijke genietingen die even onherroepelijk tot ondergang leiden. Een uitbeelding als deze kan zeker aanleiding tot een dergelijke gedachte hebben gegeven. Het is opvallend dat de vrijages en het drinken hier aanzienlijk nadrukkelijker zijn weergegeven dan in de voor Cornelis zo belangrijke inspiratiebronnen als Goltzius' Aetas aurea-
 3 compositie, diens gravure van het Huwelijk van Amor en Psyche,
 1 als ook in de hiervoor genoemde prent van De Gheyn naar C. van
 2 den Broeck met het huwelijk van Peleus en Thetis. Gewezen werd op het belang van Dirck Barendsz.' compositie van de Zondige mensheid in afwachting van de zondvloed voor deze compositie van Cornelis, en op het feit dat Cornelis praktisch dezelfde beeldvorm voor zijn Peleus en Thetis-voorstellingen hanteerde als voor zijn uitbeeldingen van de Mensheid voor de zondvloed.² "In dit banketteren, sietmen seer levendich uytghebeeldt des volcx

dertel wesen, en den oncuyschen lust ten ooghen uyt hem openbarende"; deze woorden van Van Mander, opgeschreven in verband met het gezelschap op de voorgrond van Lucas van Leydens Dans rond het gouden kalf, zouden ook voor dergelijke schilderijen geheel van toepassing kunnen zijn.¹ Zeer welsprekend in dit opzicht is een - weliswaar iets latere - gravure van Jacob Matham, met banketterende goden op de achtergrond, daarvoor enkele zingende muzen en een liefkozend godenpaar op de voorgrond, waarvan het exemplaar in het Prentenkabinet in Amsterdam het volgende (geschreven) onderschrift draagt: "Segh mij wat nut kan doen dees geijle prent der goden?/ Ist om haer dertle lust te houden voor geboden?/ 't zij ver; God mint de deught. Werpt dan die prent omveer;/ Volght deze Goden niet maar God u opper Heer".²

Dat het schilderij van Cornelis dus tevens opgevat kon worden als een prikkelende uitbeelding van sensuele genietingen, waarin net als bij zijn "zondvloed"-voorstellingen een verwijzing naar de kwalijke gevolgen van dergelijke uitspattingen besloten ligt, lijkt mij zeer waarschijnlijk. Dat er soms verband werd gelegd tussen uitspattingen tijdens het godenfeest en het ontstaan van nijd en twist bij deze gelegenheid bleek uit een lied van Bredero en uit de geciteerde passage uit Kruls 't Oordeel van Paris:³ hoewel beide later werden geschreven lijkt de "moraliserende" connectie die gelegd wordt tussen het uitbundige feest en de gebeurtenissen daarna ook in deze tijd niet ondenkbaar; overigens zou men kunnen veronderstellen dat beide dichters juist vanuit kennis van zulke schilderijen tot een dergelijke gedachte kwamen. Bij een dergelijke benadering kan het woord ΠΡΑΞΕΙΣ, gij zult (iets) tot stand brengen, in gedachte worden aangevuld met "...indien U zich niet overgeeft aan aardse genietingen en losbandigheden, want U weet wat de gevolgen daarvan zijn".⁴

7 In Bloemaerts mooie uitbeelding van het thema is de uitbundigheid - met name wat betreft de vrijages - nadrukkelijker, terwijl de door niemand waargenomen Discordia nog onopvallender is. Het is een waar "hof van weelden"⁵ met een zeer verhulde verwijzing naar de noodlottige gevolgen. Aangezien in zijn twee andere geschilderde godenmalen (die niet deze verwijzing bezitten) evenals in zijn uit een prent bekende Aetas aurea-

compositie,¹ de sensuele genoegens veel minder nadruk krijgen, lijkt de laatstgenoemde manier van benaderen op dit schilderij zeer toepasbaar. Juist door het feit dat iedereen geheel verdiept is in zijn eigen genoegens en de dreiging die hun letterlijk boven het hoofd hangt niet wordt opgemerkt, kunnen dergelijke implicaties versterkt worden.

- 8 Wtewaels tour de force uit 1602² - een ware emulatie in verf van Sprangers beroemde compositie - is in de eerste plaats een voorstelling van het "hemelse theater", niet op de berg Pelion maar in navolging van zijn voorbeeld op de wolken geplaatst, waarin de talloze goden en godinnen in veel sterkere mate dan bij de voorgaande stukken bij goed kijken bijna alle identificeerbaar zijn door hun attributen of bezigheden. Men wordt sterk herinnerd aan de wijze waarop Van Mander de genoemde gravure van Goltzius naar Spranger met het huwelijk van Amor en Psyche bekeek; "...daer ... men siet hoe aerdich het in groepen verdeelt is, en hoe een yeder sijn ampt of dienst doet en bedient: want Hercules de doorwachter is, de Muses de speel-lieden zijn met Apollo, Ceres t'Hof-meesterschap bedienende, Bacchus over den Wijn ghestelt, en elck in 't zijn, voort elck beeldt om te gracelijkste actie doende".³ Bij dit schilderij van Wtewael, waarvan men met recht kan zeggen "gantsch vol aerdigh cleen werck, en soo scherp, als t'gesicht vermach yet t'onderscheiden",⁴ lijkt de toeschouwer voornamelijk gevraagd te worden de virtuoos geschilderde figuurtjes - zestig goden, godinnen en gevolg en even zoveel amorini - een voor een te bewonderen en voorzover mogelijk te identificeren.⁵ Daarbij zal hij ook Discordia en het Oordeel van Paris tegenkomen, beide vrij duidelijk zichtbaar aanwezig wanneer men het schilderijtje zorgvuldig bekijkt. Op deze wijze wordt de reden van deze godenbijeenkomst en het vervolg ervan voor de kenner aangegeven. De implicaties die de voorgaande schilderijen leken te bevatten, spelen mijns inziens hier niet zozeer een rol. Het gaat hier hoofdzakelijk om het virtuose vertoon van een enorme veelheid en variëteit aan figuren in gecompliceerde houdingen en standen, om de virtuositeit in de uitbeelding van de bij de verschillende goden behorende attributen en/of bezigheden, en om de virtuositeit

teit in de totale beeldorganisatie en in de verwerking van een verhalende context, waarbij zowel de schilder als de toeschouwer zijn kennis van de godenwereld ten toon kan spreiden. Het stuk appelleert aan een voorliefde voor schilderijen die virtuositeit, variëteit, veelheid en verfijning tonen, een voorkeur die Van Mander in zijn Schilderboek dikwijls aan de dag legt. Uiteraard bestond altijd de mogelijkheid een bepaalde moraliserende uitlegging van het verhaal in het beeld te projecteren, maar uit het beeld zelf komt deze niet duidelijk naar voren.

b.v. 9-11

De andere stukken van Wtewael hebben een enigszins ander karakter.¹ Zij geven, net als de Bloemaert, in de eerste plaats een beeld van zinnelijke geneugten, waarbij het Bacchische element - schenken, drinken en dronkenschap - veel aandacht krijgt, terwijl door opvallende satyrs, door een opmerkelijke veelheid aan zichtbare, mannelijke genitaliën, of door een geit op de voorgrond de libidineuze sfeer versterkt wordt. De dubbel-zinnige combinatie van het zinneprikkelende enerzijds en de verwijzing naar de kwalijke gevolgen van dergelijke sensuele uitpattingen anderzijds komt in deze stukken - met name in het werk in München - nog sterker naar voren dan in de schilderijen van Cornelis en Bloemaert.

- 9, 11 Zoals reeds gezegd is er één, op het eerste gezicht zeer verwant, schilderij van Wtewael, waarin geen Discordia te vinden is.² Dat het in dit geval om een positief beeld van vreedzaamheid en harmonie zal gaan (men herinnere zich dat door C.de Passe zelfs Ovidius' Aetas aurea met een godenbanket werd geïllustreerd), wordt mijns inziens bevestigd door de dit keer midden op de voorgrond zittende Venus en Mars, wier samenzijn - hier op minder uitdagende wijze weergegeven dan wij van Wtewael gewend zijn - op de vrede zal duiden, terwijl rechts op de voorgrond enkele musicerende muzen de harmonie benadrukken; alle libidineuze aspecten die in de voorgaande schilderijen duidelijk naar voren kwamen, zijn hier onderdrukt. Met enkele kleine wijzigingen kon zo eenzelfde beeldvorm gebruikt worden voor een geheel "positieve" inhoud.

Aangezien de beeldvorm echter nauwelijks verschillend is en het genoemde onderscheid slechts gradueel, is de hier aangegeven lijn tussen "negatief" en "positief" niet erg scherp. Een

schilderij als het eerste stuk van Cornelis zal, zoals wij veronderstelden, zowel tot gedachten aan een "gouden tijdperk" als aan overmatige aardse genietingen aanleiding kunnen hebben gegeven. Waarschijnlijk was het afhankelijk van de toeschouwer/eigenaar of een dergelijk type voorstelling acceptabel was als een uitbeelding van een gouden tijdperk-gedachte of dat daarin de "negatieve" moralisatie gewenst was - in zijn meest duidelijke vorm door middel van de zondvloed - om de uitbeelding te verantwoorden. Dat dan tegelijkertijd het beeld zelf lichtzinniger werd gemaakt zorgt voor een dubbelzinnigheid die voortdurend in de Noordnederlandse mythologische afbeeldingen valt aan te treffen.

Dat zulke schilderijen sterke erotische implicaties hadden en dat sommigen meenden dat zij aanleiding konden geven tot wellustige gedachten, blijkt wellicht uit een passage in Bredero's Moortje. Daar spreekt Writsart over een uitbeelding van "'t vrolijk hof van weelden" als een van de in een bordeel hangende schilderijen die zijn lusten opwekten en hem tot verkrachting inspireerden (naast Mars en Venus door Vulcanus verrast, en Tarquinius en Lucretia).¹ Het feit dat het door Writsart genoemde stuk een schilderij met "naakte Beelden" en waarschijnlijk met goden betrof, wijst vooral in de richting van de hier besproken schilderijen. Hij spreekt over "'tvrolijk hof van weelden" (weelde betekent in deze tijd vooral wellust); "'t" lijkt erop te duiden dat hij het over een in 1610 voor velen bekend type schilderijen moet hebben. Hij verwijst mijns inziens naar dit tussen 1590 en 1610 zo populaire "genre" dat, zoals wij hiervoor zagen, wanneer het goden betrof, met het Peleus en Thetis-gegeven, of anders met de Zondvloed kon worden ingevuld. Overigens zijn er ook schilderijen van met name Cornelis, die een zeer verwante beeldvorm hebben - zij het dat de figuren in deze werken meestal iets meer gekleed zijn (in "moderne" kleding) - waarin een verwijzing naar de parabel van de verloren zoon aanwezig is of waarin men dat onderwerp kan vermoeden.² Ondanks de moralisatie die men in al deze werken kan projecteren zijn het echter primair voorstellingen van "'t vrolijk hof van weelden"; dat is immers wat het beeld - met of zonder expliciete verwijzing naar de keerzijde van de aardse genietingen - in de eerste plaats toont.³

- 12, 13 De schilderijen van Cornelis uit 1612 beelden, zoals wij in hoofdstuk I zagen, het verhaal ineens overzichtelijk uit; ook het bruidspaar Peleus en Thetis valt nu duidelijk te herkennen, terwijl de eens zo uitbundige vrijages, eet- en drinkpartijen sterk gereduceerd zijn. De aandacht is gericht op de appel, die door Mercurius aan Jupiter wordt overhandigd. Doordat nu ten eerste de vereniging door het huwelijk duidelijk is aangegeven, en voorts de nadruk is verschoven van de genietingen naar het gebeuren rond de twistappel en de beslissing die nu genomen zal moeten worden, geven deze stukken veel meer de mogelijkheid Van Manders uitlegging erop te projecteren. Voor een politieke allegorie omtrent eenheid en tweedracht zou een dergelijke uitbeelding zeer bruikbaar kunnen zijn. Met name in het te
- 13 Brussel geveilde stuk kan het feit dat Hercules - de deugd zelfe - met bezorgde blik de toeschouwer op het gebeuren wijst en de wijsheid (Minerva), de liefde (Venus) en de overvloed (Ceres met cornucopia) op de voorgrond zijn geplaatst en gespannen toekijken, terwijl Mars "dreigend" de toeschouwer aanziet, een dergelijke interpretatie versterken.
- 14 Ook het grote stuk van Bloemaert uit 1636, dat zeker in opdracht zal zijn vervaardigd, zou zeer goed een specifieke bedoeling kunnen hebben. Hier is sprake van een duidelijke verstoring van de godenbijeenkoms, die slechts gevormd wordt door de goden die een hoofdrol in het drama spelen, aangevuld met Hercules en Ceres, terwijl Peleus en Thetis geheel afwezig zijn. Hercules en Cupido, deugd en ondeugd, zijn aan weerszijden van de hoofdcène geplaatst en leggen beiden contact met de toeschouwer, als willen zij elk de toeschouwer aansporen het gebeuren door hñ "bril" te bekijken. Met name de centraal gezeten Jupiter reageert verontrust op het werpen van de appel door Discordia. Men kan zich voorstellen dat hiermee geduid wordt op de tweedracht die elke vorst bedreigt, wat tevens op een meer specifieke situatie kan slaan.
- b.v. 119 Over Poelenburchs godenbijeekomsen kunnen wij kort zijn.¹ Zijn voorstellingen met goden op de wolken kunnen beschouwd worden als een voortwerken op Wtewaels uitbeelding uit 1603 in sterk vereenvoudigde vorm en in een geheel nieuw idoom, maar dan zonder de invoeging van het verhalende thema. Slechts eenmaal, in

het vroegste stukje uit 1623, valt een vage, onopvallende verwijzing aan te treffen doordat Jupiter naar een op tafel liggende appel wijst zonder dat iemand daar aandacht aan besteedt. Bij Poelenburchs goden op de wolken gaat het om aantrekkelijke schilderijtjes die een populaire traditie uit de late 16de en vroege 17de eeuw voortzetten, een traditie die uiteindelijk zijn bron had in Rafaels fameuze compositie voor de Villa Farnesina. De toeschouwer kon plezier beleven aan de fraai geschilderde - meestal door hun attributen identificeerbare - groepen naakte goden en aan de mooie panoramische landschapjes aan de onderzijde; een enkele maal kon hij een verwijzing naar het Peleus en Thetis-thema en soms een invoeging van het "Sine Cerere ..." -gegeven vermoeden,¹ zonder dat dit veel aanleiding zal hebben gegeven tot verdere bespiegelingen over de inhoud. Veel meer dan zeer algemene associaties met de klassieke inhoud en een gouden tijdperk zullen zij niet hebben opgeroepen.

Het oordeel van Paris

Hoewel het oordeel van Paris niet in de Metamorfosen wordt verteld, brengt Van Mander het verhaal in zijn Wtlegghingh uitvoerig ter sprake.² Net als bij het voorafgaande verhaal over het huwelijk van Peleus en Thetis het geval was, werd het reeds in Bersuire's Ovidius Moralizatus (en in Mansions geïllustreerde Franse bewerking daarvan), besproken en van commentaar voorzien alsof het een onderdeel van de Metamorfosen betrof.³

Van Mander geeft, na zeer uitvoerig het verhaal verteld te hebben (daarbij voornamelijk de beschrijving van Apuleius volgend), enkele morele uitleggingen die bij onze bespreking van het huwelijk van Peleus en Thetis reeds kort ter sprake kwamen.⁴ Het zijn uitleggingen die aan duidelijkheid niets te wensen overlaten: de fabel laat zien dat zij die gekozen of geboren zijn tot heersen, standvastig, wijs, matig en voorzichtig moeten zijn. Zij dienen zich Paris voor ogen te houden die de onkuisheid verkoos boven wijsheid en rijkdom, waarmee hij zijn vaderland in het verderf stortte en waardoor hijzelf en zijn vrienden jammerlijk de dood vonden. Paris wordt ook gezien als de vleselijke

lust, vervolgt Van Mander; de oude dichters hebben ons door de "snootheyt en onbedachtheyt" van Paris te tonen willen aansporen ons verre te houden van deze dwaasheid, want Venus' naam Aphrodite of Aphrosyne staat immers voor "sotheyt en beroeringhe des gheests". Tenslotte geeft Van Mander een uitleg waarin hij Apuleius volgt: Venus, die "door gifte, en uyt sotte gunst" ten onrechte de appel heeft verkregen, stelt daar de retorische vraag of het verbazend is dat alle rechters hun uitspraak om loon te koop stellen wanneer wij zien dat in den beginne "de gonst, oft liefthallicheyd" het recht onder de goden en mensen bedorven heeft en dat tot eerste rechter een landman en schaapherder werd uitverkoren die ter wille van wellust het recht verkocht heeft. Van Mander besluit met te stellen, dat de oude dichters hier onbetrouwbare en omkoopbare rechters over de hekel halen, ons tonende dat de mens in de eerste plaats een goed oordeel dient te hebben en dat niets schadelijker is voor de jeugd dan zich in een lichtzinnig leven te begeven in plaats van zich tot de wijsheid te richten. Uit een slecht oordeel, herhaalt hij nog eens, ontstaan alle kwaad, onenigheid, oorlog en ellende.

Van Mander gebruikte zelf dit exempel samen met dat van Actaeon in de Grondt, wanneer hij de schilderjeugd aanspoort vlijtig en gedegen het handwerk te oefenen en niet de lusten van de dartele Cupido te volgen die de jeugd meestal op het slechte pad brengt: "Jae 't vyer van Paris maeckt tot asschen Troyen,/ Daer soo veel fraeyichheyd in was te vinden,/ Dus menich goet Ingien [grote geest] door desen blinden / Lust godt, jongh verleydt, blijft verteert in voncken / Oft als kindt, eer 't het water kent, verdroncken".¹ Hierop vervolgt Van Mander met de uitspraak dat jonge schilders meestal zo dwaas als Paris oordelen, want: "'t Schilders Houwlijck is veel van sulcker moden,/ Schoonheyd gelijckt haren sin wel ten naesten".

De interpretaties die Van Mander in zijn Wtlegghingh gaf, volgen, uitgezonderd het laatste stuk waarin hij Apuleius aanhaalt, de teksten van Conti over deze fabel.² Zoals reeds eerder gezegd had ook Bersuire in zijn gemoraliseerde Metamorfosen de fabel van Paris verklaard. Zijn verklaring kwam op hetzelfde neer: de mens kiest meestal voor een leven van wellust en genietingen in plaats van voor wijsheid en rijkdom,

hetgeen leidt tot de ondergang van Troje, dat wil zeggen tot de ondergang van lichaam en ziel.¹ Bersuire refereert eveneens aan Apuleius wanneer hij stelt dat Paris kan worden vergeleken met rechters van onze tijd die zich vaak laten verblinden door bedrog en ijdele beloften. In de 16de eeuw werd de fabel enige malen voor emblemen gebruikt: bij Aneau treffen wij een embleem aan met het motto "Qua iudicium pervertant", waar in het gedicht wordt gesteld dat overloed, onwetendheid en dwaze jeugd de geest verblinden en de zintuigen begoochelen; het leert ons dat schone genoegens meer in de smaak vallen dan deugd.² Ook in emblemen van Sambucus en Whitney komen wij dezelfde nadruk op het verkeerde oordeel ten gevolge van verblinding door aardse genietingen tegen.³

In de 17de eeuw vulde men diverse malen Metamorfosen-uitgaven aan met de fabel van het oordeel van Paris, alsof deze daar vanzelfsprekend bijhoorde. Renouard voegde het verhaal in 1614 bij zijn Franse vertaling en becommentarieerde het ook in zijn uitleggingen op de bekende wijze: men herkent in de godinnen de drie soorten van leven, zo zegt hij, het comtemplatieve, het actieve en het wellustige. Paris minachtte de kennis en deugd van Minerva, de rijkdom en overloed van Juno.⁴ Iohannes Gracht, die in 1643 Renouards oordeel van Paris in vertaling na de nieuwe Metamorfosen-vertaling laat volgen,⁵ vult diens tekst aan met een moralisatie vooraf: Paris toont ons hoe de schoonheid - die, als wij haar verachtten in haar eigen wezen zou verteren - ons betovert. Hij stelt ons de blinde ijdele liefde voor ogen, de eer met voeten tredend "..., dewijl zoveel doden zijn gedachtenis onsterffelijck maken,...".⁶

In de Nederlandse literatuur wordt Paris veelvuldig in een negatieve context aangehaald. In Pegasides Pleyn van Jan Baptist Houwaert wordt Paris vele malen genoemd. Omdat het Houwaert in de eerste plaats gaat om voorbeelden van vrouwen die door hun schoonheid, lichtzinnigheid of anderszins tot schande komen, krijgen weliswaar vooral de "onsuyverheyt" en "oncuysheyt" van Helena de aandacht, maar ook Paris moet het dikwijls ontgelden. Tezamen vormen zij een van zijn meest favoriete zondige koppels.⁷ Karakteristiek zijn regels als: "Om dat Helena begheirlijck en

hooverdich was / En Paris onkuys en wulps van zeden,/ ... / Van Paride en Helena, waren steden / En dorpen ghesaccageert grouwelyck./ Omdat Helena leefde onghetrouwelyck".¹ Uiteraard wordt in het allerlaatste hoofdstuk, dat handelt over hoe mannen hun vrouwen moeten onderhouden en leiden, Paris diverse malen genoemd als een wellustige man met wie het slecht afliep. Hoe vanzelfsprekend het is dat Paris voor de lichtzinnige jongeling staat, overigens niet altijd alleen vanwege zijn "dwaze" oordeel maar ook vanwege zijn ontrouw jegens Oenone, blijkt uit diverse minneliedjes in liedboeken, waar de minnaar zijn geliefde verzekert dat hij niet als Paris is.²

Revijs gebruikte de bekende vergelijking in een bruiloftsdicht voor het huwelijk van Willem Appeldoren, waarin hij over appels en doornen uitwijdt. De appel die de bruidegom wordt toegewenst en waardoor hij geen doornen zal hoeven te vrezen "...is den Appel niet dien Adam heeft gesmaket,/ Om wien hy is in sweet en Dorenen geraket:/ 'Ten is den Appel niet dien Paris overgaf / Om wien syn vaderlant leyt in een Doren-graf".³

Jeremias de Decker haalt in zijn Rijmoeffeningen, in een gedicht getiteld "Op Paris oordeel", nog eens flink uit: "Dat rijckdom, onverstand en onversochte jeugd / Doen wanen dat de deugd de wellust wijckt in weerde;/ Sulcks blijckt in Paris klaer die boven Pallas deugd / en Junoos Majesteyt Vrou Venus vreugd waerdeerde;/ En wees den appel toe eene afgerechte hoer./ Gelijck als Konings Soon, als jongeling en boer".⁴ Vondel tenslotte vat dit alles samen in een klein gedichtje "op den gedenkpenning van Paris oordeel aen Ida Blok": Paris oordeel leert op Ide,/ Daer hy reukloos vonnis velt,/ Dat men wulpsche wellust vliede,/ Eer en wysheit hoger stelt / Dan een blik van minnevonken./ Troje is dus in d'asch verzonken".⁵

Soms wordt ook aan de fabel gerefereerd als een exempel van de destructieve almacht van de zinnelijke liefde in het algemeen (een gedachte die uiteraard in de voorgaande teksten meestal impliciet aanwezig was); dan zijn Venus en Cupido in de eerste plaats de veroorzakers van alle narigheid.⁶ In embleemtekstjes van Zacharias Heyns en Theodoor Rodenburgh wordt nog een stap verder gegaan en wordt de verleidelijke vrouwelijke schoonheid als de schuldige aangewezen.⁷ Bij een prentje met twee duel-

lerende jongelieden en een toekijkend meisje wordt in de gedichtjes eerst uitgeweid over vrouwelijke schoonheid als oorzaak van verblinding van de man en over de redeloos makende uitwerking van vrouwelijke charmes, waarna met het Paris-motief wordt geëindigd. In Rodenburghs woorden: "Doch wie ontvluchten wil Paridis ramp, die moet / De geyle minne schuwen, wil hy zyn behoed". De in diverse van de hiervoor genoemde interpretaties meer of minder duidelijk aanwezige gedachte dat verleidelijk vrouwelijk schoon de ondergang vormt van de man, wiens lust zij opwekt, komt hier expliciet naar voren. Dat tegelijkertijd de man schuldig is als hij aan deze verleiding toegeeft, blijkt eveneens.

Ook op het toneel komen wij het Oordeel van Paris tegen. Van Jan Hermans Krul verscheen in 1637 het reeds genoemde spel 't Vonnis van Paris, en d'ontschaekinghe van Helena, met als ondertitel: "op den reghel. Die sich van 't spoor des Deuchts maer eenmael af laet raden./ Vervalt hoe langhs hoe meer tot velerhande quaden".¹ Opmerkelijk is dat de ondeugd in dit spel aan het eind zegeviert, terwijl in het spel zelf geen expliciete moralisaties zijn ingevoegd. De fatale afloop wordt echter bij de toeschouwers bekend verondersteld; de regels van de ondertitel wijzen daar nog eens ondubbelzinnig op. Wijngaards noemt het een blij-eindend spel dat als het ware de aanzet tot een treurspel is, waarbij Krul rekende op het effect van bekend veronderstelde gegevens buiten de tekst van het toneelstuk.² Het spel gaf Krul echter vooral de gelegenheid tot het hanteren van hem vertrouwde motieven als de gelukkige eenvoud op het land, de eerlijke en getrouwe liefde onder herders, de herder die zich door de hoofse staat (bij Krul steeds zeer negatief benaderd) laat verleiden, de onzekerheid van het geluk en - alweer - de almacht van Venus en haar "blinde bengel", terwijl het conflict tussen het verstand en de zinnen uiteraard het voornaamste structurele element vormt.³

Bekender is Hoofts tafelspel Paris Oordeel, dat veel later nog eens met Vondels *Metamorfosen*-vertaling zou worden uitgegeven.⁴ In dit werk, dat ongetwijfeld als bruiloftsspel bedoeld was, wordt de stof van het Paris-oordeel, door Hooft ontleend aan Lucianus, op zeer speelse wijze gebruikt.⁵ De snoevende taal van de godinnen en de maar al te menselijke reacties - de

tuttigheid van Minerva als zij zich moet ontkleden, de gretigheid van Mercurius om de godinnen ook naakt te zien,¹ de wijze waarop de godinnen met elkaar de spot drijven² - leveren komische situaties op. Er zijn geen expliciete moralisaties in het stuk verweven, maar het is natuurlijk wel duidelijk dat Paris moet kiezen tussen macht, deugd en min: Juno's tirade gaat vooral over de schoonheid die uitstraalt van gezag en heerschappij, en over de voordelen van geld en rijkdom, Minerva spreekt over deugd, wijsheid en vroomheid - zij houdt een lofzang op de schoonheid van geest - terwijl Venus stelt dat het najagen van geld slechts grijsaards kan verleiden, dat Pallas' schoolpraat alleen kinderen kan overtuigen, maar dat zij vertrouwen stelt in de jeugd in zijn beste bloei. Als de andere twee godinnen mooier waren, zouden zij ons immers niet aanpraten dat deugd of rijkdom het schoonste zijn; gelukkig heeft de jeugd echter ogen in zijn hoofd. Natuurlijk komt Venus ook met de bekende "omnia vincit amor"-vergelijking op de proppen: hoewel Juno's macht alleen buigt voor Jupiter, moet zelfs Jupiter buigen voor de almacht van de liefde. Voorts stelt Venus dat Juno wel "huwelijkmaekster" kan zijn, maar dat daar weinig van zou komen als zij niet eerst de min deed ontvonen. Als zij, Venus, haar handen van de aarde af zou trekken, zou deze binnenkort leeg zijn! Dankzij haar blijft het menselijk geslacht in stand. Hier verschijnt de fabel dus op een veel speelsere wijze, vooral als een lofzang op jeugd, schoonheid en liefde. De ellendige gevolgen worden dit keer geheel buiten beschouwing gelaten en het lijkt ook niet Hoofts bedoeling op enigerlei wijze moraliserend te zijn. Net als in menig bruilofsdicht kunnen hier de erotische toespelingen zonder moralisatie worden genoten en wordt de rol van Venus als moeder van de min - tezamen met Cupido de machtigste der goden - slechts "positief"³ benaderd.

In een aantal opdrachten, lofdichten en bruilofsdichten wordt het oordeel van Paris ook op een geheel andere wijze gebruikt: het gaat dan om gevallen waarin de schoonheid en deugd van een bepaalde vrouw worden bezongen, aan wie Paris als hij haar had gekend de appel zou hebben gegeven, omdat zij alle verdiensten van de drie godinnen in zich verenigt of overtreft. Impliciet wordt daarmee Paris' oordeel als dwaas afgedaan, omdat hij voor

een van deze aspecten koos. In diverse lofdichten op Elizabeth I van Engeland komt dit gegeven reeds voor.¹ Renouard werkt het uit in de opdracht (aan Louise de Lorraine, princesse de Conty) voorafgaande aan zijn reeds genoemde Jugement de Paris, dat hij als aanvulling op zijn Ovidius-vertaling gaf.² Iohannes Gracht die, zoals reeds vermeld, deze tekst vertaalde en bij de Metamorfosen-vertaling uit 1643 voegde, varieerde deze opdracht die het opschrift kreeg "aen de Lieffelijkste die 'er leeft":³ als de godinnen U gekend hadden zou Venus beschaamd een sluier om hebben gedaan, Juno zou haar scepter hebben neergelegd en Minerva zou haar olijven verlaten "om u deughden te eeren", zo zegt hij. Dezelfde gedachte treffen wij ook aan bij Poirters in een gedicht op de dood van keizerin Isabella: "Siet hier dees Isabel, den roem van al die leven,/ Aen wie dat Paris had den appel moeten gheven".⁴

Ook Vondel past dit motief verscheidene malen toe: in een lofdicht op een beeltenis van Amalia van Solms, in een gedicht op een portret van Sofia Amalia, koningin van Denemarken en in een gedicht op het portret van Anna van Hoorn, echtgenote van Cornelis van Vlooswyck: "Drye godtheën smiltten in dit eenigh schoon in een".⁵ Een dergelijk gebruik van de fabel konden wij overigens ook reeds aantreffen in liedboeken uit de eerste decennia van de eeuw, waar in diverse liedjes een beminde wordt bezongen die door haar schoonheid Paris' appel verdient.⁶

In een bruilofsdicht bij het huwelijk van Michiel Pompe gebruikte Vondel de fabel nog eens op een andere, zij het verwante wijze. De toegezongene had namelijk zijn bruid uit Engeland gehaald, hetgeen Vondel de regels ontlokt "Geen Paris blijer quam met sijn geschaeckten buyt / Van Lacedaemon af na Troje toe gevaren,/ Als hy van Britten-landt te Dordrecht, om te paren / Met d'uytgelese Maeght, de suyvere Adriaen,/ ...".⁷ Dezelfde vergelijking maakt ook Vollenhove in het bruilofsdicht waar hij later zoveel spijt van had. Na vele godenliefdes aangehaald te hebben dicht hij: "Geen Priams zoon .../ Kreeg zulk een vreugt en zegen in zijn schepen / Toen zich Heleen van Troje wech liet slepen".⁸ Een dergelijke vage associatie, waarbij het slechts gaat om een vergelijking van de schoonheid van de beminde met Helena en van de minnaar die haar van elders heeft

meegenomen met Paris (waarin het verhaal als zodanig in feite geheel buiten beschouwing wordt gelaten), blijkt dus eveneens mogelijk.

Het parabel-achtige karakter, dat al zo duidelijk in de fabel zelf besloten ligt, wordt zoals wij zagen meestal gretig uitgewerkt. De fabel wordt dan gebruikt als een eenvoudig exempel dat in feite nauwelijks enige allegoriserings behoefte om als zodanig te kunnen fungeren. Paris is slechts het voorbeeld van de jonge man die ten onder gaat omdat hij schoonheid en wellust boven alles stelt. Zelfs de drie godinnen hoeven eigenlijk niet geallieerd te worden aangezien zij Paris beloften doen waaruit blijkt waar zij voor staan en waar Paris in feite uit kiest. Op deze wijze toont de fabel tevens dat de macht van Venus alles-overheersend en destructief is. Daarnaast vormen aanhalingen van het Paris-oordeel in lofdichten op de schoonheid en deugd van een bepaalde vrouw een geval apart.

Hooft toonde voorts dat de fabel ook wel eens zonder de voor iedereen ongetwijfeld overbekende en vanzelfsprekende moralisatie gehanteerd kon worden. De gevolgen van de keuze worden dan buiten beschouwing gelaten, zodat vooral een lofzang op schoonheid, jeugd en liefde resteert. Voor bepaalde (feestelijke) gelegenheden, met name bruiloftspartijen, kon kennelijk in bepaalde kringen een dergelijke "pikante" verwijzing naar een nogal lichtzinnig mythologische gebeuren, zonder moralisaties genoten worden. Ook de oppervlakkige vergelijkingen in de bruilofsdichten van Vondel en Vollenhove wijzen in die richting.

Wij zagen reeds dat in de 16de eeuw de fabel enkele malen in een embleem voorkwam (Aneau, Sambucus, Whitney), waarin het bekende exempel omtrent het onjuiste, door de zinnen geleide oordeel werd gebruikt. In enkele 17de-eeuwse Nederlandse emblemen werd de fabel nog eens toegepast. In de Thronus Cupidinis wordt in het begeleidende Franse rijmpje onder het motto "Le Choys aveugle" de bekende moraal gegeven. De Latijnse en Nederlandse regels bevatten geen rechtstreekse moralisatie; Paris zegt dat alle drie de godinnen de prijs waardig zijn, maar dat Venus hem het meest behaagt.¹ De consequenties daarvan zullen de toeschouwer duidelijk zijn, zeker wanneer hij de gedichtjes met

b.v. 16

18

elkaar combineert.

Bekijken wij nu een aantal prenten met onderschriften, dan blijkt de moraal daar niet expliciet toegevoegd. In één geval kan men veronderstellen dat hij geïmpliceerd wordt, en wel in de regels bij een prent van Balthasar van den Bosch: "Vergeleken bij schoonheid zijn vernuft, deugd, koningschap en goud niets-waardig".¹ Onder een prent naar Coninxloo heet het echter: "Ziehier drie godinnen. Zij strijden wie mooier is; volgens het oordeel van Paris wordt gezegd dat dat alleen Venus is".² Bij 17 de prent van C.de Passe I uit 1602 zien wij dezelfde regels die later ook voor de Thronus werden gebruikt; daar spreekt Paris: "Allen verdienen te overwinnen, toch zal er een behagen boven de anderen. Neemt gij de appel, schone Venus".³ In onderschriften bij reeksen losse prenten die tezamen de personen laten zien die betrokken zijn bij het oordeel van Paris, wordt onder de prenten met Paris slechts gesproken over het feit dat hij als beoordelaar van schoonheid optreedt en bij Venus over de beloften die zij Paris doet.⁴ Ook in de onderschriften bij de vele prenten die alleen Venus en Cupido voorstellen, treffen wij nooit een expliciete moraliserende benadering aan. Steeds handelen deze regels over de allesoverheersende macht van Venus en Cupido, waaraan zowel mensen als goden zich moeten onderwerpen, zoals in twee gravures waar het Oordeel van Paris op de achtergrond te zien valt,⁵ als ook in diverse prenten waar Venus en Cupido zijn uitgebeeld zonder verwijzing naar dit onderwerp.⁶ De invulling van een oordeel wordt dus aan de lezer/toeschouwer overgelaten.

In hoofdstuk I werd opgemerkt dat het internationaal zo populaire onderwerp van het Parisoordeel een bijzondere aantrekkingskracht voor zowel schilder als toeschouwer zal hebben gehad, omdat het de gelegenheid gaf tot het schilderen en aanschouwen van het mooiste denkbare vrouwelijk naakt in drie aanzichten - sinds Marcantonio's buitengewoon invloedrijke prent naar Rafael zien wij immers meestal de drie "basis-aanzichten", van voren, van achteren en van opzij, dus als het ware in het rond.⁷ Daarbij kon de schilder - het onderwerp eist dat immers - volledig zijn vaardigheid in het verkiezen en weergeven van het

schoonste ten toon spreiden, zodat de uitbeelding als een soort proeve van zijn kunnen kon worden beschouwd.¹

In dit verband dient een opmerkelijk gebruik van het onderwerp aangehaald te worden in een prent van Cornelis Galle I naar Egidius Sadeler die het onderschrift PICTURA draagt.² Wij zien een naakte vrouw die pigmenten wrijft voor een ezel staan, terwijl twee gevleugelde kindertjes zich oefenen in het tekenen van deze vrouwenfiguur. Roept deze vrouw, die wij waarschijnlijk in de eerste plaats moeten zien als de personificatie van Pictura, door de combinatie met de gevleugelde knaapjes reeds associaties op met Venus, de schoonheid zelf, het op de ezel prijkkende schilderij met het Oordeel van Paris, waar Venus de appel krijgt aangereikt, versterkt de band die tussen Pictura en de schoonheid wordt gelegd.³ Hier wordt mijns inziens het Parisoordeel gecombineerd met gedachten omtrent de schilderkunst die het schone dient te verkiezen, die als enige in staat is de ideale schoonheid voor ogen te stellen en die daardoor tevens de zinnen streelt, verlokt en "verleidt".⁴

Het is opmerkelijk dat ook in enkele Antwerpse schilderijen van kunstkabinetten de connectie tussen de pictura-allegorie en het Oordeel van Paris wordt gelegd, zoals in het grote doek van Jan Brueghel en Rubens in het Prado, het stuk van Gonzales Coques en anderen in het Mauritshuis (in beide gevallen is het Oordeel van Paris het meest opvallende schilderij), in een schilderij van Frans Francken II, waar de voorstelling op de voorgrond staat, en in het stuk van Willem van Haecht in het Mauritshuis. In het laatstgenoemde zit Apelles, die op zich zelf als belichaming van "de schilderkunst" kan worden beschouwd, op de voorgrond Campaspe te schilderen, terwijl een dienaar naast Campaspe een tekening in de hand houdt met het Oordeel van Paris; daar krijgt de handeling van Apelles, die door het aanschouwen van de volmaakte schoonheid van Campaspe in liefde ontvlamt, dus als het ware een echo in de handeling van Paris.⁵

Al deze schilderijen kunnen tevens worden gezien als een allegorie op het gezicht (in het geval van het Prado-schilderij vormt dat het hoofdthema),⁶ het zintuig dat doet genieten van schoonheid, dat in staat stelt het uiterlijk schone te onderscheiden en uit te verkiezen, maar dat ook het meest gevaarlijke

zintuig is dat bij uitstek tot de zonde kan verleiden;¹ elementen die alle door het Parisoordeel belichaamd kunnen worden. Vooral het laatstgenoemde aspect zal ook bij uitbeelden van het Oordeel van Paris een voor de hand liggende associatie zijn geweest. De voorstelling toont het opzichzelf tamelijk prikkelende gegeven dat dit summum aan vrouwelijk schoon voor ogen wordt gesteld van (en ter beoordeling wordt gegeven aan) een jongeman - en in feite gebeurt hetzelfde ten opzichte van de toeschouwer. Doordat de toeschouwer weet dat deze jongeman zich door het zinnelijke laat verleiden en daardoor tot een oordeel komt waarvoor hij en velen met hem zwaar zullen boeten, is tevens een moralisatie ingebouwd. Juist door het feit dat de meeste uitbeeldingen met het Parisoordeel zo sterk aan zintuiglijke genietingen van de toeschouwer appelleren, die net als Paris als het ware "verleid" wordt, kan deze moralisatie enerzijds versterkt worden, maar anderzijds geeft dit het geheel tegelijkertijd een dubbelzinnig karakter.

b.v. 19-23

In de schilderijen van de maniëristen, met name die van Wtewael, lijken alle bovengenoemde aspecten volledig uitgebuit te worden.² Deze schilderijen tonen een duidelijke "expositie" van de drie godinnen, waarbij oversnijdingen vermeden worden en een maximum aan geïdealiseerde schoonheid en gratie is nagestreefd, die niet verstoord worden door verhalende elementen als reacties en emoties. Vooral in de twee laatste grote schilderijen, waar Minerva en Juno symmetrisch aan weerszijden van Venus en Paris zijn geplaatst, zijn de godinnen als het ware zowel voor Paris als voor de toeschouwer ter bewondering en ter beoordeling "uitgesteld". Doordat de door Paris en Venus gevormde groep in deze werken sterke associaties met voorstellingen van de zondeval oproept,³ lijkt echter tegelijkertijd de zondigheid van het weergegeven gebeuren te worden aangeduid. De opvallende geit die op de twee genoemde grote stukken op de voorgrond ligt, accentueert het feit dat onkuisheid het centrale thema vormt.⁴ De associaties met de paradijs-idylle die door zondigheid ten onder gaat, worden in deze twee schilderijen, zoals wij zagen, nog versterkt door de manier waarop de omgeving, vol met verschillende dieren en planten, werd weergegeven. De invoeging rechts op de achtergrond van het aan deze gebeurtenis voorafgaande goden-

22, 23

banket met de komst van Discordia in het Londense schilderij, vormt voor de nauwkeurig kijkende kenner een aanvulling op de gedachte dat de paradijselijke situatie c.q. het gouden tijdperk door twist en verkeerd oordeel ten onder gaat, terwijl het door de wijze waarop daar vrijages en drinkpartijen zijn weergegeven de sensuele sfeer - en daarmee de implicaties dat sensualiteit de oorzaak van dit alles is - versterkt.¹

24-26

De late schilderijen van Bloemaert en Cornelis geven een meer verhalende uitbeelding van het gebeuren², waardoor de nadruk verschuift van een weergave van de ideale schoonheid die ter beoordeling aan Paris - en de toeschouwer - wordt voorgelegd, en van de sensuele idylle die het beeld als geheel toont, naar de handeling zelf en de implicaties die deze heeft; de zondigheid en onjuistheid van het oordeel worden niet, zoals bij Wtewael, op bedekte wijze aangegeven door het oproepen van associaties met de zondeval, noch door zinnebeeldige verwijzingen naar wellust, maar worden door de actie zelf aangeduid. De nadrukkelijk actief-verbindende rol die Cupido speelt toont de reden van Paris' oordeel - hij laat zich verleiden door "den dertelen lodder, Cupido vryage lust" -, terwijl de vermanend opgeheven vinger van Juno duidelijk aangeeft dat Paris een beslissing neemt waarvoor hij zwaar zal boeten. Net als in de latere Peleus en Thetis-voorstellingen gaat het niet meer zozeer om een uitbeelding van een idyllische situatie met een sterk sensuele sfeer, maar is door de nadruk op de handeling en het tonen van de reacties de verstoring reeds ingetreden.

27

Op luchtige wijze wordt dit door Moreelse uitgewerkt in een laat werk:³ de actieve Venus die Paris onder de kin aait, maakt duidelijk waardoor hij zich laat verleiden - op indirecte wijze benadrukt door Cupido die op de voorgrond met een geit speelt -, terwijl de boze reactie van Juno en de vermanende vinger van Minerva duidelijk maken dat dit alles fout zal aflopen. Doordat Minerva zich tevens lachend tot de toeschouwer wendt, wordt ons de dwaasheid van Paris voorgehouden en wordt het speels-vermanende karakter van dit schilderij geaccentueerd.

117, 118, 210

In de schilderijen van Van Uyttenbroeck, Moeyaert en Pierson⁴ is er in het geheel geen sprake meer van het tonen van volmaakte schoonheid, maar lijkt het accent te liggen op het

kiezen tussen rijkdom, deugd en sensualiteit, welke aspecten door het uiterlijk en de attributen van de - op Venus na - geklede godinnen worden aangegeven; alleen Venus is nu de mooie sensuele godin. Bij Van Uyttenbroeck - die zoals wij zagen bekend was met de tekst van Apuleius, waarschijnlijk via Van Mander - krijgt de voorstelling een uitgesproken komisch karakter; het is duidelijk dat, net als in Apuleius' verhaal, de andere godinnen wat betreft schoonheid geen schijn van kans maken tegenover de verleidelijke Venus en dat zij het van hun beloften - Juno houdt Paris bij voorbeeld kostbaarheden voor - zouden moeten hebben. De schilderijen van Moeyaert en Pierson hebben een serieuzer karakter. In 117 Piersons stuk zijn de godinnen echt bezig hun beloftes zichtbaar te presenteren. De keuze die Paris moet maken tussen de drie verschillende levenssferen is duidelijk gevisualiseerd. Doordat de zeer jeugdige Paris nog niet geoordeeld heeft, wordt hier niet zozeer naar zijn verkeerde keuze en de gevolgen daarvan verwezen, maar lijkt het schilderij de toeschouwer meer een algemeen 210 exemplen omtrent de keuze die de jeugdige mens moet maken - als in een voorstelling van Hercules op de tweesprong - voor te houden.

120, 121 Bij twee werken van Poelenburch daarentegen is het exemplarische karakter, zoals gebruikelijk bij deze schilder, geheel afwezig. Zij laten idyllische scènes zien met de drie naakte godinnen en het overreiken van de appel aan Venus; meer lijkt niet te worden gesuggereerd.¹ De toeschouwer kan slechts, zo hij wil, de moraal erbij denken en zich realiseren dat aan deze idylle een eind zal komen door het getoonde gebeuren; dit wordt echter op geen enkele wijze aangeduid. Men wordt herinnerd aan het blij-eindend spel van Krul, vol pastoraal-idyllische tafereeltjes, waarin de ondeugd schijnbaar zegevierde, maar waarvan de ondertitel aangaf dat de toeschouwer tevens kon worden verondersteld het geziene met buiten-tekstuele gegevens aan te vullen om zich te realiseren dat deze overwinning slechts schijn is.

122 Een derde stukje van Poelenburchs hand toont voorname-lijk een expositie van de drie godinnen, terwijl op een enigszins komische, anecdotische wijze naar het Paris-verhaal wordt verwezen doordat Paris en Mercurius, die Paris instructies lijkt te geven, komen aanlopen. Een dergelijke scène herinnert aan het begin van Hoofts tafelspel waarin de drie godinnen wat weifelend

discussiëren over de vraag of het juist is zich door een ster-veling te laten beoordelen en Mercurius Paris kort vertelt wat de bedoeling is.¹ In twee stukken uit de Poelenburch-school en in b.v. 123 de schilderijen van Codde en Berchem doet het komische karakter 124, 125 eveneens denken aan de sfeer van het stuk van Hooft. Iets van het gekibbel en de onderlinge spot van de godinnen voordat Paris zijn uitspraak heeft gedaan, lijkt te zijn weergegeven in het aan Van Haensbergen toegeschreven werk, en in het stuk van Codde, waar 124 Juno misprijzend op de languisant erbij liggende Venus neerkijkt en Minerva erbij staat of ze niet gewend is ontkleed te zijn. De woedende reactie van Juno en Minerva na de uitspraak zien wij op 123 een lachwekkende manier weergegeven in het andere schilderijtje uit de Poelenburch-school. Op het uitdrukkelijk verzoek van Paris aan de godinnen om zich te ontbloten, lijkt in het schilderij van 125 Berchem te worden gezinspeeld waar de twee preutse godinnen zich snel weer aan het aankleden zijn. Of dergelijke schilderijtjes wel eens als luchtige huwelijksgeschenken fungeerden - slechts met de speelse implicaties dat de bruidegom zich door Venus heeft laten verleiden, dat de bruid de schoonste en verleidelijkste der vrouwen is, en meer in het algemeen dat liefde alles overwint -, kunnen wij slechts gissen. Uit Hoofts tafelspel bleek dat het gebruik van deze stof voor een dergelijke gelegenheid tot de mogelijkheden behoorde.

Een heel andere categorie vormen de twee portretachtige schilderijen van respectievelijk Van Bijlert en Bol.² Met name 211 in het laatstgenoemde stuk zullen wij te doen hebben met een picturale weergave van hetgeen wij in diverse minnedichten en lofdichten op vrouwen tegenkwamen: de gedachte dat de bezongen vrouw pas echt Paris' appel waard is.

In de late 17de eeuw, wanneer het thema een hernieuwde populariteit krijgt, treffen wij diverse typen van de Paris-uitbeelding aan.³ Het merendeel betreft voorstellingen waar de drie godinnen ons naakt getoond worden, als belichamingen van de b.v. 213, 215 voor deze schilders zo belangrijke ideale schoonheid en gratie, zonder dat de implicaties zoals wij die bijvoorbeeld bij Wtewael zagen, worden aangeduid. Afwijkend van karakter is een werk van 212 Lairese waarin de exemplarische keuze tussen de drie levenssferen, die wij in het werk van Pierson aantreffen, in een

214 subtielere vorm lijkt te zijn weergegeven, terwijl in een werk van Van der Werff het contrast tussen de idylle, gevormd door Paris en de zegevierende Venus, en de toekomstige destructie daarvan, aangeduid door de krachtige beweging van de weglopende verliezers, sterk is aangezet.

De grenzen tussen de hiervoor gesuggereerde interpretaties zijn overigens in het merendeel der gevallen geenszins duidelijk te trekken. Soms leek een interpretatie de voorkeur te hebben, omdat door een bepaalde wijze van uitbeelden van het onderwerp, bepaalde associaties sterker naar voren kwamen. Voor vele van deze schilderijen geldt echter dat zij de mogelijkheid lijken te geven tot verschillende associaties en interpretaties. De achtergrond van de eigenaar/toeschouwer en/of de context waarin het schilderij functioneerde, zullen dan bepalend zijn geweest voor de betekenis die eraan werd gehecht.

Hoofdstuk 3

VENUS EN ADONIS

De fabel van Venus en Adonis wordt door Van Mander op de volgende wijze uitgelegd:¹ onder de jachtlievende Adonis kan worden verstaan "...d'onbedachte Jeught die den raedt der Hemelscher liefde verghetende, niet en vliedt, oft hem en ontreckt van het gheselschap der hooveerdige, roeckloose en wreede Menschen, die met alle wapenen der boosheyt zijn aengedaen, oft bereydt alle quade wercken te begaen. Ghelijck Venus haren Adonis wel hadde onderwesen, de gewapende Dieren te wijcken". Na een korte uiteenzetting over de eigenschappen waar verschillende dieren voor staan, constateert hij dat deze fabel ons leert welk een jammerlijk ongeval de jeugd kan overkomen door goede of goddelijke wijze raad in de wind te slaan, en "...te deele te krijgen een claeghlijcke onrijpe doot, door twist, vechten, oft kijven, met Mars den twist-Godt aangewesen, die soo een wreedt vernielende wilt Vercken onder dees onversichtige verweckt, en toestiert, tot een vruchtloos-droef geschrey...". Deze morele interpretatie van Van Mander is, zoals wij nog zullen zien, tamelijk origineel. De natuurhistorische verklaring die Van Mander hierna geeft (waarin Adonis voor de zon staat, in de winter bij Proserpina in de hel, in de zomer bij Venus), is daarentegen zeer traditioneel: een dergelijke uitleg, die teruggaat op onder andere Macrobius' versie van de Adonis-mythe, komen wij in veel andere commentaren tegen.²

Dat Van Mander in zijn morele uitleg Mars opvoert als veroorzaker van Adonis' dood is niet ongebruikelijk; enkele regels eerder schreef hij al: "... Mars haren ouden Vryer (was) soo toornigh op Adonis, dat hy een wilt Vercken verweckte, en stierde om Adonis te dooden: ...", waarna Venus te hulp snellend haar voet bezeerde aan een rozenstruik en haar bloed de oorspronkelijk witte rozen rood kleurde. Deze versie van het Adonis-verhaal, waar Mars als zondebok wordt geïntroduceerd en het verhaal van de rozen wordt gegeven, is door Van Mander aan Conti ontleend.³ Mars, die in dit verband in de Metamorfosen geheel niet wordt genoemd, wordt echter door Van Mander in de morele

uitleg van Ovidius' Adonis-verhaal ingepast, evenwel niet in de hoedanigheid van jaloerse minnaar maar eenvoudig als staande voor twist en het daarmee samenhangende "vechten of kijven".¹

Weliswaar is de wijze waarop Van Mander zijn morele uitleg verwoordt nieuw, toch staat hij niet alleen in de gedachte dat Adonis door zijn eigen schuld, met name door ongehoorzaamheid en overmoed, ten onder ging. William Golding schreef in het voorwoord van zijn *Metamorfosen*-vertaling, waarin hij enkele voorbeelden geeft hoe Ovidius' fabelen opgevat moeten worden: "Adonis death dooth shew that manhood strives / Against forwarning though men see the peril of their lives".² Tritonio rangschikte Adonis onder de "Audaces", de overmoedigen die de goden niet gehoorzamen en daarvoor hun rechtmatige straf krijgen.³ Beiden zien zij de fabel als exempel van de vermetelheid, die blijkt uit het in de wind slaan van het advies van Venus. In wezen naderen zij dus zeer dicht Van Manders uitlegging. Overmoedig is Adonis in zekere zin ook in een van de interpretaties van Sabinus⁴ die vermeldt dat de jachts slechts voor de dapperen is en niet voor wekelingen zoals minnaars doorgaans zijn, een interpretatie die Spreng lijkt uit te werken als hij zegt dat men niet boven zijn krachten moet willen grijpen en dat de zwakke de sterke niet moet uitdagen.⁵ De interpretatie van Sabinus werd later ook nog eens door Du Ryer gevarieerd: men moet slechts daarnaar streven waar men bekwaam toe is en niet de grenzen die de natuur ons gesteld heeft, overschrijden.⁶ Hij voegt echter iets toe dat bij Sabinus en Spreng slechts impliciet aanwezig was en voor Van Mander, Golding en Tritonio juist het kernpunt vormde, namelijk dat mensen die dit wel doen wijze raad in de wind plegen te slaan. In dit type uitleggingen wordt een "positieve" Venus weliswaar geïmpliceerd maar Van Mander is de enige die expliciet over de hemelse liefde spreekt. Over de negatieve duiding van Adonis zijn zij het allen eens.

Opmerkelijk is, dat hoewel Ovidius duidelijk vermeldt dat Adonis de raad van Venus niet opvolgde omdat dit tegen zijn mannelijke moed (virtus) indruiste,⁷ geen van deze commentaren daar op ingaat. Wanneer wij nu de vertalingen en verkorte versies van het verhaal bezien, dan blijkt dat ook daar hardnekkig dit "positieve" gegeven omtrent de drijfveren van Adonis ontbreekt.

Dit is bijvoorbeeld het geval in alle Nederlandse vertalingen, met uitzondering van die van Vondel uit 1671. In de tussen 1552 en 1650 vele malen herdrukte vertaling van Florianus wordt Ovidius' opmerking over Adonis' virtus weggelaten, zodat deze alleen maar ongehoorzaam is: "Adonis luttel denckende op tghene dat hem Venus geseyt hadde ...". In de vertaling van 1643 heet het "Adonis achte haar raet weynig" en Seger van Dort maakt ervan "Maer Adonis dacht niet op 'tgeen Venus hadt bediet" (zelfs bij Abraham Valentijn keert de fout, zeven jaar na Vondels juiste vertaling, weer terug).¹ Reeds in de korte samenvatting van het verhaal door Boccaccio, maar ook later bij die door Conti, Spreng, en in de uitgaven met prenten van Van der Borch en De Passe treffen wij deze omissie aan, met het gevolg dat Adonis in al deze versies slechts ongehoorzaam of onnadenkend wordt.²

Juist dit aspect, de raadgeving van Venus en de veronachtzaming daarvan, werkte Van Mander verder uit, waarbij hij tot een uitlegging komt waarbij nauwelijks van enige allegorisering sprake is - zeker wanneer men van de "foutieve" tekstinterpretatie uitgaat. Laat men de in het begin van het verhaal door Ovidius genoemde wraakgedachte buiten beschouwing (de liefde en dood van Adonis als wraak voor hetgeen Venus de moeder van Adonis, Myrrha, heeft aangedaan),³ wat alle commentaren doen, dan kan het verhaal immers samengevat worden als: Adonis vindt zijn dood doordat hij de raad van Venus om niet op gevaarlijk wild te jagen in de wind slaat.

In de meeste andere morele interpretaties voor Van Mander staat Venus geenszins voor de hemelse liefde maar daarentegen juist voor de Venus die de wellust vertegenwoordigt. In Mansions uitgave is zij "luxuria" en staat Adonis voor schoonheid, lieflijkheid en genieting waar luxuria van houdt.⁴ Met het zwijn wordt de vurigheid van luxuria aangeduid, waaraan Adonis ten onder gaat. In de *Vulgare* is Adonis de "giovinetto luxurioso" en daarom wordt gezegd dat Venus, de godin van de luxuria van hem hield.⁵ Horologi's verklaring luidt dat schoonheid, voorgesteld door Venus, de zoete genietingen van de liefde, Adonis, zal beminnen.⁶ Deze Venus spoort alle vrouwen aan zich hieraan zonder enige schaamte geheel over te geven. Dat Adonis wordt getroffen door het zwijn wil zeggen dat amoureuze genietingen

dikwijls worden verstoord door akelige gebeurtenissen, veroorzaakt door jaloezie en afgunst in zaken van liefde. Hier lijkt dus, net als bij Van Mander, de Mars-versie een rol te spelen, zij het die van de jaloerse Mars, maar voor het overige wijkt deze uitlegging sterk af van Van Mander. Ook in een van de uitleggingen van Sabinus is Venus de wellustige die het genot boven de hemel, oftewel de vroomheid, verkiest, een interpretatie waarin Renouard hem volgt.¹ In deze gevallen staat Venus dus bepaald niet voor de hemelse liefde maar voor de wellust waaraan Adonis zijn ondergang te danken heeft, terwijl Adonis het genot der liefde vertegenwoordigt.

Enkele malen komen wij ook een uitwerking van de voor de hand liggende vergankelijkheidsgedachte tegen, die rechtstreeks voortkomt uit de laatste regels uit het verhaal van Ovidius. Dan wordt op de kortstondigheid gewezen van het leven van de bloem waarin Adonis verandert. Sabinus vermeldt naar aanleiding hiervan dat niets vergankelijker is dan de schoonheid, hetgeen lang voor hem reeds Boccaccio had gedaan en waarin diverse commentatoren hem volgden.² Van Mander laat deze interpretatie, die specifiek op Adonis' dood en zijn metamorfose slaat, echter achterwege.

In de Nederlandse literatuur lijkt Van Manders morele interpretatie enigszins vaste voet te hebben gekregen. In Pers' De Vrolijke Stemmen vinden wij het gedicht "De jacht Adonis. Geselschap der wreede moetmen schouwen".³ Na uiteengezet te hebben dat de door Venus beminde Adonis verzot was op jagen en dat Venus hem waarschuwde tegen groot wild, vervolgt hij: "Maer door hooghmoet on-ervaren / Bracht hy sich in droeve pijn". Mars stuurde namelijk een zwijn op hem af zodat de "blinde" Adonis verslagen werd door toch datgene te doen wat hem verboden werd. Tenslotte: "Jonghmans wilt hier leeren / Goeden raedt te volgen / En u steeds af-keeren / Van die zijn verbolgen:/ 't Quaet geselschap dient gehaet / Volght altijd de wijsen raedt / Want de onbedreven domheyt / Wort beklaeght als 't is te laet". Van Manders uitlegging wordt, met inbegrip van de rol van Mars, geheel gevolgd; Pers simplificeert deze echter in zoverre dat hij de verwijzing naar de raad als afkomstig van de hemelse liefde, of als de goddelijke raad, buiten beschouwing laat.

In 1636 verscheen Hoofts gedicht "op 't verziensel van Venus en Adonis", dat zich geheel concentreert op Venus' bewening van Adonis, hetgeen begrijpelijk is, aangezien het waarschijnlijk naar aanleiding van een prent van Magdalena de Passe met de Dood van Adonis werd gemaakt.¹ Venus is geheel overstuurd door Adonis' dood, maar wanneer zij weer een beetje bij zinnen is, barst zij uit in klachten die geen "ijdele gedachten" zijn "...maer reën daer yder een / Kan worden door gesticht, die ooren heeft tot reën". Zij maant minnaars onder meer met de woorden: "Maer ghy, die wordt vervolgt van goddelijke minne,/ Gevrijt van 's hemels stem, hoe zet ghy uyt den zinne / Zoo lichtlijk 't opperschoon, van 't welk opgetilt / Behoord' uw geest te zyn; en jaeght op wereldsch wildt?/ Zoo deed Adonis ook. Men heeft geen' ope schooten / Voor gunsten van om hoogh. Haer' scheen de starren stooten./ Verschijnt 'er Aerdsche lust; daer brandt men vierigh heen./ Daer toont men zynen aerdt, en speelt het drooghe veen", zegt hij tot besluit. Ook Hooft sluit zich dus aan bij Van Manders interpretatie, waarbij hij, anders dan Pers, wel de nadruk legt op Venus als de hemelse liefde. Adonis vindt echter zijn ondergang door het volgen van aardse lusten, het najagen van 's werelds wild, zodat op logische wijze van Manders uitlegging wordt gecombineerd met de interpretatie dat Adonis wordt gestraft voor aardse lusten zoals die ook in oudere uitleggingen voorkwam.

Zeer opmerkelijk is een bundeltje dat in 1621 door I.W. van der Niss werd uitgegeven.² Het grootste gedeelte daarvan wordt in beslag genomen door een vertaling van Shakespeare's lange gedicht "Venus and Adonis", tot aan het moment dat Adonis Venus achterlaat (810 van de 1194 regels).³ In Shakespeare's buitengewoon erotische gedicht is Adonis meer een onvolwassen puber - beeldschoon maar ijdell - die nog niet aan de liefde toe is, dan de volwassen jonge man uit Ovidius' vertelling. Hij wordt voortdurend achtervolgd door een zeer hartstochtelijke Venus die verwoede pogingen doet hem over te halen tot liefdesspel en voortplanting. Van haar avances moet Adonis echter, op een nogal obstinate en kinderlijke wijze, niets hebben; zijn vijandige kuisheid en naïveteit contrasteren sterk met Venus' wellustigheid. In feite heeft Adonis meer gemeen met Ovidius' Hermaphroditus - terwijl hij ook elementen van Narcissus in zich heeft -

dan met de Adonis uit de Metamorfosen, die geheel op Venus' liefde ingaat.¹ Waarom Shakespeare de fabel op deze wijze omvormde - iets waar vele meningen over bestaan -, wil ik hier buiten beschouwing laten.² In ieder geval blijkt een van Van der Niss' opvattingen over de diepere betekenis van dit gedicht duidelijk in zijn voorwoord "Aen de Goetwillighen leser": "Debaterende onder den naem van Venus ende Adonis de rechte ende suyvere liefde, teghen de wellusticheyt ende onghereghelde affectie ...". Zoals zal blijken is deze neoplatonisch getinte duiding niet de enige verklaring die hij geeft. In een voorafgaand sonnet "over Venus lust, tot den Jongelingh Adonis" ondertekend door "Een en gheen ander" vinden wij nog een vereenvoudigde versie van Van der Niss' eerste verklaring; daar staat Adonis voor de onschuldige jeugd: "Hier toont hy, hoe de lust haer selven derft verkloecken,/ Om onder naem van Liefd' te volgen 's werelts jeucht".³ Na de Shakespeare vertaling volgt een 28-regelig gedicht "Naer Adonis vertreck" met als onderschrift "'t Eynde van Adonis ende Venus", door Van der Niss, dat als voltooiing van de incomplete Shakespeare-vertaling kan worden gezien, maar afwijkt van het laatste gedeelte van diens gedicht.⁴ Tenslotte volgt, eveneens door Van der Niss, een gedicht "de Iacht van 't Swijn",⁵ waarin Venus zich vanaf het godenbanket waar zij aanzat naar de dodelijk gewonde Adonis spoedt. Mars blijkt verheugd te zijn, maar Venus is uiteraard overweldigd door smart en verandert Adonis in een "Flabrose". Het slot geeft een exemplarische uitleg die sterk verschilt van de uitleg die eerder werd gegeven: "Neemt hier Exempel aen ghy jockheyt trots hovaerdich,/ Die niemandt acht noch eert, u selven hout te waerdich". Adonis hield alleen van zichzelf, zo gaat het voort, en spotte met de min, was trots op zijn jeugd en schoonheid die hij nog lange tijd dacht te zullen behouden en lette niet op de vermaning van Venus, welke beduidt dat de schoonheid als een kortstondige en kwetsbare bloem is. Venus had hem menig exempel voorgehouden ter onderricht, onder andere dat van Narcissus, om hem tot de liefde aan te sporen, en waaruit bleek dat schoonheid nutteloos is als zij niet op de juiste tijd tot liefde en voortplanting leidt.

Werd Adonis eerst gezien als de zuiverheid of onschuld, die

door de wellust wordt achtervolgd (waarbij in feite de laatste fase van het verhaal, de dood, niet in de verklaring betrokken wordt), nu draagt Adonis alle schuld en ligt de sympathie geheel bij Venus (hetgeen overigens meer lijkt overeen te komen met het karakter van Shakespeare's gedicht dan de min of meer neoplatonische allegorie die Van der Niss in zijn voorwoord aangaf). Zo wordt Adonis hier weer tot Van Manders onwijze jeugd die de goede raad van de liefde minacht, met dat verschil dat de oorzaak wordt toegespitst op hovaardij en ijdelheid in de liefde, waarbij Adonis, als Narcissus, de ware liefde schuwt die op het juiste moment genoten moet worden omdat schoonheid en jeugd tijdelijk zijn; dit is een in de Nederlandse literatuur veel voorkomende vermaning die ons ook herinnert aan de Pomona-fabel.² De aan de metamorfose van Adonis verbonden vergankelijkheids-gedachte wordt hierdoor tevens in deze uitleg geïncorporeerd.

Een drietal gedichten van Huygens, verschenen in 1619, vormt een ander geval;³ hier wordt in het geheel niet ingegaan op het lot van Adonis. In de eerste twee gedichten "Besluit genomen uyt de rasende liefde-coorts. Aen 't vrouw-volck in 't gemeen" en "Teghen besluit voor 't vrouw-volck", wordt slechts gesproken over Venus en over daarmee samenhangende gedachten omtrent de liefde van vrouwen. In het eerste worden sterfelijke vrouwen beklaagd met wie het wel ernstig moet zijn gesteld als zelfs een godin, moeder en meesteres van Cupido, niet in staat is liefde's geweld te weren. Hier overheerst dus de "omnia vincit amor" gedachte. In het tweede stelt hij echter vast dat uit Venus "broecke-broeds"heid toch niet geconcludeerd moet worden dat vrouwen in het algemeen zo zijn. Venus is zelf de schuld van de narigheid die haar overkomt. Zij is immers de wellust zelve, dus "Wien byt de Duyvel eer dan dieder mee gaet om?/ Waer wordt het lichter nat dan in de vochte plesschen?/ Waer maectmen lichter vier dan inde gloeyend' asschen?" Hier lijkt eindelijk de gedachte dat de dood van Adonis als straf voor Venus moet worden gezien, iets wat Ovidius expliciet vermeldt, te zijn verwerkt.⁴ In het laatste, vierregelige Franse gedichtje tenslotte vindt Huygens de minachtende afwijzing van Adonis geheel begrijpelijk, zodat hij zich min of meer aansluit bij de benadering van de wellustige Venus en de afwerende Adonis die

Shakespeare had gegeven.

Aanhalingen van Venus' ongelukkige liefde voor Adonis in de context van het "omnia vincit amor"-thema kan men ook een enkele maal aantreffen in liedboeken; in amoureuze klaagliedjes wordt dan, tussen vele andere mythologische voorbeelden, verwezen naar het feit dat zelfs de moeder van Cupido zich, tot haar grote droefenis, aan diens grillen moest onderwerpen.¹ In een dergelijk kader moet waarschijnlijk eveneens een liedje getiteld "Adonis doodt" gezien worden,² dat niet een van de hiervoor besproken moralisaties bevat.

In de embleemliteratuur wordt de fabel slechts gebruikt in de Thronus Cupidinis, met een prentje van Venus en Adonis als liefkozend paar, en zijdelings in Hoofts Emblemata Amatoria.³ Daar bevindt zich op de achtergrond van het prentje een liefdespaar dat direct aan Venus en Adonis herinnert. Op de voorgrond zien wij een kooi met een vogel, bewaakt door Cupido, en buiten deze kooi een kat en een havik die gretig naar het vogeltje kijken. Het Nederlandse motto luidt: "voor vryheyt vaylicheyt" gevolgd door de versregels "In vancknis voedert my de Min; en was ick vry,/ Het ongheluck had onghelijck meer machts op mij". Het is duidelijk dat de in de liefdesemblematiek veel voorkomende gedachte omtrent de zoete slavernij van de liefde⁴ op spitsvondige wijze wordt verbonden met de ons nu zo bekende Venus en Adonis-interpretatie, waarvan de kern de waarschuwing door Venus vormt: Adonis werd immers - net als het vogeltje wanneer het zou ontsnappen - het slachtoffer van gevaarlijke dieren toen hij zich aan liefde's goede raad onttrok.

In de Thronus Cupidinis dragen de Latijnse en Franse versjes respectievelijk het motto: "Non bene conveniunt Majestas & amor" en "Amour dedaigne la grandeur"; in de druk waar ook Nederlandse gedichtjes werden toegevoegd luidt het kwatrijn van Bredero: "De Cyprische Goddin verwonnen van haer lusten,/ Verlaat den hemel en het goddelyck cieraet;/ En comt hier in de schoot van haer beminde rusten./ Voorwaer volmaeckte liefd' aenziet noch rijk noch staet".⁵ De moraal komt hier ongeveer op hetzelfde neer als in het eerste gedicht van Huygens en in enkele hiervoor genoemde amoureuze liedjes: allen, zelfs goden, moeten buigen

voor de macht van de liefde, een voortdurend weerkerend motief in zowel de liedboeken als liefdesemblemten. In de variant die Rodenburgh dichtte onder het motto "De liefd ziet op geen staet" en dat eindigt met de woorden "De Goden zelve doen hier van de blyckx betoon,/ Verghetende hun Godheyt, neyghend' nae het schoon", worden Venus en Adonis niet meer genoemd; het plaatje noch de fabel worden beschreven.¹ Het gaat om de algemene waarheid die elke beschaafde tijdgenoot zelf met mythologische voorbeelden kon staven; hij hoefde zich daarbij niet te beperken tot Venus en Adonis.

Het Latijnse gedichtje dat in de Thronus werd afgedrukt, 60 verscheen al eerder in Posthius' Metamorfofen-uitgave onder een prentje van de vrijage en voorts werd het ook gebruikt bij de gravure van De Passe's Metamorfofen-reeks en bij de prent van 76 Raphael Sadeler II naar Titiaans vertrek van Adonis.² Deze regels vermelden slechts dat de Cyprische godin, van liefde brandend, Adonis volgt "nu eens vindt zij haar vreugde in het opjagen van weerloos wild, dan weer in het rusten aan het hart van de jongeling, en in het lange kussen drukken op de roze wangen".³ Hier wordt dus slechts een korte - licht erotische - parafrasering van de tekst gegeven⁴ die bij de uitbeelding van de vrijage past, zonder dat een moralisatie wordt ingevoegd. (Opmerkelijk is dat men deze tekst nog eens gebruikte bij Titiaans' Vertrek van Adonis, hoewel hij daar geenszins van toepassing is). Hetzelfde geldt ook voor het onderschrift bij de prenten van de Bewening van de dood van Adonis uit dezelfde uitgaven, waarin staat dat toen Adonis door het zwijn in de buik werd verwond, Venus zeer bedroefd was en een purperen bloem liet verrijzen opdat Adonis' schoonheid eeuwig blijven zou.⁵ Bij mijn weten bestaan er verder geen losse prenten met onderschriften, zoals dat wel bij de Actaeon- en Callisto-fabels rijkelijk het geval was.

Het enige mij bekende gedicht op een schilderij met deze voorstelling tenslotte, werd door Jan Vos geschreven: "Adoonis van Venus omhelst door F.N. geschildert". "Vrou Venus kust Adoon, die haar de boezem blaakt:/ Maar als haar boel, door 't zwijn, zijn ziel ten wondt uit braakt,/ Zal zy in 't hart vol vuur een schors van grondt-ys voelen./ D'onkuisheit ziet men meest door

bloedt en traanen koelen".¹ De uitbeelding van de vrijage roept bij de dichter kennelijk meteen de gedachten aan onkuisheid op en tegelijkertijd aan het noodlottige einde. Net als Hooft ziet Vos Adonis' dood als straf voor de onkuisheid, met dat verschil dat bij Vos ook Venus een wellusteling is. Vos' interpretatie is overigens weer ontdaan van alle allegorische elementen. Niet het jagen staat, zoals bij Hooft, voor het nastreven van aardse lusten, maar de relatie tussen Venus en Adonis is eenvoudigweg een toonbeeld van wellustigheid.

Concluderend kan men zeggen dat in de Nederlandse literatuur in die gevallen waar het treurige einde in de interpretatie werd betrokken, Van Manders negatieve benadering van Adonis (als degene die goede raad in de wind slaat) doorzet, waarbij wij niet moeten vergeten dat in alle Nederlandse Metamorfosen-vertalingen, tot aan die van Vondel, Adonis' ongehoorzaamheid steeds door een "foute" weergave van de tekst van Ovidius wordt benadrukt. Voor Van der Niss was Adonis' hovaardigheid, ijdelheid en onwil inzake de liefde de oorzaak daarvan, voor Pers zijn onervarenheid en hoogmoed en voor Hooft het najagen van aardse lusten. Alleen bij Hooft en Van Mander werd Venus expliciet als de hemelse liefde gezien. Vanaf 1621 was hier ook Shakespeare's gedicht bekend, waarin Venus in de eerste plaats als zeer hartstochtelijk en een zeer weerbarstige Adonis als de liefde en wellust schuwend worden gezien; uit Van der Niss' boekje bleek echter dat men dit zowel in "positieve" als "negatieve" zin kon interpreteren. Venus als de wellust komt ook terug in de gedichten van Huygens; daar ging het voornamelijk om het feit dat Venus terecht daarvoor bestraft werd. Voor Vos, die als enige een gedicht schreef op een uitbeelding van de vrijage van Venus en Adonis, riep het beeld daarvan in de eerste plaats de gedachte op aan wellustige liefde die gestraft wordt. Voorts blijkt de fabel ook nogal eens binnen het "omnia vincit amor"-thema gebruikt te worden, zoals naar voren kwam uit een van de gedichten van Huygens, uit enkele amoureuze liedjes en enkele teksten van liefdesemblemen. Tenslotte werd in een liefdesembleem van Hooft, de kern van Van Manders uitleg, het niet volgen van de wijze raad van Venus, op spitsvondige wijze gecombineerd met de gedachten omtrent de zoete slavernij der liefde.

Bij de schilderijen van de vrijage van Venus en Adonis hebben wij in principe te maken met een aangenaam beeld van een liefdes-idylle, een beeld dat meestal op zichzelf uitgesproken sensueel is, maar waarvan de toeschouwer kan weten dat deze idylle verstoord zal worden en een slechte afloop zal hebben. In dit opzicht heeft het thema een zekere verwantschap met onderwerpen als het huwelijk van Peleus en Thetis, het oordeel van Paris en de beide Diana-thema's. Anders dan in de 16de-eeuwse illustratie - waar de fabel steeds begeleid werd door één prentje van een rustig vriend paar en één van de bewening van de dode Adonis - werden in de schilderijen van de vrijage bijna altijd elementen ingevoegd die op meer of minder opvallende wijze een verstoring aanduiden.¹ Vanaf de eerste schilderijen van Cornelis, die in feite een isolering van een liefdespaar uit zijn veelfigurige uitbeeldingen (als die van de godenbijeenkomsten en van de mensheid voor de zondvloed) lieten zien, troffen wij een nadruk op het spreken van Venus tot Adonis aan, waarbij Venus dikwijls een spreekgebaar maakte dat tegelijkertijd de toeschouwer wees op de miniscuul op de achtergrond weergegeven dood van Adonis.² Allereerst kan een dergelijke voorstelling associaties oproepen met een beeld van onkuisheid (welke bedoeling de vrijende paren in de bovengenoemde veelfigurige voorstellingen van Cornelis ook zullen hebben gehad, men denke daarbij tevens aan Goltzius' prenten van de vrijage van Mars en Venus, die van belang waren voor de wijze van uitbeelden van de liefdesparen van Cornelis),³ waarbij de bestraffing van de onkuisheid is aangegeven. Het gedicht van Vos toonde dat ook later in de eeuw een schilderij van de vrijage van Venus en Adonis op deze wijze kon worden opgevat. Daarmee komen wij alweer op de reeds vaak geconstateerde dubbelzinnigheid dat de toeschouwer zich verlustigt aan een "onkuis" beeld, terwijl tegelijkertijd de straf voor die onkuisheid meer of minder duidelijk is aangegeven.

Voor degene die een behoorlijk kennis van het verhaal bezat, werd door het spreken van Venus en het aanwijzen van Adonis' dood op de achtergrond bovendien een precies moment uit de fabel - Venus waarschuwt hem om niet op gevaarlijk wild te jagen - aangeduid. Daarmee wordt het aangrijpingspunt van vele interpre-

b.v. 59-62

63-68

taties van de fabel gevisualiseerd en wijst Venus tevens op hetgeen er gebeurt als men de waarschuwing niet opvolgt. Dit geeft de toeschouwer dus de mogelijkheid exempla omtrent de ongehoorzaamheid en hoogmoed, zoals Van Mander, Pers, Van der Niss, Hooft maar ook Golding, Tritonio, Sabinus en Spreng die in verschillende varianten gaven, in de voorstelling te projecteren; welke hij kiest, zal afhangen van zijn kennis en voorkeur, deze schilderijen geven daartoe geen preciezere aanduidingen.

Aangezien het om een beeld van liefde gaat, en ook steeds Cupido aanwezig is, de god die alle liefdesvreugden en -pijnen veroorzaakt, zal een interpretatie die juist daarop direct betrekking heeft het meest voor de hand liggen. Het lijkt tegenstrijdig dat Venus vanuit hetzelfde beeld zowel negatief (als het toonbeeld van wellust) als positief (als de hemelse liefde of de wijze raadgeefster) geïnterpreteerd zou kunnen worden. Ik denk niet dat men bij het zien van zo'n voorstelling direct aan de hemelse liefde zal hebben gedacht - Venus ziet er immers nooit als een kuise godin uit¹ - maar wel dat het beeld van Venus en Cupido naast de negatieve, ook positieve associaties kon oproepen. Als het om uitbeeldingen van Venus en Cupido gaat, blijken de associaties bijna altijd of de wellust en onkuisheid of de liefde wier macht boven alles gaat te betreffen. Deze laatste gedachte - die wij bijvoorbeeld onder vele prenten van Venus en Cupido aantreffen² en die het centrale motief van de zo typisch Hollandse liefdesemblematica en amoureuze liedboeken vormt³ (ook in vele bruilofsdenken treden Venus en Cupido in die context op) - de eindeloos herhaalde constatering dat niemand zich kan onttrekken aan de almacht der liefde - plaatst hen niet zozeer in een negatief-moraliserend als wel in een speels-erotisch kader. Dat het thema van de vrijage van Venus en Adonis gedachten aan de almacht van de liefde kon oproepen, zagen wij in het gebruik ervan in de *Thronus Cupidinis*; dat het beeld van Venus en Adonis in de liefdesemblematica ook kon worden gecombineerd met gedachten aan de gevaren die het zich trachten te onttrekken aan de macht van de liefde met zich meebrengt, kwam in Hoofts *Emblemata Amatoria* naar voren. Hiermee wil slechts gezegd zijn dat het mij heel goed mogelijk lijkt dat Venus in deze schilderijen zowel in negatieve zin, als de wellust gezien kan

worden, als ook - in een speelsere visie - als de goede raad-geefster in zaken van liefde.

De bezigheden van Cupido kunnen soms bepaalde associaties versterken; aanwijzingen voor een eenduidige interpretatie van de gehele voorstelling geven zij echter evenmin. Wanneer hij een pijl omhoog houdt zoals in werken van Wtewael en Goltzius¹ - bij Wtewael uitgesproken triomfantelijk en bij Goltzius eerder spottend - wordt hij als triomferend gepresenteerd. Dikwijls omarmt Cupido een hond, soms speelt hij met een van deze dieren, soms beklimt hij een van de honden.² Aangezien de honden Adonis' jachtgezellen zijn, en zo verwijzen naar zijn meest geliefde activiteit waartoe hij zich ondanks liefde en waarschuwingen toch onweerstaanbaar voelt aangetrokken, kan een Cupido die zo'n dier omarmt, ermee speelt of het beklimt, allereerst als een soort beeldrijm met de hoofdcène worden gezien: Cupido herhaalt met een hond hetgeen Venus doet of wil doen met Adonis (hetgeen Goltzius combineerde met het beeld van Cupido als triomfator). Voorts kan hierin ook een parallel gezien worden met voorstellingen van Mars en Venus, waar Cupido's met de wapens van de door de liefde buiten werking gestelde Mars spelen;³ ook Adonis wordt door de liefde - zij het slechts tijdelijk - "ontwapend", dat wil zeggen, afgehouden van de jacht die hem uiteindelijk noodlottig zal worden. Als men de hond zinnebeeldig wil duiden ligt, door de combinatie met Cupido, de gedachte aan de gewenste trouw en gehoorzaamheid in de liefde - waar Adonis zich tot zijn en Venus' verdriet aan zal onttrekken - voor de hand. Vooral het schilderij van Van Nieuland, waar Venus wijst op de Cupido die een hond omarmt, roept sterk zulke associaties op.

In één schilderij van Cornelis (het laatste, dat 1630 is gedateerd) ligt Cupido te slapen. Dit zou erop kunnen duiden dat Cupido uitrust van de overwinning zonder zich, zoals Cupido eigen is, te bekommeren om de gevolgen van zijn daad. Het kan er echter ook op wijzen dat Cupido op dit fatale moment uitgeschakeld is en zijn werk niet naar behoren doet, hetgeen dan zou kunnen betekenen dat Adonis als een voor de liefde ongevoelige jongeman moet worden beschouwd.⁴ Dit herinnert aan de van Ovidius afwijkende versie van het verhaal door Shakespeare, die in het boekje van

Van der Niss werd weergegeven en door de laatste zowel in positieve als in negatieve zin werd geïnterpreteerd. Aangezien Adonis in dit schilderij weinig toeschietelijk is en op het punt van vertrekken staat, terwijl zijn gezichtsuitdrukking als onverschillig kan worden opgevat, hoeft deze mogelijkheid in dit geval niet te worden uitgesloten.

Wij hebben in hoofdstuk I geconstateerd dat vanaf 1614 in vele Hollandse schilderijen met Venus en Adonis niet alleen het toespreken werd benadrukt, maar dat tevens Adonis, zoals op het bovengenoemde schilderij van Cornelis, op het punt van vertrekken leek te staan, òf, vanaf 1622, daadwerkelijk vertrekt.¹ Aanvankelijk werd dus de versterking van de idylle aangeduid zonder dat de tekst van Ovidius werkelijk geweld werd aangedaan (zoals in de werken van Goltzius en Moreelse van 1614 en in alle werken van Cornelis na 1614), na 1622 werd ook door middel van het - niet tekstgetrouwe - vertrek van Adonis, het felt dat Adonis toch gaat jagen en daarmee Venus' raad in de wind slaat, weergegeven. De tragische wending die verhaal neemt kon aldus op overtuigende wijze gevisualiseerd worden: aangezien de toeschouwer weet dat Adonis zijn dood tegemoet gaat, krijgt de handeling een dramatische spanning.²

Zoals reeds in hoofdstuk I vermeld, was dit moment voor Lairese zo vanzelfsprekend dat hij, ondanks het feit dat hij voortdurend waarschuwt dat men de tekst van Ovidius nauwkeurig moet lezen, als een van de uit te beelden scènes noemt: "Daar hy van haer afscheid neemt, om ter jagt, of liever ter slagbank, te gaan", waarmee hij mijns inziens de kern raakt van datgene waar het in deze uitbeeldingen om gaat.³ Of daar een moralisatie aan verbonden moet worden, en of Adonis daarbij als deugdzaam of moedig, ongehoorzaam of overmoedig moet worden opgevat, wordt naar mijn mening meestal aan de voorkeur van de toeschouwer overgelaten; op welke wijze men het verhaal ook uitlegde, het toch gaan jagen, het niet opvolgen van Venus' raad, vormde zoals wij zagen, steeds het uitgangspunt voor de uitlegging. Bepalend voor de interpretatie is wel of men Adonis als liefdevol ziet of als ongevoelig voor Venus' avances. De mening van verschillende 16de-eeuwse toeschouwers hierover kon, wat

betreft het schilderij van Titiaan, reeds uiteenlopen. Borghini interpreteerde diens Adonis als afkerig van Venus en haar ontvluchtend, hetgeen hij Titiaan verweet omdat hij dit als een ongeoorloofde afwijking van het verhaal zag, waarin Adonis immers Venus' liefde zeer op prijs stelde.¹ Titiaans vriend, Ludovico Dolce daarentegen - die de Metamorfosen door en door kende - heeft geen problemen met deze afwijking en beschrijft hoe prachtig de uitdrukking van de liefde en bezorgdheid van Venus is weergegeven, die het ongelukkige einde schijnt te voorvoelen, terwijl Adonis haar liefdevol lijkt gerust te stellen: "...e par, che con vezzi lascivi & amorosi la conforti a non temere".² In beide teksten wordt echter in het midden gelaten hoe men Adonis' daad moet waarderen. Voor degene die een onderschrift bij de prent van Martino Rota naar Titiaan vervaardigde, was dit wel duidelijk; de nadruk ligt daar op zijn fatale "ongehoorzaamheid": "Anzi sequendo il suo fatal errore".³ Deze fatale vergissing wordt in de eerste Hollandse schilderijen met het vertrek, door Moreelse en Bloemaert, extra kracht gegeven doordat Adonis' dood - zoals in de vrijages van Cornelis reeds gebruikelijk was - op de achtergrond werd weergegeven. Geen van beide werken - en dat geldt overigens ook voor alle hiervoor aangehaalde schilderijen, uitgezonderd wellicht het genoemde werk van Cornelis uit 1630 - wekken de indruk dat de kunstenaar Adonis als ongevoelig voor de liefde van Venus heeft willen weergeven. Dat Adonis hier associaties met de "onbedachte jeugd" zal hebben opgeroepen lijkt het meest voor de hand te liggen. Of hij zich onttrekt aan de raad van de hemelse liefde (Van Mander, Hooft), aan de bescherming van de ware liefde in het algemeen (Hooft, Emblemata Amatoria), of gewoon als een overmoedige het gevaar zoekt (Pers), wordt aan de toeschouwer overgelaten.

Zoals gezegd is het niet waarschijnlijk dat wij hier in Adonis de ongevoelige beïnvloeden moeten zien die Venus' avances ontvlucht, zoals Shakespeare hem beschreef. Ook al vanwege het feit dat Adonis' dood in deze uitbeeldingen aanwezig is, kan hij moeilijk als het toonbeeld van deugd worden gezien. Meer in overeenstemming met die opvatting lijken het veel latere schilderijtje van Vertangen en de laat 17de-eeuwse schilderijen van Hondius, Glauber en Gerard Hoet.⁴ Met name in het laatste schilderij,

72, 73
66-68, 70

77, 78

77, 78

183

184

waarvan de beeldvorm zo dicht bij die van Jozef vluchtend voor de vrouw van Potifar staat, kan men vrij zeker zijn dat Adonis gezien moet worden als een deugdzame die voor de wellust vlucht.

- 183 In het geval van Vertangen, waar Venus eerder smekend kijkt naar de zeer ontwijkende Adonis, kan men zich nog afvragen of Van der Niss' tweede interpretatie van Shakespeare's versie, waarin de voor de ijdelheid en eigenliefde staande Adonis zich ten onrechte aan de oprechte liefde van Venus onttrekt, van toepassing zou
- 176 zijn. Of wij in Van Bijlerts fragment een dergelijke strekking kunnen vermoeden, valt vanwege het ontbreken van de Adonis-figuur niet te achterhalen;¹ de wanhopige Venus die Adonis vastgrijpt, de wegduwende hand van Adonis, en het feit dat achter Venus om een boom gestrengelde wijnranken zijn te zien - een zinnebeeld van liefdestrouw - zou in die richting kunnen wijzen.

- 175 Honthorsts schilderij nam door de dramatische en sombere sfeer - Venus en de Cupido's drukken duidelijk verdriet, wanhoop en angst uit, terwijl Adonis bepaald geen luchthartige indruk maakt - en vanwege het vermoeden dat het hier portretten betreft, een bijzondere plaats in.² Kan het hier gaan om een jonge vrouw met haar (overleden?) jonge echtgenoot die, niet weerhouden door liefde of vrouwelijke angsten, ten strijde trok (of bij de jacht is omgekomen)? In dat geval moet de opdrachtgever of -geefster of de schilder zich bewust zijn geweest van de reden die Ovidius geeft voor het toch gaan jagen van Adonis, namelijk zijn mannelijke moed, die hem naar zijn noodlot drijft; de duidelijk zichtbare eikebladeren boven hun hoofden - op te vatten als een zinnebeeld van onverschrokkenheid - zouden daarop kunnen wijzen. Onderscheidde het schilderij van Honthorst zich in sfeer reeds van de andere voorstellingen, als deze interpretatie juist is dan maakt zowel het feit dat een belangrijk element uit Ovidius' tekst recht werd gedaan als het feit dat een voorstelling met een tamelijk frivole traditie voor een dergelijk "serieus" gegeven in een portraat historief werd gebruikt, het tot een zeer uitzonderlijke Venus en Adonis-uitbeelding.

- 177-181 In een aantal schilderijen van de academisten Backer, Van Loo en Bol, is de vertrekkende beweging van Adonis juist onderdrukt en staat de liefdevolle relatie tussen beiden centraal.³ In tegenstelling tot het schilderij van Honthorst wordt de liefdes-

idylle benadrukt ten koste van de dramatische handeling; in deze werken is wel het spreken van Venus weergegeven. Dolce's woorden over de uitdrukking van liefde en angstige voorgevoelens van Venus en de liefdevolle geruststelling van Adonis zouden op deze schilderijen uitstekend van toepassing kunnen zijn.¹ Anders dan in de meeste vroegere stukken (Cornelis, Wtewael, Moreelse, Bloemaert) is een uitbeelding van de wrede afloop afwezig zodat een nadruk op de straf - voor wat dan ook - ontbreekt.² Het zijn in de eerste plaats zeer sensuele schilderijen,² waaraan de aanduiding van Venus' waarschuwing, Adonis' vertrek, en de hem weerstreven cupido's enige spanning geven. Tevens bestaat de mogelijkheid gedachten omtrent de wellust die bestraft zal worden, of omtrent de onbedachte jeugd erin te projecteren, zonder dat dat in het beeld wordt aangegeven. Er werd al op gewezen dat de houdingen en de daarmee uitgedrukte relatie tussen Adonis en Venus in deze schilderijen zeer verwant zijn aan die in een opmerkelijke compositie van Rubens (slechts uit een studio-repliek bekend). Daar trekt een furie Adonis aan zijn mantel, zodat wordt getoond dat krachten die buiten Adonis omgaan hem meeslepen naar zijn ondergang; daarmee wordt in feite de mogelijkheid tot moralisaties omtrent schuld en straf uitgesloten en ligt de nadruk op het noodlotsdrama dat zich afspeelt.³ Die noodlotssfeer, die extra kracht kan krijgen door accentuering van de liefdesidylle, lijkt ook voor de schilderijen van Backer, Van Loo en Bol bepalend.

- 185-187, In de tweede helft van 17de eeuw, ontmoetten wij voor het eerst ook een aantal schilderijen die een ongestoorde vrijage weergeven, zoals wij die uit boek-illustraties kennen.⁴ De liefdesidylle is geheel het hoofdthema geworden, niets duidt op een verstoring. Zelfs een aanduiding van Venus' waarschuwendende woorden ontbreekt, zodat op geen enkele wijze een aanknopingspunt voor een (moraliserende) interpretatie wordt aangegeven; slechts de wetenschap hoe het afloopt, zou de toeschouwer - wanneer hij daar behoefte toe gevoelt - hiertoe aanleiding kunnen geven. Alleen in het schilderij van Van der Neer zou de Cupido die een T-vormig stokje omhoog houdt en opkijkt naar een boven hem vliegend vogeltje (of het aan een touwtje zit, valt niet te zien), kunnen verwijzen naar het gevangen zijn in de liefde en de

vreugden en smarten daarvan. Zoals wij reeds zagen was dit een in de embleemliteratuur veelvuldig voorkomende gedachte, waarmee in een embleem van Hooft de Venus en Adonis-scène gecombineerd werd; daar werd gewezen op de "veiligheid" daarvan zolang men zich niet aan die liefde onttrekt.

Hoofdstuk 4 VERTUMNUS EN POMONA

De fabel van Vertumnus en Pomona die buitengewoon veelvuldig in de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst werd uitgebeeld, komt, net als die van Callisto, zeer weinig voor in de Nederlandse literatuur. Wel werd zij in Ovidius-commentaren meestal uitvoerig uitgelegd, zij het op zeer uiteenlopende wijze.

Karel van Mander geeft in zijn Wtlegghingh een ingenieuze morele verklaring die, voor zover mij bekend, origineel is:¹ Pomona, de "Appel en Fruyt-Goddine", staat voor de deugd "...want met dry Appelen waren uytgebeelt de dry deughden in Hercules...". Weliswaar spreekt Ovidius nergens over deze drie appels, maar hier maakt Van Mander, kennelijk geïnspireerd door Pomona's naam, de gedachtesprong naar de appels die Hercules uit de tuin der Hesperiden haalde. Na een korte uiteenzetting over appels met betrekking tot de deugdzame Hercules, vervolgt hij "Wie dan tot der deught wil comen, heeft grooten vlijt te doen, het zy in wat staet hy is, en hem te gevoeghen nae tijdt, nootd, en alderley ghelegghentheyt: en ten lesten aflegghen alle Vrouwlijck wesen, cleenherticheyt, lafheyt, luyheyt, en het steunstocksken der traecheyt, hem bewijsende cloeck en Manlijck, met alderley schoon en blinckende wercken, soo sal de deught hem willigh te deele worden, eerlijck ontfanghen, en becroonen". Wie tot de deugd wil geraken moet daar dus veel moeite voor doen, zich steeds aanpassend aan verschillende omstandigheden; hij moet zich tenslotte van alle slechte eigenschappen ("Vrouwlijck wesen") ontdoen en zich door goede werken bewijzen.

De meest gebruikelijke uitleg van deze fabel, die Van Mander echter niet overneemt, is de natuurhistorische: daar staat Vertumnus voor de veranderende jaargetijden, Pomona voor de overvloed aan vruchten, of datgene wat de aarde vrucht doet dragen. Als hij zich tenslotte met Pomona verenigt, dan wordt de aarde vruchtbaar en zal deze bloemen en vruchten voortbrengen. Zowel in de Ovidio Vulgare als in Mansions uitgave vinden wij onder meer een dergelijke verklaring, waarop ook door Sabinus, Fraunce en later door Renouard en Du Ryer wordt voortge-

borduurd.¹

De morele uitleggingen lopen bij de verschillende commentatoren nogal uiteen. In *Mansions* uitgave vinden wij naast een christelijk-allegorische uitleg (over Vertumnus als de wijze en goede prediker en Pomona als de christelijke geest op weg naar het heil) de fabel ook als een waarschuwing gebruikt voor ouders, verwanten en vrienden, om jonge meisjes niet teveel met oude vrouwtjes te laten praten; deze oudjes geven zedeloze en overspelige mannen een gemakkelijke entree tot onschuldige en goedgelovige meisjes, omdat die er goed aan denken te doen hun raad op te volgen.² Het beeld van Vertumnus als een oude vrouw wordt dus geassocieerd met een koppelaarster. Ook Horologgi zegt dat men een oogje moet houden op oudjes die met onze jonge dochters converseren. Deze meisjes zijn dikwijls standvastig tegenover het bidden en smeken van minnaars, evenals tegenover goud en de kracht van overreding, maar voor de woorden van een zielig maar boosaardig oudje geven zij zich snel gewonnen en zo geven zij zichzelf en hun eer over aan oude heksen.³ Een dergelijke negatieve benadering van het verhaal zien wij eveneens in de "theologische" uitleg van Spreng, die Vertumnus als de listige Satan ziet, die de ziel door listen en lieflijke woorden ten val brengt.⁴

Horologgi geeft nog een originele uitleg: Vertumnus staat voor de hebzuchtige die begerig is naar de rijkdommen der aarde. Om dat te bereiken schrikt⁵ zo iemand er niet voor terug talloze vormen aan te nemen. Renouard zegt iets dergelijks: Vertumnus wordt gezien als de volharding in het algemeen, die talloze vormen aanneemt om datgene te verkrijgen wat begeerd wordt.⁶ Enigszins verwant is ook een van Du Ryers uitleggingen: hier gaat het om de onstandvastigheid van de gedachten der mensen. Die gedachten zijn meer gericht op het aardse (Pomona) dan op het hemelse. Om het aardse te bezitten verandert men onophoudelijk. Du Ryer geeft tenslotte nog een uitleg die ook reeds door Sabinus werd gegeven: de veranderingen van Vertumnus staan voor de wisselende hartstochten in het gemoed van geliefden, die de ene keer vrezende, dan hopen, dan verheugd zijn, dan bedroefd, et cetera.⁷ Ook Turchi betreft het verhaal op de liefde.⁸ Bij hem vinden wij de meest voor de hand liggende benadering en zien

wij hoe het verhaal als een eenvoudig, positief liefdes-exempel kan worden gezien. Ordende Tritonio Vertumnus reeds onder de "Amantes Astutes",¹ Turchi werkt dit verder uit door te zeggen dat Vertumnus staat voor de verliefde jonge man die de liefde van een hem waardige - zij het afwijzende - vrouw nastreeft. Om te tonen dat hij haar waardig is, moet hij zich door vele daden en listen uitputten voor hij zijn doel bereikt. In feite is Van Manders interpretatie zeer verwant; hij "allegoriseerde" de fabel echter iets meer door de moeite die Vertumnus zich getroost niet op het streven van de minnaar maar op die van de mens in het algemeen te laten slaan, terwijl Pomona staat voor de deugd in plaats van voor de deugdzame vrouw.

De morele interpretaties van Mansion en Horologgi over oudjes die niet te vertrouwen zijn, concentreerden zich op de gedaante van Vertumnus als oude vrouw; zij simplificeren de fabel in die zin, dat zij doen alsof Pomona uiteindelijk voor diens overredingen door de knieën gaat; zij bekommeren zich in feite niet om de laatste fase van het verhaal.² In de andere morele interpretaties gaat het om de verschillende gedaanten van Vertumnus in het algemeen, zij gaan niet specifiek in op Vertumnus als oudje. Alleen Van Mander probeerde zowel Vertumnus als oude vrouw als de laatste episode van het verhaal, waarin Vertumnus weer zijn ware gedaante aanneemt, te betrekken in zijn uitlegging.

Wat het meest in het oog springt in diverse morele interpretaties is de nadruk op de moeite die men zich moet getroosten om iets te bereiken. Bij Van Mander heeft dat de deugd als doel, bij Turchi het verkrijgen van de liefde van een waardige vrouw, bij Horologgi gaat het om het verkrijgen van rijkdommen der aarde, terwijl het voor Renouard voor de volharding in het algemeen staat.

De fabel blijkt voor dichters weinig interessant; er wordt voorzover mij bekend slechts zelden aan gerefereerd. Een van de uitzonderingen vormt de onvermoeibare Houwaert, die het verhaal opneemt in boek III van *Pegasides Pleyn*, dat handelt over de betrekkelijkheid van de lichamelijke schoonheid en hoe velen door een overmaat aan schoonheid in moeilijkheden geraakten.³

Houwaert zet, Ovidius vrij trouw volgend, de fabel uiteen; de moraal is slechts, dat wanneer een maagd niet oppast voor "guyten" zij daar spijt van zal krijgen. Dan zal zij weinig plezier van haar schoonheid hebben; want zij die in mooie hoven komen, zullen de lelijkste bloemen laten staan en de mooiste het eerst plukken. Aan het verhaal ging een tirade vooraf dat schoonheid haar meesteressen dikwijls heeft bedrogen, want schoonheid verwekt ieders vurige liefde, hetgeen vele maagden tot schande en oneer heeft gebracht. Het verhaal wordt door Houwaert dus weer op oppervlakkige wijze gehanteerd als een van zijn vele exempelen die jonge maagden moeten aansporen hun kuisheid goed te bewaken. Pomona is daarbij een van zijn talloze gevallen vrouwen en geenszins het toonbeeld van deugd dat zij bij Van Mander is.

Op een veel toepasselijker wijze wordt naar de fabel verwezen in een lied uit Den Bloem-Hof van de Nederlandsche Jeught (1608), waarin de schoonheid van een beminde wordt bezongen en vergeleken met die van Pomona en allerlei andere mythologische dames.¹ Daarna wordt de beminde gewaarschuwd niet de geschikte tijd voorbij te laten gaan, want wanneer de bloei voorbij is en het haar grijs wordt dan zal het Pomona-outerlijk van de geliefde niet meer zijn wat het geweest is en zal Vertumnus' belangstelling verflauwen. Aangezien in de Metamorfofen-fabel door Vertumnus wordt gewezen op de nutteloosheid van vrouwelijke schoonheid die onvruchtbaar blijft, is de associatie met deze fabel hier zeer begrijpelijk.

Mij is slechts één embleemtekst bekend waarin gebruik werd gemaakt van deze fabel, namelijk de verzen die Rodenburgh dichtte voor zijn Liefdes-zinne-beelden. Het Latijnse motto luidt "Vincit amor astu", het Nederlandse: "Liefde zoekt list". Rodenburgh stelt in het navolgende gedichtje dat, wanneer het niet lukt om het hart van de beminde te bewegen, dan "Gheeft liefde list'ghe raedt aen die ghetrouw beminnen, / Ghelyck de lievert deed om Pomona te winnen".² Hier wordt de list van de liefde dus positief gewaardeerd, gesteld dat het om "ghetrouw" beminnen gaat. Wij zien dat Rodenburgh tot een eenvoudige interpretatie komt die verwant is aan die van Turchi, waarbij de nadruk is verschoven van het nastreven van de liefde van een waardige vrouw, naar het

getrouw beminnen zelf dat op den duur beloond zal worden.

- Werd deze fabel nauwelijks in de literatuur gebruikt, ook kennen wij - anders dan bijvoorbeeld van de Actaeon- en Callisto-episodes - bijna geen prenten met onderschriften. Dit zal samenhangen met het feit dat het iets later dan de Actaeon- en Callisto-onderwerpen als picturaal thema populair werd. Dergelijke prenten met onderschriften stammen immers grotendeels uit de late 16de en vroege 17de eeuw. Uiteraard vinden wij de voorstelling wel bij de Metamorfofen-illustraties met korte teksten in de uitgaven van Posthius en C. de Passe.¹ In beide zijn dezelfde Latijnse regels gebruikt, waarin het verhaal wordt geparafraseerd ter verduidelijking van wat zich op het prentje afspeelt. "Pomona bleef steeds in haar welverzorgde tuin, neerziende op Venus, neerziend op mannen. Op haar treedt toe Vertumnus, zich voordoeend als een oude vrouw, en raadt haar te smaken de vreugde van het gemeenschappelijk bed".² Deze tekst is dus neutraal, een moraal of pointe, die wij soms wel in deze tekstjes aantreffen, ontbreekt; zelfs blijft de afloop buiten beschouwing. Door Pomona's afschuw van liefde en mannen te noemen en vervolgens het door Vertumnus aanbevolene samen te vatten als "de vreugde van het gemeenschappelijk bed", worden echter wel de erotische implicaties benadrukt. Het onderschrift beperkt zich verder tot wat wij zien: een kuise, afwijzende Pomona in haar tuin, Vertumnus als oude vrouw haar toesprekend, hetgeen onder de prent van Tempesta bondig wordt samengevat als "Vertumnus anili forma Pomonae sui amorem persuadet".³ Hetzelfde gebeurt ook in de Duitse tekstjes bij de prentjes in Posthius' en De Passe's uitgaven en in de Latijnse parafrase in het boekje met Van der Borchts prentjes,⁴ met het verschil dat daar wel vermeld wordt dat Vertumnus uiteindelijk zijn doel bereikt.
- 81 Er bestaat echter één prent met een zeer uitvoerig onderschrift, namelijk de prachtige en invloedrijke gravure van Saenredam naar Bloemaert uit 1605, waarbij Th. Schrevelius een twintig-regelig gedicht in het Latijn schreef.⁵ Hierin wordt ten eerste uitgewijd over Pomona's tuinverzorging, waarbij Ovidius' beschrijving in iets uitvoeriger vorm wordt geparafraseerd. Er wordt vermeld dat zij het heerlijk vond wijnstokken op te binden aan olmen, om vruchtbomen te snoeien en te enten en

"de zwoegende tuinen met water te besprenkelen", terwijl twee regels worden toegevoegd die een niet mis te verstane erotische lading hebben: over de gekromde komkommer en de kalebas met gezwollen buik die loom terneder ligt en de kool die neigt met hangende stronk.¹ Vervolgens worden Ovidius' regels geparafraseerd waarin gezegd wordt dat Pomona iedereen, ook Vertumnus die allerlei gedaanten kon aannemen, steeds heeft afgewezen, met de toevoeging "onverdiend". Tenslotte wordt in vier regels de rest van het verhaal samengevat: in de gedaante van een oudje streelde hij met "cyprische geluiden" haar weerspannige oren, kreeg vervolgens zijn aardse jeugdige schoonheid weer terug, waarna zij zich gewonnen gaf en in zijn armen viel. Hier wordt de afloop van het verhaal dus wel verteld, zonder dat er overigens een moraal wordt toegevoegd. Door de aanvulling dat Vertumnus steeds "onverdiend" werd afgewezen blijkt echter wel dat zijn liefde en moeite positief beschouwd worden, terwijl de uitkomst duidelijk een happy-end is. Deze afloop is overigens -hetgeen zeer uitzonderlijk is - ook op de achtergrond van de prent, waar zich een vrijende Vertumnus en Pomona bevinden, te zien. Het opmerkelijkst in deze tekst is wel de uitvoerige en erotisch getinte beschrijving van de tuin; vele daar beschreven elementen, zoals de opgebonden wijnstok, de komkommer, de kalebas, de kool, zijn ook op de prent te zien.

Tenslotte dient nog een mooi gedicht uit 1646 van Oudaen, op een uitbeelding van dit thema, vermeld te worden:² "Op Pomona en Vertumnus met de pen getekent door xxx". Oudaen beschrijft in lyrische bewoordingen eerst uitvoerig wat er allemaal op deze tekening te zien valt aan planten, bloemen en vruchten: de druivenranken, roselaar, peen, lof, palm, egelantier, kwee, mispel, appel, peer, kers, komkommer en pompoen passeren de revue. Dan gaat hij in op de verliefde Vertumnus die hier een oude vrouw lijkt "maar kan nogtans niet koppelen", tot hij Pomona toch wint na in een "braven jongeling" veranderd te zijn. Oudaen besluit met een bejubeling van de kunstenaar, die altijd naar het leven werkt en wiens roem door zijn kunst zal leven. Van een toevoeging van enige moraal is dus evenmin sprake; ook hier lijkt echter bedoeld te worden op een gelukkige afloop. Zoals wij zagen, wordt in de gevallen waar de tekst op een

uitbeelding betrekking heeft op Vertumnus' gedaante als oude vrouw ingegaan, in welke vorm hij Pomona trachtte te overreden tot beminnen. Een moraal of uitleg wordt daarbij niet gegeven terwijl evenmin - zoals bij het Callisto-thema wel het geval was - de moraal duidelijk besloten ligt in de beschrijving van de uitgebeelde episode. Het getoonde wordt echter geenszins negatief beschouwd; dat het uiteindelijk toegeven van Pomona een te laken zwakheid is en dat de acties van Vertumnus een gevaar voor haar vormen, zoals in enkele uitleggingen in de commentaren en bij Houwaert het geval was, blijkt niet.

Waarschijnlijk wijzen de interpretaties van Van Mander, Turchi en vooral de emblematische tekst van Rodenburgh ons de richting, als wij de associaties willen achterhalen die een uitbeelding van het Vertumnus en Pomona-thema kon oproepen. In haar analyse van Rodenburghs Liefdes-zinne-beelden schrijft Witstein dat de eerste zestig emblemen de liefdesgang schilderen volgens de toenmalige petrarkistische mode, waarin liefde als een dwingende en goddelijke kracht verschijnt die de minnaar doet schreien, hopen en lijden, en het meisje in koele onaandoenlijkheid laat toezien totdat, door de nimmer aflatende ijver die de minnaar aan de dag legt, ook zij zich aan Cupido gewonnen geeft. De amoureuze didaktiek die Rodenburgh hier geeft, eindigt tenslotte in het huwelijk (in de Houw'lykx Zinnebeelden).¹ De bewuste embleemtekst waarin Vertumnus en Pomona worden aangehaald, handelend over de list die de trouwe minnaar moet aanwenden om een ongevoelige beminde toch te winnen, staat te midden van een reeks andere embleemtekstjes (nrs.XLI t/m XLVIII), die zich alle concentreren op gedachten omtrent de koppigheid en koelheid van de geliefde en de volharding die de minnaar aan de dag moet leggen.² Het spreekt bijna vanzelf dat het Vertumnus en Pomona-verhaal in deze context uitstekend dienst kon doen.

Naast dit petrarkistische motief dat wij veelvuldig in de Nederlandse liefdeslyriek en in de typisch Hollandse liefdes-emblematiek - wel vehikels van het petrarkisme genoemd - tegenkomen,³ is er nog een andere, meer solide voorstelling van de liefde die in de Nederlandse literatuur steeds terugkeert en die, zoals bij Rodenburgh valt te zien, in het verlengde van deze petrarkistische liefdesgang kan worden geplaatst. Het is de

gedachte dat de jonge vrouw kuis en maagdelijk moet zijn en weerstand moet bieden aan mannelijke verleidingen, maar zich uiteindelijk dient te geven aan de ware geliefde, die zich veel moeite moet en zal getroosten om haar hand te winnen; zij moet zich overgeven zolang zij nog jong en mooi is en nog niet door ouderdom aangetast, om tot een kuis, maar vruchtbaar huwelijk te geraken.¹ Deze in de literatuur zo dikwijls voorkomende benadering, waarin steeds wordt benadrukt dat jeugd en schoonheid zonder waarde zijn wanneer zij niet vrucht dragen in het huwelijk omdat niets erger is dan schoonheid die verwelkt tot kinderloze ouderdom, strookt geheel met de teneur van het Vertumnus en Pomona-verhaal. Zoals wij zagen werd in ieder geval eenmaal, in een liedboek uit 1608, in een dergelijke context aan deze fabel gerefereerd.² Ik vermoed dat wij de uitbeeldingen binnen dit kader nader moeten bekijken. Juist het laatste aspect, de eindeloos herhaalde, vooral op vrouwen gerichte aanmaning om op de juiste tijd tot een eerzaam en vruchtbaar huwelijk te komen - en waaraan steeds de gedachte aan de vergankelijkheid van jeugd en schoonheid gekoppeld is - kwam weliswaar niet duidelijk naar voren in de uitleggingen, maar vormt mijns inziens een van de belangrijkste elementen die in vele uitbeeldingen van de fabel besloten ligt en die ook rechtstreeks uit de fabel zelf voortkomt.³

In hoofdstuk I werd geconstateerd dat, toen Bloemaert het thema voor het eerst opnam, in de boekillustraties reeds een picturale traditie van dit onderwerp bestond, die dan ook voor hem als uitgangspunt diende.⁴ Vanaf dat moment wordt immer de statische situatie weergegeven waarin Pomona passief luistert naar de haar toegesprekende Vertumnus. Vooral door het bijwerk, zoals de tuin en de vruchten, wordt voor de toeschouwer duidelijk om welk gegeven het gaat, terwijl door het wijzen op de olm en de wijnstok een specifiek moment uit het verhaal kon worden aangeduid. Voornamelijk met kennis van het verhaal kan de toeschouwer weten wat het oudje te vertellen heeft, voorts dat in de mooie jonge vrouw een kuisse maagd gezien moet worden die zeer afkerig is van mannelijke toenadering, en dat de oude vrouw de valse gedaante van een vasthoudende minnaar is voor wiens liefde zij

zal bezwijken. Geconstateerd werd voorts dat de uitbeelding van dit thema zich in de loop van de eeuw steeds liet invoegen in bepaalde "typen" schilderijen die bij bepaalde groepen schilders geliefd waren;¹ juist doordat de beeldvorm betrekkelijk simpel is en er geen duidelijke handeling plaats vindt, kon dit geschieden. Dat het als picturaal thema zo geliefd was, is gezien de beeldvorm zeer begrijpelijk. Er werd immers al vaker op gewezen dat idyllische situaties met weinig handeling in de Hollandse schilderkunst dikwijls de voorkeur blijken te genieten. Voorts bood het thema de mogelijkheid een jonge, begeerlijke maagd uit te beelden en te contrasteren met een lelijke oude vrouw, zoals ook uit talloze genrestukken blijkt, een picturaal interessant gegeven voor schilders, die gepreoccupeerd waren met een zo perfect mogelijke weergave van het uiterlijk der dingen. Daarnaast gaf het onderwerp de gelegenheid tot het schilderen van veel stilleven-bijwerk.

Wij zagen dat de toeschouwer die op de hoogte is van het verhaal, weet dat deze jonge maagd haar "hof" angstvallig gesloten houdt tegen mannelijke indringers maar dat zij desondanks binnenkort haar "fruit" zal prijsgeven. Tevens bleek uit teksten dat dit meestal positief gewaardeerd werd, en reeds werd gesuggereerd dat het beeld gezien kan worden als dat van een kuisse maagd die zich op het juist moment zal overgeven, nadat de ware geliefde zich daar hevig voor heeft ingespannen; de afloop kan dan opgevat worden als de ware, trouwe liefde die tot vruchtbaarheid leidt. Daarbij kan, door het contrast tussen jong en mooi, en oud en lelijk, het beeld op zichzelf in eerste instantie als een beeld van vergankelijkheid, een "vanitas" worden begrepen, zoals dat bij de vele genrestukken met dezelfde tegenstelling (en men denke daarbij ook aan voorstellingen als Bathseba en Danaë), expliciet of impliciet het geval is.² In afwijking van die voorstellingen hebben wij hier echter naar mijn mening te maken met een "vanitas" waar het gedrag van de mooie jonge vrouw als positief exemplaar gezien kan worden omdat uiteindelijk op de juiste wijze gereageerd wordt op de waarschuwing om de schoonheid op eerbare wijze te gebruiken en niet vruchteloos te laten verdorren. Het Vertumnus en Pomona-thema biedt de mogelijkheid om, door middel van het aan de uitbeelding

inherente vergankelijkheidsmotief, deze waarschuwing als het ware kracht bij te zetten. Daarnaast versterken de uitgebeelde vruchtenstillevens uiteraard de associaties met zowel vruchtbaarheid als vergankelijkheid.

De wijze waarop het verhaal meestal wordt uitgebeeld bevat mijns inziens diverse elementen die voor de toeschouwer associaties oproepen die binnen de bovengeschetste context passen van de weg van de eerzame liefde tot het huwelijk. De boom en de daaromheen slingerende wijnranken vormen, zoals wij in hoofdstuk I zagen, een belangrijk element in de meeste uitbeeldingen. Deze worden nadrukkelijk in de tekst van Ovidius vermeld: Vertumnus wijst Pomona daarop en zegt dat de olm waardeloos zou zijn als hij niet "gehuwd" was met de wingerd; deze zou op haar beurt verdorrend op de grond liggen als zij de olm niet tot steun had. Vertumnus berispt Pomona dat zij het exempel van de wingerd niet navolgt.¹ Het beeld van de wijnrank die een boom omslingert, zal ook zonder precieze kennis van Ovidius' tekst associaties met liefde in positieve zin hebben opgeroepen, aangezien het in de 16de en 17de eeuw nog altijd - of liever weer - een bekende en veel gebruikte metafoor voor vriendschap en liefde blijkt te zijn. Bij Alciatus vinden wij een embleem met de olm en de wijnrank, dat handelt over de duurzaamheid van de liefde, onder het motto "*Amicitia etiam post mortem durans*".² Dezelfde of verwante beelden van een boom (bijna altijd een olm genoemd) door een wijnstok omslingerd, met daarmee gecombineerd gedachten over hechte en duurzame liefde, trouw, onderlinge afhankelijkheid, en dikwijls ook over vruchtbaarheid, vinden wij gevarieerd in embleemboeken van Whitney, Camerarius, Poirters, Hofferus, in de *Emblemata Amatoria* van Heinsius en in Vaenius' *Amorum Emblemata*.³ Behalve in embleemboeken kan men deze gedachte ook terugvinden in een uitwijding van Pers in diens bewerking van Ripa's *Iconologia*, onder het hoofd "Houwlijxe Vereeniging en Goedwilligheyt" en in diverse gedichten, onder andere bruiloftsdichten (in de oudheid had Catullus dit beeld reeds in een epithalamium gehanteerd). Op de titelpagina van Cats' *Houwelyck* tenslotte, waar verschillende stadia van het echtelijk leven zijn weergegeven, treffen wij een uitbeelding van een boom met een wijnrank aan bij het paar dat in de bloeitijd van het huwelijk

verkeert.¹ De enigszins ontwikkelde toeschouwer zal bij beschouwing van de uitbeelding hebben begrepen dat Vertumnus wijst op een gangbaar beeld van eeuwige liefde, die tevens tot vruchtbaarheid leidt, een beeld dat overigens ook in diverse portretten van echtelieden voorkomt; Hals' portret van Isaac Massa en zijn vrouw is wel het bekendste voorbeeld.

Van de rijke symboliek die de wijnrank en de druiventros op zichzelf bezitten, zal vooral die van de wijnstok als symbool van vrouwelijke vruchtbaarheid zeer vertrouwd zijn geweest. De psalmtekst "Uw vrouw is als een vruchtbare wijnstok", wordt in de 17de-eeuwse literatuur vele malen geciteerd en geparafraseerd.² Daarnaast kon ook het beeld van de gesloten tuin, zo belangrijk in het verhaal van Vertumnus en Pomona, associaties met maagdelijkheid en vrouwelijke vruchtbaarheid oproepen. De regel uit het hooglied "Mijn zuster bruid is een gesloten hof ... met allerlei fijne vruchten ... Kome mijn beminde in zijn hof, en ete hij van de fijne vruchten die hem behoren" vinden wij bij voorbeeld diverse malen bij Cats gevarieerd: "... het is een groote lof / Dat vrouwen zijn gelyk een toegesloten hof", "Sy is gelijk een tuyn, die, om den hof gevlochten,/ Bewaert het edel fruyt van alle snoep-gedrochten" en "Gy, wensje niet te sijn bespot,/ Houdt staeg uw tuyntjen op het slot./ Houd heck en hagen even dicht,/ Op dat'er niet een dertel wicht / En koome, sonder uw verlof,/ ...".³

Om de rijpe, maar snel bedervende, kwetsbare vruchten als metafoor te gebruiken voor de maagdelijkheid volgt logisch uit deze gedachte.⁴ Dat Cats met name de druiventros daarvoor gebruikt hoeft ons gezien het voorgaande geenszins te verbazen. Wellicht codificeerde hij met het beeld van de druiventros die bij de steel gepakt wordt - een beeld dat hij diverse malen gebruikte⁵ - een vrij gangbare en in ieder geval voor die tijd nogal voor de hand liggende gedachte: "Is ergens yet, of broos of teer / Ghewis het is der maeghden eer./ Eylaes! wij zijn soo meeps en wack,/ Ghelijck een verschen Druyventack". Dat zij op tijd en door de juiste man geplukt moet worden wordt eveneens duidelijk gemaakt "En ghy, o teere Maeght, voelt ghy u Trosjen rijpen / Soo latet op sijn tijdt, en by sijn Steeltgen grijpen / En als een eerbaer handt u soete vruchten pluckt,/ Segt dan, met

vollen mondt, Het is my wel gheluckt."¹

Gezien het feit dat in de Vertumnus en Pomona-voorstellingen bekende huwelijkssymbolen te zien zijn (ook de nogal eens voorkomende potten met anjers - bij uitstek bloemen die met liefde en huwelijk geassocieerd kunnen worden² - en de af en toe voorkomende pauwen voegen zich daarin), gecombineerd met het gegeven dat in het Vertumnus en Pomona-verhaal op opmerkelijke wijze gangbare gedachten en aansporingen omtrent de juiste gang van liefde en huwelijk geprojecteerd kunnen worden, kan de mogelijkheid overwogen worden of dergelijke voorstellingen zouden kunnen zijn gebruikt als geschenk aan een huwbare jongedochter of een onwillige geliefde. De voorstelling van een oudje en een mooie jonge vrouw - die, zoals reeds gezegd, op zichzelf als een beeld van vergankelijkheid kan worden opgevat -, waarvan het oudje op een bekend huwelijkszinnebeeld wijst, zal duidelijke taal hebben gesproken wanneer het in een dergelijke context werd gezien. De wetenschap dat er tevens sprake is van een smachtende minnaar en een koele beminde, terwijl ook onschuld en bedrog in het spel zijn, zorgt voor een erotische noot die in de voorstelling meer of minder uitgebuit kan worden.

Daarnaast blijken aan de voorstelling in een bepaalde samenhang ook andere betekenissen te kunnen worden gehecht. Zo bevond zich een schilderij van Honthorst met dit thema als bovendeurstuk in de kleedkamer van Amalia van Solms in Honselaersdijk, dat als pendant-bovendeurstuk een Flora en Zephyr had.³ Dat beide schilderijen door middel van een mythologisch liefdespaar jaargetijden verbeeldde is duidelijk, terwijl het idee van de daarmee samenhangende vruchtbaarheid, die uit de verenigingen van deze mythologische geliefden heet voort te komen, verder werd uitgewerkt in de reeks schilderijen waarop de productiviteit van de natuur is weergegeven: akkerbouw, jacht, veeteelt, visvangst.⁴ Voorts werd in dit vertrek het thema van liefde en vereniging - de bron van alle vruchtbaarheid - aangevuld door de reeks schilderijen met voorstellingen uit *Il Pastor Fido*, een verhaal dat ook al handelt over een schijnbaar onbereikbare liefde, en waarin door volhardendheid, list en trouw het gewenste doel, een gelukkig huwelijk, bereikt wordt.⁵

Een nogal oppervlakkig gebruik van de voorstelling werd

tenslotte gemaakt in een reeks prenten met de vijf zintuigen van Frederik Bloemaert, waar Vertumnus en Pomona (naar Abraham Bloemaert) de reuk verbeelden.¹ Dat het thema ook met de smaak kan worden geassocieerd - hetgeen gezien de vruchten meer voor de hand lijkt te liggen - blijkt uit een passage in een gedicht uit de *Nederduytschen Helicon*.²

De vraag is nu in hoeverre de verschillende "typen" schilderijen met dit thema connotaties als boven omschreven in zich dragen en of zij dat op verschillende wijze doen. Zoals bekend voegden Bloemaert en Goltzius motieven toe als de olm en de wijnstok, het wijzen daarnaar door Vertumnus, en de overdaad aan vruchten - alle elementen die in de boekillustraties ontbraken - zodat het precieze moment in het verhaal werd aangeduid;³ tevens werd daarmee echter de mogelijkheid om morele implicaties met betrekking tot de deugdzame liefde erin te projecteren aangegeven.

Reeds werd opgemerkt dat bij Bloemaert de komkommers, kalebassen en kolen op de voorgrond - zoals ook uit Schrevelius' bijschrift bleek - als seksuele metaforen kunnen worden beschouwd.⁴

Vooral bij Goltzius, die evenals Bloemaert in zijn prent van 1605 Pomona als een waarlijk klassieke godin naakt uitbeeldde, treffen wij een sterke nadruk op de erotische implicaties van het verhaal aan, zichtbaar gemaakt door de fysieke toenadering van het opdringerige oudje tot de voluptueuze naakte Pomona en door het "spel" met de stok van Vertumnus en de angstaanjagende sikkel van Pomona.⁵ Het lijkt Goltzius in de eerste plaats te gaan om een aantrekkelijke uitbeelding van een klassieke mythe die perfect past in een voor hem favoriet type schilderijen met een grote naakte vrouwenfiguur als centraal motief, weinig handeling, en een sterk erotische lading; men vergelijkte vooral zijn Danaë, Antiope, en Venus bespied. Zoals in sterke mate het geval is in de twee laatstgenoemde schilderijen, wordt ook in deze Vertumnus en Pomona-uitbeeldingen de erotische spanning verhoogd doordat in het beeld een suggestie van bedreiging van de jonge schone aanwezig is. Tevens kunnen echter vergankelijkheids-associaties worden opgeroepen door de nadrukkelijkheid waarmee het contrast tussen jong en oud, mooi en lelijk, is uitgewerkt en tegelijkertijd wordt de mogelijkheid geboden om een positieve moraal

84-90

85, 86, 83

b.v. 195

omtrent de juiste weg van de liefde - de kuise geliefde die zich op het juiste moment moet overgeven aan de ware liefde - en omtrent trouw en vruchtbaarheid erin te projecteren. Een hoge mate van dubbelzinnigheid kan deze schilderijen dus niet worden ontzegd.

Overigens kan men zich afvragen of Goltzius' uitbeeldingen van dit thema iets te maken kunnen hebben met het image dat Van Mander van hem creëerde, die hem immers "eenen seldsamen Proteus oft Vertumnus in de Const" noemde.¹ Men zou zich kunnen voorstellen dat zijn Vertumnus en Pomona-voorstellingen tevens een toespeling bevatten op deze "erenaam", waarbij Goltzius zichzelf presenteert als de kunstenaar die via zijn kunst het hoogste probeert te bereiken: Vertumnus/Goltzius tracht zich met veel inspanningen op alle gebieden van de kunst - ook de schilderkunst - te verenigen met Pomona (dan te zien als het hoogst bereikbare in de kunst), zodat - de vergelijking van de olm met Vertumnus en de wingerd met Pomona doortrekkend - door deze vereniging ook na zijn dood de vruchten daarvan genoten zullen worden. Toont de bejaarde Goltzius hier, net als Vertumnus, zijn laatste gedaantewisseling, als schilder in een "moderne" academische trant? Een dergelijke intentie valt zeker niet uit het beeld zelf te herleiden, maar zou in dit specifieke geval ermee verbonden kunnen worden.

90 Heel anders is het gesteld met de nogal ongebruikelijke weergave van dit onderwerp door Cornelis (ca. 1624),² waarvan kon worden opgemerkt dat Cornelis in de Pomona-figuur bewust associaties met de godin Ceres lijkt te hebben willen oproepen, waartoe hij een Ceres-figuur - met Cornucopia in de armen en korenaren in het haar - uit een van zijn eigen werken bijna letterlijk herhaalde. Alle erotische implicaties die wij in de schilderijen van Goltzius zagen, werden daarbij onderdrukt. Hoewel de context waarin dit schilderijtje functioneerde uiteraard niet bekend is, lijkt het niet onwaarschijnlijk dat wij hier te maken hebben met een werk dat - eventueel als onderdeel van een reeks - bedoeld kan zijn om het element aarde, het jaargetijde van de zomer of herfst of het zintuig van de smaak uit te beelden; bij het laatste denke men aan enkele regels uit een gedichtje over de vijf zintuigen waarin zowel Ceres als Pomona

met de smaak worden geïdentificeerd: "Voedster Ceres, wilt doch geven / Smaeck, en voedsel der natuer,/ Mits dat spijs en dranck het leven / Onderhouden t'elcker uer:/ Ghy Pomona hier beneven / Breng u 'shofs goe vruchten puer,/ Hem bequaem, 'tzy soet oft suer".¹ Vertumnus' nadrukkelijke wijzen op, en kijken naar, de grote tros druiven die naast Pomona hangt, kan in een dergelijke context de gedachte aan vruchtbaarheid, die centraal staat, slechts versterken.

In de latere stukken van Bloemaert zagen wij eerst een
87 compositie (ca. 1615-1620) die dicht bij Goltzius aansloot,
88,89 terwijl wij in de twee stukken daarna de erotische sfeer zien
verdwijnen;² daarmee gaat gepaard dat Pomona steeds meer
gekleed is en haar houding schroomvalliger wordt, waardoor zij
niet zozeer associaties met een klassieke godin oproept als wel
met een kuise herderin uit een pastorale. De nadruk lijkt meer te
verschuiven naar de morele bijgedachten van het gegeven door de
kuisheid van Pomona en het toespreken door Vertumnus te accentueren, hetgeen in het laatste stuk versterkt wordt door het met
89 opgeheven vinger naar de wingerd wijzende gebaar van Vertumnus,
welk gebaar tegelijkertijd als vermanend kan worden opgevat. De
in het laatste stuk prominent tussen hen in geplaatste pot met
anfers - bij Bloemaert ook in zijn vorige composities meestal
aanwezig³ - benadrukt de verwijzing naar ware liefde en
huwelijk.

109 In het reeds in 1617 geschilderde paneeltje van Tegnagel, waar Pomona een als boerendochter geklede tuinierster is, die met
kruiwagen, schop, hark, gieter en zeef met zorg haar tuin
onderhoudt, zijn alle referenties aan het feit dat het om een
gegeven uit de klassieke oudheid gaat, verdwenen.⁴ Hier lijkt
de moraliteit wel het sterkst te zijn geaccentueerd: alle
aandacht is gevestigd op het aandachtige luisteren van Pomona en
het hevig argumenteren van Vertumnus. Ook hier heeft het naar de
wingerd wijzende gebaar van Vertumnus tegelijkertijd een
vermanend karakter. De "gesloten hof" van Pomona is door de
ommuring met daarin een gesloten poort duidelijk aangegeven,
terwijl de pauze op de fontein de verwijzing naar respectievelijk
het huwelijk en de vruchtbaarheid versterkt.⁵ Van een dergelijk
klein en decent schilderijtje zou men zich heel goed kunnen

voorstellen dat het een geschenk voor een huwbare jonge dochter was.

140, 141

Hoewel het ook bij de schilderijen van Moreelse en Hendrik Bloemaert zeker niet direct duidelijk is dat het om uitbeeldingen van een verhaal uit de klassieke oudheid gaat, hebben deze stukken toch een geheel ander karakter, alleen al door de speels-erotische sfeer die zij uitstralen.¹ Pomona werd in deze schilderijen getransformeerd tot het type van de "Utrechtse" herderin - ons zo goed bekend uit vele werken van juist Paulus Moreelse - die zich met een verlokkende blik tot de toeschouwer richt.² Daarbij biedt zij de toeschouwer behalve haar eigen schoonheid als het ware ook de opgehouden druiventros aan - klaar om bij "sijn steeltgen" gegrepen te worden - terwijl de oude vrouw met opgeheven vinger waarschuwend op de boom met de wijnstok wijst. Ook als men niet denkt aan het Vertumnus en Pomona-verhaal zouden deze schilderijen begrepen kunnen worden als voorstellingen met sterke vergankelijkheids-implicaties - door het nadrukkelijk naast elkaar stellen van enerzijds de verleidelijke jonge vrouw met haar druiventros in de hand en vergezeld van vele rijpe vruchten en anderzijds het "vermanende oudje" - waarbij zowel Pomona als de toeschouwer wordt gewezen op het beeld van de trouwe, duurzame liefde die slechts bereikt kan worden als "een eerbaer hant u soete vruchten pluckt". Het verhaal zelf kan deze gedachten dan nog meer kracht geven.

Opmerkelijk is in Moreelse's stuk dat naast de enorme pompoen links van Pomona drie appelen liggen. Uiteraard komen wij vele malen onder de vruchten op uitbeeldingen van het Vertumnus en Pomona-thema appelen tegen als adequaat attribuut van deze "Appel en Fruyt-Goddine", zoals Van Mander haar noemt. Het feit echter dat het hier duidelijk drie appelen betreft, betekent dat wij te maken hebben met een bewuste verwijzing naar Van Manders interpretatie waarin deze vermeldt dat de drie appelen de drie deugden van Hercules verbeelden.³ Dat hiermee voor de goede verstaander wordt aangegeven dat Pomona moet worden gezien als de deugd, of althans als een deugdzame vrouw, voor wie men zich veel moeite moet getroosten om haar te verkrijgen, benadrukt enerzijds de liefdesmoraal die erin gelezen kan worden en anderzijds het spel dat hier wordt gespeeld met de toeschouwer die als het ware wordt

verleid door een hem nogal uitdagend aankijkende Pomona die haar maagdelijkheid (de druiventros) aanbiedt. Men wordt herinnerd aan het petrarkistische motief van de zoete vijandin, de lokkende maar onbereikbare vrouw, die met haar blikken diepe wonden slaat, maar zelf ongevoelig blijft voor de liefde.¹

142

In het 1635 gedateerde schilderij van Hendrick Bloemaert waarin het kleine figuurtje van de oude vrouw op de achtergrond alleen nog maar als "attribuut" fungeert, is slechts de zich tot de toeschouwer richtende, verleidelijke jonge vrouw overgebleven; gezeten voor de wingerd die zich om de boom slingert, met naast zich een druiventros, een pompoen, een opengesneden meloen, met haar sikkels wijzend op een perzik die zij in de hand heeft, wacht zij als het ware het consumeren van haar vruchten af. Of Hendrick Bloemaerts signatuur op de pompoen een spitsvondigheid is die verwijst naar de groeiende liefdespijn van de vooralsnog afgewezen smachtende minnaar - in casu de schilder zelf of meer in algemene zin de buitenstaander, degene die het schilderij maakt en/of beschouwt/bezit - kunnen wij slechts gissen.²

b.v. 151-159

De interesse voor de Vertumnus en Pomona-voorstelling in de Rembrandt-school lijkt vooral voort te komen uit het feit dat het de mogelijkheid geeft om zowel het contrast tussen het actief overreden en het passief, terughoudend luisteren, als dat tussen jong en mooi / oud en lelijk weer te geven; beide elementen worden door deze schilders in hoge mate uitgebuit.³ Daarbij werd in tegenstelling tot alle hiervoor besproken schilderijen het bijwerk dat verwijst naar specifieke gegevens uit het verhaal - de boom met de wingerd, de vruchten, de tuin, de sikkels van Pomona - tot het absolute minimum beperkt. Dikwijls kan men slechts door kennis van de globale beeldvorm, geholpen door een enkel element als een strooien hoed, een bloemenkrans in het haar of een enkele vrucht, weten dat men Pomona voor zich heeft.

Ook de erotische implicaties zijn uitgebannen. Wat overblijft is het "vanitas"-beeld, waar op zichzelf een waarschuwing omtrent de kwetsbaarheid en tijdelijkheid van vrouwelijke schoonheid uit spreekt, terwijl de krachtige overreding van het oudje, zonder de verwijzing naar de olm en de wingerd en zonder dat diens gebaren een vermaning uitdrukken, eerder associaties in negatieve zin zal

oproepen; men denke aan koppelaarsters en bijvoorbeeld aan het oudje in Bathseba-voorstellingen (door Angel naar aanleiding van een schilderij van Lievens "een koppelerse" genoemd).¹

Aangezien in deze schilderijen de kuisheid en de onschuldige schoonheid van Pomona zowel door het type als door haar houding lijken te worden benadrukt - door Maes mooi geaccentueerd door de grote sleutelbos die aan haar ceintuur hangt, en waarmee Pomona haar hof zorgvuldig gesloten houdt - wordt de indruk dat wij te maken hebben met voorstellingen van "bedreigde onschuld" versterkt. Dat het Pomona-verhaal ook in die richting kon worden geïnterpreteerd zagen wij in de uitleggingen in de *Mansions* uitgave, bij Horologgi, Spreng, en in de wijze waarop Houwaert het thema gebruikte.² Daarmee wil ik niet suggereren dat deze uitleggingen - met name die van *Mansions* en Horologgi, waar ook de associaties van een oude vrouw met een koppelaarster aanwezig waren, lijken van toepassing - ten grondslag liggen aan deze wijze van uitbeelden, maar eerder dat de aan de beeldvorm zowel als aan het verhaal inherente mogelijkheid het gegeven "negatief" te benaderen (hetgeen bijvoorbeeld bij Goltzius tot een hoge mate van dubbelzinnigheid leidde), onder andere door weglating van elementen die de "positieve" zin benadrukken, is uitgewerkt. Eerder de beeldvorm zelf dan het verhaal zal hiertoe voor deze schilders aanleiding hebben gegeven.

156 Uitgezonderd het vroegste werk van Bol met dit onderwerp, dat
157, 158 zich voegt bij de voorgaande groep, keren in diens schilderijen alle bij het gegeven behorende elementen zoals wij die uit de stukken uit de eerste drie decennia van de eeuw kennen, in toenemende overdaad terug.³ Daarbij wordt ook de fysieke toenadering die wij bij Goltzius al zagen weer ingevoerd, maar blijft de sterke nadruk op het overredende toespreken van Vertumnus behouden. Hoewel Bol nooit zover ging in het creëren van een erotische lading, tenderen zijn schilderijen naar dezelfde dubbelzinnigheid als Goltzius' werken. Zowel de negatieve implicaties - de bedreiging van Pomona's kuisheid - als de "positieve" zijde van het gegeven kunnen erin gelezen worden, terwijl de schilderijen een onmiskenbaar sensuele sfeer ademen. Een aparte positie neemt het schilderij van Jacob Backer
164 in dat qua sfeer het dichtst bij de doeken van Bol staat.⁴ In
vgl. 157

dit schilderij, dat de genoemde dubbelzinnigheid in hoge mate bezit, staat de opdringerige fysieke toenadering - hier ongetwijfeld zinspelend op de passage in de *Metamorfosen* waar verteld wordt dat Vertumnus Pomona kuste zoals een echt oudje dat nooit zou doen - centraal. Hier wordt het beeld van de "bedreigde" jonge vrouw - in dit geval niet zozeer het kuis onschuldige meisje uit de Rembrandt-school als wel een jonge maagd die uitstekend in staat lijkt mannelijke toenadering (met haar forse sikkell!) op een afstand te houden - in sterk erotische zin uitgewerkt, waarbij tevens de positieve verwijzing naar de olm en de wijnstok aanwezig is.

160-163 Andere schilderijen van de academisten en aanverwanten¹ - waar Pomona als naakte godin terugkeert - tonen ons weer uitbeelden waarin, net als bij de vorige generatie, het mythologische verhaal als gegeven uit de klassieke oudheid bewust het uitgangspunt is, terwijl ook de verwijzing naar trouwe liefde, vruchtbaarheid en de daarin besloten vermaning, soms zichtbaar gemaakt door het gebaar van Vertumnus, aanwezig zijn. De naaktheid van Pomona lijkt niet zozeer de functie te hebben het sensuele karakter te verhogen als wel om de mythologische thematiek van de voorstelling te benadrukken. Opmerkelijk is dat Van Nieulands
160 schilderij uit 1647 als pendant een "Sine Cerere et Baccho friget Venus"-voorstelling heeft.² Het lijkt mij heel wel mogelijk dat als inhoudelijk verband tussen deze twee onderwerpen moet worden gezien het naast elkaar plaatsen van uit de oudheid afkomstige thema's die op tegengestelde wijze betrekking hebben op liefde en vruchtbaarheid, de ene in deugdzaam, de andere in ondeugdzaam zin: in "Sine Cerere ..." wordt de overvloed van Ceres' en Bacchus' voedsel en drank getoond zonder welke de zinnelijke liefde niet gedijt, of anders gezegd, die tot zinnelijke liefde leidt - en waarin wijnranken en druiven uiteraard een bacchische connotatie hebben - en in Vertumnus en Pomona de trouwe, ware liefde die tot bloei, overvloed en vruchtbaarheid leidt. Een samenhang is in ieder geval reeds aanwezig door het feit dat alle uitgebeelde goden en godinnen iets met vruchtbaarheid, groei en bloei te maken hebben, waardoor zij ook aan de kringloop van de natuur en de verschillende jaargetijden kunnen refereren.

166 In een opmerkelijk, anoniem schilderij zien wij de drie
 appelen - de drie deugden van Hercules - terugkeren die wij reeds
 eenmaal bij Moreelse tegenkwamen, nu echter op veel nadrukke-
 lijker wijze doordat Pomona ze Vertumnus voorhoudt. Voor het
 eerst lijken wij in de Vertumnus-figuur ook niet met een waarlijk
 oud vrouwtje, maar met een verklede en gesluierde man te doen te
 hebben, zodat voor de toeschouwer zichtbaar is dat het om een
 gedaantewisseling gaat. Waarschijnlijk is in dit geval bewust
 geprobeerd om, binnen de uitbeelding van het traditionele moment,
 Van Manders uitleg enigszins te visualiseren, waarbij de
 wisselende gedaanten staan voor de vele moeite en aanpassing die
 men zich moet getroosten, en de vrouwelijke gedaante staat voor
 de slechte eigenschappen die men moet afleggen om de deugd
 (Pomona met de drie appelen) te bereiken; ook het wijzen op de
 wingerd is aanwezig, zodat hier deze interpretatie niet op de
 deugd in het algemeen, maar weer op de moeizame weg van de
 deugdzame liefde lijkt te zijn toegepast. In het mooie schilderij
 167 van Berchem zien wij wederom de drie appelen, echter zonder de
 "verhulde" Vertumnus - die hier zoals gebruikelijk een echte oude
 tang is - en zonder wijnstok, zodat de verwijzing in meer
 algemene zin en tegelijkertijd oppervlakkiger is gebruikt.
 Pomona's beschermende hand op de appelen wijst er wellicht op dat
 zij nog niet bereid is ze prijs te geven.

b.v. 159 Wat betreft de late stukken van Van den Eeckhout werd gecon-
 stateerd dat zij als het ware een schakel vormen tussen de
 Rembrandt-school en de elegante laat 17de-eeuwse uitbeeldingen.¹
 Zijn werken hebben de argumenterende houding van Vertumnus en het
 decent gekleed zijn van Pomona uit de Rembrandt-school behouden,
 maar verder is de sfeer heel verschillend. Het karakter van deze
 schilderijen zou weer tot de veronderstelling kunnen leiden dat
 het hier om een "aansporend" geschenk voor een huwbare jonge-
 dochter of misschien zelfs een geliefde gaat - nu echter in een
 meer sophisticated vorm dan bij Tegnagel het geval was. Pomona
 is gekleed in een elegant, min of meer eigentijds kostuum en
 wordt omringd door extra verwijzingen naar liefde en huwelijk -
 respectievelijk een pot met anjers en een fontein met pauw - en
 vruchtbaarheid: grote pompoenen in beide werken, en een tuinbeeld
 159 van een vrouwenfiguur met een hoorn des overvloeds met vruchten

in het stuk van 1669. In het kleine schilderijtje wordt voorts
 Pomona's kuisheid benadrukt door een tuinbeeld van Diana.

b.v. 168, 169 Ook de schilderijen als die van Adriaan van de Velde, Jan
 Verkolje, J.H. Danckers, Johanna van Frijtom en H. Collenius
 hebben een vergelijkbaar karakter,¹ hetgeen in deze werken wordt
 versterkt door het weer nadrukkelijk aanwezige vermanend-wijzende
 gebaar.

b.v. 170-174 Hadden alle stukken die hier na de Rembrandt-school ter sprake
 kwamen over het algemeen opnieuw een - meer of minder sterke -
 band met de uit de Metamorfosen-illustraties afkomstige beeld-
 traditie, en daarmee met een wijze van uitbeelden die zo duide-
 170, 171 lijk mogelijk een bepaalde episode uit het verhaal vertelt, in de
 "genre-achtige" groep, met als mooiste voorbeelden de werken van
 Caspar Netscher, is dit niet meer het geval.² Het thema heeft
 zich opnieuw laten inpassen in een type schilderijen waarin de
 grenzen tussen genre, historie en zelfs portret, dikwijls uiterst
 vaag zijn geworden, dat karakteristiek is voor deze schilders.
 Het lijkt nu in de eerste plaats te gaan om het bij deze kunste-
 naars zo geliefde thema van de aanlokkelijke jonge schone en het
 lelijke oudje - met alle vanitas-associaties van dien - dat met
 verschillende onderwerpen kan worden ingevuld.³ Zal het bij
 het op verwante wijze uitgebeelde Bathseba-thema bij voorbeeld
 erom gegaan zijn het vrouwelijk schoon als "gevaarlijke" verlei-
 ding te presenteren, een verleiding waartoe ook de toeschouwer
 via de ogen verlokt wordt (een benadering die mijns inziens
 impliciet is aan vele genrevoorstellingen met jonge vrouwen die
 vooral sinds ca. 1660 in zo groten getale werden geschilderd),⁴
 door de - dikwijls summiere - verwijzingen naar het Vertumnus en
 Pomona-verhaal wordt de getoonde dame gekarakteriseerd als een
 kuise vrouw die weliswaar mooi en aanlokkelijk is, maar die deugd
 boven alles stelt. Veel meer wordt waarschijnlijk niet geïmpli-
 ceerd. Het feit dat wij in een aantal van deze schilderijen
 portretten kunnen vermoeden, kan dit slechts bevestigen. In één
 geval kan men zich afvragen of ook de Vertumnus-figuur een
 portret van een verklede man is.⁵ In dit stukje, waar ook de
 wijnstok duidelijk aanwezig is en waar de Vertumnus-figuur zijn
 hand op het hart legt, lijkt een functie als geschenk aan de
 geliefde of als huwelijksgeschenk geheel niet onmogelijk.

Opmerkelijk is dat de deugdzaamheid van de getoonde vrouw nog een enkele maal wordt benadrukt door de drie appels, zoals bij het
 173 jonge meisje toegeschreven aan Aleida Wolfsen - dat erg portret-
 174 achtig aandoet - en bij het aan Frans van Mieris II toegeschreven
 werkje dat zelfs een tuinbeeld van de Hercules Farnese met de drie appels in zijn hand laat zien.

Een enkel maal, zoals in de Netscher uit de collectie
 171 Ellesmere, zijn ook pikantere implicaties aanwezig. Het spel van verleiding van de "deugdzame" jonge vrouw die de toeschouwer enigszins flirtend aanziet, krijgt in het genoemde schilderij namelijk zijn echo in een reliëf van een satyr die in kennelijke staat van opwinding voor een passief luisterende naakte nimf op een pansfluit speelt: het Venusbeeld op de achtergrond versterkt de sensuele sfeer, welke in de verte herinnert aan hetgeen wij bij Moreelse's uitbeelding van dit thema gezien hebben.

Hoofdstuk 5 SLOTBESCHOUWING

In deel I werd reeds geconstateerd dat de bron waaruit voorname-
 lijk werd gekozen - de Metamorfofen - via de vele geïllustreerde
 bewerkingen in de volkstaal sinds de late 16de eeuw een brede
 verspreiding in de Nederlanden had gekregen (App.I, p.306-312)¹
 en dat, zoals ook blijkt uit de manier waarop stof uit de
Metamorfofen in bijvoorbeeld liedboeken, bruiloftsdichten en
 amoureuze emblemen wordt aangehaald, de verhalen eruit onder een
 breed geletterd, maar geenszins noodzakelijkerwijs geleerd,
 publiek algemeen bekend zullen zijn geweest.² Men kan waar-
 schijnlijk gerust stellen dat de Metamorfofen in de Noordelijke
 Nederlanden tot de populaire lectuur van de late 16de en 17de
 eeuw was gaan behoren.³ In de voorgaande hoofdstukken hebben
 wij kunnen zien hoe de meest uitgebeelde - en voor dit publiek
 ongetwijfeld direct herkenbare - fabels, in commentaren, en met
 name in Van Manders Wtlegghingh, gemoraliseerd werden. Er zij
 hier nog eens met klem op gewezen dat Van Manders Wtlegghingh
 geen beelden maar teksten verklaart. Zowel Van Manders verkla-
 ringen als zijn verhandeling in de voorrede staan stevig in een
 zeer oude literaire traditie van mythen-uitlegging en rechtvaar-
 diging (zie App.I, passim, i.h.b. p.312-322). Niet alleen
 refereert hij nergens aan uitbeeldingen, hij geeft er ook geen
 blijk van ooit beelden in zijn hoofd te hebben wanneer hij
 mythologische verhalen uitlegt.⁴ De Wtlegghingh geeft soms
 slechts één, soms meer explicaties van de in de voorgaande
 hoofdstukken behandelde verhalen; meestal waren deze vrij letter-
 lijk ontleend aan oudere commentaren, soms gaven zij een origi-
 nelere bewerking van een reeds bestaande gedachte. Net als in an-
 dere commentaren uit de tweede helft van de 16de eeuw, zette zich
 ook bij Van Mander de tendens voort om zich te ontdoen van gecom-
 pliceerde allegorische interpretaties, hoewel in vele van zijn
 uitleggingen nog wel duidelijke tropen aanwezig zijn (zie App.I,
 p.1 en 2, i.h.b. 305, 320). Ook in andere 17de-eeuwse teksten
 die wij erbij betrokken, werd, wanneer een fabel werd aangehaald
 of verwerkt, dikwijls op een of andere wijze een moralisatie aan

het verhaal verbonden. Over het algemeen konden die moralisaties gerelateerd worden aan bepaalde uitleggingen van Van Mander, en dan bijna altijd aan diē uitleggingen die het meest het karakter hadden van een exemplum dat op vrij eenvoudige wijze uit het verhaal voortkwam. In deze teksten, die varieerden van passages uit leerdichten, amoureuze liedjes, serieuze (minne)lyriek, brui-loftsdichten, tot motto's en gedichten van emblemen, verzen bij prenten en gedichten op schilderijen (en die dus òf in het geheel niet òf in een zeer specifieke relatie tot beelden stonden), betroffen de moralisaties meestal tamelijk simpele exempla die steeds als vrij vanzelfsprekend leken te worden beschouwd; met de wetenschap in het hoofd dat ondeugd bestraft wordt en deugd beloond, hoefde men niet meer te doen dan het verhaal in algemene termen om te zetten. Een enigszins geletterd persoon kon dergelijke exempla waarschijnlijk zelf zonder veel moeite uit de verhalen destilleren, geleerdheid was daarvoor niet nodig. Zoals Houwaert zegt in zijn populaire boek Pegasides Pleyn (bedoeld als leerdicht ten dienste van jonge meisjes en vrouwen en vol met lichtzinnige en gruwelijke mythologische verhalen) behoeften dergelijke "poëterije" slechts "...met enen deughdelycken sin" te worden gelezen, om het nut van het verhaal te begrijpen. Als dat bij sommigen niet altijd lukte dan zouden zij er toch heel wat van opsteken als zij maar "stichtelijcke sententien, als ... Kent u selven, oft Houdt middelmate" onthielden (zie App.1, p.329-332). Dat uitleggingen van mythologische verhalen geenszins als vaststaand werden gezien, maar dat het ieder geoorloofd was naar eigen inzicht de zin uit deze verhalen te halen, werd door diverse auteurs benadrukt. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk gesteld door Posthius in de voorrede bij zijn "prentboekje" van de Metamorfosen met illustraties van Virgil Solis, en in het voorwoord van het door Pieter van der Borcht geïllustreerde werkje.¹

De uit de teksten naar voren komende moralisaties zijn uiteraard altijd gebaseerd op het verhaal; zij hangen samen met gedachten en associaties die door het verhaal worden opgeroepen, hetgeen niet wil zeggen dat zij steeds stroken met associaties die kunnen worden opgeroepen door een bepaalde picturale uitbeelding van een episode uit dat verhaal. Een enkele keer was zelfs bij een combinatie van beeld en tekst een relatie tussen beide

ver te zoeken, in meest extreme vorm in emblemen waarin het beeld op geen enkel punt aanknopingsmogelijkheden bood met de tekst eronder, zoals kon gebeuren wanneer deze tekst een interpretatie van een heel andere episode uit het verhaal gaf.¹ Aangezien de uitbeeldingen van deze verhalen slechts bepaalde aspecten uit een handelingsverloop visualiseren, moet alleen al daarom voor elk geval opnieuw worden bekeken in hoeverre associaties die met het verhaal kunnen worden verbonden, bepaalde associaties die uit het beeld kunnen voortkomen, dekken (waarbij de specifieke beeldvorm ook associaties kan hebben opgeroepen die geheel buiten de verhalende context omgaan) of in hoeverre het beeld althans de mogelijkheid geeft bepaalde met het verhaal samenhangende associaties erin te projecteren. Dat de literaire en picturale verwerking van deze verhalende mythologische gegevens elk hun eigen tradities hebben en dat de picturale traditie van de uitbeelding van een - steeds dezelfde - episode uit een verhaal en de literaire traditie van uitleggingen van dat verhaal in feite weinig met elkaar te maken hoeven te hebben, moeten wij ons steeds bewust blijven.² Ook wat betreft onderschriften bij prenten van Goltzius, Matham of Saenredam, zowel als bij de meeste gedichten op schilderijen, moeten wij ons altijd realiseren dat het daar niet zozeer om een toelichting op het getoonde beeld gaat, als wel om een eigen, op literaire tradities berustende, variatie op het thema, waarin verbale spitsvondigheden van de auteur geplaatst worden naast de visuele "welsprekendheid" van de beeldende kunstenaar.³ Een dichter zal daarbij nu eenmaal in eerste instantie uitgaan van wat voor hem als literator het meest voor de hand lag, en dat waren parafraseringen van klassieke teksten of de moraliserende mythologie-uitleggingen. Ook al betrof het een uitlegging die bij ieder geletterd persoon zou opkomen bij het lezen van een bepaald mythologisch verhaal, dan nog hoeft dat niet te impliceren dat ook een beeld met een episode uit dat verhaal werd geacht hetzelfde uit te drukken.⁴ Er werd in de voorgaande hoofdstukken dan ook slechts van uitgegaan dat een schilderij met een bepaald mythologisch onderwerp bij het publiek waar het voor bestemd was (en dat op z'n minst op de hoogte zal zijn geweest van de grote lijnen van het weergegeven verhaal) via het uitgebeelde moment zowel

associaties opriep die met het verhaal samenhangen als die min of meer "los" daarvan door de beeldvorm werden opgeroepen. De laatstgenoemde zijn uiteraard het moeilijkst grijpbaar.

In veel gevallen kon in de voorafgaande hoofdstukken een aanduiding worden gegeven van wat waarschijnlijk de meest gangbare, te verwoorden, associaties waren die door bepaalde, daar behandelde uitbeeldingen konden worden opgeroepen. Slechts een enkele maal werden wij daarbij geholpen door een tekst die het idee gaf ons werkelijk iets te vertellen over de associaties die vanuit het kijken naar een dergelijke uitbeelding naar voren kwamen; andere keren troffen wij in teksten interpretaties aan die leken te stroken met diverse aspecten van uitbeeldingen van het betrokken onderwerp, zodat men kon vermoeden dat de uitbeeldingen zulke gedachten vrij gemakkelijk konden oproepen. In andere gevallen gaf het beeld misschien niet direct aanleiding tot bepaalde interpretaties die wij in teksten tegenkwamen, maar gaf het wel de mogelijkheid om deze vanuit kennis van dergelijke gedachten, in het beeld te projecteren. Steeds lag dit echter verschillend, niet alleen bij verschillende onderwerpen, maar ook bij verschillende uitbeeldingen van dezelfde onderwerpen.

De hier behandelde, vaak geschilderde voorstellingen hadden over het algemeen veel met liefde en erotiek te maken. Als het onderwerp zelf dat niet speciaal in zich had, zoals bij de versterking van het godenfeest door Discordia, dan toonde de uitbeelding ervan wel zinnelijke genoegens en andere erotische elementen. Al eerder werd opgemerkt dat het bij deze favoriete onderwerpen steeds ging om episodes uit verhalen met een meer of minder erotische sfeer. Deze verhalen bleken - met uitzondering van Vertumnus en Pomona - een desastreuze afloop te hebben die of in de uitbeelding werd aangegeven, of waarvan men door kennis van het verhaal kon weten dat het getoonde geen onschuldige idylle was. De moralisaties die met de uitbeeldingen van deze onderwerpen konden worden verbonden, hadden dikwijls te maken met de gevaren van het zich overgeven aan zinnelijke genoegens - datgene wat in het beeld getoond werd - waarbij gedachten aan de orde kwamen omtrent de strijd tussen kuisheid en wellust, het "omnia vincit amor"-motief, de vrouw als verleidster, en vrouwelijke schoonheid als opwekker van redeloze lusten. Het Vertumnus en

Pomona-gegeven onderscheidde zich in zoverre, dat daarmee meestal een positieve liefdesmoraal tot uitdrukking leek te worden gebracht. De gedachte dat begeerte en lust vooral via de ogen worden opgewekt, iets wat juist zou kunnen gebeuren als men naar dergelijke schilderijen keek, kwam met name in een aantal Actaeon-interpretaties naar voren, terwijl dit ook bij het Oordeel van Paris een betekenisvolle rol leek te spelen. Op deze, voor dit type schilderijen en trouwens ook voor 17de-eeuwse schilderijen in het algemeen, buitengewoon belangwekkende problematiek die bij de behandelde schilderijen ook direct samenhangt met de erotische implicaties, zal hierna nog nader worden ingegaan.

Steeds bleken, binnen een onderwerp, de accenten bij elk schilderij weer verschillend te zijn. Zeer generaliserend kan men echter zeggen dat bij alle in de voorgaande hoofdstukken behandelde onderwerpen naar voren kwam, dat in de eerste decennia van de eeuw meestal meer verschillende implicaties konden worden onderscheiden dan later in de eeuw, en dat in dezelfde periode - tevens de bloeitijd van de amoureuze liedboeken en de liefdes-emblematiek - de erotische implicaties meer aandacht kregen. De mogelijkheid tot een moralisatie werd wel aangegeven, maar zodanig dat deze de voorstelling een dubbelzinnigheid gaf die het prikkelende karakter eerder verhoogde. In de jaren twintig, dertig en veertig leek de nadruk op verwijzingen naar bepaalde moralisaties sterker te worden, terwijl de aan het onderwerp inherente erotiek zoveel mogelijk onderdrukt werd; men herinnere zich dat in deze periode door bepaalde groepen schilders amoureuze onderwerpen in het geheel niet meer werden geschilderd. Soms troffen wij anderzijds juist in deze tijd ook schilderijen aan die weinig of geen enkele mogelijkheid tot een moralisatie gaven. In de decennia omstreeks het midden van de eeuw leken beide aspecten dikwijls in een zeker evenwicht te zijn; daarna wordt het beeld heterogener: soms lijken oude tradities hun greep juist te versterken en soms lijken geheel nieuwe implicaties naar voren te komen. Over deze periode kan op basis van dit onderzoek echter nog weinig gezegd worden.

In de voorgaande hoofdstukken werd nog al eens gesproken over

erotische aspecten in deze voorstellingen, die daar mijns inziens een zeer wezenlijk onderdeel van vormen. Dat dit door tijdgenoten dikwijls zo zal zijn ervaren, wordt bevestigd door het feit dat er diverse passages kunnen worden aangehaald - E.de Jongh gaf daar reeds voorbeelden van¹ - waarin men juist om die reden ageerde tegen een categorie uitbeeldingen waaronder het merendeel van de hiervoor behandelde schilderijen zeker zal hebben geresorteerd. De erotische lading werd dan als negatief opgevat en de schilderijen werden zedeloos bevonden. Zij werden verondersteld lage lusten op te wekken bij de toeschouwer. Het ging dan steeds om voorstellingen met (vrouwelijke) naaktfiguren, weergegeven binnen de context van een verhaal met erotische implicaties, dat zowel van bijbelse als van mythologische oorsprong kon zijn. Om enkele bekende voorbeelden te noemen: Erasmus ging reeds op verschillende plaatsen in zijn werk tekeer tegen onzedelijke uitbeeldingen en noemde ook onderwerpen die, zoals hij zei, weliswaar uit de bijbel afkomstig en van nature kuis zijn, zoals die van David en Bathseba en de dansende Salome, maar waarbij men moet twifelen aan de oprechte bedoelingen van de schilders.² Niet alleen in kringen van Italiaanse en Vlaamse contrareformatistische geestelijken vonden dergelijke gedachten een vruchtbare voedingsbodem,³ ook in de Noordelijke Nederlanden komen wij vele verwante uitlatingen tegen in de late 16de en 17de eeuw. Coornhert waarschuwde dat het aanschouwen van schilderijen "vande naeckte Venus" slechts "vierighe onkuysheyd, brandende begheerten ende heette minne" tot gevolg heeft,⁴ terwijl Cats in Houwelyck van leer trekt tegen " ...geyle beelden / Geschildert voor het volck ten dienste van de weelden". Cats waarschuwt dat men dergelijke voorstellingen moet vermijden, want schilderijen van bijvoorbeeld Lot en zijn dochters, David en Bathseba, Europa en de stier, Leda en de zwaan, hebben menig oog getergd, menig hart bevlekt, menigmaal "losse sinnen" doen dwalen en de jeugd "de lusten" ingeprent.⁵ Hij voegt daaraan toe dat, hoe beter de schilder zijn kunst verstaat en "Hoe dat hij naeder weet het leven uyt te drucken", hoe ernstiger de gevolgen zijn.⁶ De Dordtse arts Johannes van Beverwijck vermeldt in zijn Schat der gesontheyt (1642) eveneens als een van de kwalijke zaken die men dient te mijden: "...eenige amoureuse en lichtveerdige schilde-

rijen, die mede lichtelijck tot onkuysheyd verwecken".¹

Ook in de kunstliteratuur zijn waarschuwingen tegen onzedelijke voorstellingen te vinden. Zo citeert Van Mander met instemming Nicolaus Borbonius, die in een gedicht over een Oordeel van Salomo door Holbein de lezer aanspoort zijn hart door een dergelijk schilderij te laten voeden en dat hij "...soude laten varen den beminder van den gheroofden Ganymedes, en de schandlijke dieverij van de Cyprische Goddinne".² Samuel van Hoogstraten stelde dat men niet datgene moet schilderen wat "niet behoorlijk is gezien te worden", waaronder hij zowel gruweligheden als onstichtelijkheden verstaat.³ Ook Lairese waarschuwde tweemaal in zijn Groot Schilderboek tegen "ongeschikte verbeeldingen"; er zijn namelijk veel "onbetaamelyke geschiedenissen" en nog meer "verzierungen" (waaronder hij dichterlijke verhalen, met name uit de mythologie, verstaat), waarna hij Noachs schande, Potifars vrouw "in een onbeschofte Actie" noemt, en Michelangelo's Leda aanhaalt als een "groove misslag" van een groot meester.⁴ In een ander hoofdstuk raadt hij schilders niet zozeer af dergelijke voorstellingen te bezitten of uit te beelden - hij zou dan trouwens een groot deel van zijn eigen oeuvre moeten verloochen - als wel maant hij hen om ze niet openlijk in de schilderkamer te hangen, opdat een maagd zich er niet aan stoort " ...want hoewel een Schilder zich, tot oeffening in de Konst, van fraay Schilderijen, die hy in zyn gezicht plaatst, bedient, nochtans past het niet Mars en Venus, door Vulkaan betrapt, en op een dertele wyze vertoond, aldaar te hangen, noch een Bad van Diana, al waar het door van Dyk geschilderd, of Joseph en Potifars vrouw: want al hangt het schoon in een hoek, die daar eens zyn oog opgeslagen heeft, denkt het altyd voor oogen te hebben; also het gestadig tegens wil in de zinnen speelt. By gevolg doet het herdenken aan deze geschiedenissen, of verdichtselen, een jonge en kuische maagd bloozen en schaamrood worden".⁵

Dergelijke tirades blijken dikwijls door klassieke bronnen geïnspireerd te zijn. Erasmus vermeldde bijvoorbeeld in deze context het verhaal van Plinius over Praxiteles' Venus van Knidos waarvan een jongeman zo opgewonden raakte, dat hij "de sporen van zijn onmatigheid op het beeld van Venus heeft achtergelaten".¹

Cats verwijst bij zijn uiteenzetting in voetnoten naar Aristoteles en Propertius,² terwijl Van Hoogstraten in dit verband een verhaal van Petronius aanhaalt over een jongeling die door het zien van schilderijen "daer Ganymedes ontschaekt wiert, van d'onbeschaemde Nais die Hylas troetelde, van Apollo en Hyacinth" zo van streek gebracht was, dat hij uitriep: "Ten is geen doolinge de Goden te volgen"; vervolgens citeert Van Hoogstraten de passage uit Terentius' Eunuchus, waar een jongeman bij het zien van een schilderij van Jupiter en Danaë zich afvraagt waarom hij zoiets ook niet zou mogen doen.³ Het laatste verhaal werd ook in een reeds aangehaalde passage uit Bredero's Moortje, een bewerking van de Eunuchus, gevarieerd.⁴ In het bordeel waar Writsaert een jong meisje verkracht, worden zijn lusten opgewekt door "geile" schilderijen: "Hier stondt een Ledekant, en daar veel naakte Beelden,/ Gints hingh een Schildery van 'tvrolijck hof van weelden". Het meisje slaat dikwijls de ogen op een tafereel "...waer in dat MARS en VENUS laghen / Gevanghen van VULKAAN, ...", terwijl hij zelf ook de verkrachting van Lucretia ziet: "Dit sach ick vyerich an: want aensien doet ghedencken,/ Het welck mijn opset niet int minste dede slencken". Wanneer zelfs door de "grootte Go'on" en een koningszoon (Tarquinius) zulke zondigheden worden begaan, dan kan het hem toch moeilijk zwaar worden aangerekend, zo redeneerde Writsaert.

Dat in een aantal van de hiervoor genoemde gevallen de inspiratie rechtstreeks uit klassieke bronnen afkomstig is, wil geenszins zeggen dat het een topos is die op zichzelf weinig te zeggen heeft. De manier waarop bijvoorbeeld Bredero Terentius' passage uitwerkt en schilderijen kiest die waarschijnlijk bij zijn publiek beelden van vertrouwde prikkelende taferelen zullen hebben opgeroepen - met "tvrolijck hof van weelden" doelde hij mijns inziens op de tussen 1590 en 1610 zo populaire scènes vol met merendeels naakte vrijende figuren, zoals de Godenbijekomsten en de daaraan zeer verwante voorstellingen van de Mensheid voor de zondvloed⁵ -, geeft dat al aan.

In de genoemde voorbeelden is steeds de gedachte aanwezig dat de seksuele lusten van de toeschouwer door het zien van zulke schilderijen worden opgewekt. In enkele gedichten op schilderijen

zijn voorbeelden te vinden waarin een luchtig spel met deze gedachte wordt gespeeld. Zo dicht Jan Vos op een "Venus uit de zee, door M.M. geschildert": "Apel bekleë dit beeldt dat ons te naakt verschijnt / Hier schijnt een leevend vuur, bedekt met doode verven / ...",¹ terwijl Vondel diverse malen op spitsvondige wijze met het prikkelende karakter van een schilderij omspringt. Bekend is het gedichtje op een schilderij van Leda en de zwaan (1644), dat begint met de regels: "Ay, schuif, van schaamte de gordijn,/ Voor d'onbeschaamtheit van Iupijn" en eindigt met de woorden "De kunst geeft stof tot overspel".² In een gedicht op "Een Italiaensche schilderij van Susanna", wordt gevraagd "Kan doove verf ons borst, vol sneeuw, en ysgank, blaecken?" Het antwoord is duidelijk: "'t Gezicht van zulk een deught en kuische zon der vrouwen / Verruckt ons t'overtreën de steenigende wet,". Doordat de kunst hier de natuur overtreft zou zelfs Paulus slechts door grote "zelfstrijt" en steun van boven weerstand hebben kunnen bieden, terwijl deze vrouw Jozef de mantel niet had hoeven afrukken; hij zou haar, als een engel hem niet zou beschermen, zelfs hebben "gesmeect" en "aenminnigh aangezocht". "De Schildergeest heeft schult: men wijte hem de scha / Der zielen, ...", omdat hij zijn penseel doopte in de zonnestrallen van deze ogen die bij hem de min opwekte.³ In een vers op een Venus en Cupido door Flinck (1660) treffen wij weer de gedachte aan dat het schilderij aanleiding tot minnespel geeft en dat het de vatbare toeschouwer zal doen ontvlammen door haar gloed.⁴ Tenslotte stelt Vondel in een gedicht op "Blekers triomfeerende Venus geschildert voor zijn Hoogheit", waarin het beeld tot "Mevrouwe de Koninglijke Princesse" spreekt: "Indien myn naecktheit met haar levendige stralen / Zijn Hoogheits hart doorstrael", dat maecke uw hart geen pijn;" Want, zo zegt Venus, aangezien haar echtgenoot niet verliefd zal worden op verf en een schijn van leven, zal hij "aengeterght van gloet, zyn wraeck op u verhalen:/ En zo u dat bekooft, veracht ons niet geheel,/ Maer prijs veel eer de deught en netheit van 't penseel".⁵ Willem II zal de lusten die worden veroorzaakt door een schilderij van de naakte Venus afreageren op zijn echtgenote, zo stelt het gedicht dus geruststellend vast.

Had Van Mander reeds specifiek op de begeerte-opwekkende

kracht van kleur in geschilderde figuren van jonge mensen - en in het bijzonder van vrouwelijke figuren - gewezen,¹ de schilder-dichter Adriaen van der Venne noemt de opwekking tot zinnelijke lusten als een van de eigenschappen van de schilderkunst in zijn "Zeeusche Mey-clacht ofte schyn-kycker".² Bij het hoofdje in de kantlijn "Kunst dienstich tot het vryen", dicht Van der Venne: "Veel Princen groot van staet, als die bestaen te vryen,/ 't Geschiedt al met behulp van goede Schilderyen / Die wel zijn afgemaelt; op dat de soete sin / Mocht door de Schildery, verwecken soete min".³

In een gravure van Willem Swanenburgh uit 1609 - een "moderne" variant van een prent door Dirck Volckertsz. Coornhert naar Maarten van Heemskerck - wordt het beeld van het beschouwen van een schilderij zelfs gebruikt in verband met satans verleidingskunsten. Een duivel schildert een jonge vrouw en andere verleidelikheden op een hart dat als een paneel op de ezel staat, terwijl een toeziende jongeman door een vrouw (dezelfde die satan zojuist heeft uitgebeeld) de enkels worden vastgebonden. Het onderschrift luidt: "Der Sathans schildery van 's weerelts ydelheydt / Bevanght des Menschen hart: dies Lust hem stricken leydt".⁴

Zeer extreem is de negatieve houding van de streng-godsdienstige bekeerling en ex-schilder Dirck Raphaelsz. Camphuyzen en zijn vriend Johannes Evertsz. Geesteranus, die de schilderkunst juist om haar verlokkenende capaciteiten geheel afwijzen.⁵ In een van zijn "Stichtelycke Rymen" zette Camphuyzen zich reeds fel af tegen zowel "geile" dichtkunst, minneklachten, het gebruik van mythologie, als ook de "...verwende konst, van malle Malery,/ Het voetsel van qua'e lust en fieltsche sotterny". In de vertaling van een Latijns gedicht van Geesteranus, getiteld "Tegen 't Geestig-dom Der Schilder-konst, Straf Rymen. Ofte anders Idolelenchus" wordt de schilderkunst als "verleydster van 't gezicht" geheel veroordeeld.⁶ Vooral keren zij zich tegen naakten ("En om door geyl vermaack de oogen te gerijven / Soo stelt gy mans en wijfs met moeder naackte lijven"),⁷ en vrouwelijke aantrekkelijkheid in het algemeen. De naakte Eva zal slechts "hit van lust" opwekken en de talloze schilderijen met Bathseba en Suzanna dienen "Tot kancker van goe seen' en schou-

baer oogh fenijn", maar zelfs een opgesmukte Maria is gevaarlijk: "Soo oock de schoon gedaent, begeerlyck aangesien,/ Maeckt droncken in den geest en sinneloose lien". "Dus krygt d'onwijse lust door schildery sijn voetsel,/ En ondeugt wort geteelt door 't sotte breyns uytbroetsel".¹ In hun ogen heeft het beeld geen enkel "nut of sin", behalve dat het de toeschouwer het karakter van de schilder en van de eigenaar van het schilderij toont: "Hoe dat hy is in 't hart die 't maeckt en die het heeft".²

Steeds ligt - meestal zeer expliciet - aan dit alles de opvatting ten grondslag dat het oog een zintuig is dat rechtstreeks op de zinnen inwerkt. In Camphuyzens woorden: "'t Geen d'oogen weyt en leyt, bevalt den sinnen soet,/ En d'yd'le beeltenis beheerst het swack gemoet"; daardoor wil men graag doen of hebben wat op een schilderij te zien valt en wordt de lust door schilderijen gevoed.³ Horatius' uitspraak dat "Wat door de oren binnenkomt werkt zwakker op de geest dan wat wordt geplaatst voor trouwe ogen",⁴ heeft zo een op de zinnen toegespitste, en met de schilderkunst in verband gebrachte, variant gekregen.⁵ Lairese zette dit alles nog eens zeer duidelijk uiteen naar aanleiding van zijn waarschuwing tegen het schilderen van "onbetaamelyke geschiedenissen en verzierselen": "Doch hoewel het schrift onze herten en lusten kitteld, het oog doet zulks veel meer, nademaal het gezicht krachtiger onze zinnen ontroerd en aandoet, inzonderheid wanneer men de zaak zelf zo duidelyk voor zyn oogen ziet, voornamentlyk de vleeschelyke wellust betreffende. En is het waar, dat de Schryvers, met onbeschaamde vertellingen van 't rechte spoor dwaalende, meer laster als lof verdienen, hoe veel meer noch een Konstryk Schilder door dusdaanige verbeeldingen?".⁶

De overtuiging dat het door de ogen waargenomene krachtig inwerkt op de zinnen, en vooral dat het oog de weg is via welke de begeerte (en in positieve zin ook de liefde) ontstaat, lijkt zeer diep geworteld; het is de voornaamste reden waarom bij voorbeeld Houwaert in *Pegasides Pleyn* (App.I, p.(35, 37)) en Cats in *Houwelyck*, voortdurend waarschuwen voor teveel opschik, het tonen van teveel van het lichaam, maar ook voor een "overmatige" uiterlijke schoonheid in het algemeen. Cats drijft deze gedachte

erg ver in een van zijn exemplarische vertellingen in Trouwingh "Twee verkracht en beyde getrouwt", waarin de verkrachter Menander zichzelf in een briljant pleidooi verdedigt: als verontschuldiging voor de dubbele verkrachting gaat deze onder andere uitvoerig in op de uiterlijke schoonheid van de meisjes, die zijn liefdeshartstocht zo onweerstaanbaar hadden opgewekt.¹

Naar aanleiding van Hoofts regels "Ghy (de ogen) zyt de mondt waer mee dat wy de schoonheit smaken./ De Min, de lieve lust, die sterffelyk geslacht / Bevryt voor 't uytgaen, krijght, van U, haer' meeste kracht", een passage in "Dankbaar Genoegen", waarin dus in positieve zin naar de lustopwekkende eigenschap van de ogen wordt verwezen - vooral dankzij de ogen vinden min en voortplanting plaats -, verwijst Veenstra in zijn analyse van dit gedicht naar de denkbeelden die door de befaamde medicus Laurentius werden neergeschreven, waaruit blijkt dat dit ook als een fysiologische realiteit werd gezien.² Deze weidt uitvoerig uit over alle superieure kwaliteiten van het oog, maar schrijft ook dat de blinde Cupido door onze ogen binnendringt en dat de liefde eerst de ogen verrast en zich dan ongemerkt door de aderen naar de lever begeeft, waar zij plotseling in een brandende begeerte ontsteekt. Zoals reeds werd aangeduid, brengt ook onze eigen arts Johan van Beverwijck deze capaciteiten van het oog in zijn Schat der gesontheit (1642), ter sprake.³

Men wordt bij dit alles herinnerd aan Van Manders uitlating: "Men bevonde des begeerlijckheys legheer (verblijfplaats) / Te wesen de ooghen ...",⁴ en aan de tekst onder de uitbeelding van Het gezicht in de reeks zintuigen van Jan Saenredam naar Goltzius (voorgesteld door een liefkozend paar waarvan de man de ogen heeft gericht op de schoonheid van de vrouw, terwijl deze in een spiegel kijkt): "Wanneer de teugelloze ogen slecht in toom worden gehouden, stort de dwaze jeugd zich halsoverkop in de ondeugd".⁵ Zoals te verwachten was, varieerde Cats deze gedachte diverse malen,⁶ en het hoeft ons na dit alles dan ook niet te verbazen dat Cats, wanneer hij in een reeds aangehaalde passage in Houwelyck (naar aanleiding van de raad tot jonge moeders om zelf te zogen, maar dan wel in afzondering) weer losbarst in waarschuwingen dat naaktheid vuile lusten opwekt en daarbij een aantal voorbeelden geeft uit de bijbel en de oudheid

om zijn tirade te staven, als vanzelf uitkomt bij typisch schilderkunstige onderwerpen, die de lezer meteen uitbeeldingen voor ogen zullen hebben gebracht.¹ Daarmee legt hij impliciet weer een verbinding tussen de verlokking van vrouwelijk naakt, de gevaren van het zien en van schilderijen, via onderwerpen die daar specifiek op van toepassing zijn; hij doet dat enkele bladzijden nadat hij expliciet op de gevaren van het zien van schilderijen met naaktvoorstellingen was ingegaan.² Cats begint met de waarschuwing dat het zien van blote borsten opwinding veroorzaakt, "...hoe menigh dertel quant / Ontfangt uyt dit gesicht een ongetoomden brant?/ Ten is met geenen mont ten vollen uyt te drucken,/ Waer toe het los gesicht de siele weet te rucken;/ Hoe verre dat het vyer door al de leden schiet,/ Wanneer de losse jeugt een naeckten boesem siet". Dan wordt naar Paris, Strato en Caracalla verwezen wier hitsigheid en brandende begeerte door het zien van naaktheid werden veroorzaakt, en dan gaat Cats voort: "Wat noem ick weerelts volck?/ ag! David is gevallen / Niet tot de lust alleen, maer tot een dadig mallen,/ En siet! dat in den man de boose lusten blies,/ Dat was een schone vrou, die hare leden wies". Na vervolgens gezegd te hebben dat de ouden, ten volle op de hoogte van het effect van naaktheid, "de rancken van de min" door middel van een naakte jongeling weergaven, besluit hij met de ons reeds bekende Actaeon-vergelijking: "Actaeon wort een Hart, en vraegje naer de reden?/ Hy sag de jagtgodin en hare bloote leden,/ Een helt, een dapper man, een Prins van hoogen geest,/ Siet maer een naeckte vrou, en is terstont een beest".

Wij constateerden al dat de Actaeon-fabel, met name in gevallen waar beelden bij betrokken waren, bij uitstek in verband werd gebracht met de gevaren van het zien, en dat Actaeon werd gebruikt als voorbeeld van zo iemand die gestraft wordt omdat zijn ongeregelde geest zich onderwierp aan zijn ogen (Van Mander).³ Men denke bijvoorbeeld aan de tekst onder de prent naar Moreelse, de embleemtekst uit de Thronus Cupidinis, de moralisatie in Vos' gedicht op een schilderij en aan Cats' verhaal over de geborduurde schoen met het verhaal van Actaeon.⁴ Het Actaeon-gegeven kon dus fungeren als een moraliserend exemplum van de gedachte dat het zien van naakt

lustopwekkend, schadelijk, gevaarlijk, et cetera was, terwijl de geschilderde uitbeelding van het verhaal het toonbeeld is van zo'n schilderij dat onzedelijk en lustopwekkend kon worden bevonden. Dat juist het uitgebeelde - immers een beeld van naakte vrouwen die gezien worden door een man wiens bestraffing wordt aangegeven - de aandacht erop vestigt dat de toeschouwer ongestraft iets "strafbaars" doet, benadrukt de dubbelzinnige inhoud waarin erotische en moralistische preoccupaties in een onverbreekelijke - elkaar versterkende - samenhang zijn verbonden. Menig uitbeelding van het Actaeon-thema zal echter in de eerste plaats als een pikante voorstelling zijn gezien, waarvan de moraal weliswaar direct te maken heeft met de erotische implicaties, maar die als een te verwoorden moralisatie voornamelijk kon fungeren als "verantwoording" (waarvoor iemand van enigszins orthodox-religieuze signatuur overigens niet gevoelig zal zijn geweest).

Ook voor de Paris-voorstellingen zijn de boven omschreven gedachten omtrent de "gevaren" van de ogen, en daarmee tevens van het beeld, van belang. Ook daar was een verwante combinatie aanwezig van een beeld van verlokkeende visuele schoonheid met een moralisatie - rechtstreeks uit het verhaal voortkomend - die daar direct betrekking op had, terwijl de toeschouwer en degene die zijn ondergang tegemoet gaat, zich beiden in "dezelfde" situatie bevinden. Bij het Oordeel van Paris, waar zowel het verhaal als de uitbeelding daarvan, zinnelijke verleiding en de verkiezing van het schoonste tot onderwerp hebben, bleek het beeld ook direct te kunnen functioneren binnen een allegorie van het zintuig der ogen en van "Pictura"¹. Daarmee werd de samenhang tussen dit thema en associaties met de ogen als "de mond waer mee dat wij de schoonheit smaken", met de ogen als verleiders en met de schilderkunst als "verleidster" (ook in positieve zin) aanwijsbaar gelegd. Er werd reeds op gewezen dat de relatie tussen Venus - personificatie van zintuigelijke schoonheid en verleiding bij uitstek - en "de schilderkunst" vaker werd gelegd.² Zo stelde Goltzius in zijn verbeelding van een allegorie op het gezicht, "visus" (door Jan Saenredam in 1616 in prent gebracht), de ambivalentie tussen beeldende kunst als bron van ideale schoonheid en van verlokking, van genot in positieve

en in negatieve zin, aan de orde door middel van een kunstenaar die Venus schildert.¹ Als een mooi voorbeeld van de connectie die tussen Venus en de schilderkunst kan worden gelegd en die juist doordat deze in negatieve zin wordt geduid, zo duidelijk is, zij nog een gravure van Pieter Serwouters aangehaald die als titelblad fungeerde voor Bredero's Aendachtigh Liedt-boeck (in 1622 posthuum uitgegeven).² Daar keert de dichter - eens opgeleid als schilder - de schilderkunst, die wordt voorgesteld door onder meer een ezel (met schildersgereedschap) waarop een schilderij met een naakte vrouw prijkt, de rug toe, en knielt neer voor een tafel waarachter Geloof, Hoop en Liefde geschaard staan, terwijl Venus en Cupido verschrikt de deur uitvluchten.

De schilder en de koper van voorstellingen als die van Actaeon en Paris, die in zo'n opvallende mate gedachten over schoonheid, wellust en waarneming tot onderwerp hebben, zullen natuurlijk niet afkeurend tegenover dergelijke schilderijen hebben gestaan; zij zullen echter ongetwijfeld op de hoogte zijn geweest van de felle kritiek waaraan zulke schilderijen blootstonden - overigens was het gebruik van mythologische thematiek op zichzelf al voor velen onaanvaardbaar (zie App. I.5) - en van de denkbeelden over de "gevaren" die eraan werden toegeschreven. Daarom zal juist de prikkelende spanning tussen het beeld als genot en als "bedreiging" hebben bijgedragen tot de aantrekkelijkheid ervan. Bewuste en onbewuste gepreoccupeerdheid met de vrouw, het beeld, en de ogen als "verborgen verleiders" spelen mijns inziens in deze onderwerpen gezamenlijk een rol. In dit licht gezien is het overigens veelzeggend dat Van Mander nu juist de exempelen van Actaeon en Paris aanhaalt, wanneer hij jonge schilders - voor wie het oog immers het voornaamste zintuig is - maant zich verre te houden van Cupido's verleidingen.³ Op geheel verschillende wijze werden dergelijke implicaties door Wtewael, zowel in zijn Actaeon- als in zijn Paris-voorstellingen, en door Rembrandt, in zijn schilderij van Diana met Actaeon en Callisto, het volledigst uitgebuit.⁴

Dat dezelfde problematiek dikwijls van belang is in een aantal andere mythologische en ook bijbelse voorstellingen waarin vrouwelijk schoon aanschouwd wordt door een of meer mannen wier lusten (tot zijn of hunner schade en schande) worden opgewekt,

maar waarbij in de uitbeelding zelf het vrouwelijk naakt centraal staat, lijkt zeer waarschijnlijk. Men denke daarbij in de eerste plaats aan voorstellingen van Bathseba en van Suzanna en de ouderlingen, die in de Noordelijke Nederlanden tot de meest uitgebeelde bijbelse onderwerpen behoorden¹ en waaraan eveneens strenge moralisaties konden worden verbonden. Opmerkelijk is overigens dat men aan de voorstelling van Cimon die de slapende Efigenia aanschouwt, een onderwerp dat alleen in Holland tussen ongeveer 1640 en 1670 een zekere populariteit genoot,² niet een dergelijke negatieve moralisatie kon hechten; dit geldt eveneens voor andere, echte bespiedingsscènes zoals Jupiter en Antiope, Venus of Diana door satyrs bespied.³ Daarmee lijkt een stap verder te worden gedaan in de richting van onverhuld erotische schilderijen.

Weliswaar was bij de andere in de voorgaande hoofdstukken besproken onderwerpen de thematiek zelf niet toegespitst op het begeerte opwekkende zien van schoonheid - hoewel ook bij Diana en Callisto, Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona dit een aspect is dat in het betreffende verhaal een rol speelt - maar zowel door de naaktitbeelding als door de verhalende context die steeds op liefde en min, kuisheid en onkuisheid, schoonheid en verleiding betrekking heeft, speelt ook in diè onderwerpen de erotiek dikwijls een belangrijke rol.⁴ Het feit dat de accenten steeds kwamen te verschuiven, zodat ook in de Actaeon- en de Paris-voorstellingen heel andere implicaties dan de zojuist aangestipte van overheersend belang konden zijn - en bij Vertumnus en Pomona uitbeeldingen kon het erotische aspect bijvoorbeeld of nadrukkelijk aanwezig zijn, of geheel verdwijnen -, werd in de betrokken hoofdstukken uitvoerig uiteengezet.

Het zal duidelijk zijn dat de mate waarin naaktitbeelding als schokkend of als zinneprikkelend - negatief of positief, bewust of onbewust - werd ervaren, afhankelijk was van de sociale status, religieuze achtergrond en het intellectuele niveau van de toeschouwer, naast het feit dat dit uiteraard door de wijze van uitbeelden medebepaald werd. Bij sommige naaktitbeelden zal het ook geenszins de intentie van de kunstenaar zijn geweest om een zinneprikkelend werk te maken. Van de door ons geïnterpreteerde onderwerpen lijkt het naakt als zinneprikkelend element

echter meestal bewust of onbewust een meer of minder belangrijke plaats in te nemen. Dat bij schilders als de Haarlemse manieristen naakte jonge vrouwen altijd als een "puur abstractum, een Platonische idea" moeten worden gelezen, lijkt wel zeer onwaarschijnlijk.¹

Na al deze aandacht voor de erotische aspecten van de besproken uitbeeldingen, moeten wij nog eens stilstaan bij het belang en de functie van de literair-verbale aspecten van dit soort schilderijen - met name van de moralisaties die in de voorgaande hoofdstukken zo veelvuldig naar voren kwamen. Dat aan moralisaties in het geheel van te verwoorden connotaties van de door ons behandelde verhalende uitbeeldingen een vooraanstaande plaats toekwam, hebben wij in de vorige hoofdstukken reeds kunnen waarnemen. Maar was er bij deze veelal "lichtzinnige" schilderijen werkelijk sprake van een toepassing van het tot lering en vermaak-principe in optima forma? Was het een functie van deze schilderijen om de toeschouwer via het aangename beeld aan te lokken om hem vervolgens door middel van daarin besloten diepzinnige gedachten te beleren? Reeds zal zijn gebleken dat ik niet de mening ben toegedaan dat de toeschouwer in eerste instantie verwachtte door dergelijke schilderijen gesticht te worden, noch dat het voorhouden van een stichtende les het primaire doel was van de schilder. De moralisaties zelf - die meestal op ongeveer hetzelfde neerkomen - zullen niet de reden zijn geweest waarom bepaalde onderwerpen bij voorkeur geschilderd of aangeschaft werden.

De laatste decennia bestaat de neiging om als reactie op voorgaande benaderingen van de Nederlandse 17de-eeuwse kunst de literaire inhoud en vooral de didactisch-moraliserende betekenissen die verhuld in het schilderij aanwezig zouden zijn, te benadrukken. Daarmee lijkt het uitdrukken van een abstracte - meestal moraliserende - gedachte in een "realistisch" beeld als voornaamste intentie van de kunstenaar te worden gezien en wordt de stichtende functie een fundamenteel aspect van het beeld geacht. Men krijgt bij recente uiteenzettingen over 17de-eeuwse Noordnederlandse schilderkunst dan ook wel eens de indruk dat de kunstliefhebber uit die tijd schilderijen verzamelde om omringd

te worden door waarschuwendende lessen, gevat in een soort "geleerde" visuele puzzels; dit is met name het geval waar het gaat om literatuur waarin de uit het recentere iconologische onderzoek afkomstige denkbeelden zijn gepopulariseerd, zoals in educatieve begeleidingsbladen, krantenartikelen, et cetera.¹

Vooraf het zeer invloedrijke werk van De Jongh - dat op zichzelf geheel niet dogmatisch en zeer relativerend is - heeft aanleiding gegeven tot het ontstaan van zulke denkbeelden, terwijl in publicaties van Miedema op de "leesbare" intellectuele inhoud van uitbeeldingen in de late 16de en eerste decennia van de 17de eeuw zeer nadrukkelijk - en op een dikwijls polemische wijze - werd gewezen.² Grof gezegd werd dit verantwoord door het Horatiaanse "Omne tulle punctum qui miscuit utile dulci"-principe op basis van de "Ut pictura poesis"-gedachte over te hevelen naar de schilderkunst, terwijl tevens het daarmee samenhangende, in de dichtkunst steeds herhaalde principe van poëtische verhulling van diepere wijsheden en waarheden onder de aangename oppervlakte werd overgeplant. Zo kon men allerlei denkbeelden uit de theorie van de dichtkunst en de embleemliteratuur zonder veel problemen laten gelden voor de schilderkunst. Deze bekende theoretische principes van belering en verhulling worden in de dichtkunst inderdaad voortdurend herhaald, zowel in voorredes van allerlei soorten dichtkunst als ook in mythencommentaren (zie voor het laatste App.I.1 en 2), embleemboeken, et cetera.³ Vaak gebeurde dit op een nogal defensieve wijze zodat het vooral een verdedigingsmechanisme lijkt.

Vanuit de 17de-eeuwse literatuur die op schilderkunst betrekking heeft, valt het echter moeilijk te bewijzen dat deze gedachte - althans vóór Lairese's Groot Schilderboek - een belangrijke rol speelde met betrekking tot de schilderkunst. Zelfs in de kunsttheoretische literatuur van die periode, waarover men al zijn twijfels kan hebben in hoeverre zij uitdrukking geeft aan opvattingen over schilderkunst zoals die in de praktijk bepalend waren in de Noordelijke Nederlanden, zijn naar mijn mening aanduidingen van een "hoogstaande" literair-didactische functie van de schilderkunst zeer schaars. Men kan zich dus afvragen of deze principes in het denken van de Hollandse schilder in de onderhavige periode een belangrijke plaats

hebben ingenomen, en of diens publiek ze als een belangrijke functie van het schilderij zag. Dat men er zo weinig over sprak omdat het vanzelfsprekend werd bevonden kan niet juist zijn, aangezien men het wel nodig achtte om er in de bovenvermelde literair-theoretische uiteenzettingen voortdurend op te hameren, en dat terwijl in de dichtkunst - in tegenstelling tot in de schilderkunst - de eventuele moralisaties toch al duidelijk verwoord konden worden.

De argumenten voor het bestaan van deze denkbeelden in verband met de schilderkunst komen dan ook uit de voorredes van literaire werken, vooral de embleemliteratuur - een literair genre waarin het beeld een zeer specifieke functie heeft die beslist niet op een lijn gesteld mag worden met die van schilderijen - of er worden enkele wel zeer summiere aanduidingen uit kunsttheoretische literatuur aangehaald.¹ Zelfs in Van Manders Grondt dat als pretentieus dichtwerk uiteraard overvloedig gebruik maakt van intellectuele metaforen en exempla, worden in feite vele aspecten van de uitbeelding van de "historia" behandeld zonder dat er wordt ingegaan op de didactische functie van het beeld.² Gezien het feit dat het in theoretische uiteenzettingen over de dichtkunst, embleemliteratuur, et cetera, voortdurend van belang werd geacht om uit te weiden over een dergelijke functie van de desbetreffende literatuur, is het toch zeer opmerkelijk dat dit hier niet gebeurde. In het algemeen wordt in de Grondt aan de literaire aspecten van de uitbeelding zeer weinig aandacht besteed. Wanneer Van Mander wel op de literaire inhoud van de historie lijkt in te gaan, en zegt dat het nodig is dat "...wij neerstelijck ginghen doorgronden,/ Der Historien sin wel uyt te beelden", blijkt dit niet op "diepere" betekenislagen van het verhaal te slaan, maar op een duidelijk weergeven van wat er zich afspeelt in het uitgebeelde verhaal, zodat de toeschouwer snel kan zien waar het om gaat.³ Duidelijker dan in de Grondt - een theoretische verhandeling waarvan de denkbeelden grotendeels zijn ontleend aan velerlei andere theoretische bronnen - komt mijns inziens in het Leven Van Manders manier van beschouwen van schilderijen naar voren, met name in Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche, en Hoogh-duitsche Schilders, waarin hij geheel op eigen kracht de levens en werken van schilders beschrijft.

Hieruit blijkt eerder een overweldigende nadruk op de uiterlijke aspecten van het beeld dan dat het argumenten levert voor "...an overwhelming preference for the expression of ideas, for underlining the importance of salvation, and for intellectual comprehension of the subject".¹

Van Mander vermeldt in het Leven slechts eenmaal iets over een didactische functie van schilderijen, namelijk wanneer hij een reeds genoemd gedicht op een schoorsteenstuk met een Oordeel van Salomo aanhaalt waardoor het "...herte gevoedt mach worden:", een voorbeeld van een type schilderij - een gerechtigheidsvoorstelling - dat gemaakt is voor een specifieke context, waarin het vanzelfsprekend is dat de didactische functie centraal staat. Het zegt ons echter niets over zijn visie op de functie van ander-soortige schilderijen, schilderijen die voor de kunstliefhebber werden vervaardigd.² Van Manders waarnemingen van schilderijen leiden steeds tot conclusies over de picturale kwaliteiten.³ Hij kijkt naar de manier waarop een historie is weergegeven, naar de vakbekwaamheid, de verfbehandeling, de actiën, affecten, koloriet, lichtval, stofuitdrukking en levensechtheid; daarbij worden omschrijvingen gehanteerd als aerdich, fraey, schoon, cierlijck, lieflijck, gracelijck, heerlijck, playsant, constich, meesterlijck, schilderachtig, suyver, net, vrolijck, soet, vloeyend, behaeglijck, veerdigh, vast, stout, cloeck, natuerlijck, levendich, gheestigh, uytnemend, volcomen, verwonderlijck, et cetera.⁴

Bekijken wij Van Manders besprekingen van schilderijen met mythologische onderwerpen, dan blijkt dat hij daarbij niet alleen nooit iets over diepzinnige implicaties en een leerzame inhoud zegt, hij schrijft zelfs buitengewoon weinig over de onderwerpen van de voorstelling. Tweemaal verwijst Van Mander naar een interpretatie van mythologische uitbeeldingen. Dan betreft het mythologische beelden die een specifieke functie hebben als bijwerk binnen zuiver allegorische voorstellingen - respectievelijk een Pictura-allegorie en een allegorie op het spreekwoord "T begheeren heeft geen rust", beide van Cornelis Ketel; in het eerste is de Val van Icarus weergegeven, in het tweede de "hellepijnen" van Tantalus, Sisyphus, Ixion, Tityus en de Danaïden.⁵ In beide gevallen wordt naar simpele exempla-

rische duidingen verwezen die binnen de context waarin zij optreden nauwelijks uitleg behoeven wanneer men van het verhaal op de hoogte is. Voorts gebruikte Van Mander eenmaal een mythologisch voorstelling, een schilderij van Danaë door Ketel, om op kluchtige wijze de christelijk-theologische allegorisering van mythen, die inmiddels zwaar verouderd was, belachelijk te maken.¹ De vele malen dat Van Mander verder over schilderijen met mythologische voorstellingen spreekt, bijvoorbeeld in de levens van Hans van Aken, Spranger, Cornelis, Bloemaert en Wtewael, gaat hij in het geheel niet op de onderwerpen van de schilderijen in. Om twee mooie voorbeelden te citeren van Van Manders wijze van bespreken van dergelijke schilderijen: wanneer hij spreekt over Bloemaerts schilderij met "d'Historie van Niobe", schrijft hij eerst "een groot en heerlijk stuck ... hier in comen verscheyden naeckten van Mannen en Vrouwen, groot als t'leven, wel verstaen en uytnemende wel ghehandelt, wesende d'Historie van Niobe daer haer kinderen doot geschoten worden van Apollo en Diana".² Hij begint dus met een beschrijving van wat er te zien valt en hoe het geschilderd is en vermeldt tenslotte terloops het onderwerp. Nog opvallender is dat bij een beschrijving van een Andromeda door Bloemaert "... een stucxken, met voor aen eenige Indiaensche kieck-hoornen en schulpen, waer op rusten oft ligghen eenighe Zee-Goden, en Godinnen, in 't verschiet de Zee, en in 't cleyn Andromeda, daer Perseus haer verlost, en is wonder aerdigh gecoloreert, en wel ghedaen".³ Ook in andere vermeldingen van schilderijen met mythologische onderwerpen wijst hij slechts op de picturale kwaliteiten die het schilderij voor de liefhebber aantrekkelijk maken.⁴ Hoewel Van Mander zich uiteraard zeer goed bewust was van de diepere literaire implicaties van deze thema's, blijkt hij in ieder geval niet schilderijen te beoordelen naar de mate waarin de kunstenaar deze al of niet had uitgedrukt. Hierdoor zal men zich toch moeten afvragen of deze implicaties wel als een fundamenteel aspect van de uitbeelding werden gezien.⁵

Voor Miedema's constatering dat mythologische voorstellingen - en hij spreekt daar slechts over de door Van Mander behandelde voorstellingen - eigenlijk niet te scheiden zijn van allegorieën, geeft Van Mander zelf geen aanknopingspunten.⁶ Een dergelijke

gedachte komt geheel voort uit een gelijkstelling van literaire principes, zoals die in de Wtlegghingh worden toegepast, met picturale principes.¹ Zoals uit de twee eerder genoemde voorbeelden bleek, waar Van Mander wel expliciet over een interpretatie sprak, werd alleen wanneer de mythologische voorstellingen in een specifieke, direct als zodanig herkenbare, allegorische context werden gebruikt, de "betekenis" geactiveerd; en dan betrof het geenszins een diepzinnige allegorische interpretatie, maar een simpele exemplarische.

Het enige, wat uitvoeriger theoretische geschrift over de schilderkunst dat naast - en na - Van Mander in de door ons behandelde periode valt, is de Lof der Schilder-konst van Philips Angel uit 1642. Wanneer Angel uitvoerig uiteenzet welke eigenschappen men in acht moet nemen wil men waardig zijn schilder te heten, dan treft men ook daar niets aan over de didactische functie, noch over de noodzaak diepe intellectuele gedachten uit te drukken.² Steeds worden de aanbevelingen toegespitst op het uiterlijk van het schilderij, waarbij opmerkelijk is hoe alle adviezen gericht zijn op het behagen van de "Liefhebber".³ Een van Angels eisen, de enige die op het onderwerp betrekking heeft, luidt dat men ervaren moet zijn "in kennisse der Historien, vergheleschapt met verre en eygentlicke na-ghedachten, spruytende uyt veel ghelesen en onder-socht te hebben". Hij blijkt hiermee niet meer te bedoelen dan dat men de tekst goed moet lezen en goed moet overdenken hoe die in beeld moet worden gebracht, zodat alles in het beeld in overeenstemming is met het in het verhaal beschrevene en duidelijk voor de toeschouwer weergeeft wat er zich afspeelt.⁴

Ook in andere teksten, die denkbeelden omtrent de schilder en zijn kunst verwoorden, zoals de passage in Cats' Trou-ringh waar de schilder in een pleidooi zichzelf en zijn vak aanprijst om de hand van Rhodope te winnen, wordt door de schilder - nadat zijn voorganger, de dichter, langdurig heeft stilgestaan bij de hogere intellectuele waarden en zijn rol als moraalfilosoof - in het geheel niet op ethische waarden van zijn kunst gewezen.⁵

Het is opmerkelijk dat, wanneer Lairese met betrekking tot mythologische voorstellingen wel over de leringen en "zin-betekening" spreekt, hij tevens duidelijk maakt dat dit niet iets

was waar schilders zich om plachten te bekommeren.¹ Wanneer hij zelf voorbeelden geeft hoe die "zin" duidelijk gemaakt moet worden in het beeld, dan betreft het weer het invoegen van personificaties die zaken als bedrog, nijd, razernij en dergelijke aanduiden en fungeren om het verhalende gegeven van een uitbeelding voor de toeschouwer te verduidelijken.² Als hij, na voorbeelden van een uitbeelding van bepaalde mythologische verhalen te hebben uiteengezet - waarbij alleen de beeldvorm wordt beschreven -, tenslotte wel eens een echte "uitlegging" geeft, blijkt deze geheel los te staan van het beeld dat hij zojuist heeft beschreven en een zuiver "literaire" verklaring van het verhaal te betreffen.³

Met dit alles wil slechts gezegd zijn dat het gewicht van de moralisaties die in de voorgaande hoofdstukken vanuit de literatuur naar voren kwamen en met de besproken uitbeeldingen in verband gebracht konden worden, slechts betrekkelijk is. De didactisch-moraliserende functie van schilderijen lijkt zeker niet zo'n dwingende eis te zijn, dat men genooddakt is alle schilderijen binnen dat kader te benaderen. Dit wil echter ook niet zeggen dat mythologische schilderijen nooit nadrukkelijk op die manier konden functioneren. Het betreft dan mijns inziens vooral scènes van bestraffingen, zoals de door Van Mander genoemde Val van Icarus en "Poeetsche Helle-pijnen, als die van Tantalus, Sisyphus, Ixion, Tityus en Danaïdes" en positieve exempla, die waarschijnlijk dikwijls voor een specifieke context, met een specifieke plaats voor ogen werden vervaardigd. Men denke voor de tweede categorie bijvoorbeeld aan schilderijen als Lastmans Odysseus en Nausicaa en Orestes en Pylades, die de deugd van de gastvrijheid en de opofferingsgezindheid tot onderwerp hebben.⁴ Vaak zijn dit vrij exclusieve onderwerpen die in opdracht lijken te zijn geschilderd. Meer dan aan de door mij behandelde thema's zijn dergelijke schilderijen verwant aan onderwerpen uit de Romeinse geschiedenis die vooral dergelijke positieve deugden of bestraffingen weergaven en die bij voorkeur in openbare gebouwen voor exemplarische voorstellingen werden gebruikt.

Wat betreft de meer populaire "lichtzinnige" onderwerpen,

waarvan een aantal interpretaties in de voorgaande hoofdstukken werden uitgewerkt, zullen de morele implicaties voor het publiek waar deze schilderijen voor bestemd waren in meer of mindere mate een rol hebben gespeeld, al was het alleen maar om de uitbeelding tegenover zichzelf en tegenover anderen te kunnen verantwoorden. In een maatschappij waarin zo'n ambivalente houding bestond ten opzichte van het beeld als zinnestrelend genoeg, was een dergelijke "veiligheidsgordel" essentieel. De mogelijkheid tot moralisatie was dan ook bijna altijd aanwezig en kon te allen tijde worden geactiveerd. Zoals wij zagen ging het dan niet om geleerde of diepzinnige gedachten maar om eenvoudige exempla die waarschijnlijk vrij vanzelfsprekend via associaties vanuit de uitbeelding en vanuit kennis van het verhaal naar voren kwamen. Voor een ander publiek zal dit slechts een zinloze verdediging van onverteerbare zaken zijn geweest. Was de mythologische thematiek voor velen op zichzelf al verwerpelijk (App.I.5), dit soort onderwerpen was dat, zoals wij zagen, al helemaal.

In het reeds geciteerde gedicht van de in dit opzicht zeer extreme Camphuyzen en Geesteranus, valt te zien hoe zij zeer duidelijk een scheiding maken tussen het effect dat een schilderij op de toeschouwer heeft en de stichtende verbale uitlegging die eraan verbonden kon worden, waarin zij duidelijk geen enkel vertrouwen hadden; na de reeds besproken felle tirade tegen de schilderkunst en met name tegen alle voorstellingen met vrouwelijke aantrekkelijkheid, zeggen zij: "Nochtans 't heeft mee (seggy) zijn nut. Men kan 't uytleggen,/ En leven naem en daet al 't saem doen sien, door seggen;/ Maer (och!) wat uytleg en wat lof kan veylig staen,/ Bij toonsels die 't gemoet uyt eygen aert beschaen?".¹ Met andere woorden: het kwaad is door de eigen aard van het beeld al geschied, de uitlegging is slechts een verbale toevoeging die er van alles omheen kan vertellen, maar die er geen wezenlijk onderdeel van uitmaakt. Een dergelijke splitsing tussen beeld en "uitlegging" lijkt mij veelzeggend.

In contrast daarmee lijkt een passage als die in een gedicht van Vondel, "Strijd of Kamp tusschen Kuysheyd en Geylheyd", waarin bepaalde "lichtzinnige" voorstellingen juist worden aangehaald als beelden van kuisheid. Daar wordt namelijk uitvoerig beschreven dat in het slot van de kuisheid (de buitenplaats Scheybeek

waar de veelbezongen zusjes Baeck woonden) voorstellingen van Suzanna en de Ouden, Josef en de vrouw van Potifar, Lucretia en Tarquinius en Apollo en Daphne, de wanden sierden, en "Meer van diergelijcke stof / Mercktmien hier de Deuchd tot lof";¹ Deze voorstellingen worden dus alle als toonbeelden van de strijd en overwinning van de kuisheid gezien, terwijl wij hiervoor zagen dat voor anderen juist Suzanna, Jozef en de vrouw van Potifar en Tarquinius en Lucretia tot de meest gewraakte "onzedelijke" scènes konden worden gerekend. De verhalen horen zeker tot de bekendste exempla van de overwinning van de kuisheid, maar aan het beeld dat slechts de onkuise handeling en niet de straf laat zien, kan slechts via de moralisatie van het verhaal als geheel een stichtende betekenis worden gegeven. Wij hebben al vaker opgemerkt dat de achtergrond, de kennis van de toeschouwer en de context waarin een schilderij geplaatst werd, bepalend zullen zijn geweest voor de mate waarin de moralisatie van belang was. Maar in dit geval kan men zich toch afvragen of er niet sprake is van een zekere ironie bij Vondel, die in andere gedichten nogal speels omging met het erotische effect van bepaalde voorstellingen, waaronder, zoals wij hiervoor zagen, ook een Suzanna.

Dat men ook bij vele literaire werken zijn twijfels kon hebben over de werkzaamheid van het beleren via het vermaken - en bij mythologische verhalen werd daar door velen voortdurend aan getwijfeld (App.I, l.h.b.5) - blijkt zelfs mogelijk te zijn bij het werk van Cats, dat toch nadrukkelijk die intentie had. Cats - ooit in een spotdicht zelfs Jaap Priaap genoemd² - kreeg bijvoorbeeld kritiek, met name op zijn Self-stryt, dat is Crachtighe beweginghen van Vlees en Gheest, "poëtischer wijze verthoont in den persoon ende uytten ghelegentheyd van Joseph, ten tijde hy by Potifars huys-vrouwe wiert versocht tot overspel", waarvan door Johan van Heemskerck, Jacob Westerbaen³ en Jan Vos voornamelijk de lust-opwekkende uitwerking werd gezien, het sterkst uitgedrukt door Vos: "Hier twisten Jozef en de huisvrouw van zijn heer./ Hij roemt de kuisheid: maar haar reden wegen meer./ Zo leert men door dit boek de breuk der huwelijksbanden./ Een boek dat andre brandt, behoort ook zelf te branden" en speelser door Van Heemskerck: "Sijn Joseph overwint, de geest behout het velt;/ Maar ick ly niet te min door Sephira geweld".

Dat zelfs in de dichtkunst waarin belering een theoretische vereiste was - en de nadruk daarop in voorredes zal vaak van belang zijn geweest om een werk uitgegeven te krijgen -, toch ook nog veel gedrukt kon worden dat elke stichtende intentie miste, toont dat het wellicht nogal meeviel met de "allesoverheersend(e) ... neiging tot moraliseren";¹ weinig dingen zullen zo afhankelijk zijn geweest van sociale status, geloof en opleiding. Bij de voor particulier gebruik bedoelde schilderijen zal deze gedachte naar mijn mening dan ook geenszins als uitgangspunt kunnen worden gehanteerd bij interpretatie.

Men krijgt de indruk dat vanaf 1600, toen een aantal mythologische onderwerpen als het ware werd uitgeselecteerd en herhaaldelijk uitgebeeld, de Metamorfosen vooral als bron werd gezien voor "vrolycke historien ... die in schilderie lieflyk staen",² met over het algemeen vrij sterke erotische implicaties. Deze bron bestond uit een geliefde en algemeen bekende verhalencyclus, die door het feit dat hij uit de klassieke oudheid stamde een eerbiedwaardige glans had en die als een soort compendium van de klassieke mythologie kon worden beschouwd (App. I.1). Dat er bovendien eeuwenlang op de morele waarden van deze verhalen was gewezen, maakte dat het gebruik van onderwerpen daaruit makkelijk kon worden verantwoord (App. I.1t/m4). Waarschijnlijk moeten wij de reden waarom Van Mander de Wtlegghingh bij zijn Schilder-Boeck voegde - en er moet hier mijns inziens eerder over een "toevoeging bij" dan over een "onderdeel van" worden gesproken (App. I, p.318/319)³ - in deze richting zoeken. Al eeuwenlang had men de behoefte gevoeld om het gebruik van verhalen uit de klassieke mythologie in de literatuur aanvaardbaar te maken (App.I, passim), zowel voor het eigen christelijke geweten, als ter verdediging tegenover hen die vijandig ten opzichte van de "heidense fabelen" stonden (en zowel uit Van Manders voorrede als uit de vele drempeldichten bij de Wtlegghingh blijkt dat dit laatste nog altijd zeer centraal stond (App. I.2, i.h.b. p.313/314), hetgeen resulteerde in allerlei soorten commentaren en uitleggingen die voor echte humanisten in deze tijd allang niet meer interessant waren, maar die vooral in uitgaven in de volkstaal nog welig tierden. Om dezelfde reden voegde

de dichter-schilder Van Mander nu een dergelijke literaire uitleg - de eerste in de Nederlandse taal - bij het Schilder-Boeck, opdat via deze tekst, die de eerbiedwaardigheid van de verhalen toonde, tevens het gebruik in de beeldende kunst verantwoord kon worden en een dergelijke verantwoording binnen handbereik van elke schilder en kunstliefhebber kwam. Dat de Wtlegghingh de betekenis van verhalende mythologische voorstellingen geenszins kan verklaren, hebben wij in de voorgaande hoofdstukken gezien; dat het desondanks een zeer belangrijke bron blijft om dichter bij de connotaties te komen die dergelijke schilderijen voor schilder, eigenaar en toeschouwer in de eerste helft van de 17de eeuw konden bezitten hoop ik daar tevens duidelijk te hebben gemaakt.

De eigenaars van schilderijen met populaire mythologische onderwerpen die hier behandeld werden, zullen wij waarschijnlijk moeten zoeken onder hetzelfde publiek dat ook prijs stelde op bruiloftsdichten waar goden en godinnen in optraden (deze waren bepalend voor de luchtige, vrolijke en erotische sfeer in zulke epithalamia, die in scherp contrast stond met de zeer ernstig-moraliserende christelijke bruiloftsdichten),¹ en dat zich kon amuseren met bijvoorbeeld amoureuze liedboeken en liefdesemblematiek als de Thronus Cupidinis en Hoofts Emblemata Amatoria.² De eigenaars zullen dergelijke schilderijen in de eerste plaats hebben aangeschaft omdat zij liefhebbers waren van idyllische en enigszins prikkelende taferelen waarop enige kennis van de klassieke oudheid kon worden toegepast. Een bepaalde mate van geletterdheid kon daarmee worden tentoongespreid; geleerdheid was er in het geheel niet mee gemoeid, ook niet om de moralisaties erin te kunnen aanwijzen die als verantwoording van een dergelijke, meestal nogal lichtzinnig, schilderij konden fungeren. Juist in de behandelde favoriete onderwerpen waren deze moralisaties steeds dicht bij de hand.³

In enkele gevallen konden wij vermoeden dat er aan een schilderij met een van de boven besproken mythologische voorstellingen een specifieke betekenis werd gehecht doordat het in een bepaalde context was geplaatst en waarschijnlijk met die context voor ogen in opdracht werd geschilderd - men denke aan Cornelis' Bruiloft van Peleus en Thetis voor het Prinsenhof in Haarlem⁴ - of op andere wijze met een speciaal doel werd vervaardigd, zoals bij

voorbeeld in gevallen dat er portretten in vielen te herkennen.¹ Dat wilde niet zeggen dat dan altijd de vorm zodanig werd aangepast dat op duidelijke wijze naar die betekenis werd verwezen. Hoofdzakelijk door de bijzondere functie zal de te verwoorden "betekenis" dan eenduidiger zijn geworden. De meeste schilderijen met vaak herhaalde onderwerpen zullen echter voor de "vrije markt" zijn geschilderd. De kunstenaar beeldde een geliefd onderwerp uit dat, zoals wij zagen, meestal paste of kon worden ingepast in een bepaald type schilderijen dat die schilder - of groep schilders - placht te vervaardigen en waarmee hij als het ware zich een marktpositie verwierf of had verworven. Zijn eigen kennis van en associaties met het onderwerp zullen dan op een bepaalde wijze in het resultaat hun weg hebben gevonden, hetgeen de eigenaar/toeschouwer in een bepaalde richting zal hebben geleid. De toeschouwer kon echter zelf uit het spectrum van mogelijke connotaties datgene naar voren halen wat vanuit zijn kennis en achtergrond het best bij hem paste; hij gaf het schilderij een functie.²

Een grondig onderzoek in 17de-eeuwse boedelinventarissen, vooral in steden als Amsterdam en Haarlem, om te achterhalen welke mensen welk soort schilderijen bezaten en, zo mogelijk, op welke plaats in huis deze hingen, zou ons veel meer kunnen vertellen over de functie en betekenis die deze schilderijen konden hebben; een dergelijk onderzoek zou trouwens van ingrijpend belang kunnen zijn voor het interpreteren van 17de-eeuwse schilderijen in de Noordelijke Nederlanden in het algemeen.³ Voorlopig heb ik in dit onderzoek slechts getracht om, uitgaande van beelden en literaire teksten een aantal mogelijke associaties die de hier behandelde schilderijen konden oproepen te achterhalen. Het laatste woord zullen wij moeten laten aan de kunstliefhebber die zo'n schilderij bezat en het in een eigen context plaatste. Om met Karel van Mander te spreken:⁴

"... maer den sin beveel ick die t'stuck is eyghen".

APPENDIX I

OVER DE UITLEGGING EN VERANTWOORDING VAN
 MYTHOLOGISCHE LECTUUR IN DE VOLKSTAAL, IN HET
 BIJZONDER VAN DE METAMORFOSEN, GEDURENDE DE
 16DE EN 17DE EEUW

In deel I werd geconstateerd dat verreweg de meeste onderwerpen die in de 17de-eeuwse Nederlandse schilderkunst uit de klassieke mythologie werden gekozen, gebaseerd zijn op verhalen uit Ovidius' Metamorfosen. Bovendien kon worden opgemerkt dat de niet-Ovidiaanse onderwerpen die een zekere populariteit genoten, dikwijls wel aan bod kwamen in diverse Ovidius-commentaren en soms zelfs in Ovidius-illustraties. Aangezien voorts in deel II voortdurend gerefereerd werd aan diverse vertalingen, bewerkingen en commentaren van de Metamorfosen, in het bijzonder aan Van Manders Wtlegghingh op den Metamorphosis, is het van belang een beschouwing te wijden aan de wijze waarop de Metamorfosen - die meer dan enig ander werk uit de klassieke oudheid werd vertaald, samengevat of geparafraseerd, becommentarieerd en geïllustreerd -¹ in zulke werken werd benaderd gedurende de 16de en 17de eeuw.

Voordat op Van Manders Wtlegghingh kan worden ingegaan, zal worden bekeken welke tradities er reeds bestonden in gedrukte Metamorfosen-bewerkingen in de volkstaal om een indruk te krijgen van de meest gangbare benaderingswijze in de 16de eeuw, en ook om van daar uit diverse aspecten van de Wtlegghingh beter te kunnen te bepalen.² Er zal voornamelijk aandacht besteed worden aan 16de- en 17de-eeuwse literatuur in de volkstaal, literatuur die niet bestemd was voor een geleerd humanistisch publiek, maar die gericht was op een veel bredere lezerskring.³ De uitspraak van Curtius: "Die Metamorphosen waren ... das Romanhaft-spannende Repertorium der Mythologie. Wer war Phaeton? Lycaon? Prokne? Arachne? Für tausend solche Fragen war Ovid das who's who",⁴ geldt zeker niet alleen voor de Middeleeuwen, maar in nog sterkere mate, en dan voor een veel groter publiek, voor de 16de en 17de eeuw. De middeleeuwse traditie om van de Metamorfosen als het ware een compendium van de mythologie te maken, zette zich in

deze periode ongehinderd voort in de gedrukte werken in de volkstaal. Daarnaast zag men de Metamorfosen niet alleen als een "who is who" van de mythologie, maar ook, zoals Guthmüller het uitdrukt, als " ... ein Muster der Erzählkunst und des Stils, ein Lehrbuch der Moral und Lebensweisheit, ein Schatzkammer des gelehrten Wissens".¹ Guthmüller stelt mijns inziens terecht, dat de vertalingen en de bewerkingen in de volkstaal - parafraseringen, samenvattingen, poëtische omzettingen (meestal gecombineerd met illustraties) - een belangrijk fenomeen vormen waaraan tot nu toe te weinig aandacht is besteed.² Voor dichters en schilders, zowel als voor het merendeel van hun publiek, was dergelijke lectuur voor de hand liggender, doelgerichter en eenvoudiger te raadplegen dan de originele tekst van Ovidius.³ Guthmüller voegt daaraan toe dat de Metamorfosen-bewerkingen door de anschouwelijke details en het verhalende handelingsverloop, veel inspirerender zullen zijn geweest dan de droge mythologische handboeken waarop Seznec zijn onderzoek - tot nu toe de belangrijkste poging om een systematisch beeld te geven van het voortleven van de klassieke mythologie - voornamelijk baseerde.⁴

1. Ovidius' Metamorfosen vertaald, uitgelegd en geïllustreerd: over een aantal invloedrijke gedrukte vertalingen, bewerkingen en commentaren in Italië, Frankrijk, Duitsland en de Nederlanden voor 1600

Sinds de 12de eeuw ontstonden diverse Metamorfosen-uitleggingen en geïllustreerde Metamorfosen-manuscripten, terwijl sinds de eerste bewerkingen in de volkstaal de tekst van Ovidius uitvoerig geallegoriseerd werd. Reeds bij de twee vroegste gedrukte uitgaven in de volkstaal zien wij een samengaan van volkstaal, uitleggingen en illustraties, zowel in de Franstalige uitgave van Mansion, die in 1484 te Brugge het licht zag, als de in 1497 te Venetië uitgegeven Ovidio Metamorphoseos Vulgare (hierna Vulgare te noemen), beide prozabewerkingen met een flink aantal prenten.⁵ Hoewel zij allebei teruggaan op veel oudere middeleeuwse teksten, zouden zij tot in de 16de eeuw van richtinggevend betekenis blijken. Zij parafraseren Ovidius' fabels in

proza - meestal wordt de fabel samengevat en tot de belangrijkste handelingen beperkt - waarbij achter elke fabel diverse uitleggingen zijn toegevoegd. In de "vertaling" zelf zijn ook uitleggingen ingevlochten die bij voorbeeld namen verduidelijken, terwijl verhalen die Ovidius slechts kort aanstipt in uitvoeriger vorm worden aangevuld; door deze uitweidingen wordt het karakter van een mythe-compendium benadrukt. Ovidius' tekst wordt daartoe in talloze afzonderlijke fabels of zelfs gedeelten van fabels opgesplitst.

Zoals gezegd gaan beide teksten terug op oude middeleeuwse bewerkingen: met de Vulgare werd Giovanni Buonsignori's prozabewerking in het Toscaans (1377) in druk uitgegeven.¹ Mansion's uitgave is vooral gebaseerd op de Ovidius Moralizatus van Bersuire² en op de Ovide Moralisé, beide uit de eerste helft van de 14de eeuw. De typisch middeleeuwse methode van mythencompilatie, waarbij, zonder enig direct contact met de originele Latijnse tekst van Ovidius, de fabelen tot de naakte handeling gereduceerd worden en de poëtische vormgeving van Ovidius geheel verdwijnt, werd met deze werken tot ver in de 16de eeuw voortgezet. Guthmüller toont, voor wat betreft de Italiaanse situatie, dat Bonsignori's werk op het moment van ontstaan voor humanistische begrippen al ouderwets was en zeker niet voor de culturele avant-garde bestemd.³ Toen het gedrukt werd, ruim een eeuw later, was de kloof tussen dergelijke uitgaven en de werken van de Latijn-humanisten, maar ook van de vulgair-humanistische elite zeer groot geworden. Vanaf het late trecento tot aan het midden van het cinquecento bestond namelijk bij de literaire elite in het geheel geen belangstelling voor het vertalen van klassieke werken in de volkstaal, zodat tegen de 16de eeuw dergelijke vertalingen, zeker in hun ogen, in de hoek van de "volksliteratuur" waren terechtgekomen.⁴ Zo kon het gebeuren dat een commercieel uitgever als Lucantonio Giunta, die meer geïnteresseerd was in een zo breed mogelijk lezerspubliek dan in de literaire avant-garde, een Ovidius "vertaling" op de drukpersen bracht die al meer dan een eeuw oud was en inmiddels zeer ver afstond van het contemporaine humanistische streven. Het was echter goed verkochte lectuur, waaraan gezien het aantal drukken grote behoefte bestond.⁵

Zowel in de Vulgare als in Mansions uitgave wordt ervan uitgegaan dat de dichtkunst in het algemeen en Ovidius dichtwerk in het bijzonder op zichzelf geen ware verhalen vertelt, maar een poëtische verhuiling is van belangrijke waarheden en beleringen. Zij gaan dus uit van een in de Middeleeuwen gangbare theorie van de dichtkunst - waarin deze geheel afhankelijk wordt gezien van allegorische interpretatie - die, zoals wij zullen zien, ook in de 16de en 17de eeuw nog grotendeels haar geldigheid behoudt. De valsheid van de heidense goden wordt ontzenuwd door "historische" verklaringen (de oude geschiedenis van Griekenland zou erin zijn verwerkt; de goden kunnen bij voorbeeld worden gezien als koningen en helden uit de Griekse geschiedenis), terwijl de gedaantewisselingen meestal op moraliserende wijze worden uitgelegd, als beloning of bestraffing van goed en kwaad.¹ Bonsignori's morele verklaringen zijn over het algemeen vrij pretentieloos. Hij probeert ongeloofwaardige en bovennatuurlijke zaken via moralisaties te verantwoorden, van echte allegorieën is daarbij nauwelijks sprake. In Mansions uitgave vinden wij tevens veel theologische interpretaties; er worden parallellen getrokken met zaken die God, de duivel en de menselijke ziel betreffen, terwijl soms ook analogieën met het Oude Testament en voorafschaduwingen van het Nieuwe Testament worden aangewezen;² dergelijke allegorieën van christelijk-theologische aard, die in de Vulgare al nauwelijks meer voorkomen,³ zouden in de loop van de 16de eeuw bijna geheel verdwijnen.

In feite zijn deze werken niet alleen handboeken der mythologie, maar ook stichtelijke leerboeken van geloof en moraal; Ovidius werk werd als een verzameling opbouwende vertellingen geïnterpreteerd. Bij beide ligt in de commentaren een grote nadruk op de morele waarheden die onder de schors der schone verbeelding verborgen liggen; natuurhistorische en astrologische verklaringen zijn ook wel eens aanwezig maar hebben minder de belangstelling. Hoewel in de 16de en 17de eeuw diverse tradities in vorm en inhoud van de Metamorfosen-commentaren zijn te onderscheiden, en er ook duidelijk wijzigingen zullen plaatsvinden, zullen deze grondgedachten vele malen herhaald worden.

Deze teksten, die in feite al grotendeels in de 14de eeuw

ontstonden, zouden in gedrukte vorm nog lange tijd van invloed zijn: in 1493 verscheen in Parijs een heruitgave van Mansions boek, als Le bible des poëtes, waarna tot 1531 nog een aantal uitgaven is te noemen.¹ Van de Vulgare zouden zowel de tekst als de illustraties tot 1522 diverse malen worden herdrukt.²

In 1522 verscheen in Venetië een nieuwe Italiaanse "vertaling" door Niccolo di Agostino.³ Deze tekst, die tot 1586 nog herdrukken beleefde, gaat echter - anders dan de titel doet verwachten - evenmin uit van de originele tekst van Ovidius; het blijkt grotendeels een omzetting van Bonsignori's parafrasering in versvorm.⁴ Bonsignori's uitleggingen worden eenvoudigweg overgenomen. De uitgave is met 72 prenten rijk geïllustreerd, maar ook de illustraties zijn gebaseerd op die van de Vulgare. Het karakter van een aantrekkelijk geïllustreerd handboek der mythologie dat tevens als stichtelijk werk gezien kan worden, blijft dus gehandhaafd.

In groot contrast met de drie bovengenoemde werken in de volkstaal, staat het typisch humanistische commentaar van Raphael Regius in het Latijn, dat voor het eerst in 1493, dus enkele jaren voor de Vulgare, verscheen. Het zou in de 16de eeuw het Latijnse standaardcommentaar worden.⁵ Het heeft een geheel filologisch uitgangspunt en veroordeelt het uit elkaar rukken van de tekst. Regius ziet als eerste plicht het corrigeren van verkeerde lezingen van een tekst die in de voorgaande eeuwen steeds verder verbasterd was; hij verklaart tekstgedeelten, uitdrukkingen, woorden en grammaticale problemen uit een zeer grote kennis van andere klassieke bronnen. Voor Regius is de Metamorfosen een soort encyclopedie van de gehele antieke wetenschap; hij verwijst naar andere mythologische teksten, trekt daarmee vergelijkingen, en geeft retorische, historische, etymologische, genealogische, geografische, natuurwetenschappelijke en astrologische annotaties. Hij ziet af van het allegorische procédé, maar legt in de voorrede wel nadruk op het belang van de Metamorfosen als stichtelijk werk. Hij wijst daar echter slechts op de morele belering voorzover deze zonder veel moeite uit de tekst zelf gelezen kan worden; hij ziet de fabels als exempla van praktische levenswijsheden en van algemene morele waarheden (voorbeelden daarvan komen slechts in de voorrede voor,

in het commentaar zelf niet). Christelijk-theologische vergelijkingen ontbreken uiteraard volledig. Ondanks zeer grote verschillen in opvatting, verbindt dus de mening dat morele wijsheden in Ovidius' tekst verborgen liggen, humanisten als Regius met de bewerkers van Ovidius in de volkstaal.

Regius' commentaar werd waarschijnlijk slechts gebruikt door "beroepshumanisten" en niet voor algemene lezing of voor het onderwijs op Latijnse scholen.¹ Deze sterk filologisch gerichte benadering zou uiteindelijk resulteren in een 17de-eeuws wetenschappelijk commentaar als dat van Heinsius. De moraliserende uitleggingen zullen echter gedurende de gehele 16de en 17de eeuw blijven voortbestaan in uitgaven in de volkstaal en veel van de oude tradities zullen daarin behouden blijven. Zij krijgen evenwel steeds meer het karakter van vrij ongecompliceerde morele exempla, zoals Regius die al als enige zinvolle vorm van uitleggingen aanwees.

Tussen 1550 en 1570 verscheen een groot aantal vertalingen en parafraseringen, met of zonder commentaar, van nogal uiteenlopende aard, zoals de onverkorte vertalingen van Dolce (1553) en Dell'Anguillara (1561) in het Italiaans, van Florianus in het Nederlands (1552), Golding in het Engels (1565), Marot en Aneau in het Frans (1557, alleen de eerste drie boeken), en verkorte bewerkingen zoals het te Lyon in 1557 in het Frans en in het Nederlands uitgegeven boekje en de Duitse werkjes van Posthius (1563) en Sprengius (1564). Alvorens in te gaan op de voor ons belangrijke Nederlandse vertaling van Florianus en tenslotte op Van Manders Wtlegghingh (1604), zal ik in het kort een beeld schetsen van de belangrijkste uitgaven in Italië en Frankrijk.

De Italiaanse vertalingen van Ludovico Dolce en Andrea dell'Anguillara kwamen beide wederom te Venetië uit en hadden een totaal ander karakter dan de Metamorfosen-edities in de volkstaal die tot dan toe verkrijgbaar waren.² Het zijn vertalingen die rechtstreeks van de Latijnse tekst uitgaan en de tekst niet meer in kleine stukjes opsplitsen. Zij zetten de dichtkunst van Ovidius om in de speelse en elegante stijl van de eigentijdse dichtkunst. Zij wedijveren bewust met de originele tekst en veroorloven zich daarbij zeer grote vrijheden ten opzichte van

Ovidius.¹ Beide vertalingen - die van Dell'Anguillara in het bijzonder - genoten een grote populariteit en beleefden vele herdrukken.

Behalve dat de vertalingen nieuw waren, werden voor deze uitgaven ook voor het eerst weer nieuwe illustraties vervaardigd; in Italië werden gedurende de eerste helft van de 16de eeuw namelijk steeds weer de illustraties van de Vulgare opnieuw gebruikt en gekopieerd.² De vertalingen verschenen aanvankelijk zonder commentaar, hetgeen een breuk met de traditie betekende. Dit zou echter niet lang zo blijven; kennelijk werd toch de behoefte gevoeld om dergelijke literatuur te "verantwoorden" door middel van moralisaties. Bij de tweede druk van de vertaling van Dell'Anguillara (1563) werd het commentaar van Gioseppe Horologgi toegevoegd, dat zowel uitvoerig op de stijl ingaat, als ook vele moraliserende uitleggingen geeft. In een aantal edities vanaf 1584 werd de tekst bovendien aangevuld met korte moralisaties in de kantlijn door Francesco Turchi.³

Dolce vermeldde in zijn 1554 gedateerde opdracht dat " ... sotto le scorza da quei di tali piacevoli fingimenti contenesse tutto il sugo della morale divina Filosofia" en hij voegde daar onder andere aan toe dat het veranderen van mensen in beesten niets anders betekent dan dat zij van de rede afweken en zich door zinnelijkheid op het verkeerde pad lieten brengen. In de editie van 1568 voegt ook hij - zeer korte - uitleggingen toe na elke Canto (elk boek is bij Dolce in twee Canto's verdeeld), waarin beknopt een tot drie fabels (dus lang niet allemaal) worden verklaard.⁴

De uitleggingen van Horologgi zijn voor een groot deel, die van Turchi en Dolce allemaal, morele uitleggingen van goed en kwaad die weinig ingewikkeld of vergezocht zijn en vrij direct uit de tekst volgen (Horologgi geeft dikwijls verschillende uitleggingen, behalve historische een enkele maal ook natuur-historische en astrologische); zij veralgemenen het letterlijke verhaal tot exemplum. Het is opmerkelijk dat Dolce dikwijls opmerkt: "poco moralità si puo cavar dalle precedente favola ..." (bij Pyramus en Thisbe), "Delle altre favole contenute di sopra si puo dire che servino piu all diletto che alla moralità ..." (slaat onder andere op de fabel van Callisto), "Poco o niuna

allegoria si puo raccor dalle cose dette" (de fabel van Iphigenia) en "L'altre favola servano al diletto di che si legge".¹ Dolce probeert dus geenszins overal een diepere zin in te ontdekken. Een dergelijke vrijblijvendheid, waarbij wordt toegegeven dat menige fabel alleen voor het plezier van de lezer bestemd lijkt, is, vergeleken met andere volkstaal-commentaren uit de 16de en 17de eeuw, zeer opvallend. Overigens zullen wij in geen van beide commentaren verklaringen aantreffen die rechtstreeks naar het christelijke geloof verwijzen.

Benoorden de Alpen verschijnt Florianus' vertaling in 1552, zonder commentaar en illustraties, en in 1557 Barthlémy Aneau's Franse uitgave van de eerste drie boeken (die de iets oudere vertaling van de eerste twee boeken door C.L.Marot incorporeert), met zeer uitvoerig commentaar en 57 illustraties.² In de kantlijn van de doorlopende Franse tekst, geeft Aneau bij bijna elke alinea, soms zelfs bij een enkele regel, een uitleg die dus meestal slechts op een klein gedeelte van een fabel slaat; werkelijk alles krijgt zo een verklaring.³

Deze uitgave van Aneau is voor ons vooral ook interessant om zijn zeer uitvoerige inleiding: "Préparation de voie à la lecture, & intelligence de la Metamorphose d'Ovide e de tous Poëtes fabuleux". Aneau stelt daarin dat de menselijke geest geen genoegen neemt met de naakte verschijning der dingen, maar een diepere zin in alles wil zoeken. De ouden hebben daarom in onwaarschijnlijke, elegante en speelse fabelen, de natuurlijke religie, moraal- en natuurfilosofie en dus alle vrije kunsten verhuld.⁴ Hij geeft daarvoor de volgende redenen: men deed dit om grove en profane geesten af te houden van hogere zaken, terwijl edeler geesten, wier nieuwsgierigheid geprikkeld wordt door duisterheden, juist plezier beleven aan moeilijke dingen; voorts omdat mensen meer genoegen beleven aan fabelen en aan "versierde leugens" dan aan naakte waarheden,⁵ waarbij Horatius: "Tout le point a emporté dessus tous / Qui a meslé l'utile avec le doux" en Plutarchus: "La douceur de Poesie / N'est point sans Philosophie" worden aangehaald. Onder de fabuleuze schors schuilt dus veel waarheid en wijsheid (Aneau gebruikt het beeld van de noot die men moet kraken om de kern te

smaken). Opdat men er plezier aan zou beleven zijn ze voor de zintuigen verfraaid, maar dat wil niet zeggen dat het dwaze verhaaltjes voor oudjes en onnozelen zijn. Want elke fabel moet, en kan, allegorisch begrepen worden: " ... à la Philosophie Naturelle, donnont enseignement & doctrine, ou à la Philosophie Morale, ayant commandement, & conseil, ou à l'histoire, baillant memoire & exemple", daarbij kunnen ook twee of drie soorten allegorische verklaringen tegelijk van toepassing zijn.¹ Vervolgens geeft Aneau van elk soort enkele voorbeelden.² Na verhandelingen over diverse Latijnse en Griekse dichters en filosofen, en over problemen van het vertalen in de volkstaal,³ zegt hij te hebben vermeden interpretaties te geven volgens de methode van de "tropologies anagogiques", waarmee hij bedoelt de fabelen niet op de heilige schrift te hebben willen betrekken " ... au sens mystic des saintes lettres": men mag immers niet het hemelse en het aardse, heilige en profane, vermengen.⁴ Tenslotte merkt hij op dat de fabelen in dit boek geïllustreerd zijn " ... pour plus grande evidence, & plaisir a l'oeuil: que pour facile intelligence & recreation a l'esprit".⁵

Deze inleiding vertoont veel verwantschap met de inleiding in Conti's grote mythologische handboek in het Latijn, dat kort daarvoor (waarschijnlijk in 1551) was uitgekomen⁶ en dat Aneau reeds gekend lijkt te hebben, en met de inleiding van het één jaar eerder (1555) verschenen Latijnse Metamorfosen-commentaar van Sabinus, dat zeer geliefd zou worden.⁷ Het Latijnse commentaar van Sabinus geeft, behalve kanttekeningen bij filologische en retorische problemen, anders dan dat van Raphael Regius, ook talloze moraal-filosofische explicaties, naast natuurfilosofische en historische uitleggingen.

Zowel Conti's mythologische handboek als Sabinus' Metamorfosen-commentaar behoren in deze tijd - als Latijnse teksten met veel morele uitleggingen - tot de uitzonderingen. Het zijn dan ook deze twee boeken die in later te publiceren commentaren in de volkstaal veel worden aangehaald en gebruikt. Sabinus wijst de christelijke-theologische allegorieën geheel af.⁸ Het profane en het heilige mogen niet vermengd worden en de absurditeiten van vroegere interpretaties moeten worden vermeden. Sabinus tracht de

uitleggingen met elkaar in overeenstemming te brengen, vanuit de gedachte dat het gedicht als geheel op geschiedenis berust. Zijn morele interpretaties betreffen vooral vrij eenvoudige exempla omtrent de beloning van deugd en de bestraffing van ondeugd; zo betekent de verandering van mensen in beesten meestal, dat het om mensen gaat die zich beestachtig gedroegen. De fabel van Pyramus en Thisbe laat ons bij voorbeeld de jeugd zien die niet naar de raad van de ouders luistert; het verhaal staat dus niet meer voor de zonde van de vleselijke liefde (Vulgare) en het moet zeker niet gezien worden als een allegorie op de passie van Christus (Mansion). Sabinus ziet Ovidius als een wijs man die veel van de geschiedenis en van het menselijk handelen wist, en die ons "imagines totius vitae et conditionis humanae" geeft.¹ Het allegorisch karakter is in zijn morele interpretaties zeer zwak geworden.²

De afwijzing van christelijk-theologische interpretaties zien wij overigens van officiële contrareformatorische zijde verwoord door het op de index plaatsen van "In Ovidii metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae", hetgeen vooral zal slaan op werken als Berchorius' Ovidius Moralizatus,³ aan reformatorische zijde is men daar eveneens duidelijk over, zoals blijkt uit de synode van de Franse protestanten in 1587: "Ceux qui mettent le main à la plume pour traiter en poésie l'histoire de écriture Sainte, sont avertis de n'y mesler les fables poétiques et de n'attribuer à Dieu le nom de faux dieux et de n'ajouter à l'Écriture Sainte, mais de se tenir à peu près à ses termes".⁴

Ook de bekende aanvallen van Erasmus, Luther en Rabelais op de allegorisering van mythen betreffen de christelijk-theologische analogieën;⁵ zij bevatten echter niet, zoals wel eens is gesteld, een totale afwijzing van het zoeken naar algemene morele wijsheden.⁶ In een vaak geciteerde alinea uit de inleiding van Gargantua, veroordeelt Rabelais de allegorische methode, waarbij hij zegt dat Ovidius in de Metamorfosen niet van "Les Sacraments de l'Evangile" zal hebben gedroomd, zoals een zekere onnozele monnik ons heeft willen bewijzen. Elders in zijn inleiding spreekt hij echter over de mogelijkheid dat zijn eigen werk letterlijk kan worden gelezen, maar ook in hogere zin te inter-

preteren is, waarbij hij aanspoort het merg uit de verhalen en diepere wijsheden te zoeken.¹ Hij doelt dan niet op een werkelijk allegorische lezing, maar op een lezing op "hogere" niveau. Voor allegorische lezing is kennis buiten de tekst nodig, voor deze manier van lezen, moet de tekst slechts goed overdacht worden. Dit is mijns inziens ook de richting die het merendeel van de mythen-interpretaties in de 16de en vooral in de 17de eeuw inslaat. Er moet een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen de interpretatie op basis van christelijk-theologische allegorieën - die vanaf het begin van de 16de eeuw langzamerhand verdwijnen - en de interpretatie waarin metaforen van algemeen-morele aard worden aangewezen. Bij deze laatste worden steeds minder strikt allegorische kunstgrepen gebruikt en worden zoals wij reeds zagen, meer de verhalen in hun geheel als exempla van goed en kwaad gezien. Deze duiding blijft van overheersend belang, een duiding die betrokken wordt op de "conditio humana" in algemene zin.² Aneau, Sabinus, Horologgi, Turchi en Dolce - en in dit rijtje kan ook Golding worden gevoegd³ - wijzen allen steeds op het morele nut van de fabelen van Ovidius en op de vele wijsheden die daarin verborgen liggen. Vooral bij Sabinus, Turchi en Dolce, maar ook bij Aneau en Horologgi worden de verklaringen meestal tot vrij eenvoudige moralisaties; over de afwijzing van het betrekken van mythologische zaken op de Heilige Schrift zijn met name Sabinus en Aneau zeer expliciet.

Zoals reeds gezegd, bevat Aneau's uitgave van de eerste drie boeken 57 fraaie houtsneden, die vooruitlopen op de beroemde reeks van Bernard Salomon. Een gedeelte van deze houtsneden, aangevuld met een aantal dat ook fabels uit de volgende boeken illustreert, verscheen reeds in Aneau's Picta Poesis in 1552,⁴ Dit mooie embleemboekje neemt onder de vroege embleemboeken een interessante positie in, omdat veertig emblemen gebaseerd zijn op fabels uit de Metamorfosen. Bij deze Metamorfosen-illustraties werden een Inscriptio en een Subscriptio gevoegd (beide in het Latijn), waarin de uitgebeelde scène als exemplum van een algemeen moraliserende wijsheid wordt geduid.⁵ Reeds bij Alciatus vinden wij emblemen die gebaseerd zijn op de verhalen van onder andere Ganymedes, Actaeon, Phaeton, Scylla, Narcissus, Progne, Icarus en Hercules verwerkt, maar voor Aneau vormden de mytholo-

b.v. 16, 28, 46

gische fabels de belangrijkste bron voor zijn emblemen.

b.v. 29, 59, 79

Mogelijk mede onder invloed van Aneau's embleemboek onstond in de tweede helft van de 16de eeuw een type Metamorfosen-uitgaven dat sterke banden heeft met de embleemliteratuur.¹ In 1557 zag de befaamde Ovidius-bewerking met houtsneden van Bernard Salomon, tegelijk in een Franse en een Nederlandse editie, in Lyon het licht.² De titel Excellente figueren ghesneden uuyten uppersten Poete Ovidius ... veranderinghe met huerlier bedietsele (La Metamorphose d'Ovide figurée in de Franse versie), verwijst al naar de belangrijke functie die het beeld hier heeft. De indeling is typisch die van een embleemboek: Inscriptio, Pictura, Subscriptio. De prentjes tonen elk op de voorgrond een enkele significante handeling (met soms heel klein op de achtergrond een episode uit de fabel die direct voorafgaat of volgt), zonder enige verwijzing naar allegorische elementen; erboven staat een soort titel, een simpele vaststelling afgeleid uit het verhaal ("Actaeon in eenen hert"), eronder een achtregelig tekstje dat de essentie van de betreffende fabel kort samenvat.³ Plaatje en tekst zijn zeer direct op elkaar betrokken en hebben gelijk gewicht; zij geven elk in een eenvoudige en aantrekkelijke vorm de Ovidiaanse fabel weer. In die zin hebben zij dus een zekere didactische functie, enige verwijzing naar een diepere betekenis ontbreekt echter. In tegenstelling tot alle andere Metamorfosen-"vertalingen" wordt in de inleiding in het geheel niet over een diepere zin gesproken; er staat slechts dat goede wijn geen krans behoeft, dat de boog niet altijd gespannen kan zijn en dat dergelijke lichte boekjes en poëterijen zijn bestemd voor hen die moe zijn van zaken van importantie. Het boekje is dus wel qua vorm maar niet qua inhoud verwant aan het embleemboek. Deze vorm zal ongetwijfeld geïnspireerd zijn door de opkomende rage van embleemboeken, waarin, zoals al werd opgemerkt, reeds door Alciatus en in het bijzonder door Aneau veel mythologische fabels werden gebruikt. Zij vormt mijns inziens echter tevens een consequent uitgewerkt vervolg op Mansions geïllustreerde Ovidius en vooral de Ovidio Vulgare, waarin ook Ovidius' geparafraseerde tekst was opgesplitst in talloze korte hoofdstukjes met meestal een korte titel en dikwijls een illustratie. Ovidius'

Metamorfosen werd hiermee tot een snel te lezen en eenvoudig op te nemen geïllustreerd repertorium van de klassieke mythologie.

Deze ontwikkeling zet zich voort met de in Duitsland verschijnende uitgaven van Posthius (1563) en Spreng (1563 in het Latijn, 1564 in het Duits), beide geïllustreerd met 178 houtsneden, vrije kopieën van Virgil Solis naar Salomon. Salomons composities worden dus in eerste instantie opnieuw gebruikt voor verwante uitgaven.¹ Vanaf 1566 zouden copieën naar Solis echter ook in vele drukken van Florianus' complete Nederlandse vertaling verschijnen.

b.v. 30, 60, 80
91, 112

Ook bij Posthius zien we boven de prent een soort titel, gevolgd door een vierregelige tekst in het Latijn en onder de prent een vierregelige vrije Duitse vertaling. Deze tekst geeft een korte beeldbeschrijving waarin soms een exemplarische wijsheid wordt verwerkt. Dat Posthius' doel didactisch is, daarover laat hij in de inleiding geen twijfel bestaan.² Hij zegt daarin dat veel geleerden het goed hebben geacht de jeugd door middel van fabelen in moraal te onderwijzen " ... einbilden der Jugend / Gute Exempel, Kunst und Tugend". De jeugd leert dan exempelen die tonen "Wie man sol wol und züchtige leben / Und sich auch selbs darnach regiern, / Dass Sie sich nit bald lass verführen", zodat zij kan oordelen over schande en onrecht, deugd en gerechtigheid. Ovidius' fabelen zijn daar zo geschikt voor, omdat "Historias und ware Geschicht", maar ook veel eigenaardigheden en wonderbaarlijkheden waar mensen van nature in geïnteresseerd zijn, op poëtische wijze worden verteld, hetgeen de lezer aangenaam is. Ook de schilder tracht zo op zijn manier hetzelfde te doen, om de toeschouwer zich te laten verlustigen en zijn aandacht vast te houden.³ De connectie tussen lering en vermaak door middel van woord en beeld wordt hier, net als bij Aneau en in zovele voorwoorden van embleemboeken, nadrukkelijk gelegd. Anders dan in embleemboeken echter zijn lang niet alle teksten belerend; vele zijn, als in de Lyonese uitgave van 1557, alleen beschrijvend. In de inleiding zegt Posthius echter, na diverse voorbeelden van belerende uitleggingen te hebben gegeven (o.a. van de fabels van Phaeton, Pyramus en Thisbe, Icarus, Niobe en Circe), dat iedereen het zelf maar moet proberen, wanneer hij (Posthius) het in de bijschriften niet heeft gedaan.⁴ Kenne-

lijk is, naast de door hemzelf gegeven voorbeelden, zelfwerkzaamheid in dezen geoorloofd; men weet dat de nuttige lering er zijn moet, door overdenking kan men deze er ook zelf uithalen.

Posthius vermeldt in zijn voorrede tevens dat het zijn doel is dat dit alles bekend wordt onder "Dem gemeinen Mann im Teutschen Land,/ Malern, und Goltschmidt zuvorauss,/ Auch Bildhauwern, und wer darauss / Etwas zu seinem nuss mocht lehrn".¹ Ook in de ondertitel op de titelpagina wordt vermeld: "Schöne Figuren, auss den fůrtrefflichen Poeten Ovidio, allen Malern, Goldschmidten, Und Bildhauwern zur nutz und guten, mit fleiss gerissen durch Virgil Solis, und mit Teutschem Reimen kůrtzlich erklārt".

Hetzelfde zegt ook Spreng in de voorrede van de Duitse versie van zijn boek:² hij publiceert deze vertaling opdat de gewone leek erdoor gesticht kan worden " ...darneben auch vielen Handwerksleuten, insonders Goldschmidten, Malern, Formschneidern, Etzern un andern kunstreichen Meistern, der Figuren halben, dienlich, und zu irer Handthierung befůrderlich seyn mőchte".³ Spreng maakt in zijn voorrede eveneens duidelijk dat veel goede lering die tot een deugdzame levenswijze aanspoort als een zoete kern onder de schors verborgen ligt; deze lering heeft tot doel eer, schaamte en deugd bij de mensen in te planten en schande en ontucht uit te bannen. De fabelen tonen exempelen volgens welke wij ons leven moeten inrichten, zodat het boze vermeden en ontvlucht wordt en het goede en loffelijke bemind en aangenomen wordt, om zo Gods grootheid beter te leren kennen, et cetera. Sprengs onderschriften bestaan uit drie delen waarin in het ene het verhaal wordt samengevat, eerst in proza en dan nog eens in dichtvorm, en in het andere de uitleg wordt gegeven. Hier wordt dus wel elke fabel uitgelegd. In tegenstelling tot alle andere in deze tijd verschijnende uitgaven worden talloze fabels in direct verband gebracht met de Christelijke leer, soms zelfs door een typologisch verband met zowel oudtestamentische als nieuwtestamentische zaken, maar meestal via eenvoudiger moraliserende allegorieën waarin vergelijkingen met God, de duivel en de menselijke ziel gemaakt worden. De oude middeleeuwse traditie klinkt hier nog door in een "modernere" aanpassing en vervat in deze nieuwe "emblematische" vorm. Sprengs benadering verschilt dus qua inhoud sterk van die van Posthius die zich dichter bij

humanisten als Sabinus en Aneau aansluit.

Dit "emblematische" type zou in de Nederlanden een vervolg krijgen in twee uitgaven die respectievelijk in 1591 en 1607 verschenen.¹ Voor beide werden nieuwe prentreeksen vervaardigd: het boekje uit 1591 bevat prentjes van Pieter van der Borcht en voor het andere werden de prenten door Crispijn de Passe I verzorgd. In het eerstgenoemde treffen wij behalve het opschrift boven de prent, op de andere bladzijde een korte samenvatting van de fabel in het Latijn aan, terwijl het tweede opschriften boven de prent in het Duits en in het Latijn bevat, een vierregelig onderschrift in het Latijn en twee zestien-regelige samenvattingen in dichtvorm in het Duits en in het Latijn. Een enkele maal is in het Latijnse onderschrift, of in het gedicht een moralisatie verwerkt, maar meestal is dit niet het geval. In de "Vorred an Lāser" wordt vermeld dat de tekst hier zo kort is, aangezien al vele geleerden het werk van Ovidius, die in zijn 15 boeken geen scherpzinnigheid heeft gespaard, uitvoerig hebben uitgelegd. Het boek is van nut voor kunstliefhebbers, schilders, goudsmeden, glassnijders, graveurs: "Die Mahler haben spiegel klar, Zu sehn zu lehren vil furwar".² In de korte inleiding in het prentenboekje van Pieter van der Borcht tenslotte, wordt naast de gebruikelijke verwijzing naar de ernst en de geheimen van de fabels die vermaken en vermanen, gezegd dat, aangezien zij in verschillende zin worden opgevat "een ieder voor zich naar eigen inzicht een vertolker (moet zijn), op voorwaarde dat de brandstof van schandelijke liefde en al wat de reine geest pleegt te schaden afwezig blijven".³ Net als bij Posthius het geval was, wordt zelfwerkzaamheid aanbevolen.

Eenzijds maakte het feit dat de Metamorfosen al sinds lange tijd uitvoerig gemoraliseerd en veelvuldig geïllustreerd werd het gebruik van verhalen daaruit in embleembundels voor de hand liggend - aangezien de morele duiding immers paste bij een van de belangrijkste functies van het embleem -, anderzijds leidde dit feit, gecombineerd met de vorm die voor embleembundels was ontstaan, tot dergelijke quasi-emblematische Metamorfosen-uitgaven. Zoals reeds gezegd, werd de Metamorfosen hierdoor tot een visueel aantrekkelijk, overzichtelijk en makkelijk te

b.v. 32, 61,
92, 100

b.v. 4, 17, 33,
52, 82

raadplegen "handboekje" der klassieke mythologie. De moralisaties zijn in deze uitgaven, Spreng uitgezonderd, niet of weinig uitgewerkt; slechts in de voorwoorden wordt meestal - met uitzondering van het door Salomon geïllustreerde boekje uit 1557 - op het belang daarvan gewezen. Tenslotte wordt in deze werkjes, waarin het prentje dat de fabel uitbeeldt even vanzelfsprekend is geworden als de tekst die de fabel vertelt, nadrukkelijk op het nut voor schilders, beeldhouwers, graveurs, et cetera gewezen. Deze aanbeveling zal nog talloze malen op het titelblad van rijk geïllustreerde Metamorfosen-uitgaven worden herhaald. Alleen Van Mander zal hetzelfde ook bij een ongeïllustreerd commentaar doen.

Het illustreren van bijna elke fabel, of zelfs van meerdere episodes uit een fabel, begonnen bij de vertaling van de eerste drie boeken door Aneau en voortgezet in de hiervoor besproken "emblematische" Metamorfosen-uitgaven met de 178 houtsneden van Salomon of de kopieën van Solis, werd al snel overgenomen in complete vertaalde uitgaven van de Metamorfosen. In de Nederlanden zou dat het meest uitgegeven type Metamorfosen worden.

b.v. 31 In 1566 verscheen in Antwerpen Florianus' Nederlandse proza-vertaling met de complete reeks van 178 houtsneden, bestaande uit nauwkeurige kopieën naar die van Virgil Solis,¹ in 1552 was deze vertaling reeds een keer zonder illustraties gepubliceerd.² De vertaling van Florianus bleek lange tijd te voldoen: hij zou tot 1650 veertien maal herdrukt worden.³ Negen maal verscheen hij met de genoemde 178 houtsneden naar Solis,⁴ eenmaal met 103 kopieën naar Tempesta⁵ en vier maal met één prent per boek (een selectie uit de Solis-reeks).⁶

b.v. 150 Pas vanaf 1643 verschijnen er enkele nieuwe vertalingen: eerst een anonieme proza-vertaling die driemaal werd herdrukt (met 15 nieuwe, anonieme illustraties),⁷ vervolgens de eerste vertaling in poëzie van Seger van Dort (1650, met 71 van de 178 etsen van Pieter van der Borch),⁸ in 1671 de poëzie-vertaling van Vondel (met 15 kopieën naar Tempesta)⁹ en tenslotte in 1678 weer een proza-vertaling van A. Valentijn (met 15 etsen van C. Decker,¹⁰ bij de derde druk in 1700 uitgegeven met 226 gravures die behoorden bij De Benserades Franse Ovidius-bewerking uit 1679). Al deze uitgaven verschenen zonder een

commentaar.¹ Pas in 1700 wordt de genoemde derde druk van Valentijns vertaling met een speciaal daarvoor vervaardigd commentaar door Ludolf Smids aangevuld.²

Verreweg het meest populair in de Nederlanden werden dus de volledige vertalingen zonder commentaar, met of zeer uitvoerige reeksen illustraties (71 tot 178), of met één illustratie per boek. Alle 16de- en 17de-eeuwse edities in het Nederlands - uitgezonderd de eerste uit 1552 - bevatten illustraties;³ van de diverse Latijnse Metamorfosen-edities die in de Nederlanden verschenen, werden er slechts twee met illustraties uitgegeven (in 1661 en 1670, beide met 15 etsen naar illustraties van een Engelse editie uit 1632).⁴ Wij zien hier dus hetzelfde verschijnsel als in de 16de-eeuwse Italiaanse uitgaven: bewerkingen in de volkstaal worden bijna altijd rijk geïllustreerd, Latijnse uitgaven daarentegen zeer zelden.

Op het titelblad van de eerste geïllustreerde uitgave van de Florianus-vertaling (1566), lezen we weer de aanbeveling: "Seer nut voor Poëten Selversmeden Beeldhouwers Schilders &c".⁵ In de volgende, bij Harmen Muller in 1588 te Amsterdam uitgegeven editie, wordt dit nog uitgebreid: "Seer ghenuechlijck ende oock profijtelijck voor alle Edele Gheesten, ende Consteners, als Rhetorijns, Schilders, Beeltsnijders, Goudtsmeden, etc."⁶ Dit wordt steeds in alle andere edities van de Florianus-vertaling herhaald en ook weer op de titelpagina van Seger van Dorts vertaling (1650): "Seer nut voor alle Schilders Beltsnijders (sic) ende Liefhebbers der Poesie".⁷

In de voorrede bij de Florianus-vertaling wordt daar nog uitvoeriger op ingegaan: Kennis van de oude poëterijen is niet alleen "profijtelijk" (waarmee de auteur bedoelt dat het vele nuttige wijsheid bevat die tot de deugd aansporen), maar ook " ... voor alle constenaren ende Edel Gheesten grootelijck ... van noode".⁸ Want wie kan heden ten dage geschriften, schilderijen, beeldhouwerken begrijpen, of zich aan de retorica wagen, zonder kennis van de poëterijen? Weliswaar is de vertaling voor "Edel Gheesten" van weinig nut omdat die ook Latijn kunnen lezen, desalniettemin heeft de auteur gemerkt dat er "in u vergaderinghe" veel "Schilders ende veel cloecke ende constiche Gheesten zijn, so wel in Rhetorica als in Schilderijen (die my totte

selven menichwerven hebben versocht) op dat sy te meer volmaectheden hier door soude hebben".¹ Dat is de reden, zo zegt hij, dat hij Ovidius, fontein van alle Latijnse poëten, heeft vertaald.

Anders dan bij de kort daarna verschenen Aeneis-vertaling van Cornelis van Ghistele,² is bij de Metamorfosen-vertaling van Florianus dus geen commentaar toegevoegd. Wel wordt echter in de inleiding van de editie van 1566 (en van alle latere edities, behalve die van 1637 en 1650), ingegaan op het feit dat er niets is waarin de ouden ons meer van hun wijsheid hebben getoond dan in het "versinnen ende oprusten van de Conste diemen heet Poëterije".³ Om de mensen deugd bij te brengen hebben zij deze poëterije uitgevonden; zij is niet heel "warachtich", om de mensen niet te zeer te kwetsen, maar ook niet al te fantasierijk en vergezocht ("heel verciert"), om de indruk te geven dat zij spraken over iets dat gebeurd was en nog dagelijks zou kunnen gebeuren. Hoewel de poeterije meer lijkt te zijn uitgevonden om te vermaken dan om te "gheneesen", bereikt zij zo haar doel beter, omdat mensen niet graag over hun gebreken horen als zij van te voren ervoor gewaarschuwd zijn, "maer moghen wel lijden, dat ment hun van ter zijden ende allachende brengt te passe".⁴ Onder de schors liggen bloemen verborgen, die schors is niet zo dik, zodat zij die een beetje "scherp sijn van verstande" daar makkelijk doorheen kunnen bijten. Het beleren door middel van het vermaken wordt dus ook door deze vertaler de essentie van deze poëterijen genoemd. Niet voor niets begint dan ook zijn voorrede met het aanhalen van Horatius uitspraak: "Hij is boven al weert gheeert, Die t'profijt met geneuchten leert".⁵ Zoals reeds gezegd, stelt hij daarnaast met veel nadruk het belang ervan vast voor kunstenaars en kunstkeners, meer dan ooit te voren gebeurde.

2. Van Manders Wtlegghingh op den Metamorphosis

In 1604 verschijnt de eerste uitlegging van de Metamorfosen in de Nederlandse taal. Karel van Mander publiceert dan, als toevoeging bij zijn Schilder-Boeck de Wtlegghingh op den Metamorphosis "Alles streckende tot voordering des vromen en eerlijcken borgherlijcken wandels. Seer dienstich den Schilders, Dichters,

en Constbeminders, oock yghelijck tot leering bij een gebracht en gheraemt". In zijn voorrede verwijst Van Mander naar Florianus' vertaling, wanneer hij zegt dat enige jaren geleden de fabelen van Ovidius in onze taal zijn "overgezet".¹ Velen bespotten en verachtten ze echter, zeggende dat het slechts leugens waren, niet waard om te lezen, "soo qualijck is hun het bolster-knaghen becomen, niet scherpstandigh ghenoech wesende tot de voetsaem keerne door te moghen bijten". En even verder: "En dewijl het by ons ghemeen, en 't Schilders Bijbel gheheeten was, om datter veel Historien uyt gheschildert wierden, hadd' ick wel over langh ghewenscht, de verclaringhe oft uytlegginghe daer neffens te sien, oft dat die verborghen schoon leeringhen uyt den donckeren Chaos tot den lichten Phoebum opgevoert hadden moghen worden ...".² Na lang wachten en uitkijken of iemand in staat was om dit te ondernemen, heeft hij het tenslotte zelf gedaan "met alle reedtschap die ick vinden mocht", om "die verstopte schoon costelijcke schatten 't ontdecken, begeerigh wesende ons Nederduytsche Clercken, en Const-lievende edel gheesten (met ons selven te behelpen) dienstigh te wesen".³

Uit deze passage blijkt dat de Metamorfosen door de vertaling reeds vrij bekend was en veel stof gaf voor beeldende kunstenaars, maar tevens zou men eruit kunnen concluderen dat de mythologische fabelen dikwijls zeer negatief benaderd werden en dat de uitleggingen van deze verhalen, tot Van Manders ergernis, bepaald ook geen gemeengoed onder kunstenaars en kunstliefhebbers waren. Het is duidelijk dat Van Mander hier een gebruikelijke defensieve toon aanslaat en het gebruik van de fabelen op deze manier wil verantwoorden. Het fulmineren tegen onbegrip ten opzichte van de fabelen is uiteraard een veel voorkomend topos. Conti en Aneau meldden dat men de fabelen vanaf Plato, toen de ware manier van filosoferen ingang vond (in tegenstelling tot het verbergen van de gehele filosofie in fabelen daarvóór), ging beschouwen als leugenachtige verhaaltjes voor oude wijven en idioten;⁴ iets dergelijks wordt dikwijls herhaald. Van Mander actualiseert dit door te zeggen dat na het verschijnen van Florianus' vertaling onbegrip en spot welig tierden en dat het tijd wordt om dit recht te zetten. Dit onbegrip is ook het meest voorkomende onderwerp in de drempeldichten die aan de Wtlegghingh

vooraangaan: steeds wordt erover gesproken dat tot nu toe de Metamorfosen werd afgedaan als een "beusel-schrift" (5de en 6de gedicht), als "fabel yd'le droomen" (7de gedicht), dat men "onwetend" plagh te dwalen" (8ste gedicht) en dat velen zeiden dat in Ovidius niets te duiden viel (9de gedicht). In het 12de gedicht wordt dit onbegrip (weer wordt over "beusel-schrijven" gesproken) ook op het werk van "Poëten" in het algemeen betrokken.¹ Het lijkt dus meer dan een cliché te zijn en Van Mander en zijn vrienden zeer hoog te zitten. Dat er inderdaad reden was tot zulke nadrukkelijke verantwoordingen en verdedigingen, lijkt dus een gerechtvaardigde veronderstelling.

De argumenten die Van Mander voor zijn verantwoording aansleept, zijn zeer traditioneel en bijna stuk voor stuk op andere bronnen terug te voeren. Vooral de eerste hoofdstukken van Natale Conti werden hiertoe door Van Mander gebruikt.² De boven geciteerde vergelijking met de schors (bolster) waar men doorheen moet bijten om tot de waardevolle kern door te dringen, vinden wij al bij Bersuire, vervolgens bij Conti en komt ook voor in de inleidingen bij Aneau, Dolce, Spreng en Florianus,³ waarbij de formuleringen van Aneau en Florianus nog het meest op die van Van Mander lijken. Deze gedachte vormt natuurlijk ook weer de kern van de hele voorrede. Van Mander begint met de vaststelling dat mensen nieuwsgierig zijn en graag verborgen zaken proberen te achterhalen (Van Manders aardige vergelijking met de reiziger die nieuwsgierig is naar wat er zich in een mooi gebouw bevindt, lijkt mij origineel); daarom hebben oude dichters hun wetenschappen en wijze leringen onder "uytmunteghe mom-cleederen bemantelt", ook al omdat deze kostbaarheden anders door het "gemene volk" vertrapt zouden worden.⁴ Deze redenering doet weer sterk aan Aneau denken; ongeveer dezelfde redenering is ook bij Conti terug te vinden.⁵ Voorts wordt uitvoerig ingegaan op de hoogstaandheid en geleerdheid van de oude poëten, leraren van koningen en hooggeplaatsten, die met hun vertellingen het verstand voedden. Dan wordt Plato aangehaald, die aanbeval dat moeders en voedsters kinderen uitgelezen spreken zouden vertellen om zo de geest met meer zorg te voeden dan het lichaam met de handen (letterlijk in Conti).⁶ Dichters loven de deugd, sporen daartoe aan, en tonen op afschrikwekkende wijze de ondeugd

die tot gruwelijke bestraffing leidt. De "wijze Poeetsche versieringen" hebben diepgaande en nuttige krachten omdat zij "oorkitteligh ... t'herte streelende" de mens op aangename wijze "zyn beeldt beter verbeelden, zijn ghedacht matighen, begheert en lust temmen, sin stadighen, ghemoedt stillen, gheest beredenen, zeden gladden, en eyndlijck de schadighe Siel-sieckten ghenesen" (vergelijk Conti).¹ Het tot lering en vermaak-principe in optima forma dus. Na gesteld te hebben dat God voor deze heidenen een milde god was, omdat zij, hoewel voor de wet levend, toch volgens de goddelijke wetten leefden die hun in het hart geschreven stonden,² neemt hij van Conti een verhandeling over, betreffende de verschillende soorten dichtkunst waarin de ouden hun leringen nalieten.³

Van Mander stapt daarna over op Ovidius' Metamorfosen. Hij maakt de reeds hierboven besproken opmerkingen over de Florianus-vertaling en het onbegrip daarvoor, vermeldt vervolgens dat men ook in de bijbel allerlei vreemde, fantastische en ongelooflijke zaken tegenkomt, en geeft daarvan diverse voorbeelden.⁴ Een dergelijke passage komt niet bij Conti en Aneau voor, maar wij vinden deze wel bij Bersuire. Na opgemerkt te hebben dat daar immers iets anders mee bedoeld wordt, geeft hij nog een lange opsomming van metaforen in de bijbel (het woord Gods als zaai-graan, engelen als maaiers, het oordeel als oogst, de goeden als tarwen, de kwaden als onkruid, de gierigen als doornen, et cetera, et cetera) en concludeert dat Ovidius iets dergelijks gedaan heeft als hij van wrede mensen leeuwen of wolven maakt, van wellustige varkens, van godslasteraars vleermuizen, spinnen, kikkers en apen, van roddelaars eksters, enzovoorts.⁵

Van Mander heeft dus de taak opgevat alle wijsheden van Ovidius te tonen, maar hij zegt daarbij vermeden te hebben, zoals in andere talen wel is gebeurd, "...dese Heydensche Fabulen te trecken op eenen gheestelijcken sin, en op Christum te duyden: want deze dinghen hebben gheen overeencomste noch ghemeenschap: Den Poet kende Christum doch niet: zijn versieringen dienen oock niet Christum te vercondighen" (vergelijk Sabinus en Aneau).⁶ De fabelen zijn slechts van nut, zo herhaalt hij dan, "om de zeden te verbeteren, en den Mensch aan te leyden tot een oprecht, deughdigh, eerlijck, borgherlijck leven, en om ander

natuerlijke dinghen te leeren kennen: verder zijn zij niet te trecken" (vergelijk Conti).¹ Van Mander zal vertellen over "de geschiedenis daer de Fabel op is ghebouwt; ... watter natuerlijk mede aenghewesen is" en "de leerlijke en stichtlijke uytlegginghen" (vergelijk voor deze systematische driedeling ook de voorwoorden van Conti, Sabinus en Aneau; vooral de laatste gaat zeer uitvoerig op deze driedeling in).² Van Mander voegt daaraan toe, dat hij ook op de betekenis van de namen van goden en mensen, hun geslacht en leven zal ingaan en dat hij zich genoodzaakt heeft gevoeld om verhalen die Ovidius terloops aanstipt, "nae te soecken, en breeder te vertellen (op datmense te beter soude verstaen)".³ Voorts is hij van mening dat hij hier zoveel blootgelegd heeft, "dat den grondt en meninghe niet alleen deses Boecks, maer oock veel ander Poëterijen, lichtlijck begrepen en verstaen sullen worden, niet sonder nut oft vruchtloos van veel stichtlijke en goede onderwijsinghen".⁴ Hier wordt dus zelfwerkzaamheid in het interpreteren aanbevolen, iets wat we ook al in de inleiding van Posthius en in het door Van der Borcht geïllustreerde boekje tegenkwamen.⁵ Van Mander hoopt tenslotte dat zijn werk veel vrucht zal afwerpen en dat men zich erover mag verbazen dat men hier "Godts Wet en gheloof" als in een "spieghel der leeringhen" ziet, welke ons door een heidens dichter wordt voorgehouden (vergelijk Sabinus).⁶

Van Manders voorrede vat veel samen dat in diverse oudere inleidingen reeds te lezen was en voegt daar in feite weinig nieuws aan toe.⁷ De uitvoerige verhandelingen over de wijsheid en lering die onder vermakelijke versieringen verborgen liggen en die tot een deugdzaam leven leiden, zijn oude clichés die in alle inleidingen zijn terug te vinden; zij worden in de Renaissance overigens ook dikwijls gehanteerd bij de verdediging van de dichtkunst in het algemeen en vormen een belangrijk element in de ars poetica (men denke aan de steeds herhaalde Horatiaanse aansporing om het leerzame in een aangename vorm te gieten).⁸

De steeds herhaalde - en ook door Van Mander duidelijk geformuleerde - tegenstrijdige redenering dat de fabels enerzijds zijn bedacht om op aangename wijze te beleren en anderzijds om diepe wijsheden erin te verbergen, opdat zij niet voor eenieder

openbaar zijn, lijkt niemand te storen en wij zullen haar voortdurend tegenkomen. Het is dezelfde paradox die men ook aantreft in de emblematiek, die tegelijkertijd als occulte en populaire taal, als esoterisch middel van expressie en als didactisch werd gezien,¹ hetgeen terug te voeren valt op de neoplatonische versus de aristotelische benadering van de metafoor.² Dat in de uitleggingen in de praktijk de nadruk meestal steeds meer kwam te liggen op de aangename belering door middel van eenvoudige exempla werd reeds aangeduid.

Van Manders afwijzing van het "trecken op gheestelijcken sin, en op Christum te duiden" is in deze tijd eerder regel dan uitzondering. Zoals wij reeds zagen, ontbreken - behalve bij Spreng - dergelijke uitleggingen geheel in alle hiervoor genoemde commentaren van de tweede helft van de 16de eeuw (Conti, Sabinus, Aneau, Horologgi, Dolce, Posthius).³ De directe band tussen het christelijk geloof en de mythologie-uitlegging is nu geheel verbroken; de in de mythologie verborgen wijsheid wordt echter wel gezien als een wijsheid die door God geïnspireerd is en die strookt met "Godts Wet en gheloof".⁴ De band met de christelijke zedenleer wordt dus eerder steviger. In de loop van de 17de eeuw zou overigens in geleerde kringen de relatie tussen mythologie en de bijbel weer naar voren worden gebracht, zij het op een geheel andere wijze dan in de middeleeuwen.⁵

Dat Van Mander zowel op de titelpagina als in de voorrede wijst op het belang van de Metamorfosen voor kunstenaars is, zoals hiervoor is gebleken, ook bepaald niet nieuw; de schilders worden nu echter als eerste genoemd. Bij Posthius en Spreng, waar deze aanbeveling het eerst voorkomt - en later ook bij De Passe - gaat het om uitgaven met illustraties en de daarbij behorende korte geparafraseerde teksten, bij de editie van Florianus' om een uitvoerig geïllustreerde vertaling zonder commentaar.⁶ Het verschil is dus, dat Van Mander deze aanbevelingen doet bij een ongeïllustreerd commentaar; niet de verhalen zelf en de illustraties, maar speciaal de uitleggingen acht hij nu van belang voor kunstenaars en kunstliefhebbers.

In de opdracht van de Wtlegghingh (aan Mr. Gideon Fallet) gaat Van Mander hier nog eens op in: na eerst melding te hebben gemaakt van Philostratos' mening dat "geschiedenissen en

Poeetische leeringen" en schilderkunst hetzelfde doel hebben, namelijk "ons voorbeelden en beschrijven de betreckselen en daden der deughtsaem vermaerde Mannen", met daarbij gevoegd de uitspraak van Simonides (via Plutarchus) dat "Schilderij stom ghedicht is, en t'Ghedicht sprekende schilderij"¹ en na te hebben betoogd dat de stomme schilderkunst in uitdrukkingsvermogen niet onderdoet voor haar sprekende zuster, vervolgt hij: "Ick dan de heel so nae-maeghschap deser twee bedenckende, hebbe dese mijn Wtlegginghe der Ovidische herscheppinge, mijn Schilder-Boeck (als voeghlijck geselschap) benefent: op dat, onder ander oorsaken, den Schilder zijn gheschilderde Ovidii historien self verstaen, en anderen wete te beduyden"². Met deze overbekende topos over de zwijgende dichtkunst et cetera, die in zo vele voorwoorden van embleemboeken gebruikt werd - en waarmee ook de voorrede van de Borluit/Salomon uitgave geopend werd - wordt de Wtlegghingh dus aan het Schilder-Boeck gekoppeld. Van Mander lijkt dit theoretische ideaal onder meer te willen bereiken door van de schilders meer kennis van de fabelen uit de klassieke dichtkunst en de duiding daarvan te verlangen. Uit deze passage blijkt tevens dat, hoewel er door schilders van deze verhalen gebruik gemaakt werd, kennis van de diepere betekenis ervan tot nu toe niet algemeen aanwezig werd geacht. Hetzelfde werd ook in een eerder besproken passage in de voorrede opgemerkt. In feite zegt Van Mander dat het tijd wordt dat de schilder een uitlegging kan geven van de verhalen die hij schildert. Hieruit komt overigens naar voren dat de picturale tradities van de uitbeelding van mythologische thema's en de traditie van het uitleggen van mythologische verhalen geenszins een vanzelfsprekende relatie tot elkaar hebben.

Door het feit dat de Wtlegghingh een aparte, door Matham gegraveerde titelprent heeft en wordt voorafgegaan door een twaalfstal drempeldichten op dit werk, wordt het enigszins afgezonderd van de rest van het Schilder-Boeck. Men kan zich zelfs afvragen of het niet aanvankelijk in de bedoeling zal hebben gelegen het apart te laten verschijnen, als eerste Metamorfofen-uitlegging in de Nederlandse taal. Het betreft immers een traditioneel commentaar dat - behalve in de opdracht en de voorrede - op geen enkele wijze aan de schilderkunst of aan beelden refe-

reert; evenmin wordt ooit naar de Grondt of het Leven verwezen.¹ Hoe dan ook, uit het boven geciteerde blijkt dat Van Mander het als passend aan het Schilder-Boeck heeft toegevoegd: "mijn Schilder-Boeck (als voeghlijck geselschap) benefent". De naam Schilder-Boeck slaat dan op de Grondt en het Leven; Van Mander beschouwt de Wtlegghingh dus niet als een integraal onderdeel daarvan. Later zal het ook nog enige malen afzonderlijk herdrukt worden (dat wil zeggen, meestal samen met de Wtbeeldinge)² en een enkele maal bij een Metamorfofen-vertaling gevoegd worden.

Of de Wtlegghingh veelal als een geïntegreerd onderdeel van het Schilder-Boeck is ervaren, valt niet te zeggen. Vondel, die de Wtlegghingh ongetwijfeld het meest belangwekkende gedeelte van het Schilder-Boeck zal hebben gevonden, zag het een halve eeuw later wel als een eenheid, zoals blijkt uit een lofdicht dat hij bij een portret van Van Mander maakte (ca. 1657/58): hij zegt daarin onder meer dat Van Mander aan de schilderjeugd de betekenis uitlegde van wat Ovidius "schilderde" in zijn dichtwerk; daarmee relateert Vondel Van Manders uitleggingen aan de schilderkunst en het leerproces van de schilders: "Men ziet den geest van ouden Karel zweven / In deze print, maer levender in 't werck / Van 't Schilderboeck, waerin de schilders leven, / Na hunnen tijdt, zijn pen, in 't worstelperck / Der schilderkunst, de leere jeught leert strijen / En Worstelen op 't voorbeelt van Natuur / Of haer ontvouwt den zin der schilderijen / Van Nasoos dicht, dat Jovis blixemvuur / Braveert met zijn gestaltewisselingen, / Zoo goddelijck en kunstighlijck verknocht / Als Mander haer ontknoopte, en op dat zingen / d'Orakels van dien Helt te voorschijn broght / ...".³

Behalve in de voorrede en de opdracht, waar Van Mander iets uitvoeriger dan gebruikelijk ingaat op de reeds traditionele aanbeveling aan kunstenaars (en nu in het bijzonder aan schilders) geeft hij, zoals reeds werd opgemerkt, er nergens in de Wtlegghingh blijk van de beeldende kunsten op het oog te hebben bij het verklaren van de Metamorfofen. De Wtlegghingh onderscheidt zich daarin niet van de andere Metamorfofen-commentaren. Voorzichtigheid bij het interpreteren van schilderijen met behulp van de Wtlegghingh is dus zeker geboden.

Hoewel Van Mander in de voorrede de allegorische methode verdedigt - hij spreekt uitvoerig over het principe van verhuiling en de metaforische wijze van zeggen - zijn een flink aantal van zijn morele uitleggingen slechts exempla waaraan geen allegorische uitleg te pas komt. Aangezien hij echter zoveel mogelijk alle fabels moraliserend wil uitleggen, moet hij ook dikwijls zijn toevlucht tot allegorisering nemen (in tegenstelling tot bijvoorbeeld Dolce, die er eenvoudig vele overslaat).¹ In feite is dit natuurlijk noodzakelijk bij de verklaring van alle gedaantewisselingen voor zover zij niet simpelweg als straf beschouwd worden. Het zijn dan meestal interpretaties waarin de allegorische associatie niet al te ver gezocht is. Het uitgangspunt blijft immers dat de poëten geschiedenissen versieren door middel van beeldspraak om ons op aangename wijze dingen te leren. Echt allegorische lezingen, zoals bij de strijd tussen Perseus en Medusa (strijd tussen geest en vlees) en de fabel van Europa (Europa is de ziel die door het lichaam - de Stier - door de zorgelijke zee dezer wereld wordt gevoerd),² zijn minder talrijk; bij Van Mander zien wij ze echter wel meer dan bij Aneau, Horologgi en Dolce.

Van Mander begint zijn verklaringen bijna altijd met een verhandeling over wat verschillende schrijvers omtrent bepaalde mythologische figuren zeggen, over de genealogie van de betrokken figuren en over de verschillende versies die hij van het verhaal kent, en zet vervolgens dikwijls de historische basis van het verhaal uiteen. Ook als hij dat niet doet, is het echter steeds duidelijk dat hij alle fabelen ziet als herleidbaar tot historische zaken: "Bysonder hebben sy .. (de heidenen) .. den Coningen meest al Godlijcke eere gedaen, Tempelen ghebouwt, en aengeboden, waer uyt de Poeetsche Goden hunnen oorsprong genomen hebben".³ Dan volgt soms een natuurhistorische verklaring en vervolgens bijna altijd een moraliserende uitlegging; vaak geeft hij zelfs meer dan één moralisatie.⁴

Van Mander heeft een voorkeur voor de "leerlijcke" of "stichtende" uitleg. De "natuerlijcke" uitleg, in wezen de meest allegorische, krijgt minder aandacht; soms wordt hij zelfs achterwege gelaten waar bijna elke andere auteur een dergelijke uitleg geeft, zoals bij de fabel van Vertumnus en Pomona.

Van Mander neemt in zijn commentaar veel over van Conti; hij selecteert echter kritisch, zoals al blijkt als hij bij voorbeeld zelf vermeldt dat hij in een bepaald geval de voorkeur geeft aan de verklaring van Horologgi boven de ingewikkelde interpretatie van Conti.¹ Dikwijls treffen wij passages - soms letterlijk vertaald - uit het commentaar van Horologgi aan.² Dit zijn de twee bronnen die het meest in het oog springen. Het is niet mijn doel op deze plaats de bronnen van Van Manders Wtlegghingh aan te wijzen. Soms komt men verklaringen tegen die dezelfde zijn als die van Aneau, Sabinus of Fraunce, soms zelfs als die in Mansions bewerking van Bersuire. Zonder een grondiger onderzoek valt meestal niet vast te stellen of dat het gevolg is van directe ontlening, ontlening uit de tweede hand, of dat gebruik van dezelfde bronnen werd gemaakt. Op diverse uitleggingen van Van Mander en hun band met uitleggingen uit andere commentaren, werd reeds bij het beschouwen van de interpretatie van een aantal populaire onderwerpen in de schilderkunst, uitvoeriger ingegaan.

Van Manders Wtlegghingh zou het enige complete 17de-eeuwse Metamorfosen-commentaar in de Nederlandse taal blijven. Wel zullen de bekende Franse 17de-eeuwse bewerkingen met uitleggingen van Renouard (voor het eerst verschenen te Parijs in 1614) en Du Ryer (in 1677 in Brussel gedrukt en in 1697 ook nog in Amsterdam herdrukt) ook in de Nederlanden afnemers hebben gevonden.³ Vergeleken met het aantal uitgaven van geïllustreerde vertalingen lijkt de belangstelling voor dergelijke commentaren dus betrekkelijk gering.

3. Enkele voorredes bij 17de-eeuwse Nederlandse uitgaven van Metamorfosen-vertalingen na Van Mander.

In het voorafgaande hebben wij kunnen zien, dat de Florianus-vertaling van het begin af aan voorafgegaan werd door een verantwoordende voorrede - die steeds in de vele 17de-eeuwse uitgaven mee herdrukt werd - en dat Van Manders Wtlegghingh eveneens werd voorzien van een uitvoerige voorrede, waarin op tamelijk defensieve wijze verantwoording wordt afgelegd. Dit blijkt men de hele eeuw door nodig te vinden; zowel bij latere

Metamorfosen-vertalingen als bij enige literaire werken waarin veel mythologische stof gebruikt wordt, zien wij dergelijke inleidingen. Over het algemeen worden voortdurend de bekende argumenten gehanteerd en treffen wij steeds dezelfde gemeenplaatsen over de verborgen wijsheden en leringen van de heidense fabelen aan.

In een uitgave van 1637, de enige Florianus-vertaling waar de oude voorrede door een andere vervangen is, schrijft I. Burchoorn over de "Herssen-rijcke uyt-druckingen" van de hooggeleerde en vèrziende poëet Ovidius.¹ De oplettende lezer vindt in dit "ongrondeerlijke, vreemt-smackende, ende niet-te-min onberispelijke Boeck" vele "mis-slaghen, soo wel vande grooten als vande kleyne, seer bedecktelijck geöpenbaert, ende als een strafs-schaduwe daer by verthoont ..."; Ovidius heeft ons als in een spiegel voor ogen gesteld hoe alles kan verkeren. Burchoorn spreekt dus alleen nog over morele lessen, hij benadrukt dat deze tekst door geleerden als onberispelijk wordt beschouwd, en valt vervolgens diegenen aan die hem als een goddeloos geschrift beschouwen. Opmerkelijk is dat hij wel op een zeer ouderwetse manier verband met de bijbel legt: als men goed leest zegt hij, vindt men namelijk "gheen kleyne voorsmaeck ende gheest" van de bijbelse geschriften van Mozes en navolgers; zelfs heeft Ovidius, volgens het oordeel van geleerden, de kruisiging van Christus met een vreemde manier van zeggen uitgedrukt.²

Seger van Dort (Antwerpen 1650),³ noemt de Metamorfosen in zijn opdracht:⁴ "Tonneel van alle wercken;/ Het Centrum van 't verstant, tot spiegel aen te mercken / Wat Faem wt-blaesen can, oft Tijdt tot wonder gheeft;/ Een voor-belt van al t'geen' Natuer te peysen heeft;/ Den af-grondt van 't gedacht; des wijsheys reden lichter;/ De her-baen van 't Pinceel; der Musen loff-sanck dichter;/ Den dolend' eene baeck; der Deuchden spoor en ionst/ En met een woort geseydt, Schat-camer aller const". Seger van Dort zegt eenvoudigweg dat alles erin staat en herhaalt dat nog eens in zijn voorrede "Tot alle Const-lievende Poeten Schilders, Beltdsnijders &c": "Niet wortet over-dacht, niet wasser schier voor desen / Ten deel of in 't gheheel, 'tis in dit Boeck te lesen" en: "Wat dat ghy weten wilt schrijft Naso in sijn tael". Vervolgens benadrukt hij ook nog eens het belang voor de beel-

uende kunsten: "(Ovidius) En leeft door sijnen geest in alle conste-wercken / Den Beytel sonder gheen hamer-slach verdraecht / ... / 't Steeck-yser niet en diept, 't Pinsoen en can niet drijven ... / 't Pinceel dat leyt in slaep, als een verdroochden beek,/ .../ Dit boeck moet open gaen, de Schets van alle schetsen / Die Beelden verft en houdt, doet Architecten metsen".¹

Verreweg de uitvoerigste en ook de meest defensieve voorrede schreef Vondel bij zijn vertaling van de Metamorfosen die in 1671 voor het eerst verscheen.² Vondels bronnen werden reeds op deskundige wijze door Geerts aangegeven.² Net als Van Mander put Vondel veel van zijn kennis uit Conti. Anders dan Van Mander, neemt hij ook van Conti de redenering over volgens welke voor Plato en Aristoteles alle leerstukken der wijsheid niet "klaar" maar "overschaduw" werden weergegeven in fabelen, welke "heimelijke" manier van onderwijzen uit Egypte afkomstig was.⁴ Deze opmerking wordt door Vondel waarschijnlijk met instemming geciteerd, omdat zij aansluit bij de richting die de mythologieinterpretatie bij vele 17de-eeuwse geleerden, zoals Vossius, zou nemen. Conti verder volgend, zegt Vondel dat men deze fabelen als verzinselen, beuzelingen en leugenachtige versieringen ging beschouwen, nadat de ware manier van filosoferen in zwang gekomen was. Door onkunde werden "...de diepzinnige verholentheden en krachtige werckingen van de natuure en de leerstukken der zeden, en van oprechten en burgerlijcken ommeegang en kennisse der geschiedenissen" pas veel later weer aan het licht gebracht (vergelijk Conti en Van Mander);⁵ hierna gebruikt Vondel ook weer de afgezaagde vergelijking dat men niet de moeite nam om de noot te kraken "om de smaak van het rechte pit en de kerne". Net als Van Mander geeft hij voorts, in navolging van Conti, een verhandeling over de verschillende soorten fabelen.⁶

Vondel gebruikt echter behalve Conti, vooral in de tweede helft van deze voorrede, ook enkele recentere bronnen zoals Tollius' uitgave van Palaephatus en het Ovidius-commentaar van de Duitse jezuïet Pontanus. Voorts geeft hij er blijk van enigszins op de hoogte te zijn van denkbelden van Grotius, Vossius en Athanasius Kircher over mythen-interpretatie.⁷ Hoewel zeer uiteenlopend in hun uitwerkingen gingen Pontanus, Kircher, Grotius en

Vossius uit van de samenhang van alle godsdiensten en culturen, waarbij zij als de oudste godsdienst die van het Oude Testament zagen; de mythologie werd beschouwd als een derivaat van de oudtestamentische waarheden. Deze benadering bracht het uitvoerig parallelliseren van passages uit de bijbel en mythologische verhalen weer terug, zij het op een geheel andere wijze dan in de middeleeuwen. Vossius, die veel invloed op Vondel heeft gehad, zette deze benadering duidelijk uiteen in zijn De theologia gentili, dat in 1641 verscheen.¹ Vondel gaat echter niet diep op deze benadering in; uit deze voorrede blijkt niet dat Vondel meer dan een zeer vage kennis van deze "moderne" opvattingen had.

Vondel roept Grotius, Vossius en Kircher als autoriteiten te hulp, nadat hij eerst heeft gesteld dat de fabelen door oordeellozen misbruikt en in opspraak gebracht worden, zodat het nodig is ze nog verder te verdedigen, zelfs vanuit de "onfaelbare bladeren", de Heilige Schrift. Vondel gaat nu, op autoriteit van Vossius en Kircher, uitvoerig in op de gedachte dat deze manier van onderwijzen uit Egypte afkomstig was, waar zij door Hermes Trismegist, een leerling van Abraham, werd gebracht en door Mozes - en later Salomo - werd uitgewerkt.² Daarna wordt uitvoeriger dan gebruikelijk was met behulp van onder anderen Pontanus, Grotius en Vossius, de gedachte uitgewerkt dat in de bijbel dezelfde "gebloemde maniere van spreken" wordt gebruikt. Het hele Oude Testament bestaat immers uit "beelden, voorbeelden en schaduwen van iet beters, gelijk ook d'openbaeringen, droomen en gezichten der aertsvaderen en profeeten, waer door d'allerhoogste zijnen wil uitdrukt".³ In het voorbijgaan worden daarbij nog Petrus en Erasmus aangehaald als autoriteiten van onverdachte zijde, die de "fabelsgewijze" manier van spreken goedkeurden; ook de veel geciteerde (en verkeerd geïnterpreteerde) uitspraak van Paulus, waar deze Aratus aanhaalt, komt van pas.⁴ Uit de inleiding van Tollius bij Palaephatus citeert Vondel een passage over Augustinus, die niet het juiste gebruik, maar het misbruik der heidense mythen veroordeelde.⁵ Vervolgens neemt hij uit Vossius' Poetica de gedachte over dat Plato de mensen van fabelen wilde afhouden omdat zoveel mensen bij de bast blijven steken.⁶ Naar analogie van Kircher vermeldt hij dat in Ovidius allerlei soorten aan Egypte ontleende wijsheid, zoals die van Pythagoras,

van de Stoïsche school en van de Atheense vaders "regels en besluiten aangaende de natuur, en zeden, en burgerlijke regeeringe, endeljk de historien, van den beginne der werelt tot Augustinus tijt" te vinden zijn.¹ Van Pontanus neemt hij over dat er "schatrijke geleertheit, ongeloofbaere lieflijkheid" en voorbeelden die "de heirbaen der deught aenwijzen" en "van ondeught afschrikken" in de Metamorfofen verborgen ligt.²

Tenslotte haalt Vondel met veel genoegen de door hem zo bewonderde Vossius aan, wanneer hij vertelt dat deze hem heeft gezegd: "Indien mijne pen Ovidius Herscheppinge met haere natuerlijke verwen verlichte, dan zoude blijken dat noit geleerder werkstuk aen den dag quam". Vondel is zo verrukt van deze uitspraak dat hij hem ook gebruikt in de inleiding bij zijn Faëton (1663).³ Ook Vondel kan het aan het eind van zijn betoog niet nalaten om weer Horatius' uitspraak te variëren: "het oogmerck des dichters is nut te baeren, of verheugen"; beide zijn in de Metamorfofen te vinden, zo zegt hij.⁴

In feite brengt ook Vondel weinig nieuws en blijft het bij een herhaling en uitbreiding van de bekende argumenten. Door eerbiedwaardige en beroemde geleerden als Vossius aan te halen en op hun gezag ook Augustinus, Paulus en Erasmus te citeren, probeert hij vooral gelovige tegenstanders de mond te snoeren. Hij gebruikt elementen uit de modernere wetenschappelijke opvattingen slechts om de oude argumenten aan te vullen. Zoals reeds gezegd, krijgt men niet de indruk, dat het bij Vondel om meer dan een zeer globale kennis van deze richting gaat.

Nog in 1715 worden door David van Hoogstraten veel van de bekende argumenten herhaald. In de voorrede van zijn Beschrijving der Heidensche Goden en Godinnen schrijft hij nog eens alle cliché's op.⁵ Het bewimpeld vertellen der leerstukken, de wijsheid onder de schors, de herkomst uit Egypte, de vrees voor vertrapping van deze wijsheden door het gewone volk et cetera, wij vinden het daar allemaal nog eens terug.

4. De verantwoording van het gebruik van mythologische verhalen in de Nederlandse literatuur, circa 1570-1720

Het zal duidelijk zijn dat, ondanks de veranderingen die in geleerde kringen zijn waar te nemen, de algemene teneur in de inleidingen van de besproken 17de-eeuwse Metamorfosen-bewerkingen in de volkstaal nauwelijks enige wijziging onderging, of zij nu in simpele of in uitvoerige vorm waren geschreven. Zij bleven vooral de reeds door Conti bijeengebrachte argumenten herhalen, daarbij steeds de nadruk leggend op de morele waarde van de fabels. Dat men bij deze morele inhoud wat betreft de 17de eeuw niet zozeer moet denken aan ingewikkelde allegorische interpretaties, maar men deze meer moet zien als een spiegel van algemene waarheden omtrent deugd en ondeugd, waarvoor nauwelijks enige kennis buiten de tekst nodig was - zoals dit bij de echte allegorische methode wel het geval is - bleek telkens in deel II, wanneer voor onze interpretaties passages uit de 17de-eeuwse Nederlandstalige literatuur werden aangehaald, waarin mythologische fabels werden gebruikt. In het volgende zal een aantal voorredes in beschouwing worden genomen, waarin men het nodig achtte het gebruik van mythologische stof te verantwoorden.

Tussen 1573 en 1576 verscheen de verkorte versie van Van der Noots De Twaalf boecken Olympiados. De complete versie zou nooit het licht zien. Deze verkorte versie verscheen eerst in het Duits als Das Buch Extasis, daarna in het Nederlands als Cort Begryp der XII Boecken Olympiados en in het Frans als Abregé des douze livres Olympiades (de laatste twee in 1579).¹ Dit dichtwerk, dat enerzijds sterk beïnvloed is door de Hypnerotomachia Polyphili van Francesco Colonna en anderzijds door het werk van Ronsard, werd in de Duitse versie voorafgegaan door een "Apodixe", een inleiding over de dichtkunst, over de persoon van Van der Noot en over de verklaring van de titelprent, geschreven door Van der Noots landgenoot Hermannus Grenerus.² Hoewel deze inleiding ontbreekt in de Nederlandse versie, is zij interessant genoeg om er hier enige aandacht aan te besteden. Zoals Zaalberg in zijn studie van Das Buch Extasis opmerkt, is deze "Apodixe" een parade van gemeenplaatsen uit Renaissance-apologieën voor de

dichtkunst.¹ Zij heeft de vorm van een dialoog tussen een leek, een schilder en een Doctor. Voor ons wordt het interessant wanneer de leek aan de schilder die de titelprent heeft ontworpen, vraagt deze uit te leggen. De schilder noemt dan braaf welke goden er zijn afgebeeld, maar als de leek meer wil weten over de betekenis, moet de Doctor, die thuis is in "Poëtery, Theology und Philosophy" erbij gehaald worden. Deze gaat eerst uitvoerig alle attributen van Pallas, Venus en Mercurius verklaren. Na een verhandeling over Van der Noot, naar aanleiding van diens wapens op de prent, wordt ingegaan op de allegorie op de dichtkunst, die aan de onderkant van de prent te zien is. De Doctor vertelt dan dat keizer en poëet er zijn om, ieder op zijn manier, de wereld "in güter zücht, fried und einigkeit" te houden;² de poëet doet dat "schrifflich, under schönen erfindungen der fabulen, moralen, gleichnissen, allegorien, Emblemen und mehr dergleichen".³ Als de leek vraagt wat dichtkunst nu eigenlijk is, antwoordt de Doctor dat het de kunst is die sticht, beleert en het hart beroert. De dichter wordt bewogen door een sterke goddelijke geest en hij geeft op bezielde wijze weer "...Religion und forth die natürliche und Morale Philosophie sampt alle gute und freie kunst under einander wunderbareselzame erfindungen und gedichten ja schier unglaubliche fabulen und gesprech".⁴ Op de vraag van de leek waarom dat in de vorm van gelijkenissen gebeurt en niet openlijk zodat iedereen het begrijpt, geeft de Doctor de bekende reden dat het wezen en de gestalten der goden niet zomaar voor onzuivere aardse menselijke oren blootgelegd mogen worden en dat mensen meer aangetrokken worden door fabelen dan door "blossen und schlechten redenen".⁵ Als de leek dan vraagt of men behalve plezier ook veel lering uit de fabelen kan halen, antwoordt de Doctor natuurlijk dat de verhalen niet naar de letter gelezen moeten worden, zoals zovele schoolmeesters doen die ze zelf niet begrijpen, maar ook naar de zin.⁶ Vervolgens gaat hij uitvoerig in op de drievoudige allegorie die erin besloten ligt: men krijgt lering en onderricht door de natuurlijke filosofie, de moraalfilosofie geeft gebod en goede raad en de historie is als een spiegel en geeft waarschuwing.⁷ De Doctor gaat daarna voorbeelden geven van deze drie soorten leringen die in de fabelen besloten liggen, aan de hand van een

aantal fabelen, die alle uit de Metamorfosen komen.¹

Zaalberg zegt over dit gedeelte dat het moeilijk is de bronnen hiervan vast te stellen omdat het om zoveel gemeenplaatsen gaat; hij verwijst vooral naar Conti, Cartari, Alciati, Boccaccio en Ronsard.² Het gedeelte dat specifiek ingaat op de klassieke fabelen is echter bijna letterlijk overgenomen (ook wat betreft de voorbeelden die Grenerus van de verschillende soorten uitlegingen geeft) uit Aneau's voorrede bij zijn Metamorfosen-vertaling.³ Wij zien dus dat Grenerus in zijn inleiding over de dichtkunst in het algemeen (bedoeld als voorwoord bij Van der Noots zeer neoplatonisch-allegorische gedicht) ongemerkt overgaat naar de ons nu zo bekende verklaring van de fabelen der klassieke mythologie en daar in het bijzonder een inleiding bij een Metamorfosen-uitgave voor gebruikt.

Zoals al eerder werd aangestipt, blijkt in dit soort inleidingen, dat de apologieën voor de dichtkunst en voor de mythologie elkaar dikwijls voor een groot deel overlappen; voor beide worden veel van dezelfde argumenten gebruikt.⁴ Aangezien de metaforische opbouw als essentieel voor de poëzie werd gezien, konden de "poëterijen der ouden", en daarmee de mythologische fabels, als pars pro toto voor de poëzie gelden. De gangbare argumenten ter verdediging van de dichtkunst, zoals Sidney's Defence of Poesie (1595), door Theodoor Rodenburgh vertaald en bewerkt in zijn Eglentiers Poëtens Borst-Weringh dat in 1619 verscheen, concentreren zich ook voornamelijk rondom het ons nu zo bekende gegeven dat onder het mom van vertelsels alle wijsheid, geschiedenis, filosofie en "quid non" verborgen ligt.⁵ De filosoof geeft onderwijs, de geschiedschrijver voorbeelden, de dichter doet beide en geeft door middel van "versieringen" de filosofie en geschiedenis extra kracht, zodat het de harten treft en het gevoel beweegt.⁶

Opmerkelijk in Grenerus' "Apodixe" is tenslotte, dat de schilder in dit relaas als bemiddelaar wordt geplaatst tussen de nietswetende leek en de alleswetende Doctor, de beroepshumanist. De schilder blijkt alleen in staat tot het benoemen van attributen en dergelijke, zodra naar de betekenis wordt gevraagd, moet hij het antwoord schuldig blijven en heeft hij de geleerde nodig. Voorts is het opvallend dat de Doctor uithaalt naar school-

meesters die de fabelen meestal zelf niet begrijpen en ze slechts letterlijk lezen. Dit herinnert sterk aan hetgeen Van Mander enige jaren later schrijft; dat het tijd wordt dat schilders de verhalen begrijpen die zij schilderen en dat men hier te lande Ovidius' fabelen sinds ze in vertaling zijn te lezen (dat wil dus zeggen door een breder, niet geleerd publiek) niet begreep omdat men te onwetend was om door de schors te bijten. Uit deze uitspraken (men denke in dit verband ook aan de opmerking over schilders en andere kunstenaars in de inleiding van Florianus) mag men wellicht wederom concluderen dat diepzinnige verklaringen voor de enigszins geletterde lezer en ook voor de meeste schilders (zelfs voor diegenen die zich met dergelijke onderwerpen bezighielden) geen gemeengoed waren en vooral als een toevoeging ter verantwoording fungeerden.

Dat het ten nutte wenden en op juiste wijze begrijpen van de fabelen niet zoveel moeite hoeft te kosten, lezen wij bij Houwaert, de meest succesvolle schrijver van de late 16de eeuw die zich waarschijnlijk tot een nog breder publiek wendde. Het gaat hier om de inleiding bij diens monumentale Pegasides Pleyn, ende den lust-hof der maeghden: begrepen in seshien amoureuse poëtelijsche stichtende boecken, "uyter maten playsant, ende nootsackelijk gelesen voor maeghden, ionge dochters, ghehoude vrouwen, weduwen, ende manspersonen", verschenen in Antwerpen in 1582, een populair werk dat in 1611 in Leiden, in 1615 te Rotterdam en in 1622/23 nog eens te Delft herdrukt werd. Het is bedoeld als een leerdicht voor maagden en vrouwen, een soort voorloper van Cats' Houwelyck. Nog niet eerder in de Nederlandse literatuur was op een zo grote schaal gebruik gemaakt van talloze fabelen uit de klassieke mythologie; ook zijn er veel verhalen uit onder andere de Romeinse geschiedenis, middeleeuwse ridderromans, en uit het Oude Testament in verwerkt. Het is ingedeeld in 16 boeken, die elk als onderwerp een bepaalde waarschuwing of vermaning hebben: het eerste tegen de gemakkelijke verlokkingen van Venus en Cupido, het tweede tegen teveel opschik met sieraden, het derde over de betrekkelijkheid van het lichamelijke schoon, het vierde over de kostbaarheid van de eerbaarheid en het belang van het bewaken daarvan, het vijfde tegen de gevaren van

een te vrijmoedig gedrag, het zesde hoe de zinnelijke lusten te bestrijden, het zevende dat dochters onderdanig aan God en de ouders moeten zijn, voorts hoe men zich moet hoeden tegen het bedrog van vrijers, hoe men zich moet waken tegen achtervolgende vrijers, wat er gebeurt met vrouwen die zich hebben laten bedriegen et cetera (het laatste hoofdstuk gaat overigens nog in op de huwelijksplichten van de man).¹ In wezen zijn de onderwerpen van de hoofdstukken praktisch inwisselbaar en komt het steeds op hetzelfde neer. Alle verhalen worden daarbij als exempelen gebruikt, meestal om te laten zien hoe het slecht afloopt als men tegen de vereiste deugden zondigt. Dikwijls valt men bij het lezen van de ene liederlijkheid in de andere, van de ene verkrachting in de andere, waarbij dit alles, met de akelige gevolgen daarvan, met groot genoegen lijkt te worden opgedist.

In zijn voorrede verantwoordt Houwaert deze wijze van belering met de reeds bekende argumenten, maar de manier waarop hij dat doet is zeer belangwekkend. Na een verhandeling over de deugdzame instructie die hij nastreeft, waarbij de inhoud van alle hoofdstukken wordt aangeduid, zegt hij onder meer dat sommigen zullen vinden dat hij bepaalde verhalen had moeten weglaten omdat zij niet voor jonge maagden en vrouwen geschikt zijn.² Hij weerlegt dit echter met het argument dat in de bijbel immers ook vele "onstichtelijke en ondeughdelijcke" verhalen staan die niet bedoeld zijn om letterlijk genomen en nagevolgd te worden, maar om des te beter de harten en de zinnen van dochters en vrouwen af te houden van ongeoorloofde liefde: deze verhalen tonen hoe vreselijk de gevolgen daarvan zijn. Hij noemt dan onder meer David en Bathseba, Samson en Delila, Lot en zijn dochters, Jozef en de vrouw van Potifar, Juda en Tamar (overigens precies de Oudtestamentische onderwerpen die in de Nederlandse schilderkunst van de late 16de en 17de eeuw veelvuldig voorkomen!).³ Hetzelfde principe volgt hij in dit boek, zo meent hij, met diverse "gesten, gheschiedenissen en historien". Reden genoeg om weer Horatius aan te halen: "Dat sy boven alle Poëten te eeren zijn / Die 't profijt met ghenughten weten te leeren fijn".⁴ Wat betreft de poëterijen, waarvan men vele zal lezen in dit boek: als zij gelezen worden "met Allegoria (dat is met eenen deughdelijken sin) so is sij seer orboorlijk, ende proffijtelick".⁵

Hij geeft dan als voorbeelden enkele mythologische fabelen, zoals die van Circe en de metgezellen van Odysseus (de wellustige mens wordt redeloos als een beest), Danaë (een maagd komt door giften en goud tot schande) en Io (de mens die zich beestachtig gedraagt wordt als een beest). Hij voegt er dan aan toe: "Maer indien eersame Lesers, ghy dese voorschreven ende meer ander saken (die de Const der Poëterije aencleven) uyten text niet wel en cont verstaen, oft begrijpen, soo sult ghy u te vreden houden met de instructie, ende leeringe die ghy met uwen verstande cont begrijpen: Want ghy ende een yeghelijck in dese seshien boecken deughdlijcke instructie ghenoech vinden sult, om manierlijk, betamelijck, eerbaerlijck, ende deughdlijck te leven: al waren eenighe dochters oft vrouwen oock so slecht, dat sy maer onthouwen en consten, sommighe stichtelijcke sententien, als dese oft derghelijcke, Kent u selven, oft Houdt middelmate, Al ist dat yemant maer dese twee oft ander derghelijcke sententien en onthoudt, ... soo sullen sy door 't lesen hun selven groote deught ende proffijt ghedaen hebben".¹

Houwaert zet hier voor een waarschijnlijk geenszins geleerd maar wel geletterd publiek uit de welgestelde burgerij uiteen, hoe deze verhalen gelezen dienen te worden; de belerende principes worden daarbij op een nogal laag bij de grondse manier - maar daarom des te duidelijker - weergegeven. Alle fabelen worden alleen nog maar als exempelen van goed en - vooral - slecht gedrag gebruikt en hij gaat zelfs zover dat hij zegt dat met "allegorie lezen" slechts bedoeld wordt: de "deugdelijcke" zin eruit halen. Niet alle lezers zullen daar even goed toe in staat zijn, maar dat geeft niets: als men maar in het hoofd houdt dat er stichtende lering in te vinden valt en weet dat het allemaal min of meer op hetzelfde neerkomt, zoals op de aansporing tot matigheid en zelfkennis en dergelijke, dan zal men er toch heel wat van leren.

Voorts wordt hier het principe van het geven van deugdzame instructie door middel van het tonen van het ondeugdzame, het slechte voorbeeld, zeer expliciet uiteengezet in verband met de mythologische verhalen. Impliciet was dit principe - verbonden met de "tot lering en vermaak"-gedachte - natuurlijk al aanwezig in de hiervoor behandelde voorredes. Wij zullen dit ook later in

uitgesproken vorm diverse malen herhaald zien bij verschillende soorten 17de-eeuwse literatuur.

Inderdaad worden in Houwaerts boek alle verhalen consequent op deze manier gebruikt; de schichten van Cupido vliegen voortdurend in het rond, en verkrachtingen, bestraffingen, bedrog en verraad vormen het hoofdonderwerp. Als de auteur het heeft over de gevaren en dikwijls ellendige gevolgen van een overmaat aan lichamelijk schoon, worden onder meer Briseis, Lucretia, Medea, Circe, Omphale, Dianeira, Clytemnestra, Atalanta, Helena, Leda, Poppea en Dido erbij gehaald (vooral Lucretia, Helena en Dido figureren talloze malen door het gehele boek). Als het gaat om de nare gevolgen van een te vrij gedrag, komen verhalen met Progne, Callisto, Proserpina, Thisbe, Ariadne (alleen in verband met Theseus), Europa en wederom Helena en Medea op de proppen; bij het bewaken van de kuisheid wordt eindeloos Diana aangehaald en worden de verhalen van Apollo en Daphne en Lucretia opgedist, waarna weer verkrachtingen van Callisto, Virginia, Cassandra aan bod komen; en ga zo maar door. Slechte en/of gevallen vrouwen als Helena, Dido, Lucretia, Callisto, Danaë, Semele en Thisbe, komen talloze malen in het boek terug. Tussen de verhalen in komt men vele malen regels tegens als: "Hadde Dido d'eynde te voren versint / Hadde Danaë gehaeyt die giericheyt,/ Hadde Scylla en Thisbe hare ouders ghekint / ... / Zy en hadde soo dwaeslyck niet ghemint". De - buitengewoon simpele - moralisatie wordt de lezer(es) grondig ingepeperd, maar geen enkele ontuchtige of gruwelijke handeling wordt hem/haar bespaard; dit is een houding die men dikwijls zal tegenkomen, zij het zelden zo uitgesproken als hier.

In vele 17de-eeuwse inleidingen vinden wij de traditionele argumenten vermeld. Een bekend geval is Daniel Heinsius' "Voorreden" bij de Hymnus of Lof-Sanck van Bacchus (1616) waarin hij schrijft over de gehele wijsheid en filosofie vóór Aristoteles die onder de verhalen der goden bedekt en begraven liggen. Zo wordt in de historiën van Bacchus over de wijn en de eer en schande die deze veroorzaakt, uitvoerig door filosofen en poëten op deze wijze geschreven.¹

Dirck Pietersz. Pers, die regelmatig gebruik maakte van

mythologische stof, gaat daar vooral in de voorrede van Bacchus Wonderwercken waer in Het Recht Gebruyck en Misbruyck des Wijs (1628) uitvoerig op in.¹ Na een verhandeling over het principe dat het meer zin heeft om met een vrolijke aangename wijze van schrijven de mensen tot deugd aan te sporen (door de ouden uitgevonden in de vorm van fabelen) dan "eenige stoïsche hard-dryvigheyt" (omdat "als sy de gebreken der menschen ... vertoonden, lockten zy dieselve, door hare aengename vindinge van Fabulen, tot op-merckinge van de gebreken"), geeft hij als voorbeelden de fabelen van Circe en Odysseus, Actaeon, en Narcissus. Hij eindigt met de woorden: "...also dat onder dese en diergelijcke, ontallijcke aenlockselen verborgen is, meest de geheele zedighe Philosophie, waer in alle de ghebreken des werrelts, met deftige onderwysinghen die een yegelijck, niet op Sysiphus en Tantalus, &c. maer op hem selve moet passen, te vinden zijn".

Ook Jacob Cats laat zich enige malen vrij expliciet uit over deze zaak. In Houwelyck (1625) wordt aan de jonge maagd Phyllis door Anna het afschrikwekkende voorbeeld van Dido voorgehouden.² Phyllis vindt dat beuzelverhalen - zij is kennelijk zo iemand die deze verhalen letterlijk neemt - en zegt "dat is "Poëte-praet ... / Die geesten schrijven overal, Dat noyt en was, of wesen sal". Anna geeft dan het bekende exposé als antwoord: "'t Is soo: maer echter niet te min / Daer steken nutte dingen in; / Ten is voorwaer geen losse waen,/ Indien men wil met oordeel gaen,/ Die wijs is, neemt den handel niet,/ Gelijck men die voor oogen siet / Maer of die schoon wat selsaem luyt,/ Hy treckt' er tucht en leering uyt / ... / Soo gaet 'et met die geesten toe,/ Sy spreken, ick en weet niet hoe,/ Na schijn en is 'et maer gemalt,/ Al wat haer uyt de penne valt,/ Maer als men slechts het loof ontwint / Dan Is'et dat men druyven vint"³

In Trou-ringh (1637), waarin Cats meer nog dan in Houwelyck op moraliserende wijze fabels uit de mythologie gebruikt, wordt bijvoorbeeld naar aanleiding van de fabel van Atalanta en Hippomenes (de macht van geld en goud) gezegd: "Dat is een goede op-merkinge, roerende het geheym, dat de Poëten onder dese geschiedenisse ofte gedigtsel hebben vermomt".⁴

Ook in voorredes van in druk verschenen toneelstukken met mythologische stof, vinden wij meestal verantwoordingen waarin dezelfde cliché's worden herhaald. De uitgever van Samuel Costers treurspel Ithys bij voorbeeld verdedigt het gebruik van mythologische verhalen weer op de vertrouwde wijze.¹ Het doel van de heidense poëten, met name Ovidius, was niet alleen, zoals sommige onverstandigen menen, om de lezer te verlokken en te vermaken door "een ghenoechlijck verhael van so veelderley aerdige kluchten", maar om te stichten, tot deugd aan te sporen en van de ondeugd af te schrikken, door middel van het tonen van beloning en straf van goed en kwaad in een vermakelijke vorm. Ook hij wil in het treurspel aan de toeschouwer de "heylsame korrel onder de rouwe schorsse van dit Fabelken schuytende, voor ... setten, ende met smake ... doen her-kouwen". Deze uitgever zet zich dus af tegen mensen die de tekst letterlijk nemen en de verhalen alleen als vermakelijk zien, met gebruikmaking van de argumenten die steeds gehanteerd werden.

Wederom het uitvoerigst zijn Vondels voorredes voor Iphigenie en Faëton. Dat Vondels verdediging vooral gericht was tegen kritiek van kerkelijke zijde blijkt duidelijk uit deze inleidingen. In de voorrede van Faëton (1663) zegt hij dat hij met dit toneelstuk geenszins het heidendom wil invoeren - integendeel, hij heeft "alleen tot verbetering der zeden, toneelsgewijs ontvouwen deze schoone fabel, bij Ovidius heldendichtwijs, overheerlijck en leerlijck, inzonderheid ten spiegel van reuckelooze stouten, uitgebreit".² Hij haalt dan de "heilige"

Lactantius aan, citeert wederom Vossius' uitspraak over Ovidius, noemt de "dryderhande" kennis ("der geschiedenissen, natuure en zeden") die onder de fabel verborgen liggen, geeft nog eens de uitspraak van Horatius ten beste, en zet tenslotte de drie uitleggingen van de fabel van Phaëton uiteen. Hij zegt dus eerst dat het gegeven in het bijzonder bedoeld is als spiegel voor roekeloze overmoedigen - het eigenlijke thema van het drama (de titel luidt ook Faëton of Reuckelooze Stoutheit) - en geeft daarna ook nog eens de drie (traditionele) uitleggingen van de fabel van Phaëton, uitleggingen die in feite geheel los staan van de strekking van het treurspel.

In de voorrede van Iphigenie in Tauris (1666) meent Vondel dat

onwetende toneelhaters dit stuk heidense dromen, ijdelheden en beuzelingen voor kinderen en oude wijven zullen vinden.¹ Hij haalt dan weer de autoriteit van Vossius erbij, die heeft ontvouwen "hoe d'oude wijsheit van natuurkennis, zeden, staetgeleertheit, historien en andere geheimenissen, onder de bloem van kunstige versieringen gescholen leght" en verwijst tenslotte weer naar Paulus die gebruik maakt van Aratus, Epimenides, Menander, Epikureeën en Stoïcijnen.

Uit de voortdurende herhaling van deze en dergelijke argumenten blijkt dat een verantwoording van het gebruik van mythologische stof gedurende de gehele 17de eeuw noodzakelijk werd geacht. Het feit dat deze zaken steeds opnieuw moesten worden gezegd geeft de indruk dat dit alles vooral diende om kritiek op "heidense" en lichtzinnige lectuur te pareren.

5. Enkele negatieve oordelen over het gebruik van mythologische stof in de literatuur

Wanneer men in de 17de-eeuwse literatuur gaat zoeken naar afwijzingen van het gebruik van mythologische stof, dan blijkt niet zozeer dat de gedachte dat daarin verborgen wijsheden liggen, werd ontkend als dat die afwijzing geschiedde op grond van zedelijke en - meestal daarmee samenhangend - godsdienstige redenen of, zoals bij Spieghele, vanwege een geheel andere benadering van de dichtkunst.

Spieghele gebruikt in het geheel geen mythologische fabelen in zijn befaamde Hert-Spieghele (1614). Hij vindt het overbodig omdat de godenwereld naar zijn mening te ver van zijn dagelijkse beleavingswereld afstaat: "K ben gheen poet ik kent, Zouw 66k gheen willen wezen,/ Zo die niet zonder loghentaal magh zijn ghepresen./ ... / En my uytheemse pronk: kort valt myn dicht en schraal:/ Licht werd ik Ketter dies, by Rimers en Poeeten / Kan doch gheen duitsche sant na griex mirakel heten / Die Juppyn-dochters kunst vreemdwoordig niet verwacht / Gheen Demorgorgons kroost noch Herebus gheslacht / Nereus noch Doris, Nimf, noch bosch-god, my behaghen,/ Naiaden of Napeen, die ons lui noit en zaghen / D'onduitse Hamadrijen, wy zelf met voorsicht vlien:/ ... /

Moet juist een duyts Poeet nu nodich zyn ervaren / In Griex-Latijn? daar d'eerste en beste herders waren./ Parnassus is te wyd, hier is gheen Helikon,/ Maar duynen, bosch, en beek, een lucht een selfde son./ Dies nutter dit lands beek, veldt, stroom, en boomgoddinnen / Met machteloze liefd wy hartelik beminnen".¹ Enkele regels eerder had hij zich reeds afgevraagd of goed dichtwerk op "loghentaal", oftewel verzinsels, gebaseerd moest zijn. Hij voegt daar dan echter aan toe: "Ver zy met my van honk, zulk onhegrond bescheet / 'K veracht u dwaze schemp, wil gheenszins doch verachten / Die beeldspraak vruchtbaarlijk, en kunstelijk bybrachten / Die t'onverstandigh volk / (dat kluchten meest begeert) / In schyn van boert en spel vast hebben deughd geleert:/ Die 's vollix fabelsucht, ter leer onthouding trekken:/ Die waarheids kern, met dop en bolster, konen dekken:/ Op dat de waan-wyz' niet, tot zyn en leeraars schand,/ De waarheid naakt vertre, in yvers onverstant / ... / Hoogh-loflik zijn my waarlik zulke wys-ghezinde,/ Maar doorheid ist, de kunst gheheel daar an te binden".² Spieghele wijst dus niet het principe af van het geven van lering door middel van fabels; hij herhaalt ook weer de bolster-kern vergelijking en de gedachte dat wijsheden verborgen werden ter voorkoming van het "vertrappen" door onverstandigen (vergelijk Van Mander voor beide uitspraken).³ Hij maakt echter duidelijk dat naar zijn mening de dichtkunst niet geheel aan deze principes gebonden moet worden; volgens hem zijn deze geenszins een voorwaarde voor goede dichtkunst; zelf kan hij er ieder geval niets mee uitrusten.⁴ Hij wil geen poëet genoemd worden als dat betekent dat men alleen met fraaie verzinselen mag werken, beseffend dat menig dichter dat een ketterse gedachte zal vinden. Dat hij hiermee een aantal venerabele principes van de dichtkunst ondermijnde, daarvan was hij zich zeer goed bewust. Spieghele wil zich bij zijn eigen ervaring en waarneming houden; de hem omringende wereld verschaft hem voldoende materiaal om zich mee uit te drukken en zijn boodschap over te brengen.

Bijna niemand ontkomt er overigens geheel aan af en toe een klassieke fabel of in ieder geval wat godennamen te gebruiken. Bij schrijvers als Van der Noot, Houwaert, Heinsius, Pers, Coster, Cats, Rodenburgh, Krul, Vos, Vondel en Rotgans vinden wij veelvuldig voorbeelden hiervan; bij vele anderen komt de verwer-

king ervan minder of zeer sporadisch voor, maar geheel afwezig is het niet. Zelfs bij schrijvers die zich negatief uitlaten over het gebruik van mythologische stof, zoals Oudaen, Brandt, Van Vollenhove en Revius komt men het wel eens tegen.

Dirck Rafaelsz. Camphuyzen, die er niet op betrupt kan worden zich ooit met de fabelwereld te hebben beziggehouden, trekt daar enkele malen fel tegen van leer. In "Wel-Rijmens Wet", stelt hij als voorwaarden voor een goed gedicht: "Dat nergens met Latijnsch' of Grieksche g'leertheydt praelt,/ En geen gesocht geswets oyt voor den dag en haelt:/ Dat namen van Godinn' en Goden stadig mijd,/ Met al wat onze tael en 't Ne'erlandsch oor niet lijd".¹ Elders in de Stichtelijke Rijmen (1624) zegt hij "Hou op tijdt-quistig hoeft dat Leugen-story dicht,/ En d'onbedochte leugdt verydelt en ontsticht".² Dat Camphuyzen zich echter tegen alles keert wat ook maar op een of andere wijze op de zinnen zou kunnen werken, zagen wij reeds in deel II van deze studie.³

Voor de strijdbare calvinist Jacobus Revius echter, was de klassieke erfenis toch te belangrijk om die geheel af te wijzen. Revius, die wel een enkele maal gebruik maakt van mythologische vergelijkingen, keert zich tegen het onzedelijk gebruik ervan: "O dichters, wildy u vermaken inde minne / Vande Romeynsche of griecsche Piërinne/ Snoeyt af watse heeft van weytsche dertelheyt / Van domme afgody, en spitse schamperheyt,/ Omhelsetse daer na, sy sal u kinders geven/ Die u gedachtenis in eeuwichheyt doen leven".⁴

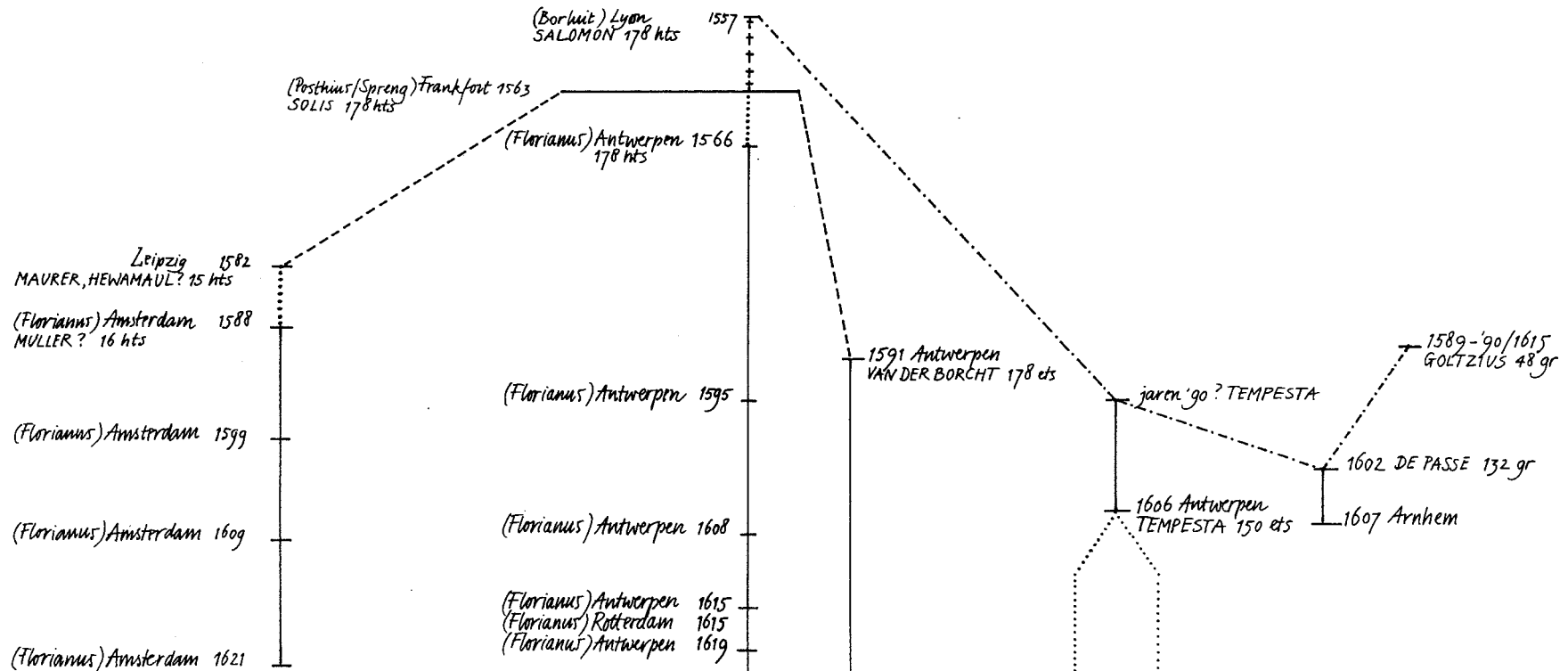
Enige decennia later spreekt Joachim Oudaen zich duidelijk uit tegen de godenwereld, bijvoorbeeld in een gedicht voorafgaande aan Arnobius tegen de heidenen (1677). Hij vraagt zich allereerst af waarom zij die gebruik maken van godennamen als dichterlijke taal en beweren deze slechts als namen en niets anders te beschouwen, ze dan überhaupt gebruiken. Hij vreest dat de dichter die zich ervan bedient "zich van d'eigen geest laat mennen,/ doch zyn dwaasheid niet wil weten met hen onvermomt erkennen". Hij verdenkt ze ervan dat hun leven even "wellustig, wulps en welig" is, als dat der overspelige goden.⁵ Oudaen bedient zich dan ook nooit op deze manier van godennamen, maar wel kennen wij van hem bijvoorbeeld een mooi gedicht op een tekening die Vertumnus

en Pomona voorstelt en een gedicht op de fabel van Orpheus.¹

De predikanten Geraerdt Brandt en Johannes Vollenhove zijn in dit opzicht bekeerlingen. In hun vroege werk, vooral in brui-
loftsdichten, maken zij zeer overvloedig gebruik van de goden-
wereld; later echter, na een zeer expliciete afzwering, beschou-
wen zij dit als jeugdzonden. Brandt schrijft in een bruilofts-
dicht uit 1658: "Ik zal hier Venus, noch haar kint,/ Noch
Huwlykmaker Hymen noden./ Het onverlichte Heidendom,/ De dwaas-
heit der verziende Goden,/ Zy eeuwig in myn vaarzen stom./ De
tydt, de Christelyke reden,/ Heeft my die ydelheit verleert./ De
jaren maken andre zeden".² Vollenhove schrijft in 1686 een
apologie bij een vroeg werk vol goden en godinnen: hij meldt dat
dit gedicht zonder zijn medeweten herdrukt is en vraagt daarvoor
verschoning.³ Merkwaardig is, dat hij vervolgens wel het
gebruik gaat verdedigen: hij vermeldt dat ook Heinsius, Barlaeus,
Hooft en Vondel de godenwereld gebruikten en haalt vervolgens
enkele van de bekende cliché's aan (dat alle wijsheid der eerste
filosofen onder het loofwerk der fabelen verborgen ligt, dat zij
dienen tot verlichting van het verstand, et cetera en dat men met
de namen der goden bepaalde begrippen aanduidt, zoals met Venus
de geregelde of ongeregelde liefde, met Mars de oorlog, Vulcanus
het vuur). Weliswaar hoeft men niet bang te zijn dat Christenen
in deze verhalen geloven of deze goden zullen vereren, zo zegt
hij, maar men vindt vooral in Ovidius' Herscheppingen en zelfs
bij Homerus en Vergilius, hoererij, overspel, bloedschande, haat
en onkunde. Daarom heeft hij deze dichtstijl nooit meer gebruikt.
Hij beroept zich tenslotte op Augustinus die ook later "jeugd-
zonden" herroepen heeft. "Om alles met een woort te zeggen, wie
in deze vroege vrucht myner jeugt geen' smaak vint, boete zynen
lust liever aan Christus Kruistriomf en myne andere kruisge-
dichten".⁴ Dat zijn houding wat ambivalent blijft, blijkt uit
zijn Heydensche Dapperheydt uit Grieksche en Latynsche poëten
vertaelt. In de voorrede bij deze vertaalde verzen, die meestal
handelen over figuren uit de Romeinse geschiedenis, maar waarin
ook enkele mythologische verhalen voorkomen, schrijft hij dat men
hier de dapperheid van helden en heldinnen ziet die de dood
verkozen uit wanhoop of verdriet, voor land en vrijheid, of uit
vrees voor hoon, et cetera. Hij voegt daar echter aan toe "Ei,

denk niet, dat myn dicht dees dolheit pryst, en stoot / U aan
geen taal van goën, met luttel lofs te melden./ Dit's deugt noch
dapperheit, maar helsche razerny / Ziet toe, en spiegelt U aan
dees verwoetheit vry / Beseft, wat heilzon ons na zulke laster-
dampen / Bescheen: gebruikt dat licht, en 't leven, tot Godts eer
besteedt".¹

De reden tot afwijzing van de godenwereld geldt bij deze
dichters dus in de eerste plaats de lichtzinnigheid van vele
mythologische verhalen. Impliciet blijken zij weinig vertrouwen
te hebben in het stichtende effect van de uitleggingen. De
gedachte dat er een diepere zin in deze verhalen aanwezig is,
wordt echter niet werkelijk aangetast. Voor vele andere dichters
was dat voldoende reden om daarmee het gebruik te rechtvaardigen
(maar die rechtvaardiging blijkt wel steeds weer gegeven te
moeten worden), voor enkelen woog dat echter niet op tegen de
ernstige bezwaren die zij tegen de lichtzinnigheid van de
"oppervlakte" van deze verhalen hadden.



APPENDIX II

Schema van Salomons invloed op de in de Nederlanden verschenen illustraties bij Metamorfose-vertalingen en bewerkingen tot 1680, waarbij gevoegd nog enkele andere in de Nederlanden gedrukte illustratiereeksen.

Dit schema is een variant van een dergelijk schematisch overzicht in BOSCHLOO 1980, p. 24-36.

De namen in kapitalen zijn die van de belangrijkste kunstenaars, de namen tussen haakjes zijn die van de vertaler of bewerker.

— de zelfde platen/blokken
..... copieën hts = houtsneden
+++++ vrije copieën gr = gravures
----- varianten ets = etsen
----- gedeeltelijk varianten

Zie voor een bespreking van de verschillende uitgaven:

Appendix I.1, p. 13-17

HENKEL 1926/27, p. 79-82, 87-96, 100-104, 106-130

BOSCHLOO, passim

NOTEN INLEIDING

5-1) Het materiaal aan schilderijen met mythologische voorstellingen werd tot 1981 verzameld. Nadien heb ik noodgedwongen niet meer geprobeerd bij te houden wat mij op dit gebied, via veilingen, tentoonstellingscatalogi, museumcatalogi of op andere wijze, onder ogen had kunnen komen.

Van de behandelde schilderijen wordt in de noten vermeld of zij al of niet een signatuur, monogrammering (beide aangeduid met gem.) of datering bezitten, evenals het materiaal, de maten en de laatste verblijfplaats.

Wat betreft de toeschrijvingen van de schilderijen: het zal duidelijk zijn dat ik mij met deze veelheid aan vaak slechts van matige tot slechte reproducties bekende en dikwijls ongepubliceerde werken, niet diepgaand met toeschrijvingsproblemen heb kunnen en willen bezighouden. Meestal wordt de toeschrijving aangehouden die in monografieën, catalogi of bij het reproductiemateriaal in het RKD of de Witt Library werd aangetroffen. Wanneer er meer toeschrijvingen bestonden, koos ik daar de naar mijn smaak meest waarschijnlijke uit; wanneer er zich ernstige twijfels bij mij voordeden, wordt dat vermeld (de aanduiding "toegeschreven aan ...", of een vraagteken wijst hier steeds op), wanneer de toeschrijving in mijn ogen overduidelijk verkeerd was, wordt dat eveneens medegedeeld; soms is een alternatief voorgesteld of het schilderij is opgenomen als anoniem indien wel duidelijk de periode van ontstaan en de kring waarbinnen het ontstond te bepalen viel. Werken waarvan de toeschrijving geheel onjuist leek, maar waar ik verder geen raad mee wist, werden buiten beschouwing gelaten.

Wat betreft de verblijfplaats: ik noem er steeds slechts één, en wel de laatste die ik aantrof. Er is echter geen moeite gedaan hierin volledig "up to date" te zijn.

Bij de vermelding van schilderijen worden slechts literatuurverwijzingen gegeven wanneer er een belangrijke oeuvre-catalogus bestaat waarin het betreffende werk is opgenomen.

5-2) De kritiek op de indeling in de tentoonstellingscatalogus Gods, Saints & Heroes (GOD & GODEN 1981), van met name Lyckle de Vries ("Groepen en stromingen in de Hollandse historieschilderkunst", in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 33 (1983), p.1-19) en van Ivan Gaskell (Art History 6 (1983), p.236-241), heb ik in overweging genomen, maar als niet voldoende bruikbaar - althans voor mijn doel - verworpen.

7-1) Zie voor het begrip "fabel" hieronder p.11 en p.11nl.

8-1) Een beknopt beeld van de benadering van mythologische thematiek in de Hollandse 17de eeuw, waarin met name de denkbeelden van Van Mander en Vondel werden geplaatst in de lange traditie van mythen-uitlegging, werd reeds gegeven door Bruyn in zijn ongepubliceerde doctoraalscriptie die ik heb mogen raadplegen (BRUYN z.j.). Dankzij dit pionierswerk kon het voor mijn uiteenzetting benodigde onderzoek snel richting worden gegeven.

11-1) Vondel maakt bij voorbeeld in de opdracht van Den Gulden

Winckel (1613) aan Abraham de Wolf, duidelijk dit onderscheid tussen stof uit de lessen van wijsgeren (waarbij hij voorbeelden geeft als Diogenes in zijn ton), de exempelen van historieschrijvers en de lering van poëten in fabelen, die in deze bundel voor de emblemen zijn gebruikt (VONDEL WB, I, p.272/273).

D.P.Pers duidt in de voorrede van De cleyne werelt (1608), waarop Den Gulden Winckel is gebaseerd, met "poëtische, moralische en historische exempelen" op hetzelfde onderscheid (zie PORTEMAN 1979, p.30 en 41); in zijn voorrede bij Den Gulden Winckel spreekt Pers over leringen uit "fabulen" en "Philosophische en Moralische leeringen en spreuken" (VONDEL WB, I, p.268); ik vermoed dat bij voorbeeld een thema als "Sine Cerere et Baccho friget Venus", dat ook in dit boekje voorkomt, dan in de laatste categorie zal vallen.

Zie voorts hieronder p.11n2, n3, 12n1, n2.

Zie voor de begrippen "fabel" (een verzonnen verhaal, een verduitsel, ook wel specifiek een verhaal uit de klassieke mythologie), en "poëterij" (een verduitsel verhaal), ook het WNT, respectievelijk dl. III 2-3, kol.4341/4342 onder nrs. 2 en 3, en dl. XII 2, kol.3003/3004.

Zie over de context waarin dergelijke begrippen worden gebruikt, en de benadering van "heydensche fabeldichten" in het algemeen: Appendix I, passim.

11-2) Zie bij voorbeeld VAN MANDER Grondt, fol.33v (cap.VII,58), waar deze, wijzend op het nut van het lezen van "poeetsche versieringen", een passage uit Ariosto's Orlando Furioso aanhaalt. Zie over deze wat problematische terminologie verder: p.286n1.

11-3) Zie J.M.Montias, Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century, Princeton 1982, p.232.

12-1) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.116, 117. Lairese zegt hierover voorts: "De Poëtische Tafereelen zyn Historische in zoverre ongelyk, dat, in plaats van waare geschiedenissen te verbeelden niet als verduitselen vertoond worden". Hij knoopt hieraan de gedachte vast dat deze voorstellingen een "zinbeteekening" hebben: "... werdende dan de Fabel gefilosofeerd en ook gemoralizeerd, en alzo op een en dezelve wyze tot een spiegel voorgesteld, om de deugd te doen aannemen en het kwaad te schuwen; gelyk wy doorgaans in Ovidius, Vergilius en anderen bespeuren". Zie over deze gedachtengang verder p.287n1. Een dergelyk onderscheid als boven aangeduid, maar dan met het woord "versiering": sprekende over het ordineren van geschiedenissen zegt Lairese "Wanneer nu iemand zijn voornemen om die of deze geschiedenis, versiering of zinnebeeld uit te voeren, vastgesteld heeft ...". (op.cit., I, p.47).

12-2) Een mooi voorbeeld waarin, met betrekking tot uitbeelden, in ieder geval onderscheid wordt gemaakt tussen "historische" en "poëtische" stof, is een zinsnede van Bredero: "Maer watte moye brieven (prenten) heb gy hier! jemy, die is ien reyn taferiel. Weet gy niet oft ien story of dattet poeetery is?" (G.A.Bredero's Kluchten, (ed.J.Daan), Culemborg 1971, p.173. In: Klucht vanden Molenaer (1613), wanneer Trijn Jans het interieur bij Ael en Piet bewondert; overigens weet Piet hier geen antwoord

op te geven). Van Mander, wanneer hij spreekt over de schilderijen van de gebroeders Zuccari in het Palazzo Farnese te Caprarola, noemt: "Historien, oude en moderne, aerdige inventien van Poeetsche versieringen, en andere ordinantien." (VAN MANDER Leven, fol.186r). Hoewel Van Mander het begrip "historie" in verschillende betekenissen gebruikt (zie MIEDEMA 1981, p.203, 214, 218/219), wordt in zo'n geval weer onderscheid gemaakt tussen historische (ware geschiedenissen) en poëtische stof. In een passage in het leven van Aertgen van Leyden, schrijft hij dat Cornelis Engebrechtsz. zijn leerlingen "selden oft geen tijt Poeterije oft Moralen, dan meest Historien uyt t'oude en nieuwe Testament, ..." liet maken (VAN MANDER Leven, fol.237r). Het woord "Moralen" gebruikt Van Mander net als "Sinnekens" voor echte allegorische voorstellingen (hij gebruikt het bij voorbeeld diverse malen bij zijn vermeldingen van Cornelis Ketels ingewikkelde allegorieën vol met personificaties; zie voor enkele plaatsen: MIEDEMA 1981, p.218/219). Mogelijk wordt hier dus ook een onderscheid tussen poeterijen en moralen gemaakt. Door de dubbelzinnigheid van het woordje "oft", dat ook "anders gezegd" kan betekenen, valt dit echter niet met zekerheid te zeggen. Angel maakt in zijn bespreking van de noodzaak tot goede kennis van historien bij het uitbeelden daarvan, onderscheid tussen "Godelicke Historien" en "Poëtische en Heydensche Historien". (ANGEL 1642, p.50/51).

13-1) PORTEMAN 1984, p.95.

13-2) De tekst van Appendix I werd in 1981/82 geschreven, deel I in 1982/83, deel II in 1983/84 en de Slotbeschouwing in 1984. Publicaties die pas in 1985 voor mij beschikbaar kwamen zijn, indien van groot belang, slechts in de noten verwerkt (dit geldt bij voorbeeld voor McGRATH 1984, MÜLLER HOFSTEDE 1984, beide in de bundel Wort und Bild, en RAUPP 1984).

NOTEN DEEL I

14-1) Zie over het ontstaan van deze stijl en de respectieve rollen van Spranger, Van Mander, Goltzius en Cornelis daarin, vooral STECHOW 1935, passim, i.h.b. p.72-79; REZNICEK 1961, p.68-75 en p.152-159; Van Thiel in: GOD & GODEN 1981, p.77-79, en recentelijk VAN THIEL 1985, passim (een benadrukking van de belangrijke positie van Cornelis Cornelisz. in deze ontwikkeling).

14-2) Een groot deel van deze prenten beelden niet-verhalende mythologische voorstellingen uit. Opvallend zijn de talloze voorstellingen van individuele goden, in reeksen of als losse prenten (waarbij uitbeeldingen van Venus ver in de meerderheid zijn) en voorts van het adagium "Sine Cerere et Baccho friget Venus" (waarbij de drie goden ook diverse malen in losse prenten, in een reeks van drie, werden uitgebeeld). Wij kunnen onder deze prenten echter ook vele verhalende voorstellingen, met name uit de Metamorfosen aantreffen. Onder deze blijkt de Bevrijding van Andromeda het meest populair (vrij zeldzaam in de schilderijen en van manieristen, zie verder p.48,49, terwijl wij verschillende malen thema's als Diana en Actaeon, Diana en Callisto, het Oordeel van Paris, het Oordeel van Midas, Venus en Adonis, Cephalus en Procris en feestende goden tegenkomen, thema's die tot het gebruikelijke repertoire zullen gaan behoren. Een aantal bekende prenten heeft kennelijk geen inspiratie geleverd tot schilderijen, zoals bijv. Goltzius' Pygmalion en Galathea, Hercules en Cacus en Neptunus en Caenis en Acis en Galathea van De Gheyn naar Cornelis.

De vroegste mythologische prenten van Goltzius in de "nieuwe stijl" zijn de invloedrijke gravures van Mars en Venus uit 1585 en het huwelijk van Amor en Psyche uit 1587 (zie hierover verder p.16n3. Zie over de relatie tot Spranger, REZNICEK 1961, p.152-159). Enkele van Goltzius' mythologische voorstellingen dateren al van voor 1585 (STRAUSS 1977, nrs.139, 140, 171, 172). Zie voor Goltzius' eigen mythologische inventies die ook door hemzelf in prent werden gebracht STRAUSS 1977, nrs.216, 251, 263, 283, 284, 285, 315, 325, 326 t/m 330, 403, 406, 416, 417, 421 t/m 424; door anderen gegraveerd: HOLLSTEIN, VII, 2, 4, 10-61, 128, 162, 221 t/m 227, 266 t/m 273, 274 t/m 281, 282 t/m 288, 296, 298, 304, 336 t/m 365, 503 t/m 507.

Aparte vermelding verdient in dit verband de in 1589/90 ontworpen Metamorfosen-reeks, waaraan hierna nog dikwijls zal worden gerefereerd. Met in totaal 52 prenten, werden de eerste drie boeken en enkele fabelen uit boek IV geïllustreerd. Goltzius liet 20 bladen in 1589 graveren, een tweede reeks van 20 in 1590, terwijl de derde reeks van 12 pas in 1615 verscheen (HOLLSTEIN, VIII, nrs.10-61); de laatste reeks werd door R.de Baudous uitgegeven, wellicht was hij ook de graveur. Zie REZNICEK 1961, p.73-74, 194-195 en bij cat.nrs.99-104).

Behalve Goltzius waren vooral op dit gebied actief: Jacob Matham (zie HOLLSTEIN, XI, nrs.182 t/m 252), Jan Saenredam (HOLLSTEIN, XXIII, 50 t/m 80) en Crispijn de Passe (HOLLSTEIN, XV, nrs.374-402 en XVI, 68 ad,70,71 ad,269-276 ad). Aparte vermelding verdient in dit verband De Passe's volledige Metamorfosen-reeks van 132 gravures die in 1602 verscheen (in 1607 in boekvorm uitgegeven; zie hierover ook App.I, p.309). Zie voorts tenslotte

b.v.2,93,101

ook graveurs als Jacques de Gheyn II en Claes Clock. Met name bij Matham en Saenredam bestaat het merendeel van de mythologische gravures uit inventies van Goltzius, maar ook kunstenaars als Cornelis, Bloemaert, Moreelse en Van Mander leverden menige inventie.

15-1) - Cornelis Cornelisz. van Haarlem, gem. en ged. 1587, pan. 210x340 cm. Voorheen Boedapest, verz. baron Hatvány. Stechow doopte dit schilderij op onduidelijke gronden Aeneas en Achates voor Dido (STECHOW 1935, p.73, afb.73). Naar mijn mening is het een uitbeelding van enkele regels uit Ovidius' verhaal over Hercules en Omphale in de Fasti, waar wordt beschreven hoe Hercules als dienaar van Omphale, tijdens het wandelen haar met een gouden parasol tegen de zon beschermt (FASTI, II 310-312). Onder deze titel (Hercules en Omphale) werd het schilderij overigens (als een werk van Bloemaert), vermeld in een veiling in 1921 (Boedapest, 10-12-1921, nr.100). Zie ook VAN THIEL 1985, p.75, afb.2.

15-2) - Cornelis Cornelisz., gem. en ged. 1588, dk. 148,5x195,5 cm. Londen, National Gallery. Zie over de datering, die nog niet zo lang geleden weer tevoorschijn kwam en aanvankelijk als 1585 werd gelezen: VAN THIEL 1985, p.77/78. De prent door Goltzius naar dit schilderij, opgedragen aan beider vriend Jacob Rauwaert, is eveneens 1588 gedateerd.

- idem, gem. en ged. 1594, pan. 44x98 cm. Madrid, Prado.

- idem, gem. en ged. 1597, pan. 50x41 cm. Boedapest, Szépművészeti Museum.

Als bijzondere onderwerpen van Cornelis uit deze vroege periode kunnen voorts worden genoemd, het al even gruwelijke Villen van Marsyas, waarschijnlijk uit 1588 (Rome, verz. Prof.Zeri), de Val van de Titanen, in hetzelfde jaar te dateren (Kopenhagen, Statens Museum), Venus in de smidse van Vulcanus, gem. en ged. 1590 (Stockholm, Nationalmuseum) en de Val van Ixion (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). Zie over deze werken VAN THIEL 1985, p.76-81. Tenslotte kan tot deze bijzondere categorie ook worden gerekend de Geboorte van Venus, gem., koper 30x39 cm. Vlg. Berlijn, 10-12-1932, nr.113, ca. 1597 (datering mondelinge mededeling van Dr.P.J.J.van Thiel).

15-3) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1591, dk. 252x262 cm. Kopenhagen, Statens Museum.

Zie voorts ook Bloemaerts Strijd tussen Hercules en Cacus, pan. (tondo) 62 cm. Voorheen Dieren, Ksth. Katz 1942 (ca. 1592 te dateren) en van Wtewael diens Strijd tussen de Goden en Titanen, koper 21x28 cm. New York, part.verz.; LOWENTHAL 1975, nr.A18.

15-4) Zie voor de genoemde voorstellingen respectievelijk: het Oordeel van Paris p.24-27; Mercurius en Argus p.63/64; het Oordeel van Midas p.57-58; De bevrijding van Andromeda p.48/49; Apollo en Daphne p.79; Vertumnus en Pomona p.44/45. Voorts moeten nog genoemd worden: Wtewaels Cephalus en Procris, een onderwerp dat hij tussen 1595 en 1600 schilderde, maar dat later vooral als landschapsoffage zou worden gebruikt, en zijn Danaë (ca. 1595), waarschijnlijk het vroegste mythologische werk dat wij van hem kennen; het onderwerp zal later in de Hollandse schilderkunst slechts een enkele maal worden opgenomen.

Cephalus en Procris: dk. 129,5x99 cm. St.Louis, City Art Museum.
LOWENTHAL 1975, nr.A9; Danaë: koper 20,5x15,5 cm. Parijs, Louvre.
GOD & GODEN 1981, nr.7; FOUCART 1981, passim.

- 50 15-5) - Cornelis Cornelisz. (grisaille), pan. 26x21 cm. Berlijn, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz (Berlin-Dahlem). De prent van Matham naar deze compositie is gedateerd 1599 (HOLLSTEIN, XI, nr.199; B,94).

16-1) VAN MANDER Leven, fol.293r, in het leven van Cornelis: "... een Goden bancket, oft Bruyloft van Peleus en Thetis, daer den twist-appel door Tweedracht wort geworpen, ...". In het Prinsenhof, en bij Willem Jacobsz, "... een cleenachtigh stuck, ...ooc een Thetis Bruyloft". Fol.296v, van Wtewael bij Ioan Ycket: "... een uytnemende cleen stuck op coper, een bancket der Goden, ...". Fol.298v, bij Bloemaert: "...een uytnemende schoon Goden bancket, ...Een ander Goden bancket, vroegher van hem gedaen, ...by den Graef van der Lip, dat oock uytnemende is". In het leven van Spranger noemt hij, fol.274r: "... dat heerlijk en wonder wel gheordineert bancket der Goden, oft bruyloft van Psyche, welck de gheleerde handt en constigh graef-ijser Goltzii in 't licht ghebracht heeft A^O 1585, daer men ... siet, hoe aerdich het in groppen verdeelt is, en hoe een yeder zijn ampt oft dienst doet en bedient: want Hercules de doorwachter is, de Muses de speel-lieden zijn met Apollo, Ceres 't Hof-meersterschap bedienende, Bachus over den Wijn ghestelt, en elck in 't zijn, voort elck beeldt om te gracelijkste actie doende". (In deze beschrijving klinken duidelijk de laatste regels van Apuleius' verhaal van Amor en Psyche door (APULEIUS, VI, 24). Tenslotte in het leven van Goltzius, fol.298r: "... en sneet ... dat heerlijk stuck, t' Hemelsche bancket van Sprangher, overvloeyende van soeten en bevallijken Nectar, den Teyckenaer en Snijder toelanghende ghelijcke onsterfelijkheid". Opmerkelijk is, dat Van Mander bij Sprangers Amor en Psyche, zowel als bij Goltzius' gravure en Cornelis' bruiloft van Peleus en Thetis in het Prinsenhof, in eerste instantie over een Godenbanket spreekt, en daarna pas het onderwerp specificceert. Ook zal het godenbanket van Wtewael een bruiloft van Peleus en Thetis betreffen, hetgeen eveneens voor het stuk van Bloemaert waarschijnlijk is. Zie hierover ook p.285n4.

16-2) Zie voor het thema van godenfeesten in het algemeen, het helaas nogal oppervlakkige en onzorgvuldige boekje van H.Bardon, Le festin des dieux, Parijs 1960.

- 1 16-3) B.277; HOLLSTEIN, VIII, 322, STRAUSS 1977, 255. Deze prent wordt dikwijls een sleutelpositie in de ontwikkeling van het Hollands maniërisme toegekend. Zo spreekt bijv. Stechow over: "... the very fountainhead of the art of the late Dutch Mannerists". (STECHOW 1972, p.172) en van de "pictorial link" tussen het Hollandse en Italiaanse maniërisme (Stechow in: Dutch Mannerism. Apogee and Epilogue, cat. tent. Vassar college art gallery, Poughkeepsie 1970, cat.nr.64). "Een ware staalkaart van Sprangeriaanse motieven en poses" (Van Thiel in: GOD & GODEN 1981, p.77) was het zeker, zoals ten overvloede uit de hierna te bespreken schilderijen blijkt. Zie

voor Van Manders enthousiaste beschrijving van deze compositie p.16n1.

16-4) JUDSON 1970, nr.72, afb.41 en p.33 e.v. en 93 e.v. De godenmalen die Frans Floris in Antwerpen schilderde, hebben een geheel ander karakter, zie VAN DE VELDE 1975, afbn.5, 54, 71.

- 2 16-5) HOLLSTEIN, VII, nr.336. Hier is het moment weergegeven dat Discordia de appel werpt. De beeldvorm, met de dicht op de voorgrond - haaks op het beeldvlak - geplaatste tafel met goden, is echter afwijkend van de latere schilderijen.

16-6) VALENTINER 1930, nr.3 en p.22 vermeldt een prent met dit onderwerp, "K Mandere inventor" gemerkt, die mij niet bekend is (hij wordt ook niet door Hollstein vermeld). Vergelijk ook een sterk van Goltzius' Amor en Psyche prent afhankelijke inventie van Van Mander, gegraveerd door B.Dolendo, met de opneming in de godenhemel van Psyche door Mercurius (VALENTINER 1930, nr.104, afb.17). Een aantal jaren later (1597), toen het onderwerp in de schilderkunst reeds populair was geworden, graveerde Jacob de Gheyn nog eens een klein ovaal prentje met een godenbijeekkomst waarin Discordia komt aanvliegen, sterk geïnspireerd op het Goltzius/Spranger voorbeeld (HOLLSTEIN VII, 337; signatuur en datering in spiegelbeeld). Verwant aan de schilderijen met godenbanketten is tenslotte een prent van J.Matham (B.21, HOLLSTEIN, XI, nr.216), waarschijnlijk uit het begin van de 17de eeuw, waarop een vriend godenpaar op de voorgrond en een tafel met goden meer naar achteren. Deze prent zal later, vooral vanwege het interessante onderschrift nog ter sprake komen.

16-7) VAN MANDER Leven, fol.229v. Bij Mostaerts kleinzoon Nicolaes Suycker: "... een Goden bancket, daer men t'geselschap heel beroert, en verschrickt siet, door Discordia, die den twistappel bracht". Van Mander beschrijft ook nog een werk van Jacopo Palma met dit onderwerp (fol.187r): bij de heer Henrick van Os in Amsterdam is van deze schilder een schilderij "... daer Venus, Iuno en Pallas by een sitten aen Tafel, en de nijdige Tweedracht den twist-appel hen toegeworpen heeft, en henen vliegt". Opmerkelijk in dit verband is Dirck Barendsz.' Venetiaanse bruiloft (JUDSON 1970, nr.6 de tekening, nr.107 de prent), door Goltzius in 1584 in prent gebracht, waarop het onderschrift slechts spreekt over de rijkdom en de weelde van een dergelijke gebeurtenis. Hierop is rechtsboven echter een dame te zien - welke vergeleken met de anderen een nogal duivels uiterlijk heeft - die een appel in de hand lijkt te hebben; zij staat schijnbaar op het punt deze tussen de rijkgeklede dames en heren te gooien (Hierop werd ik attent gemaakt door Drs.H.Colenbrander). Primaticcio vervaardigde de voorstelling van de bruiloft van Peleus en Thetis in een van de pendentieven van de Salle de Bal (1552-1567) in Fontainebleau. FONTAINEBLEAU 1972/73, nrs.162 en 163 (voortekeningen). Deze uitbeeldingen tonen echter geen enkel verband met de hier te bespreken werken. Verder zijn mij geen vroegere - nog bestaande - voorstellingen van dit thema bekend. De

in SUIDA 1958, p.87 en afb.186 vermelde compositie met de bruiloft van Peleus en Thetis door Luca Cambiaso, is een maaltijd der zeegoden.

- 5 16-8) - Cornelis Cornelisz., dk. 246x419 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum (bruikleen van het Mauritshuis). Zie over de schilderijen voor het Prinsenhof: BIESBOER 1983, p.23-34 en VAN THIEL 1985, p.82-84. Andere schilderijen die ter versiering werden aangekocht: de Zondeval uit 1592 (Amsterdam, Rijksmuseum), de Kindermoord, 1591 en de Monnik en de bagijn, 1591 (beide Haarlem, Frans Halsmuseum). De Peleus en Thetis vormt dus het laatste werk van een reeks van werken, die Van Thiel (in: GOD & GODEN 1981, p.82), "het eerste monument van Hollandse historieschilderkunst op grote schaal" noemt.

- 3 17-1) Uit de Metamorfosen-reeks naar Goltzius (zie p.14n2), eerste serie, nr.3. Zie over Aetas aurea-uitbeeldingen: BOLTEN 1984, passim.

17-2) Karakteristiek is, dat vrij recentelijk R.H.Fuchs nog beweerde dat: "He (Cornelis) left out ... one very conspicuous moment in the story: the intervention of Eris, Goddess of Envy, which caused the party to end in discord ..." (R.H.Fuchs, Dutch Painting, Londen 1978, p.65).

17-3) Zie p.16n7.

17-4) Van Mander geeft in de Wtlegghingh, fol.90v en 91r, het verhaal weer met een uitvoerige uitlegging. Zijn gegevens put hij voornamelijk uit Conti (COMES 1551(ed.1627), I, p.659-660; bk.VI, cap.24).

Hij vermeldt onder andere dat het feest op de berg Pelion plaatsvond; de enige goden die hij in de loop van zijn verhaal noemt, zijn naast Jupiter, Juno, Venus en Minerva: Mercurius en Ganymedes. De bronnen voor het verhaal zijn zeer complex. Homerus rept met geen woord over Discordia, Ovidius vertelt niets over het huwelijk. CATULLUS (Carmina 64) geeft de uitvoerigste beschrijving van de komst van alle huwelijksgasten en de feestelijkheden, maar hij spreekt wederom niet over Discordia. Wel komt dit verhaal voor bij laat-antieke schrijvers als LUCIANUS, Dial. deor., (5) 7, en HYGINUS (Fab. 54 en 92). Hoe dan ook, alle mythografen vanaf Fulgentius zetten het breed uiteen en vanaf de Ovide Moralisé (ed. C.de Boer 1935, p.144-158) en Bersuire's Ovidius Moralisé (ed. MANSION 1484, fol.276r-277v) wordt het dikwijls ook verteld en geallegoriseerd in Metamorfosen-commentaren.

Een zeer uitvoerige uiteenzetting van het verhaal geeft de in Frankrijk buitengewoon populaire Jean Lemaire de Belges. Bepaalde elementen uit Lemaire's relaas lijken erop te wijzen dat Van Mander zijn boek gekend moet hebben. De "vuyl Draeck-vleughele" ("brunes esles draconiques"), waarmee Discordia zich verplaatst vinden wij daar terug, evenals de gegevens dat Discordia de appels uit de tuin der Hesperiden heeft gehaald, dat Ganymedes zijn neef Paris aanbeveelt en dat Mercurius Paris' capaciteit als objectieve rechter bevestigt met een verhaaltje over een onbekende stier die de krachtigste stier uit zijn eigen kudde verjoeg en die Paris vervolgens als overwinnaar preeft. Van Mander geeft geen beschrijving van de aanwezige gasten, hetgeen Jean Lemaire wel

uitvoerig doet en waarbij hij o.a. het spel van Apollo, het gezang van de muzen en het wijnschenken van Ganymedes, zaken die in Cornelis' schilderij te zien zijn, vermeldt. De draken-vleugels ontbreken overigens bij Cornelis, maar zijn wel duidelijk zichtbaar in de prent van De Gheyn naar C.van der Broeck, in het schilderij van Bloemaert en in de werken van Wtewael. Zie LEMAIRE 1505-1512(ed.1882), dl.I, p.203-225, i.h.b. p.217-225; p.203-225, i.h.b. p.217-225. Zie over Lemaire: G.Doutrepont, Jean Lemaire de Belges et la Renaissance, Brussel 1934, en B.Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrich II, Frankfurt a/M 1974 (diss.), p.41 e.v. Overigens komen het spelen van Apollo, het zingen van de Muzen en het schenken van Ganymedes ook voor in Apuleius' beschrijving van het banket ter ere van het huwelijk van Amor en Psyche (APULEIUS, VI, 24), dat uiteindelijk de belangrijkste bron, zowel voor de literaire als de picturale godenbanketten, zal zijn.

- 6 17-5) - Cornelis Cornelisz., gemon. en ged. 1597, pan. 23x30 cm. In 1980 aangekocht door het Worcester Museum of Art. Een kopie of replek bevindt zich in Sibiu, Bruckenthal Museum. Zie voor reproducties van details van dit schilderijtje: J.A.Welu in: Worcester Art Museum Journal 4 (1980/81), p.3-11, afb.2 t/m 5.

- 7 17-6) - A.Bloemaert, dk. 101x146,5 cm. München, Alte Pinakothek, zie GOD & GODEN 1981, p.88, nr.5. Van Thiel dateert het schilderij 1593/94. Drs.I.Wansink (mondelinge mededeling) dateert het ca. 1596, welke datum mij eveneens het meest plausibel voorkomt. Zelfs in de nieuwste catalogus van de Alte Pinakothek (1983) wordt er nog een vraagteken achter het onderwerp Peleus en Thetis geplaatst.

- 17-7) Een aantal elementen komt rechtstreeks van Spranger (zie over de figuur van de Faam: GOD & GODEN 1981, p.88 noot 7), terwijl b.v. het liefkozende paar links op de voorgrond bijna letterlijk uit Goltzius' Aetas aurea-prent is overgenomen.

17-8) Zoals reeds in noot 4 opgemerkt zien wij hier, net als in de prent van De Gheyn en later in de werken van Wtewael, Discordia getooid met de drakenvleugels die Van Mander noemt.

18-1) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1598, dk. 35x52,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (monochroom in roze, met witte hoogsels). - Idem, pan. (rond) diam. 61,5 cm. Hampton Court Palace.

- 18-2) Mogelijk is hier de Aetas aurea uitgebeeld, die blijkens de illustratie in De Passe's Metamorfosenreeks (eerste uitgave 1602, als boekje uitgegeven in 1607) ook door middel van een dergelijk godenmaal kon worden weergegeven. Boltens (BOLTEN 1984, p.37), heeft gelijk wanneer hij stelt dat dit geen "juiste" weergave van het gouden tijdperk is. Het als een vergissing te zien is echter m.i. niet terecht, temeer daar ook in de uitgave van 1607 deze prent weer werd gebruikt, en nu met gedichten in het Latijn en Duits eronder, waarin de 'gouden tijdperk'-gedachte en het beeld van vreedzame goden als vanzelfsprekend met elkaar worden verbonden. Zo luiden de laatste regels van het Latijnse vers:

"Slechts door de plaats kon men merken dat hemelingen verwijderd van vrome stervelingen leefden ... Gelukkig is de aanblik der dingen, het beeld van de hemel waarmee niets te vergelijken is".

- 8 18-3) - J.A.Wtewael, gem. en ged. 1602, koper 31x42 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, LOWENTHAL 1975, nr.A21.

18-4) In feite is de globale compositie rechtstreeks overgenomen, terwijl ook talloze figuren in geparafraseerde vorm (nooit in precies dezelfde houdingen) op ongeveer dezelfde plaats terug te vinden zijn, of in spiegelbeeld naar de andere zijde zijn verplaatst.

18-5) Zie p.17n4. Overigens zien wij ook in het prentje van De Gheyn uit 1597 (zie p.16n6) deze gebeurtenis op de wolken gesitueerd.

18-6) Wtewael heeft zich veel moeite getroost bijna elke figuur (behalve uiteraard de talloze amorini) identificeerbaar te maken, door middel van uiterst meticuleus uitgevoerd bijwerk; de blik van de toeschouwer wordt daarbij geheel vrij gelaten om zich van het ene detail naar het andere te begeven. Men wordt hierbij herinnerd aan een passage in VAN MANDER Grondt, fol.17v/18r (V, 32 en 33) waar hij een schilderij vergelijkt "...met een veld rijk aan bloemen, waar de ogen met bijen vergeleken, trek hebben in velerlei verschillende kunstige bloempjes" (randtekst bij vers 32, in vert. MIEDEMA 1973, I, p.137). "Zo zoeken ook de ogen, die graag weiden over alle schoonheid van de tuinen van Pictura, veel plaatsen om zich te vermeien, waar lust en behagen hen naar toe leiden, begerig om meer te zien, onder zowel als boven, evenals verwende gasten van velerlei (spijzen) proeven. Want in de met kunst toegepaste verscheidenheid houden de Gratiën zich graag op" (vers 33, vert. MIEDEMA, I, p.138). Zie ook p.206n5. Zie voor deze manier van beschouwen ook de wijze waarop Van Mander Sprangers compositie - het voorbeeld hiervoor - beschrijft, p.16n1.

Het is overigens interessant hoe van Van Mander in de hierboven geciteerde passage de bij humanisten zo geliefde "bijen-metafoor" (steeds gebruikt i.v.m. het leerproces, om aan te duiden dat men het goede en nuttige uit een veelheid aan teksten diende te selecteren), een heel andere wending geeft. Zie over deze bekende beeldpraak: BOT 1955, p.209 en A.Buck, Die humanistische Tradition in der Romania, Bad Homburg etc. 1969, p.139/140.

- 9 18-7) - J.Wtewael, koper 16x21 cm. München, Alte Pinakothek, LOWENTHAL 1975, nr.A19; zij dateert het ca. 1595-1601.
- 10 - J.Wtewael, koper 14x22 cm. Nancy, Musée des Beaux-Arts, LOWENTHAL 1975, nr.A44; zij dateert dit stuk ca. 1606-1610.
- idem, gem. koper 14,6x22,5 cm. New York, Ksth. E.V.Thaw 1970, LOWENTHAL 1975, nr.A45; zij dateert het ca. 1606-1610 (dezelfde compositie als de voorgaande).
- 11 - idem, gem. en ged. 1610, pan. 114x160 cm. Providence, Rhode Island School of Design, LOWENTHAL 1975, nr.A48.
- idem, gem. 67x44 cm (linkerfragment van een schilderij dat ruim twee maal zo breed moet zijn geweest). Wenen, verz. Schwarzenberg, LOWENTHAL 1975, nr.A61; zij dateert het ca. 1618-1620. Vergelijk een tekening in Haarlem, Teylers Museum

voor de gehele compositie.

- idem, gem. koper 15,5x20,5 cm. Londen, verz. Francis Howard, LOWENTHAL 1975, nr.A20; zij dateert het ca. 1597-1601. In dit stuk ontbreekt de figuur van Discordia.

18-8) Voor deze schilderijen van Wtewael heeft mogelijk het minuscule prentje van J.de Gheyn dat 1597 is gedateerd (HOLLSTEIN, VII, nr.337 m. afb.), eveneens een inspirerende rol gespeeld.

19-1) Zie p.18n2.

Dit zijn de enige mij bekende schilderijen van de Hollandse maniëristen met godenverzamelingen die geen verhalend onderwerp bevatten. Bij de vele kleinfigurige godenmalen van schilders als Van Balen, De Clerck en Rottenhammer daarentegen, is zelden een duidelijk onderwerp ingevoegd. Ook qua compositie vertegenwoordigen zij een ander type. Het vroegste in dit soort is Rottenhammers godenmaal in Leningrad, dat 1600 is gedateerd. Slechts een enkele maal ontmoeten wij bij deze schilders het Peleus en Thetis-gegeven (bijv. Van Balen, gedateerd 1606. Dresden, Gemäldegalerie, JOST 1963, afb.17); zie JOST 1963, p.97-100.

- 12 19-2) - Cornelis Cornelisz., gem. en ged. 1612, dk. 134x197 cm. Pommersfelden, verz. Schönborn.
- 13 - idem, gem. en ged. 1612, pan. 95x104 cm. Vlg. Brussel, 14-12-1927, nr.29, m. afb.

19-3) Van Mander vermeldt dat Mercurius de appel het eerst oppakte (VAN MANDER Wtlegghingh, fol.90v/91r). Ook in Cornelis' vroege stukken werd - zij het minder duidelijk - aan dit moment gerefereerd.

- 14 19-4) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1638, dk. 195x164,5 cm. Den Haag, Mauritshuis, in bruikleen aan de Galerij Willem V, Den Haag.

20-1) Zie p.19n1.

20-2) Vergelijk bij voorbeeld Cornelis' 1594 gedateerde schilderij met dit thema in Leningrad (repliek in Stockholm, Nationalmuseum) en het schilderijtje in Den Haag, Mauritshuis, van ca. 1593. Zoals reeds vermeld werd dit thema op verwante wijze geïntroduceerd door Dirck Barendsz.' compositie die door Jan Sadeler in prent werd gebracht (zie p.16n4). Zie over deze themagroep verder JUDSON 1970, p.93 e.v. en vooral STECHOW 1972, passim.

20-3) Zie p.16n1.

Hiermee wil overigens niet gezegd zijn dat het gegeven slechts als voorwendsel beschouwd moet worden voor het uitbeelden van een fantasierijk schilderij met veel naakten zoals o.a. BAUMGART 1944, p.190 en vrij recent nog R.H.Fuchs Dutch Painting, Londen 1978, p.65) schreven. Van de toeschouwer wordt gevraagd zowel de virtuositeit van de uitbeelding op zichzelf te bewonderen (de virtuose organisatie van de beeldelementen, de virtuose uitbeelding van de figuren, het landschap, de stillevenelementen etc.), als de virtuositeit in het verwerken van het literaire gegeven, die als het ware fungeert als de clavis interpretandi

voor de gehele scène en de daarmee samenhangende associaties en concepten verduidelijkt (zie hierover verder p.203 e.v.).

21-1) Slechts in een schilderij van Poelenburch uit 1623 is een vage verwijzing aanwezig, zie p.70.

22-1) Van de op p.14/15 genoemde "bijzondere" onderwerpen worden Hercules en Omphale (Cornelis), De bestraffing van Lara (Cornelis) en Hercules en Cacus in de Fasti beschreven (resp. FASTI II, 305 e.v., II, 599 e.v. en I, 551 e.v.). De overige, met uitzondering van Venus in de smidse van Vulcanus waarvoor de belangrijkste bron de Aeneis is, worden in de Metamorfosen verteld.

22-2) Zie hierover resp. p.17n4 en p.198/199, 210/211.

22-3) Zie hierover verder de genoemde appendices en p.146. De eerste geïllustreerde druk van Johannes Florianus' vertaling verscheen in 1566, geïllustreerd met kopieën (overigens niet in spiegelbeeld) naar Virgil Solis' bewerking van de 178 houtsneden naar Bernard Salomon; de volgende druk verscheen in 1588 met één prent per boek. Tussen 1595 en 1621 treedt ineens een duidelijke verdichting op: maar liefst acht edities waarvan zes met een volledige reeks van 178 prenten en drie met een selectie van vijftien, gedrukt in 1595, 1599, 1608, 1609, 1615 (twee edities), 1619 en 1621 (BOSCHLOO nrs.4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Van de in respectievelijk 1591, 1606 en 1607 tot boekjes gebundelde illustratiereeksen van achtereenvolgens Pieter van der Borcht (178 etsen), Antonio Tempesta (150 etsen) en Crispijn de Passe (132 gravures), verschenen de eerste en de laatste met verkorte samenvattingen van alle geïllustreerde fabels (respectievelijk in het Latijn en Duits), en de reeks van Tempesta alleen met korte Latijnse "titels" bij elke prent (BOSCHLOO nrs.3, 6 en 7).

Dit alles getuigt van een popularisering zonder precedent onder een niet-geleerd, maar geletterd publiek.

23-1) Ook werken van Van den Valckert passen in deze ontwikkeling; van hem zijn geen schilderijen met verhalende mythologische onderwerpen bekend (wel van enige niet-verhalende mythologische voorstellingen, VAN THIEL 1983, nrs.2 t/m 6), zodat hij hier als schilder verder niet zal figureren.

23-2) In zijn late werken komen geen mythologische onderwerpen meer voor, zie LOWENTHAL 1975, p.83. Het laatste is de Peleus en Thetis uit ca. 1620 (op. cit., nr.61).

24-1) Het zij hier reeds aangegeven, dat de twee groepen onderwerpen die hier worden onderscheiden, later door verschillende groepen schilders weer worden opgenomen: de eerste groep onderwerpen vooral door Poelenburch en zijn vele navolgers, de tweede door "academisten" als Backer, Van Everdingen, Bol, etc. De eerste categorie onderwerpen was in dezelfde periode ook geliefd bij schilders die zich buiten de Noordelijke Nederlanden specialiseerden in kleine, veelfigurige schilderijtjes; men denke vooral aan schilders als Rottenhammer, Van Balen en De Clerck. Zie over hun godenbanketten p.19n1, voor de Diana-scènes p.31n4

onderaan, en voor het Oordeel van Paris bij voorbeeld: J.Rottenhammer, gedat.1597, Parijs, Petit Palais, JAFFE 1977, afb.203; H.van Balen, Sibiu, Bruckenthal Museum, JOST 1963, afb.18 en Pommersfelden, verz. Schönborn; H.de Clerck, Graz, Joanneum en Dessau, Schloss Mosigkau.

24-2) Dat het Paris-oordeel, dat een van de bekendste mythologische verhalen was geworden, niet in de Metamorfosen voorkwam, dat als een soort handboek voor de klassieke mythologie werd gehanteerd, werd duidelijk als een gebrek gevoeld. Hoewel Ovidius er in het geheel geen melding van maakt (hij vertelt slechts dat Paris met zijn gestolen vrouw een langdurige oorlog met zich mee bracht naar Troje, MET., XII, 5/6) wordt het, net als het verhaal van de bruiloft van Peleus en Thetis, sinds de Ovide Moralisé en Bersuire's Ovidius Moralizatus (zie bijv. ed. MANSION 1483, fol.277v-284r), in Metamorfosen-commentaren opgenomen en gemoraliseerd, hetgeen ook Van Mander in zijn Wtlegghingh doet (fol.91r-92r en 93v-94v); hij ontleende daarvoor grote passages aan Conti (zie hierover verder p.199 en 211/212). De fabel wordt door RENOUARD 1614 als apart verhaal bij zijn Franse Metamorfosen-vertaling gevoegd. Hetzelfde gebeurt in 1643 bij de nieuwe anonieme Hollandse vertaling (GRACHT 1643, herdrukken in 1647, 1657 en 1662); daar wordt Renouards Paris-oordeel, vertaald door Johannes Gracht, bijgevoegd. Ook bij DU RYERs Franse vertaling, in 1677 in Brussel in een prachteditie uitgegeven, komen wij Renouards oordeel van Paris tegen. Tenslotte wordt in de uitgave van 1703 van Vondels vertaling (met de vertaalde uitleggingen van Du Ryer: DU RYER ed.1703) Hoofts tafelspel van het Paris-oordeel toegevoegd (zie hierover p.214/215). Bij deze uitgaven wordt het verhaal steeds door een aparte titelprent met het oordeel van Paris voorafgegaan. Crispijn de Passe I ging zelfs zover dat hij in zijn uitvoerige reeks Metamorfosen-illustraties die hij in 1607 als boekje uitgaf (DE PASSE 1607; in 1602 werden de prenten reeds los uitgegeven) een illustratie van het oordeel van Paris invoegde als eerste prent bij Boek XII (waar dus slechts de roof van Helena wordt vermeld). Tenslotte zal ook bij BENSERADE's emblematische Metamorfosen-uitgave van 1679, een illustratie van het Paris-oordeel worden toegevoegd (p.396). Illustraties van deze scène werden overigens in diverse embleemboeken gebruikt (zie hierover verder p.212 en 217). De uitvoerigste (laat)-klassieke bronnen voor het oordeel van Paris zijn: APULEIUS, X, 30-34 en LUCIANUS, III, Deorum Iudicium (Dial. deor. 20). Zie ook p.29n1,n2 en 214n5. Zie over het Parisoordeel in de Griekse literatuur: K.Reinhardt, Das Parisurteil, Frankfurt a/M 1938.

24-3) Zie bij voorbeeld PIGLER 1974, II, p.205-207.

24-4) Zie bij voorbeeld VAN DE VELDE 1975, cat.nrs.S6, S119 en S162 (Floris) en Vlg. Londen (Christie), 30-11-1979, nr.124, m. afb. (De Heere). Dergelijke composities lijken echter niet van direct belang voor de hierna te bespreken schilderijen. Verwant aan de compositie van Floris is een prent van Balthasar van den Bosch (HOLLSTEIN, III, 10). Ook deze prent heeft geen aantoonbare invloed. De vele Duitse 16de-eeuwse uitbeeldingen van Cranach e.a. kunnen geheel buiten beschouwing worden gelaten.

- 24-5) - M.van Mierevelt (toegeschreven), pan. 167x245 cm. Stockholm, Nationalmuseum. Dit schilderij werd voor het eerst door Lindeman aan Van Mierevelt toegeschreven op basis van een viertal prenten door W.Swanenburgh, in 1609 uitgegeven, waarop "M.Mierevelt invent.1588" (HOLLSTEIN, XXIX, nrs.14-17). De prenten tonen resp. Paris en Mercurius, Venus, Juno en Minerva; elke figuur is dezelfde als in het genoemde schilderij (C.M.A.A.Lindeman, Joachim Anthonisz. Wtewael, Utrecht 1929, p.117). Men zou zich echter kunnen afvragen of het schilderij niet ontstaan is op basis van deze prenten, die dan a.h.w. zijn aangevoegd (de merkwaardige compositie waarin alle figuren naast elkaar zijn geplaatst geeft aanleiding tot een dergelijke veronderstelling, temeer daar de prenten niet spiegelbeeldig zijn). Anderzijds moet worden gezegd dat het schilderij bij aanschouwing in werkelijkheid grote picturale kwaliteiten bleek te hebben, terwijl een datering na 1609 vrijwel onmogelijk lijkt.
- 19 24-6) - A.Bloemaert, pan. 70x90 cm. Tent. Arcade Gallery Londen 1950, cat.nr.7 m. afb. Sindsdien verbrand (Mededeling Drs.I.Wansink). Van het rechtergedeelte van dit schilderij bestaat een kopie (pan. 53x44 cm. Moskou, Poesjkin Museum).
- 24-7) Th.Schrevelius, Haarlemias, ofte ... de eerste stichtinghe der stadt Haarlem, Haarlem 1648, p.375. Het schilderij werd in 1621 door Buchelius bij Schrevelius gezien (geciteerd bij MIEDEMA 1973, II, p.485 en noot 191). Wel bestaat er een prent toegeschreven aan C.J.Clock naar Van Mander (HOLLSTEIN, IV, nr.5 en VALENTINER 1930, cat.nr.102), van ca. 1589, die een zeer ongebruikelijke compositie toont. De staande Paris heeft zijn oordeel nog niet geveld; hij houdt de appel in de hand en lijkt in discussie met de godinnen die alle drie op enige afstand van hem staan. Behalve Cupido zijn geen andere figuren aanwezig. Een anoniem schilderij, ooit aan Cornelis toegeschreven (pan. 34x47 cm. Londen, verz. E.Schapiro), kan waarschijnlijk wel in de Haarlemse omgeving van ca. 1590-1600 worden gesitueerd.
- 24-8) Vig.Berlijn, 14-12-1905, nr.55 (verz. A.Kauffmann, Leningrad). Mededeling Dr.P.J.J.van Thiel.
- 25-1) - J.Wtewael, pan. 31,5x44 cm. Providence, Rhode Island school of Design, LOWENTHAL, cat.nr.A 28, door haar gedateerd ca. 1601-1602.
- 20 - idem, koper 15x20 cm. Waddesdon Manor, Verz. J.de Rothschild, LOWENTHAL cat.nr.A 29, door haar gedateerd ca. 1601-1606.
- 21 - idem, koper 17x21,5 cm. Downton Castle, Shropshire, verz. D.P.H.Lennox, LOWENTHAL 1975, nr.A27, door haar gedateerd ca. 1606-1608 (vergelijk ook exemplaar met dezelfde compositie gem. en ged.1602, 13,5x21 cm. Ksth. Harari en Johns, Londen 1983; afb. in The Burlington Magazine, oct. 1983, p.XXVI; niet bij LOWENTHAL 1975).
- idem, koper 22x28,5 cm. Boedapest, Scéptmüvészeti Museum, LOWENTHAL 1975, cat.nr. B4 Het landschap is zeker van latere datum dan de figuren; het lijkt later overgeschilderd te zijn. Lowenthal heeft echter ook enige twijfels over de eigenhandigheid van de figuren die vrij nauwkeurig die van het Rothschild-exemplaar volgen.
- 22 - idem, gem. en ged. 1615, pan. 66x79 cm. Londen, National

- Gallery; LOWENTHAL 1975, nr.A52.
- 23 - idem, pan. 81x104 cm. Duitsland, part. verz., LOWENTHAL 1975, nr.A53. Zij dateert het ca. 1615. Lowenthal noemt voorts nog vijf kopieën, LOWENTHAL 1975, cat.nrs.C 30,31,32,33 en 87 (o.a. het exemplaar in Oxford, Fitzwilliam Museum; het zijn alle kopieën van A27, waarvan wellicht niet het door Lowenthal genoemde stuk in de verz. Lennox het origineel is, maar het zojuist tevoorschijn gekomen exemplaar dat 1602 is gedateerd).
- 25-2) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.90v-92r en 93v-94v.
- 15 25-3) Marcantonio Raimondi naar Rafael, B.245. Deze compositie valt te herleiden tot twee laat-antieke sarcofaag-reliëfs (zie G.Becatti, "Raffaello e l'Antico", in M.Salmi ed., Raffaello, Novara 1968).
- 25-4) Dat over het algemeen veelvuldig sprake is van rechtstreekse inspiratie, bewijst wellicht al het feit dat op de meeste prenten Paris rechts zit en zich tot de links van hem staande godinnen wendt - dus in spiegelbeeld ten opzichte van Marcantonio's gravure - terwijl op de meeste schilderijen Paris, net als op deze prent, links zit met de godinnen rechts van hem.
- 25-5) Bij voorbeeld: anoniem (school Fontainebleau) naar Luca Penni, B.404; Andrea Schiavone, B.80, RICHARDSON 1980, cat.nr.80, afb.64; R.Sadeler I naar Hans van Aken, ged. 1589, HOLLSTEIN, XXII, nr.172 (door Van Mander genoemd in het leven van Hans van Aken, fol.290r); C.de Passe naar C.van den Broeck, HOLLSTEIN, XVI, 272 ad.
- 16 Als illustraties in emblembundels b.v.: ANEAU 1552, p.65, SAMBUCUS 1564, p.152, WHITNEY 1583, p.83, THRONUS (1618), p.37,
- 18 THRONUS 1618(ed.1620), nr17.
- 17 Door C.de Passe I werd een illustratie in zijn Metamorfosen-reeks opgenomen (ed.1607, nr.106) als eerste prent bij boek XII. Zie ook op de achtergrond van de Venus-prenten van Goltzius, B.63 (HOLLSTEIN, VIII, nr.40, STRAUSS 329; uit een reeks met Juno en Minerva) en van J.Matham naar Goltzius (B.161, HOLLSTEIN, XI, nr.218).
- 25-6) Zie p.24n5. Ongewoon is de op de voorgrond zittende Mercurius; iets dergelijks treft men ook aan in een schilderij van Floris (VAN DE VELDE 1975, cat.nr. S119, afb.57) dat overigens verder geen enkele verwantschap vertoont.
- 19 25-7) Vergelijken wij bij voorbeeld Bloemaerts compositie met die van Rafael dan zien wij dat de hoofdgroep en het bossage groten-
- 15 deels in spiegelbeeld zijn geplaatst, Juno en Venus van positie geruild hebben en uitelkaar zijn geschoven; de van achter geziene Minerva is tussen hen in gezet, en Mercurius komt in plaats van de aanvallende genius.
- 26-1) Zie vooral Wtewaels eigen Zondeval uit 1615 (verblijfplaats onbekend, LOWENTHAL 1975, cat.nr.55, Foto RKD), waar Adam en Eva in dezelfde opstelling zijn te zien als in het Paris-oordeel uit Londen (ged. 1615). Ook van Cornelis bestaan voorstellingen met

een zittende Adam en met het moment dat de een de appel aangeeft en de ander deze tegelijkertijd vastpakt (b.v. Warschau, Nationalmuseum). Vergelijk ook Agostino Caracci's prent van Adam en Eva, ged. 1581 (BOHLIN 1979, cat.nr.25) en Rubens' compositie in het Mauritshuis, Den Haag, ca. 1615; alle gevallen waarin de Paris-beeldvorm van Marcantonio's prent naar Rafael lijkt te zijn overgeslagen naar voorstellingen van de Zondeval.

26-2) Zie hierover in verband met de interpretatie verder p.220n4.

26-3) Interessant is het grote contrast met de jonge Rubens, die in zijn Paris-oordeel van ca. 1601 (Londen, National Gallery, JAFFE 1977, afb.208), de mogelijkheden van dit in het verkort geziene handgebaar juist volledig uitbuit en de heftigheid ervan opvoert.

27-1) Vergelijk over toeschouwers in het schilderij VAN MANDER Grondt, fol.17r (V, 23), waar hij zegt dat het goed is om het hoofdmoment van de geschiedenis als het ware in te sluiten in een cirkel "opdat op die manier een aantal figuren (de kern van) het figuurstuk omringen, die als het centrale punt in het midden overeind blijft, als een figuur die velen aankijken of smekend bejegenen" (vert. MIEDEMA 1973, I, p.134).

- 24 27-2) - A.Bloemaert, dk. 93x122 cm. Vlg. Londen (Christie), 14-4-1978, nr.2 m. afb.
- 25 - Cornelis Cornelisz, gem. en ged. 1628, pan. 40x52 cm. Boedapest, Scépművészeti Museum.
- 26 - idem, gem. en ged. 1636, pan. 44x57 cm. Vlg. Amsterdam (Sotheby/Mak van Waay), 26-4-1977, nr.54 m. afb.
- Twee andere werken van Cornelis, één gedateerd 1608 (vlg. Keulen, 18-11-1965, nr.126 en één gedateerd 1624, part. verz. Keulen (vermeld in Oud Holland 1901, p.58), ken ik helaas niet van afbeeldingen.
- 25 27-3) Vooral Cornelis' schilderij uit 1628 geeft een zeer directe reflectie (in spiegelbeeld) van de Rafael-compositie. Het
- 15 schilderij van Bloemaert staat daar veel verder vanaf. Opmerkelijk is dat hij voor de figuren van Paris en Venus (zie vooral ook de positie van Cupido) teruggrijpt op Swaneburghs prent naar Mierevelt, die in 1609 verscheen (zie p.24n5). Dit betekent dus waarschijnlijk een datum post quem voor het schilderij. Het is opvallend dat in beide schilderijen van Bloemaert en in de laatste werken van Wtewael een putto met een krans boven het hoofd van Venus aanvliegt (een variant van de aanvliegende genius op Raimondi's prent); slechts bij Poelenburch keert dit motief nog eens terug.

- 27-4) - P.Moreelse, grisaille op papier, 27,5x37 cm. Parijs, Louvre; DE JONGE 1938, nr.20.
- 27 - idem, gem. en ged. 1631, pan. 49x95 cm. Verblijfplaats onbekend (Foto RKD), wellicht identiek met DE JONGE 1938, cat.nr.312. (Leningrad verz. Koussoff, ook gedateerd 1631).

28-1) Zie over deze illustratie p.24n2.

28-2) Zie over Poelenburchs schilderijen verder p.70-72.

28-3) - N.de Bruyn naar Gillis van Coninxloo, ged. 1600 (HOLLSTEIN, IV, nr.10)

- G.van Coninxloo, pan.127x185 cm. Ksth. Gottschewski & Schaffer, Berlijn 1927, cat.nr.34 m. afb. Het eerstgenoemde is alleen uit deze prent bekend en toont De Clerck-achtige figuren; in het tweede schilderij herinnert de stoffage aan Moreelse.

28-4) VAN MANDER Grondt, fol.20r. Deze beschrijving vormt het hoofdonderdeel van een zeer lange passage die Van Mander uit Sannazarro's Arcadia (1589) overneemt en waar een schilderij in de tempel van Pales wordt beschreven. Van Mander voert het op als voorbeeld van "amplificatio" "... om te leeren by voeghen"(fol.19v-20r). In de kantlijn verwijst Van Mander erop dat hier de truc, die in het leven van Timanthes wordt beschreven, wordt nagevolgd; deze had immers het in het offer van Iphigeneia, Agamemnon met gesluierd gezicht uitgebeeld omdat diens droefheid, die groter was dan van alle anderen, niet viel weer te geven (zie hierover verder p.102). Zie ook MIEDEMA 1973, II, p.483 en 485.

29-1) VAN MANDER Wtelegghingh, fol.91r/v.

Alleen de landschapsbeschrijving vindt men terug: veel groen en bomen, een beek, enkele geiten; deze beschrijving is echter zo algemeen dat het niet als specifieke bron kan gelden. De beschreven kleding van Paris en de godinnen, met een uitgebreid gevolg, wordt echter door de tot nu toe behandelde schilders niet uitgebeeld. Zelfs de Phrygische muts die Paris in de prent van Marcantonio draagt, en die in deze beschrijving wordt vermeld als "... t'hoofd was met eenen gulden tulbandt bedeckt, ..." wordt weggelaten. Later zullen wij vermoedelijk wel een weerslag van Van Manders uiteenzetting zien (zie bij Van Uytenbroeck p.69).

29-2) Overigens is de oorspronkelijke bron waarin wordt vermeld dat de godinnen zich naakt tonen LUCIANUS (zie p.24n2 en 214n5), die vertelt dat Paris hen vraagt zich te ontkleden.

29-3) Zie voor de relevante tekstfragmenten, o.a. p.30n9, 30n10, 34n5, 34n10.

29-4) Zie voor Titiaans schilderijen p.30n2 en 33n8; zie voor Tempesta's prenten p.30n8. Zie voor Rembrandts schilderij p.90-95.

- 30-1) De Actaeon-illustratie komt voor 1600 voor in de VULGARE 1497, DOLCE 1553, in ANEAU 1552 en 1557, in SALOMON 1557, SOLIS 1563, VAN DER BORCHT 1591 en in alle hierop geïnspireerde illustratiereeksen, zoals in de kopieën naar Solis in alle uitvoerig geïllustreerde uitgaven van de FLORIANUS-vertaling (1566, 1595 en latere edities).
- 28, 29, 30
32, 33
31
- 46 De Callisto-episode komt slechts in de VULGARE en in ANEAU voor op de achtergrond van de illustratie, gecombineerd met andere episodes uit het verhaal. Door Salomon en de daaropvolgende reeksen wordt de verleiding door Jupiter voor de illustratie bij dit verhaal gekozen. Zie verder p.33n7.
- b.v. 191

29 30-2) In het door Salomon vastgelegde type (SALOMON 1557, nr.40)

- 28 dat een uitwerking vormt van de illustratie bij Aneau's vertaling
 30 van enkele jaren eerder, evenals in de Solis' variant (SOLIS
 1563, nr.40) - en in de rechtstreeks daarop geënte reeksen (VAN
 32, 33 DER BORCHT 1591, nr.40; DE PASSE 1602, nr.30) - staat Diana met
 haar gezellinnen in een gebeeldhouwd bassin in een landschap dat
 aan één zijde geheel open is; zij bukt zich licht voorover en
 spat een zichtbare straal water naar Actaeon. Deze staat vlak
 voor het bassin; zijn hoofd is reeds in een hertekop veranderd.
 Dit type (Diana staande in bassin, waterspattend, Actaeon met
 hertekop) bestond al in enkele Italiaanse voorstellingen uit de
 eerste helft van de 16de eeuw: buiten een aantal cassoni
 (SCHUBRING 1915/23, nrs.94, 169, 362, 519, 635) en voorstellingen
 op majolica (GREENHAUS LORD 1968, p.44-45), zijn de bekendste:
 Peruzzi's fresco in de Stanza del Fregio in de Villa Farnesina
 (E.Gerlini, *La Villa Farnesina in Roma*, Roma 1949, afb.56) en
 Parmigianino's fresco in de Rocca Fontanellato (S.J.Freedberg,
Parmigianino. His works in painting, Cambridge (Mass.) 1950,
 afb.23). Een verwant type vinden wij ook in een prent van Jean
 Mignon naar Lucca Penni (FONTAINEBLEAU 1972/73, p.72-73, nr.418),
 waar het bassin buitengewoon ornamentaal is uitgewerkt en een
 uitvoerige architecturale achtergrond is toegevoegd, hetgeen ook
 35 te zien valt in een fraaie prent uit de school van Marcantonio
 Raimondi (B.XV, 40, 10). Op een prent van Georg Pencz (B. VIII,
 343,91) waarin een wel zeer opdringerige Actaeon - met hertekop -
 een voet op het bassin zet, sluit hier min of meer bij aan. Op
 hetzelfde boekillustratie-schema berust ook een prent van Etienne
 Delaune (F.Bardon, Diane de Poitiers et le mythe de Diane, Parijs
 1963, afb.286).
 In veel Italiaanse schilderijen blijft dit type traditioneel. Ook
 Veronese (Philadelphia, Johnson Collection) beeldt Actaeon nog
 met een hertekop uit, terwijl Diana water spat. Alleen in de
 35 reeds genoemde prent uit de school van Marcantonio Raimondi zien
 wij een vroeg Italiaans voorbeeld waar Actaeon slechts met het
 ontspruitende gewetste is weergegeven. De grote uitzondering is
 natuurlijk Titiaans Actaeon die echter direct naar Madrid werd
 verscheept (WETHEY 1975, cat.nr.9) en waarvan niet, zoals in het
 geval van de Callisto-pendant, replieken en prenten bestonden.
 Alleen Schiavone vervaardigde enkele varianten van deze composi-
 tie (RICHARDSON 1980, cat.nrs.262, 327, 328, 333; hij moet het
 stuk nog in het atelier hebben gezien). Titiaan beeldde het
 moment uit van de eerste ontmoeting en niet de daaropvolgende
 actie van Diana. Het lot van Actaeon, en daarmee het vervolg, is
 echter wel aangegeven: Actaeon kijkt namelijk niet naar Diana
 maar naar de herteschedel die op de rustica-pilaster staat, zodat
 zijn gruwelijke lot hem - en ons - voor ogen wordt gesteld. Deze
 interpretatie is echter door niemand gevolgd.

30-3) Bij voorbeeld: Frans Floris, verblijfplaats onbekend, VAN DE
 VELDE, cat.nr.S164, afb.88 en P44, afb.197 (Menton naar Floris);
 van de Velde dateert het schilderij ca.1565. - Joost de Beer,
 ged. 1573, Wenen, Kunsthistorisches Museum (BAUMGART 1944
 afb.12). - B.de Rijckere, ged. 1566, Londen Arcade Gallery 1956
 (K.G.Boon in: Oud Holland 91 (1977), p.26, afb.29); dezelfde
 compositie in Utrecht, Centraal Museum, gedateerd 1579 (voorheen
 toegeschreven aan Joost de Beer); nog een schilderij (zie Boon,
 op.cit. p.26) met deze voorstelling in Boedapest, Szépművészeti
 Museum (voorheen aan A.Blocklandt toegeschreven). Verwant is ook

- een schilderij uit de school van Fontainebleau dat echter
 moeilijk te dateren valt (Parijs, Louvre, cat.1965 afb.221).
 Indertijd werd het door Vuyk (in: Oud Holland 59 (1942), p.134)
 aan Blocklandt toegeschreven; door JOST 1960 p.220 werd dit
 terecht niet geaccepteerd. F.Bardon (op. cit. p.30n2, p.127-129,
 afb.29) beschouwt het als een laat werk uit de school van
 Fontainebleau en ziet hierin portretten van Charles IX en Marie
 Touchet. De beeldvorm is zeer verwant aan de hierboven genoemde
 prent van Delaune.
 Karakteristiek voor de schilderijen van Floris, De Beer en De
 Rijckere is, dat Diana op de rand van het bassin is gezeten
 terwijl zij water spat. Een belangrijke afwijking van het
 boekillustratie-schema is, dat Actaeon geen hertekop, maar een
 ontspruitend gewetste heeft, zoals wij dat in alle latere voorstel-
 lingen zullen zien. Actaeon maakt steeds de indruk de zaak eens
 goed van nabij in ogenschouw te gaan nemen; van een toevallige
 ontmoeting kan door de open omgeving en de kleine afstand
 nauwelijks sprake zijn, terwijl Actaeons schrik en verbazing,
 noch die van de nimfen, nadruk krijgen. De illustratie-elementen
 als het bassin, Diana water-spattend en Actaeon dichtbij het
 bassin, zijn steeds aanwezig in deze schilderijen.
- 29, 30 30-4) Het Salomon/Solis-schema wordt voortgezet in de illustra-
 32 ties van Van der Borcht, later nogmaals in de reeks van C.de
 33 Passe I uit 1602 en in een illustratie voor de eerste uitgave van
 de THRONUS CUPIDINIS (1618). Alleen Van der Borcht heeft het
 bassin veranderd in een kleine grot-achtige rotsformatie die als
 achtergrond fungeert. Zijn volmaakste vorm kreeg dit type in de
 prent van J. de Gheyn naar Dirck Barends, een briljante uitwer-
 king van de Salomon/Solis compositie. Het bassin wordt gehand-
 haafd, maar erachter zien wij de grotachtige rotspartij die Van
 der Borcht zou overnemen. Voor beiden heeft wellicht de prent van
 Delaune, waar deze rotspartij eveneens te zien valt, een rol
 gespeeld. Een variant op Van der Borchts prent verschijnt zelfs
 nog in 1679 in de illustratie bij de Metamorfosen-uitgave van DE
 BENSERADE 1679. Een combinatie van elementen uit de prent naar
 Barendsz. en de Van der Borcht-illustratie zien wij in de tweede
 34 en derde editie van de THRONUS CUPIDINIS 1618 en 1620.
- 36, 37 30-5) Tempesta: de twee "pendant"-prenten, met op de ene de
 Actaeon-en op de andere de Callisto-episode (B.823 en 822),
 39 voorts een losse prent met de Actaeon-voorstelling (B.815) en de
 38 prent uit Tempesta's illustratiereeks (TEMPESTA 1606, nr.25).
 Volgens HENKEL 1926/27, p.100 e.v. is deze na 1594 ontstaan;
 zeker is slechts dat zij in 1606 door Pieter de Jode in
 Antwerpen als boekje werd uitgegeven.
- 40 30-6) Egidius Sadeler naar Joseph Heintz: HOLLSTEIN, XXII, nr.105
 m. afb. Zie ook J.Zimmer, Joseph Heintz der Ältere als Maler,
 Weissenhorn 1971, cat.nr.A 16, afb.40 (het schilderij van Heintz)
 en A 16.0.1.1., afb.30 en A 16.0.1.2., afb.29 (de prenten van
 Sadeler en J.Th.Bry, die deze compositie eveneens graveerde,
 HOLLSTEIN, IV, nr.10). Zimmer dateert het schilderij begin of
 midden van de jaren negentig. Of de prenten direct daarna zijn
 vervaardigd valt niet te zeggen. Gezien de verwantschap met
 Moreelse's Actaeon-figuur (zie onder) zal hij vóór die prent (die
 waarschijnlijk ca. 1606 valt te dateren) zijn ontstaan.

- 41 Jacob Matham naar Moreelse: B.184, HOLLSTEIN, XI, nr.202). Zie voor de grisaille-schets van Moreelse DE JONGE 1938, cat.nr.12. LOWENTHAL 1975 1975, p.256 dateert deze prent ca. 1605, waar-
- 51 schijnlijk naar analogie van de Callisto-prent van Saenredam naar Moreelse (DE JONGE 1938, cat. nr.11A), die 1606 is gedateerd en waarvoor Moreelse ook een stilistisch zeer verwante grisaille-schets vervaardigde (zie p.34n2).
- 30-7) J.de Gheyn naar D.Barendsz.: HOLLSTEIN, VII, nr.328; JUDSON 1970, nr.136, afb.66 (deze prent berust nog hoofdzakelijk op de illustratie-beeldvorm, maar vormt daar wel een hoogtepunt van); zie ook p.30n4.
- Just.Sadeler naar Rottenhammer, HOLLSTEIN, XXII, nr.54.
- E.Sadeler naar Pauwels Franck, HOLLSTEIN XXII, nr.104 m. afb. C.de Passe I naar Georg Behm, HOLLSTEIN, XV, nr.400.
- 39, 36 30-8) Tempesta plaatste in B.815 en B.822 de Actaeon-scène kleinfigurig in een uitvoerig landschap; Diana en haar nimfen baden in een natuurlijke bosvijver omringd door rotsen waarop
- 39 dichte bossages groeien (zie p.30n9). In B.815 is Actaeon zojuist om de hoek verschenen, hij ziet de nimfen en maakt een schrikgebaar, terwijl Diana die wij van achteren zien met uitgestrekte arm zich naar hem omwendt. Actaeon heeft een ontspruitend gewei (zie hierover p.30n11) en een hond kijkt verbaasd naar hem op. De
- 36 andere prent geeft - gedeeltelijk - het volgende moment weer: Actaeon vlucht, nog omziend naar Diana, en de honden richten zich reeds agressief tot hem (deze vorm kan geïnspireerd zijn op een schilderij als dat van Rafaellino de Reggio, Rome, Palazzo
- 38 Patrizi, BAUMGART 1944, afb.28, dat in grootfigurige vorm eenzelfde opzet vertoont). De illustratie uit zijn Metamorfosenreeks is als het ware een uitsnede uit B.815, waardoor de landschappelijke setting wordt gereduceerd. Actaeon is naar de voorgrond geschoven en door een sterkere draaiing geactiveerd,
- 35 wellicht onder invloed van de Actaeon-prent uit de Raimondischool (zie p.30n2). De Diana-figuur is een variant van zijn
- 37 Diana uit de prent B.822. Het bestraffende gebaar van Diana moet
- 47 afkomstig zijn van Titiaans Callisto-compositie die door Cornelis Cort in prent werd gebracht (zie hierover verder p.33n8 en 34n4). Net als bij de rotsachtige boog (zie hierover p.30n10) is hier dus sprake van een wisselwerking tussen de Actaeon en de Callisto-episode; dit wijzend-bestraffende gebaar zullen wij in bijna alle voorstellingen van beide episodes tegenkomen.
- 41 Moreelse brengt in zijn buitengewoon fraaie Actaeon-compositie, die door Matham in prent werd gebracht, vele elementen tezamen; de rotsachtige boog herinnert het meest aan de Callisto-
- 48 uitbeelding in Goltzius' Metamorfosenreeks (zie p.30n10) en p.34n2; de wijze waarop de Actaeon figuur de groep nimfen
- 39 benadert, zal teruggaan op Tempesta's B.815, in ieder geval komt daar de zich omdraaiende hond (in spiegelbeeld) vandaan, terwijl de nimf in het midden lijkt te herleiden op de nimf rechts op Tempesta's B.815 en de nimf geheel rechts op de Diana-figuur op dezelfde prent van Tempesta. De specifieke houding van Actaeon, die met grote vaart van achteraf aan komt lopen, is echter zeer verwant aan de Actaeon-figuur op de prent van Sadeler naar
- 40 Heintz. De wijzend-bestraffende Diana lijkt een elegantere versie van Tempesta's Callisto-prent B.822; doordat zij naar ons toe is
- 37 gekeerd wordt het bestraffend toespreken duidelijker in beeld

gebracht. Dat in de Actaeon-scènes het lichaam van Diana meestal sterker gedraaid is dan in de Callisto-scènes, kan zijn oorsprong hebben in de tekst van Ovidius: "in iatus obliquum tamen adstitit oraque retro / flexit ..." (MET., III, 187/188). Diana wendt zich dus tegelijkertijd enigszins af, terwijl zij zich tot Actaeon richt. (Zie over het moment dat door dit gebaar wordt uitgebeeld p.30n12).

30-9) Ovidius spreekt onder andere over een dichtbegroeide vallei "Vallis erat piceis et acuta densa cypressu ..." (MET., III, 155), van een verborgen en schaduwrijke grot, van een bron die zich in een met gras begroeide poel verwijdt "cuius in extremo est antrum nemorale recessu" (III, 157), "... fons sonat a dextra tenui per lucidus unda, / margine gramineo patulos incinctus hiatus" (III, 161-162). In Florianus' woorden: "Int voorseyde bosch hadde die godinne Diana een valleye, die rontom met schoone cederboomen beplant was, Gargaphia genaemt ende int wterste van desen een hol ooc met lieflijke boomkens overdect ..." (FLORIANUS (ed. 1619), fol.40r). De omgeving wordt dus als zeer besloten en begroeid omschreven, waardoor het feit dat Actaeon bij toeval op Diana stuit geloofwaardig wordt.

- 30-10) "... simulaverat artem / ingenio natura suo; nam pumice vivo / et levibus tofis nativum duxerat arcum" (MET., III, 158-160). In de woorden van Florianus: "... daer geen conste noch cost toe gedaen en was, want die nature hadde eenen boge boven gemaect van steenrootse ende diergelijke steen". (FLORIANUS (ed.1619), fol.40r). Het opmerkelijke feit doet zich voor dat deze grot met een natuurlijke boog gevormd door rots en tufsteen niet in Tempesta's Actaeon-prenten voorkomt maar wel in de
- 37 Callisto-pendant (B.822); hier wordt het beeld beheerst door een grote boog die de ingang van een grot lijkt te zijn, hoewel dit niet in de beschrijving van de setting van de Callisto-episode (MET., II, 455-456) voorkomt. In De Gheyns prent naar Barendsz. werd een bescheiden grot met een boogvormige ingang toegevoegd
- 32 aan het oude boekillustratie-schema, waarin Van der Borcht hem
- 33 volgde; zie ook De Passe's illustratie, en het prentje in de THRONUS (1618). Deze grot verschijnt ook in de Callisto-prent in
- 48 de Metamorfosenreeks naar Goltzius (zie hierover p.34n2) en een dergelijke grot werd tevens door Joseph Heintz gebruikt in zijn
- 40 Actaeon-compositie die door E.Sadeler en J.Th.Bry in prent werd gebracht. Tenslotte verschijnt hij ook in Mathams prent naar
- 41 Moreelse en op zeer opvallende wijze in de prent van E.Sadeler naar Pauwels Franck.

30-11) Behalve dat een gewei visueel uiteraard het meest karakteristieke "attribuut" van een hert is, is het ook het eerste verschijnsel dat Ovidius van Actaeons metamorfose noemt: "... vivacis cornua cervi" (MET., III, 194), terwijl aan het begin van de fabel over Actaeon gesproken wordt als degene op wiens hoofd vreemde horens verschenen "... alienaque cornua fronti / addita, ..." (MET., III, 139-140). Overigens zijn er diverse voorbeelden in de antieke kunst aan te wijzen waar Actaeon is uitgebeeld met een ontspruitend geweitje, zie E.Jacobsthal, "Aktaiens Tod", Marburger Jahrbuch V (1929), p.1-23, afb.13, 15, 16 en 23.

30-12) Hiermee wordt het moment direct na het waterspatten weergegeven, waarin Diana Actaeon toespreekt, zijn toekomstige onheil aankondigend; "nunc tibi me posito visam velamine narres,/ sit poteris narrare, licet." (MET., III, 191-192). Zie voor dit gebaar p.34n4.

31-1) Zo worden dus een aantal gebeurtenissen die door Ovidius in 45 regels worden verteld, samengevoegd (MET., III, 155-197 en 249-252).

39, 41 31-2) Zie Tempesta's B.823 en de prent naar Moreelse (p.30n6), de
35 prent uit de Raimondi-school (p.30n2) en J.de Gheyns prent naar Dirck Barendsz. (p.30n7).

36 31-3) In de genoemde prenten zien wij overigens ook enkele alternatieve mogelijkheden, zoals in Tempesta's B.823 waar Actaeon vluchtend is weergegeven en Diana water schept (een vluchtende Actaeon zien wij ook dikwijls in de 17de-eeuwse Italiaanse schilderijen, zie hierover verder p.75n8. Het waterscheppen van Diana is ook weergegeven door Joseph Heintz; daar heeft Actaeon als logische consequentie echter nog niet zijn gewel. Hetzelfde valt ook te zien in de prent naar Pauwels Franck.

42 31-4) - J.Wtewael, gem. en ged. 1607, pan. 58x79 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum; LOWENTHAL 1975, nr.A40.
43 - idem, gem., koper 15,5x21 cm. Vlg. Londen, 22-6-1895, nr.345, m. afb.; LOWENTHAL 1975, nr.A41.
44 - idem, pan. 28,5x29,5 cm. Verz. Bearsted, Upton House, Warwickshire; LOWENTHAL 1975, nr.B.13. Lowenthal twijfelt aan de eigenhandigheid, zij acht de figuurtjes te grof voor Wtewael. Zij zijn echter zeker gebaseerd op een compositie van Wtewael.
45 - idem, gem. en ged. 1612, pan. (achthoekig) 57x76 cm. Boston, Museum of Fine Arts; LOWENTHAL 1975, nr.A50.

Voor Wtewael zijn in het bijzonder de prenten van Tempesta, van Matham naar Moreelse en van E.Sadeler naar Heintz van belang. Zijn schilderijen geven hetzelfde moment weer als Tempesta's B.815, diens prent uit de Metamorfosenreeks en de prent naar Moreelse, en vertonen dezelfde ingrediënten.
39, 38 De gehele opstelling van de figuren en de plaatsing in het
41 landschap in het stuk uit 1607 - hun verdeling in een cirkel-segment van onderuit het beeld naar beide kanten oplopend, met de grootste concentratie van figuren rond Diana aan de linkerzijde -
42 herinnert sterk aan de prenten naar Heintz en Moreelse. Wat zij
40, 41 verder alle drie gemeen hebben - en daarin onderscheiden zij zich duidelijk van de composities van Tempesta en alle voorgaande uitbeeldingen, is de plaatsing van Actaeon boven in het beeld, als top van een door de figuren gevormde driehoek. Wtewael voert deze opstelling in de meest extreme vorm door. De houding van de
38 Actaeon-figuur lijkt afkomstig van Tempesta's illustratie uit de Metamorfosenreeks (op typische Wtewaelse wijze gestileerd), en de
39 zich omwendende opkijkende hond komt uit Tempesta's B.815. De bij Wtewael uit het water vluchtende nimf rechts van het midden op de
36 achtergrond is terug te vinden op Tempesta's B.823.
In hoeverre er sprake is van invloed van schilders als Rottenhammer, De Clerck en Van Balen, die dit thema ook met groot enthousiasme kleinfigurig in landschappen opnamen, valt niet te

zeggen. Een directe invloed op schilderijen van Wtewael lijkt mij niet aanwijsbaar. Het is echter opmerkelijk dat Van Mander in 1604 reeds een Diana en Actaeon-scène van Rottenhammer noemt in het bezit van de heer Knotter in Utrecht. (VAN MANDER Leven, fol.296r). Het vroegst gedateerde schilderij van Rottenhammer dat mij met deze voorstelling bekend is, is het exemplaar in München, Alte Pinakothek, gedateerd 1602. De schilderijen van Van Balen en De Clerck met deze voorstelling lijken mij later.

31-5) In MET., III, 180-182, wordt beschreven hoe de nimfen zich rond Diana verdrongen om haar te verhullen; zij stak echter met kop en schouders boven hen uit. Dit zien wij niet in de hiervóór genoemde prenten uitgebeeld. Wtewael geeft hier wel iets van weer, echter op zodanige wijze dat de naaktheid van Diana goed zichtbaar blijft.

42 31-6) Op de achtergrond van de schilderijen te Wenen (1607) en
45 Boston (1612) wordt een hert door honden verscheurd.

31-7) Zie over deze rotspartij p.30n10. De rotsige boog bij
41 Wtewael lijkt weliswaar verwant aan die bij de Matham/Moreelse
37 prent, maar blijkt rechtstreeks geïnspireerd op de Callisto-prent (B.822) van Tempesta (vergelijk vooral de sterk verticaal gelede rotsformatie aan de zijkant, de horizontaal gelede aan de bovenzijde, de daaruitontspruitende takken, en de verticale rotsen op de achtergrond van de doorkijk). Ook de twee nimfen bij Diana verwijzen naar bekendheid met deze prent.

32-1) Bijna identiek is de Callisto-groep (daar aangevuld met een derde nimf) op Wtewaels composities met de ontdekking van de zwangerschap van Callisto - waar Callisto gemolesteerd wordt - in
53, 54 Cleveland en Roanne (zie over deze schilderijen verder p.35/36). Met groot gemak wordt dus een groep met een duidelijk verhalende betekenis omgezet in een "betekenisloze" groep.

43 32-2) Op dit schilderijtje verwijst Diana's bukkende houding en
40 het schepje in haar hand zeer duidelijk naar het waterspatten; men wordt hier vooral herinnerd aan de Diana op de prent naar Heintz. Zeer heftig reagerend en met een schepje (schelp?) in de hand zien wij Diana ook in de prent van C.de Passe I naar Georg Behm. Of er relatie tussen deze uitbeeldingen bestaat valt verder niet uit te maken. De relatie Diana-Actaeon (de wijze waarop Diana zich omwendt en zich richt op een boven haar staande Actaeon) doet ook denken aan de prent van E.Sadeler naar Pauwels Franck. Ook in dit geval kan moeilijk gezegd worden of Wtewael hierdoor geïnspireerd werd. Wtewael voegt echter steeds het gebaar met de uitgestrekte arm toe.

32-3) Zie over deze stijlverandering LOWENTHAL 1975, p.80.
45 De plaats, de houding en positie van Actaeon ten opzichte van Diana lijkt nu in de eerste plaats uit te gaan van Tempesta's
38 illustratie uit de Metamorfosenreeks.

32-4) Zie p.32n1.

33-1) Zie p.31n4.

33-2) Zie p.32n3.

33-3) In feite zien wij alleen in Titiaans prachtige compositie iets dergelijks (WETHEY 1975, nr.9, Edinburgh National Gallery of Scotland). Ook daar kijken wij met Actaeon méé naar Diana en haar nimfen, hoewel daar een ander moment is uitgebeeld en Actaeon in de eerste plaats naar de herteschedel kijkt (zie p.30n2). Verder vertonen de composities echter geen enkele verwantschap en is het onwaarschijnlijk dat het schilderij van Titiaan erop van invloed was. Deze compositie lijkt, zowel in Italië als in het noorden vrijwel onbekend te zijn geweest.

33-4) Hetzelfde zien wij bij voorbeeld ook in schilderijen van Rottenhammer, Van Balen en De Clerck.

33-5) Zolang de schilderijen de in de hiervóór besproken prenten vastgelegde beeldvorm volgen, variëren of uitwerken, zijn de belangrijkste elementen en de vereiste setting steeds aanwezig en is de overtreding zowel als de straf en de verwijzingen naar hoe het allemaal in zijn werk ging, "afleesbaar". Zodra zij verder van deze beeldvorm afstaan, vraagt ook de verhalende inhoud, zoals wij nog zullen zien (zie verder p.73 e.v.). Hetzelfde verschijnsel doet zich ook bij de Callisto-scènes voor.

33-6) Zie voor Titiaans belangrijke compositie p.33n8, 34n4, 34n5. Ridolfi vermeldt het onderwerp als een van de Ovidiaanse voorstellingen die Giorgione als decoratie voor het Casa Soranzo schilderde en die, volgens de beschrijving ("Diana con molto nimfe ignude ad un fonte, che della bella Calisto le violente membra scoprivano") hetzelfde moment uitbeelde als Titiaan later deed. Andere bekende uitbeeldingen zijn die van Palma Vecchio (Wenen, Kunsthistorisches Museum - overigens zeer de vraag of dat een Callisto-voorstelling is), Andrea Schiavone (RICHARDSON 1980, nr.244, afb.109), Bonafizio Veronese (zie Berenson, Venetian School II, p.1143) en Luca Cambiaso (SUIDA 1958 afb.347, 349). Deze composities lijken echter van geen enkel belang voor het verdere verloop van deze voorstelling in de Nederlanden geweest.

33-7) Alleen in twee prentreeksen vóór Salomon, in de VULGARE 1497 en in ANEAU 1552 en 1556, komt het voor als onderdeel van prentjes waarop verschillende episodes uit het verhaal werden uitgebeeld (in de illustratie in de Vulgare links de verleiding van Callisto door Jupiter in de gedaante van Diana, in het midden de ontdekking van de zwangerschap en rechts Juno's kastijding van Callisto en haar metamorfose in een beer; in het prentje bij AnEAU's vertaling, ook gebruikt voor diens embleemboekje, werd de laatste scène geelimineerd en verschoof de ontdekking van de zwangerschap meer naar de achtergrond. In de populaire illustratiereeks sinds Salomon bleef slechts de verleidingsscène over). Buiten de zeer uitvoerige Goltzius-illustratiereeks, waar vier scènes uit het Callisto verhaal in afzonderlijke prenten worden uitgebeeld (zie over deze reeks p.14n2), wordt de ontdekking van de zwangerschap pas in de illustratiereeks van C.de Passe I (1602) gekozen in plaats van de verleidingsscène, dus nádat het onderwerp inmiddels enige populariteit had gekregen.

33-8) BIERENS DE HAAN 1948, nr.7. Zie ook WETHEY 1975, nr.11. De gravure van Cort toont meer overeenkomst met Titiaans schilderij met dit onderwerp in Wenen (WETHEY 1975, nr.11) dan met het exemplaar in Edinburgh (WETHEY 1975, nr.10), welk laatste samen met de Diana en Actaeon voor Philips II werd vervaardigd. Het Weense exemplaar behoort vrijwel zeker tot de "poesie" die Titiaan in 1568 aan Maximiliaan II aanbood, waarvan alleen de Callisto-scène ook werkelijk tot stand schijnt te zijn gekomen. De gravure van Cort wijkt echter op diverse punten ook van deze compositie af, vooral door het smalle, hoge formaat. Het is het meest waarschijnlijk dat Titiaan een aparte tekening voor deze prent vervaardigde. Titiaan geeft overigens hetzelfde moment weer dat reeds als onderdeel van meerdere scènes in de Vulgare-illustratie en in de illustratie bij AnEAU's uitgaven was vastgelegd: enkele nimfen houden Callisto vast en onthullen haar buik, terwijl Diana haar met een bestraffend-wijzend gebaar toespreekt. Het belangrijkste verschil - wat het uitgebeelde moment betreft - is dat de nimfen - op hardhandige wijze - nog bezig zijn Callisto te ontkleden (zie hierover verder p.34n5).

34-1) Zie de prenten van Perseus en Andromeda p.48n3.

34-2) - Anoniem naar Goltzius, tweede Metamorfose reeks nr. 7 (1590 uitgegeven; zie over deze reeks p.14n2).

- J.Saenredam naar Goltzius, ged. 1599; B.15, HOLLSTEIN, XXIII, nr.7.

- J.Matham naar Cornelis Cornelisz., ged. 1599; B.94, HOLLSTEIN, XI, nr.199. Een grisaille voor deze prent bevindt zich in Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Berlin-Dahlem); mogelijk reeds van 1597 (mededeling Dr.P.J.J.van Thiel).

- J.Saenredam naar Paulus Moreelse, ged. 1606; B.115, HOLLSTEIN, XXIII, nr.78. Dezelfde compositie werd ook door J.Th.Bry in spiegelbeeld gegraveerd (HOLLSTEIN, IV, nr.9). Zie voor de nog bestaande grisaille-schets DE JONGE 1938, nr.11a m. afb. - C.de Passe I; HOLLSTEIN, XVI (De Passe, suppl.), nr.270 ad (Maakt deel uit van een reeks van drie episodes uit het Callisto-verhaal, HOLLSTEIN, 269-271 ad).

- C.de Passe I naar G.Behm; HOLLSTEIN, XV, nr.401.

- Tenslotte is er nog De Passe's prent die deel uitmaakt van zijn in 1602 uitgegeven Metamorfose reeks, in 1607 als boekje uitgegeven: DE PASSE 1607, nr.18.

34-3) A.Tempesta, B.822 (Actaeon B.823), zie p.30n5,30n8.

34-4) Het gebaar van Diana, dat steeds zou worden nagevolgd, kan tegelijkertijd als wijzend, bestraffend-toesprekend en wegzendend worden opgevat. Het is echter opmerkelijk dat Titiaan het wellicht in de eerste plaats als een bevel tot ontkleding bedoelde. In een brief van 19 mei 1559 aan Philips II, geeft hij namelijk de volgende beschrijving: "... Callisto door Jupiter bezwangerd, bij de fontein ontkleed door nimfen op bevel van Diana" (E.Waterhouse, Titian's Diana and Actaeon, Londen 1952). Deze beschrijving dekt geheel zijn compositie maar is in strijd met de tekst van Ovidius, waar in het geheel niet over een bevel tot ontkleding wordt gesproken (op het feit dat Titiaan hiermee afweek van de tekst van Ovidius' Callisto-verhaal werd bij mijn

weten nog niet eerder geweest). Naast het feit dat dit gebaar zo duidelijk het toespreken en de bestraffing aanduidt, zal ook de picturale functie van het motief - als verbinding tussen Diana en haar slachtoffer - zowel voor de Callisto als de Actaeon-scène (waarin het, zoals wij reeds zagen, ook werd overgenomen), aan de populariteit ervan hebben bijgedragen.

34-5) Ovidius zegt slechts: "Parrhasis erubuit: cunctae velamina ponunt;/ una moras quaerit: dubitanti vestis adempta est,/ qua posita nudo patuit cum corpore crinen./ attonitae manibusque uterum celare volenti / 'i procul hinc' dixit 'nec sacros pollue fontis'" (MET., II, 460-464). ("De Parrhasische begon te blozen. Alle meisjes leggen haar kleren af, slechts één zoekt uitstel. Maar terwijl zij aarzelt zijn haar de kleren ontnomen (aan de aarzelende zijn de kleren ontnomen) en toen die waren afgelegd, werd - met het naakte lichaam - de misstap geopenbaard. Terwijl zij verbijsterd was en met haar handen haar schoot wilde verbergen, zei Diana: "ga ver van hier en bezoedel niet de heilige bron!").

Opmerkelijk is - en bij mijn weten nog niet eerder opgemerkt - dat wij in de vertaling van Titiaans vriend Ludovico Dolce, uit 1553, in plaats van Ovidius' lakonieke "... vestis adempta est" lezen: "Ma le Nimfe le fur subito intorno / E tosto le spogliar l'habito adorno". (DOLCE 1553, p.44). Vooral door het "subito intorno" en "tosto le spogliar" heeft de passage een beeldender en tevens opgewondener karakter gekregen. Dat Dolce's vertaling voor Titiaan de meest voor de hand liggende bron moet zijn geweest voor het raadplegen van de Metamorfosen, lijkt mij evident. Florianus' versie luidt: "... ende die wijle haer dander ontleeden soo bleef sy alleen fantaserende ende versuchende staen, soo datse die ander selve quamen ontleeden, ende ontleedt hebbende, sagen sy wel watse bedreven hadde. Dus stont daer die arme Calisto onder hare geselinnen heel beschaemt, ende hadde geirne haren buyck met haere handen gedect. Maer Diana die sake wel aenmerckende heeft tot haer geseit: Gaet ghy van hier, ghy en sult ons badt met uwen onsuiveren lichame niet comen besmetten, siet dat ick u van dezen daghen af nimmermeer in mijn geselschap meer en bevinde" (FLORIANUS (ed.1619), fol.18r).

34-6) MET., II r.463/464 (zie voorgaande noot). Wellicht werd Goltzius hiertoe geïnspireerd door de illustratie bij Aneau's *Picta Poesis* uit 1552 (opnieuw gebruikt voor zijn uitgave van de eerste drie boeken van de *Metamorfosen*, 1556); vooral de naar voren tredende nimf duidt op kennis van deze prent. Het beeldt dus niet zozeer het "... dubitanti vestis adempta est," (r.461) als wel "attonitae manibusque uterum celare volenti", (r.463), het moment dat samenvalt met het toespreken van Diana. Door de Diana-figuur, de op de rug geziene nimf op de voorgrond, de hond naast de nimf en de figuur met de grote handboog achter Diana, doet de linkerhelft weer zeer sterk aan de Titiaan/Cort-compositie denken.

Goltzius' eerste Callisto-inventie, uit de Metamorfosenreeks, toont wel de op Titiaan geïnspireerde Callisto-groep, met dat verschil dat het lichaam van Callisto nu naar Diana gekeerd ligt - zodat wij haar, anders dan Diana, niet in spiegelbeeld ten opzichte van de Cort-prent zien - terwijl de nimf die het gewaad van Callisto ophoudt van plaats heeft gewisseld. De andere nimf

die zich tot Diana richt, doet dat bij Goltzius nadrukkelijker; zij houdt Callisto niet meer vast, maar maakt met de ene hand een spreekgebaar en wijst met de andere op de buik van Callisto.

34-7) Deze prent wijkt in feite het meest af van het Titiaan/Cort-schema. De Callisto-groep is weliswaar geënt op Titiaans uitbeelding, maar toont een originele - en scabreuze - uitwerking daarvan. Callisto ligt met een duidelijk gezwollen buik naar voren gekeerd terwijl een nimf - een verre naklank van de nimf op dezelfde plaats in Titiaans compositie - met geweld een been van Callisto opzij trekt. De gehele groep is naar de achtergrond geschoven; de groep grootfigurige nimfen op de voorgrond lijkt een uitwerking van de groep nimfen links op de voorgrond in Goltzius' eerste inventie. Diana staat nu echter links tussen deze nimfen. Slechts één nimf wijst naar Callisto en leidt zo onze blik in die richting.

34-8) Deze compositie is zowel geïnspireerd door de beide inventies van Goltzius als door de prent van Cort naar Titiaan. Hij toont globaal dezelfde opstelling aan weerszijden van het naar ons toestromende beekje. De Diana-groep herinnert direct aan die op de prent van Saenredam naar Goltzius (zie de benen van Diana, de nimf achter Diana), maar bezit ook elementen die direct van Cort/Titiaan afkomstig zijn (zoals de nimf die op een uitgestrekte arm leunt, de toevoeging van twee nimfen achter Diana en de draperie). De Callisto-groep is in principe weer die van Titiaan, maar Callisto is - net als bij Goltzius' eerste inventie - met het onderlichaam naar Diana toegewend, terwijl de zich tot Diana richtende nimf en de nimf achter Callisto aan de prent van Saenredam naar Goltzius ontleend zullen zijn. Opmerkelijk in deze compositie is overigens de nimf met de twee honden op de achtergrond; door haar houding en positie worden wij direct aan Actaeon herinnerd.

34-9) De twee prenten die waarschijnlijk naar eigen inventie van C.de Passe I zijn, staan van al de hier genoemde prenten het dichtst bij Titiaans compositie. Opmerkelijk is dat de nimf links op de gravure voor zijn Metamorfosen-illustratiereeks een aanpassing is van de nimf geheel rechts op de Actaeon-inventie van Joseph Heintz (vergelijk de prent van J.Th.Bry naar Heintz, spiegelbeeld van de Sadeler's gravure naar dezelfde schilder, zie p.30n6).

34-10) Een fontein wordt niet in de *Metamorfosen* genoemd, maar wel in de veel kortere versie van het Callisto-verhaal in de FASTI II, r.165/166: "... in medio gelide fons erat altus aquae". In de *Metamorfosen* wordt de omgeving als volgt beschreven: "nacta nemus gelidum dea, quo cum murmure labens / ibat et attritas versabat rivus harenas." (MET., II, r.455/456). In alle prenten zien wij inderdaad het kabbellende beekje, waarvan de oevers met gras begroeid zijn.

Het verhaal in de *Fasti* vertoont overigens enige afwijkingen: zo wordt niet vermeld hoe Callisto door Jupiter verleid werd, zodat haar onschuld minder duidelijk naar voren komt, en wordt evenmin beschreven dat de nimfen Callisto ontkleden.

35-1) Zoals wij reeds zagen beïnvloedde Tempesta's uitbeelding

37 van deze grot op zijn beurt weer Wtewael in zijn vroegste
42 uitbeelding van het Actaeon verhaal (zie p.31n7). Bij Goltzius
48 lijkt dit grot-motief ontleend aan de Actaeon-prent van De Gheyn
naar Dirck Barendsz. (zie noot p.30n10).

35-2) Zie voor deze regels p.34n5.

53 35-3) - J.Wtewael (?), pan. 50,8x69,8 cm. Cleveland, Cleveland
Museum of Art; LOWENTHAL 1975, nr. C 28. Volgens Lowenthal
waarschijnlijk een kopie naar figuren van Wtewael in een land-
schap van een navolger van Coninxloo. In de verz. Kilman Roberts
bevindt zich nog een exemplaar, waarvan de figuren hetzelfde zijn
en het landschap iets afwijkt. (LOWENTHAL 1975, nr. C 29).
54 - idem (?), pan. 37x47 cm. Roanne, Musée Joseph-Dechelette, als
B.Spranger; LOWENTHAL 1975, nr. C 86. H.Gerson schreef dit
schilderij, bij de foto van het RKD, aan Wtewael toe. Lowenthal
verwierp deze toeschrijving en noemt het een werk van of naar
A.Bloemaert. Naar mijn mening heeft dit werk echter niets met
Bloemaert uitstaande en des te meer met Wtewael. Dat het hier om
een Wtewael-compositie gaat - waarschijnlijk van voor 1600 -
lijkt mij onmiskenbaar; of het eigenhandig is, valt op basis van
de foto niet te beoordelen. FOUCART 1981, p.121, afb.12, noemt
het een oude kopie naar Wtewael.

51 35-4) Het lijkt mij niet waarschijnlijk dat dit onder invloed van
Moreelse's compositie zal zijn gebeurd. Eerder zal dit andersom
het geval zijn.

53 36-1) Het is bij voorbeeld typerend dat het schilderij in Cleveland
op de foto in de Witt Library, Diana en Actaeon werd genoemd.

36-2) Net als het Diana en Actaeon-thema verschijnt ook het
Callisto-thema tegelijkertijd in werken van Rottenhammer, Van
Balén en De Clerck, zij het met minder frequentie dan de Actaeon-
episode; ook Paul Bril beeldde het uit (Parijs, Louvre en Londen,
National Gallery; beide ca. 1615). Deze schilderijen tonen
onderling een sterke afhankelijkheid en tonen ook invloed van de
prenten van Cort, Tempesta, Goltzius en Moreelse; invloed van
deze werken op Wtewael en Cornelis Cornelisz - of andersom -
lijkt mij wederom niet aantoonbaar.

55 36-3) - Cornelis Cornelisz, gem., pan. 55x96 cm. Ksth. Silvano
Lodi, Campione d'Italia 1977 (voor de datering, ca.1600-1605,
werd Dr.P.J.J.van Thiel geraadpleegd); afb. in: The Burlington
Mag. 119, juli, (1977), p.XXIX.

55 36-4) De compositie van de twee groepen - nu ver uit elkaar
geplaatst - herinnert direct aan Goltzius' eerste inventie,
48 vooral door de Callisto-figuur en de nimf links van haar; de
47 andere nimfen rond Callisto lijken rechtstreeks op Cort
geïnspireerd.

55 36-5) De pijlenkoker die links aan de boom hangt, roept wel zeer
duidelijk seksuele associaties op (hetzelfde zien wij op het
schilderij in Potsdam).

56 36-6) - Cornelis Cornelisz, pan. 21x78 cm. Kiev, Museum (uit de

verz. Chanenko, Kiev). (Voor de datering Dr.P.J.J.van Thiel
geraadpleegd).

57 - idem, gem. en ged. 1623, dk. 58,4x83,7 cm. Voorheen Potsdam,
Sanssouci (in WO II verloren gegaan).

56 36-7) Vergelijk, behalve de globale opzet van de compositie als
47 geheel, vooral een figuur als de nimf rechts met dezelfde nimf op
de Titiaan/Cort-prent. In de Diana-figuur en de achter haar
staande nimf zien wij een combinatie van de Diana-groep van de
49 prent van Saenredam naar Goltzius, en Cornelis' eigen inventie in
het voorgaande schilderij. De beschaamde Callisto-figuur daaren-
51 tegen is duidelijk geïnspireerd op de gravure naar Moreelse.

57 37-1) Hier is niet, zoals bij Goltzius, het onthullen van het
49 lichaam uitgebeeld, waardoor het verhaal minder duidelijk wordt
verteld. Ook de compositie werkt enigszins vertoevend; werd in
het vorige schilderij onmiddellijk de blik naar Callisto getrok-
ken, hier vergt het meer moeite uit te maken wie Callisto is.
Door de afwezigheid van water is bovendien een zeer essentieel
element uit het verhaal verdwenen. Opmerkelijk is het ondefini-
eerbare figuurtje dat ver op de achtergrond te zien is (de sekse
ervan valt niet te bepalen); het ligt voor de hand dat de
toeschouwer meteen aan Actaeon herinnerd wordt.

58 37-2) - A.van Nieulandt, gem. en ged. 1626, pan. 86x140,2 cm. Vlg.
Londen (Christie), 18-7-1980, nr.135, m. afb.
Zie voor Van Nieulandts veel latere uitbeelding van dit thema (1654),
p.78. Zie voor zijn Diana met nimfen rustend na de jacht (1615),
in Ham House p.82.

37-3) Er is een anoniem schilderij met Venus en Adonis (pan. rond
diam. 32 cm. Sibiu, Bruckenthal Museum als Cornelis Cornelisz.)
dat misschien van voor 1600 zou kunnen dateren. Het werd beurte-
lings toegeschreven aan Cornelis, Karel van Mander (Gudlaugsson
bij foto RKD), G.P.Sweelinck (Slatkes bij foto RKD); geen van
deze toeschrijvingen is echter overtuigend; mij lijkt de omgeving
van Rottenhammer waarschijnlijker. Gezien de landschappelijke
setting moet het hier Venus en Adonis betreffen, hoewel verder
geen attributen daarop wijzen; de baardige man doet zelfs eerder
aan Mars denken. Vanwege al deze onzekerheden wordt het stuk hier
verder buiten beschouwing gelaten.

38-1) Uitzonderingen hierop vormen de twee kleine schilderijtjes
van Wtewael, ca. 1598-1601, resp. Den Haag, Mauritshuis, koper
21x15,5 cm. Gem. en ged. 1601; LOWENTHAL 1975, A 17 en Malibu,
J.Paul Getty Museum (sinds 1983), koper 20,3x16 cm. LOWENTHAL
1975, A 16. Hier zien wij de vrijage van Mars en Venus, verstoord
door tussenkomst van Vulcanus, in schilderijtjes die van een niet
mis te verstane lichtzinnigheid zijn. Dit onderwerp dat wij uit
vele Metamorfofen-illustraties en losse prenten kennen (vergelijk
voor Wtewael vooral Goltzius' gravure uit 1585, B.139; zie ook
p.39n2) blijft in de Noordnederlandse schilderkunst echter
beperkt tot deze twee werkjes.

38-2) Bij het grote aantal Mars en Venus-voorstellingen van
Cornelis betreft het steeds het paar zonder meer, geheel zonder
verhalende context, waarbij de vrijage en de erotische implica-

ties weinig nadruk krijgen; het is slechts een samenzijn van deze twee goden. Bij voorbeeld exemplaren van resp. 1614 (Dessau, Schloss); 1622 (Duitsland, part.verz.); 1623 (Amsterdam, Rijksmuseum); 1623 (Hannover, Landesmuseum); 1626 (Ksth. Dulliken 1971, kopie Vlg. Keulen 18-11-1965, nr.127 m.afb.); ongedateerd (twintiger jaren, Vlg. Londen (Sotheby), 14-12-1977, nr.285, m.afb.). Alleen in de vroegste, gedateerd 1601 (Warschau, Nationalmuseum), zien wij ongeveer hetzelfde liefdespaar waarvan de houding tegelijkertijd ook voor Venus en Adonis werd gebruikt en dat uit zijn veelfigurige voorstellingen was gelicht. Een compositie, waarvan diverse exemplaren bestaan (o.a. één gedateerd 1599, Los Angeles, Norton Simon Museum, afb. in STECHOW 1935, afb.11), toont het ontkleden van Venus en Mars door nimfen en amorini; vergelijk voor dit motief de inventies van Goltzius en Moreelse, door Matham gegraveerd (HOLLSTEIN, XI, nr.213 en 205; B.15 en 183). In al deze "verhaallose" voorstellingen betreft het waarschijnlijk vredesallegorieën (vergelijk bij voorbeeld de onderschriften van de twee laatstgenoemde prenten). Zie over Venus en Mars in vredes- en oorlogsallegorieën: R.Baumstark, "Ikongraphische Studien zu Rubens Krieg und Friedens Allegorien", *Aachener Kunstblätter* 45, (1974), p.125-234, i.h.b. p.177-186. Op deze Mars en Venus-voorstellingen zal verder niet worden ingegaan.

38-3) Wat betreft Ovidius, kan de oorzaak hiervan zijn dat in de uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties dit het enige geïllustreerde "idyllische" liefdespaar is (andere geïllustreerde liefdesparen - bij voorbeeld Apollo en Leucothoe - zijn niet bepaald idyllisch). De enige liefdesparen die mij verder van Cornelis bekend zijn: Paris en Oenone (zie p.50n1) en Hercules en Dianeira (gedateerd 1625, Ksth. De Boer 1959). Het laatstgenoemde onderwerp treffen wij ook aan in een reeks van vier liefdesparen door Matham gegraveerd naar Goltzius (Jupiter en Europa, Apollo en Leucothoe, Mars en Venus en Hercules en Dianeira, B.156-159), waarvan de eerste twee dus bij mijn weten nooit als liefdesparen in een schilderij zijn weergegeven.

38-4) Zie PIGLER 1974, II, p.254-255. Wat betreft Veronese zie PIGNATTI 1976, afbn. 357-359, 581-582, 583, 597, 783, 789, 1077; Luca Cambiaso: SUIDA 1958, afbn.113, 114, 126, 339; Spranger: Wenen, Kunsthistorisches Museum en Amsterdam, Rijksmuseum (Vertrek van Adonis), Dux, Schlossgalerie (afb. in *Umeni* 20(1972), p.348, ca. 1607-1611); Heintz: Wenen, Kunsthistorisches Museum; Zimmer, op.cit.(p.30n6), nr. A 24; Zie over Sprangers uitbeeldingen FUCIKOVA 1972, passim.

38-5) Ook Sprangers andere liefdesparen (bij voorbeeld Vulcanus en Maja, Hercules en Dianeira, Odysseus en Circe als liefdespaar, alle in Wenen, Kunsthistorisches Museum) tonen geheel andere composities.

38-6) De beeldvorm van de Metamorfosen-illustraties van dit onderwerp blijft tot en met Tempesta's en De Passe's reeksen in principe hetzelfde. De Passe's illustratie, in 1602 voor het

eerst uitgegeven, toont overigens bekendheid met Tempesta's prent (vergelijk vooral de twee honden), zodat deze al voor 1606, toen Tempesta's reeks voorzover bekend voor het eerst in boekvorm werd uitgegeven, in de Nederlanden gecirculeerd moet hebben. SALOMON 1557, nr.128, SOLIS 1563, nr.128, VAN DER BORCHT 1591, nr.128, DE PASSE 1602, nr.92, TEMPESTA 1606, nr.96.

38-7) MET., X, 556-559. In Florianus' woorden: "... dit seggende, is sy neder geseten en heeft hem by haer ghetrocken, daer nae leyde sy haer hoofd in sijnen schoot, ende na veel omhelsen ende cussen heeft hem aenghesproken in dese manieren: ..." (r.559: "ac mediis interserit oscula verbis", is dus niet helemaal begrepen) (FLORIANUS (ed.1619), fol.156r).

- 63 39-1) - Cornelis Cornelisz, gem. en ged. 16.. (is waarschijnlijk 1600, mededeling Dr.P.J.J.van Thiel), pan. 31x41 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 14-12-1977, nr.68 m. afb.
- 64 - idem, gem. en ged. 1603, pan. 39x54 cm. Stockholm, Nationalmuseum (andere exemplaren in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, pan. 40x57 cm; Praag, National Museum, 51x75,5 cm en Schloss Herdringen (Westf.), ged. 1604, pan. 38,5x78 cm).
- 65 - idem, gem. en ged. 1611, pan. 134x185 cm. Kiev, Museum (voorheen verz. Schtschawinski, vermoedelijk in de oorlog verloren gegaan).
- 70 - idem, gem. en ged. 1614, pan. 95x74 cm. Caen, Museum (heette vroeger 1610 gedateerd, verg. tent. PARIJS 1970-1971, nr.47).
- idem, gem. en ged. 1619, pan. 133x111 cm. Baltimore, The Baltimore Museum of Art.
- 66 - idem, gem. en ged. 162.? (waarschijnlijk 1622, mededeling Dr.P.J.J.van Thiel), pan. 72,5x101 cm. Vlg. Londen (Christie), 28-6-1974, nr.62, m. afb. Het paneel is duidelijk aan de boven- en linkerzijde vergroot - het middenstuk meet 30,5x57 cm - en lijkt door Roelant Savery met planten, bomen en dieren aangevuld.
- 67 - idem, gem. en ged. 1625, pan. 26x37 cm. Heino, Stichting Hannema de Stuers.
- 68 - idem, gem. en ged. 1630, pan. 46x38 cm. Vlg. Berlijn, 30-4-1930, nr.40, m. afb. Een eigenaardig schilderij van Cornelis (gem. en ged. 1604, Vlg. Londen (Christie), 2-7-1976, nr.18 m. afb.), dat wel Venus en Adonis is genoemd, moet gezien de kleding van de mannenfiguur - een op een stoel (!) gezeten baardige man in een min of meer 16de-eeuwse officiersdracht, met zwaard aan zijn zijde - wel Mars en Venus voorstellen. Amor staat echter op het punt de borst van Venus te schrammen met zijn pijl, hetgeen weer bij het Venus en Adonis-verhaal thuishoort.

39-2) H.Goltzius, ged.1585 (B.139, STRAUSS 1977, nr.216, Mars en Venus); H.Goltzius naar B.Spranger ged. 1588 (B.276, STRAUSS 1977, nr.262 (Mars en Venus)); J.Matham naar H.Goltzius, B.158 HOLLSTEIN, XI, nr.235 (Mars & Venus); J.Matham, B.16 HOLLSTEIN, XI, nr.214 (Venus en Adonis). Wiens inventie dit is en wanneer hij gedateerd moet worden is mij niet duidelijk, wellicht in de eerste jaren van de 17de eeuw. De compositie is afhankelijk van Goltzius' Mars en Venus-prenten (vgl. vooral B.276) en toont veel verwantschap met de vroege schilderijen van Cornelis. Zo is hier voor het eerst in een prent ook de dood van Adonis op de achtergrond ingevoegd. Zie ook de zeer verwante opstelling van Venus en Mars in een

gravure van J.Saenredam naar Pieter Isaacs, gedateerd 1604 (B.164, HOLLSTEIN, XXIII, nr.72) vooral voor de Venus-figuur. Voorts zij genoemd, een gravure die minder invloed lijkt te hebben gehad: Ph.Galle naar A.Blocklandt (HOLLSTEIN, VII, nr.289 (uit een serie van vier voorstellingen uit de fabel van Adonis, zie ook JOST 1960, cat.nr. IV, 37-40)). Blocklandts compositie toont wellicht enige inspiratie van de prent van G.Ghisi naar Th.Ghisi (B.42). In hoeverre deze prent en ook de gravure van Marcantonio Raimondi (B.484) naar de compositie in de zogenaamde badkamer van kardinaal Bibbiena in het Vaticaan, waarschijnlijk door Giulio Romano (zie HARTT 1958, cat.nr. 13), een rol hebben gespeeld is niet duidelijk aanwijsbaar.

- Wat betreft de schilderijen van Cornelis vergelijkte men bij voorbeeld het 1600 gedateerde stuk zowel met Goltzius' Mars en Venus-inventies B.276 (Venus) als met B.158 van Matham naar Goltzius (Adonis). Het 1603 gedateerde schilderij herinnert in de positie van Venus ook sterk aan de illustratie van Van der Bocht. Opvallend is dat in het late, 1630 gedateerde stuk de opstelling van Venus en Adonis letterlijker dan ooit tevoren teruggrijpt op Goltzius' B.276 (vergelijk ook Matham B.16). Een min of meer frontaal gezeten Adonis die overbuigt naar een van opzij tegen hem aanleunende Venus was voor het eerst geïntroduceerd in Blocklandts inventie die door Philips Galle in prent werd gebracht.

- 5 39-3) Zie bij voorbeeld het paar op het 1593 gedateerde schilderij te Haarlem, de paren rechts midden en links voor in het schilderij (1597) te Worcester, het paar rechtsvoor op de "zondvloed" in Leningrad (1594) en het duo in het midden op het schilderijtje in het Mauritshuis (ca. 1593).
6 Dezelfde opstelling gebruikte hij ook voor Paris en Oenone, vergelijk vooral de figuur van Oenone (zie Saenredam naar Cornelis, B.37, HOLLSTEIN, XXIII, nr.84); eenmaal - in het vroegste stuk - gebruikte hij een dergelijk paar ook voor het samenzijn van Mars en Venus (Warschau, National Museum, ged. 1601); het paar is bijna precies hetzelfde als de Venus en Adonis uit 1600. Het gebaar van Venus wijst hier naar Mars' wapenen waar amorini mee spelen. De overige Venus en Mars-voorstellingen tonen andere composities (beide gezeten, vaak een rugfiguur).

- 59-61 39-4) Zie de illustratie van Salomon, Solis en Van der Bocht. In prenten zien wij de dood van Adonis voor het eerst op de achtergrond in de gravure van Matham (B.16, zie p.39n2), die waarschijnlijk uit het begin van de 17de eeuw stamt.

39-5) Zie MET., X, 524-552 "Te quoque, ut hos timeas siquid prodesse monendo posset, Adoni, monet, ..." etc. en X, 709 "Illa quidam monuit ..." (na het verhaal over Atalante en Hippomenes). Florianus: "Sy riedt Adonis na hasen, conijnen, herten ende diergelijcke cleyne ghedierten iaghen, ende van wilde swijnen ende ander periculeuse gedierten wachten, seggende, dat sy veel crachtiger ende felder waren dan dat hyse soude mogen verwinnen ..." etc. (FLORIANUS (ed. 1619), fol.156r). Zeer duidelijk wordt in r.710 aangegeven dat Adonis dit advies beneden zijn waardigheid acht en toch gaat jagen op groot wild (zie hierover verder p.41n7).

- 72 40-1) - P.Moreelse, gem. en ged. 1614, pan. 30x46 cm. Aken, part.verz. Tent. uit part. bezit, Suermondt Museum, Aken 1955, cat.nr. 66, m. afb. Niet bij DE JONGE 1938.

- 62 40-2) Vergelijk voor de compositie vooral Tempesta's illustratie in "correcte", omgekeerde vorm.

- 74 40-3) Barbara van den Broeck naar Crispijn van den Broeck, ged. 1600 (HOLLSTEIN, III, nr.2). Zie verder p.40n6. De prent is gesigneerd: "Crisp. inventor. B fil.fe". Drs.J.van Tatenhove wees mij op de identiteit van de makers van deze zeldzame prent. In de nieuwe catalogus van het Metropolitan Museum (1984) werd deze prent gepubliceerd en vragenderwijs aan bovengenoemden toegeschreven, zonder vermelding dat dit op basis van een mededeling van mij gebeurde (eerder had dezelfde auteur de prent als een anonieme gravure naar C.de Passe I gepubliceerd in Tableau 6, nr.2 (1983), p.86, afb.6; Van Tatenhove herkende de prent toen als het werk van vader en dochter Van den Broeck, dat reeds aan Hollstein bekend moet zijn geweest.

- 73 40-4) - H.Goltzius, gem. en ged. 1614, dk. 114x191,5 cm. München, Alte Pinakothek. Zie ook GOD & GODEN, nr.8.

- 40-5) Zie voor de compositie van Rubens p.41n8.
75 Gezien het motief van de liefkozende zwanen op de achtergrond lijkt Goltzius een versie als die in het Mauritshuis, Den Haag gekend hebben.

- 74 40-6) Crispyn van den Broeck moet bekend geweest zijn met
76 Titiaans compositie, waar de Adonis-figuur op geïnspireerd is. Wellicht heeft ook een compositie van Veronese een rol gespeeld (vergelijk diens vertrek van Adonis in Augsburg, PIGNATTI 1976, nr. 116, afb.357-359), waar wij het gebaar van Adonis, die de arm van Venus wegduwt, aantreffen. De Venus-figuur kan een uitwerking zijn van het Adonis-type in de illustratie van Tempesta, maar toont tevens verwantschap met Annibale Carracci's Venus in diens Venus en Adonis-inventie van ca. 1588/1589 (Madrid, Prado, kopie in Wenen, Kunsthistorisches Museum, POSNER 1971, cat.nr. 46; Posner noemt slechts één prent, van Luigi Scaramucci uit 1655 B.4); het moment dat Carracci hier uitbeeldde, de eerste ontmoeting, vond overigens verder geen navolging. In een late Venus en Adonis van Rubens (ca.1636, New York, Metropolitan Museum) zien wij een opmerkelijk verwante Venus-figuur. Al deze Venus-figuren (Caracci, Van den Broeck, Moreelse, Goltzius, de late Rubens) tonen de opvallende diagonaal van de gestrekte heup en been, en de wending van het bovenlichaam (vergelijkt ook de prentjes in zowel de eerste als de latere edities van de THRONUS en de latere werken van Moreelse en Bloemaert).

- 62 zijn van het Adonis-type in de illustratie van Tempesta, maar toont tevens verwantschap met Annibale Carracci's Venus in diens Venus en Adonis-inventie van ca. 1588/1589 (Madrid, Prado, kopie in Wenen, Kunsthistorisches Museum, POSNER 1971, cat.nr. 46; Posner noemt slechts één prent, van Luigi Scaramucci uit 1655 B.4); het moment dat Carracci hier uitbeeldde, de eerste ontmoeting, vond overigens verder geen navolging. In een late Venus en Adonis van Rubens (ca.1636, New York, Metropolitan Museum) zien wij een opmerkelijk verwante Venus-figuur. Al deze Venus-figuren (Caracci, Van den Broeck, Moreelse, Goltzius, de late Rubens) tonen de opvallende diagonaal van de gestrekte heup en been, en de wending van het bovenlichaam (vergelijkt ook de prentjes in zowel de eerste als de latere edities van de THRONUS en de latere werken van Moreelse en Bloemaert).

- 77,78 Een tekening van Goltzius (REZNICEK 1961, cat.nr. 108), door Reznicek als voorstudie beschouwd, toont een Venus die in houding enigszins verwant is, maar als geheel lijkt de compositie toch meer op de vroegere Venus en Adonis-inventies van Cornelis (vergelijk vooral die van 1603).

- 64 Zeer verwant aan de prent naar C.van den Broeck is een latere gravure met het vertrek van Adonis, in het atelier van de De Passe's naar een onbekende inventie gegraveerd (in 1677 gebruikt voor de illustratie voor de in Brussel uitgegeven pracht-editie

- van de Metamorfosen; DU RYER 1677). Het motief dat Venus om de nek van Adonis hangt (zie Goltzius en Rubens), verschijnt ook in de illustratie van de THRONUS, zowel in de ongedateerde eerste editie (1618) als in de tweede en derde editie van resp. 1618 en 1620 (in spiegelbeeld); hier treffen wij overigens een uitzonderlijk geval aan waarop de bewening van Adonis op de achtergrond te zien is.
- 73 Het motief van de Cupido-figuur die triomfantelijk een pijl ophoudt, dat bij Goltzius voor het eerst in een Noordnederlands schilderij te zien valt, komt reeds voor in Venus-prenten van Goltzius (B.66, STRAUSS 1977, 337 en B.43, STRAUSS 1977, 329) - de laatste toont tevens dat Cupido Venus met zijn pijl schramt - en De Passe (HOLLSTEIN, XVI, 385). De combinatie met een Venus en Adonis-voorstelling komt bij mijn weten voor het eerst in het genoemde werk van Carracci voor. Vergelijk ook het
- 71 hierna genoemde schilderij van Wtewael, waar de schalkse Cupido-figuur nog sterker aan Caracci herinnert. Het lijkt erop dat op een of andere wijze een werk bekend was dat op dit schilderij van Carracci was geënt.
- 76 40-7) Het motief dat Adonis een enorme speer in de hand houdt verschijnt voor het eerst in Titiaans vertrek van Adonis; wij zien het ook in de prent van Th.Ghisi (B.42), waar Adonis duidelijk onwillig is, en in de compositie van Blocklandt, door Ph.Galle gegraveerd.
- 71 40-8) - J.Wtewael, pan. 39x60 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties; LOWENTHAL 1975, nr. A 42. Dit schilderij werd in het atelier van de De Passe's in prent gebracht en later gebruikt voor een Metamorfosen-editie, Brussel 1677 (DU RYER 1677).
- 64 41-1) Vergelijk wat betreft Cornelis, diens compositie uit 1603; zie ook de illustratie van Van der Borch en het schilderij van
- 61 Moreelse uit 1614, die verwante aspecten in de houdingen tonen.
- 72 Ook hier is overigens de dood van Adonis rechts op de achtergrond uitgebeeld. Zelfs als men het weet, is dit echter nog moeilijk te vinden.
- 71 41-2) Op de pijl-ophoudende Cupido werd reeds gewezen (zie p.40n6); vergelijk ook een element als de opvallende jachthoorn die naast Adonis ligt. Lowenthal dateert het stuk ca. 1607-1610. Ik ben geneigd het te plaatsen ná de stukken van Goltzius en
- 72, 73 Moreelse, dus ca. 1615-1617.
- 69 41-3) - A.van Nieulandt, gem. en ged. 1627, pan. 107x160 cm. Vlg. Stockholm, 22-10-1952, nr.157 m. afb. Vergelijk Cornelis'
- 65, 63 composities uit 1611 en 1600 en voorts Tempesta's illustratie, waar de Adonis figuur (in de plaats van Venus getreden) op
- 62 teruggrijpt.
- 70 41-4) Dergelijke halffiguren-voorstellingen herinneren aan Goltzius' reeks tekeningen van paren als de zintuigen (REZNICEK 1961, cat.nrs.167-171, ca.1595/1596), die door J.Saenredam in prent werden gebracht. Het eerste schilderij doet enigszins denken aan een uitsnede van Cornelis' eigen schilderij van Sine Cerere et Baccho friget Venus uit 1614 (Dresden, Gemäldegalerie). Cornelis schilderde in dezelfde periode diverse halffiguren-

- voorstellingen van mythologische personages zoals bij voorbeeld Bacchus uit 1618 (Leningrad, Hermitage) waarop links een dergelijke tafel met vruchten valt te zien als op zijn Venus en Adonis uit 1612; voorts Venus, gedateerd 1617 (Vlg. Wenen, 9/11-6-1959, nr. 33 m. afb.) en een allegorie op het heidense en christelijke leven, gedateerd 1616, Straatsburg, Musée des Beaux-Arts. Het zijn, net als de twee Venus en Adonis-schilderijen, stukken van zeer fors formaat.
- 77 41-5) - P.Moreelse, gem. en ged. 1622, pan. 38x51 cm. Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie; DE JONGE 1938, cat.nr. 267 (landschap wellicht door R.Savery).
- 41-6) WETHEY 1975, nrs. 40 t/m 44. De eerste versie 1552-1554, voor Philips II, bevindt zich in Madrid, Prado. Het exemplaar in Londen, National Gallery en dat van de Earl of Ringwood, herhalen het Prado-type. Enigszins gewijzigde versies bevinden zich in New York, Metropolitan Museum (1560-1565) en Washington, National Gallery. Van de Prado-versie bestaan enigszins van deze compositie afwijkende gravures van Giulio Sanuto uit 1559 en Martino Rota (voor 1583). Raphael Sadeler II vervaardigde in 1610 een gravure die overeenkomt met de versie in Washington (HOLLSTEIN, XXI, nr.48, WETHEY 1975, afb.96). Zie over Titiaans compositie vooral PANOFISKY 1969/1, p.150-155 en KELLER 1969, p.131-142.
- 76 41-7) Bij Ovidius vertrekt Venus in haar zwanenwagen, nadat zij het verhaal van Hippomenes en Atalante heeft verteld als waarschuwing (MET., X, 708-709): "Illa quidem monuit iunctisque per aera cygnis/carpit iter, sed stat monitis contraria virtus". In de woorden van Florianus: "Na dat Venus den longhelinck Adonis aldus gheadverteert hadde, is sy weeder op haren wagen gaen sitten die met swanen voort getrocken wert, ende aldus na den hemel gevlogen. Adonis luttel denckende op tghene dat hem Venus geseyt hadde, quam op eenen tijt aent iaghen" (FLORIANUS (ed.1619), fol.159r). Dat Adonis het advies van Venus in de wind slaat, omdat het tegen zijn gevoelens van moed en mannelijke waardigheid (virtus) ingaat, wordt dus zeer duidelijk door Ovidius gezegd. Opmerkelijk is dat Florianus in zijn vertaling Ovidius' opmerking over Adonis' "virtus" weglaat; in zijn vertaling is Adonis alleen maar ongehoorzaam. Hetzelfde zien wij ook in de volgende Nederlandse vertaling van 1643 "Adonis dacht niet op 'tgeen Venus had bediet". Pas Vondel vertaalt het in 1671 juist! (dit werd reeds opgemerkt door VAN TATENHOVE 1971, p.21). Zie hierover verder p.226n7 voor Vondels vertaling, en p.227n2 voor diverse andere voorbeelden van een "onjuiste" vertaling.
- Een literaire bron waarop de episode, die Titiaan uitbeeldt, zou berusten, is nooit gevonden. PANOFISKY 1969a, p.150-151 ziet als belangrijkste reden van deze afwijking Titiaans wens om - zoals hij in een brief aan Philips II schreef - een vrouwelijke rugfiguur als pendant van de Danaë te schilderen (dat dit weinig overtuigend is - een gewone vrijage kan uitstekend met een rugfiguur worden weergegeven - tonen b.v. de inventies van Theodoro Ghisi en Antonie Blocklandt). Borghini (in: Il Riposo, 1584) verwijt Titiaan deze afwijking, aangezien Adonis geenszins afkerig was van Venus' liefkozingen (Zie PANOFISKY 1969a, p.151). Opmerkelijk is, dat Borghini Titiaans Adonis dus als afkerig interpreteert, iets dat Dolce daarentegen helemaal niet in Adonis

blijkt te zien. Ludovico Dolce - die de Metamorfosen door en door kende - heeft geen problemen met de afwijking. Hij prijst het schilderij uitvoerig in een brief van 1559 (merkwaardigerwijs niet genoemd door Panofsky, die Titiaans Adonis als koel en afwijzend wil zien, geciteerd in: ROSKILL 1968, p.212-216; in dit verband geciteerd door VAN TATENHOVE 1971, p.32). Dolce wijst op de uitdrukking van liefde en angst van Venus - die het ongeluk- kige einde schijnt te voorvoelen - terwijl Adonis haar liefdevol lijkt gerust te stellen (zie hierover verder p.239n2).

Veel is geschreven over het feit dat Shakespeare in 1593 in zijn gedicht "Venus and Adonis", Adonis als geheel ongevoelig voor Venus' liefde beschrijft (bij Shakespeare is Adonis trouwens eerder een puber die nog niet aan de liefde toe is - zoals Hermaphroditus - dan de volwassen man die hij bij Ovidius is). Panofsky (p.153) suggereert zelfs de mogelijkheid dat Shakespeare door prenten naar Titiaan hiertoe geïnspireerd zou zijn (in Titiaans versie toont Adonis zich - ook naar mijn mening - geenszins liefdeloos en afwijzend ten opzichte van Venus, Panofsky ziet Adonis - m.i. onjuist - als vluchtend voor Venus). Overigens schreef ook Ronsard een gedicht waarin Adonis vertrekt (WETHEY 1975, p.189, T.P.Harrison en H.J.Leon, The pastoral Elegy, Anthology, Austin 1939, p.153-173).

E.FUCIKOVA 1972 (p.360-361) heeft willen aantonen dat het vertrek wel degelijk op een literaire bron berust. Zij is van mening dat de episode in het geheel niet op Ovidius terug gaat, maar te maken heeft met de kosmologische interpretaties van het Venus en Adonis-verhaal, waarin Venus en Proserpina ieder de helft van het jaar Adonis moeten delen (bronnen hiervoor o.a. Apollodorus, Theocritus, Bion, Macrobius). Het betreft volgens haar de goddelijke Adonis, die de dood overwonnen heeft, en nu afscheid neemt van Venus, omdat hij weer naar de onderwereld moet vertrek- ken. De prent van Giorgio Ghisi naar Theodoro Ghisi is haar kroongetuige voor het bestaan van deze visie, aangezien Adonis daar met de voet op een zwijnskop, de oorzaak van zijn dood, rust. Dat dit kleine zwijnskopje - zonder slachttanden - onmogelijk dat van Adonis' doder kan zijn, en eerder gezien moet worden als een attribuut van de jager Adonis (en misschien als symbool van wellust), lijkt mij duidelijk. De dood van Adonis op de achtergrond van deze prent wijst juist op zijn toekomstige lot. Alle geleerdheden die de schrijfster ontdekt, lijken rijkelijk vergezocht. Het feit dat literaten als Borghini en de met Titiaan bevriende Dolce beiden - zij het op verschillende wijze - alleen aan Ovidius dachten, toont m.i. voldoende aan dat Ovidius het uitgangspunt was. Vele Ovidius-commentaren (zie hierover p.225 e.v.) geven voorts ervan blijk dat de verhouding tussen Venus en Adonis op velerlei wijze werd geïnterpreteerd, terwijl ook Shakespeare en Ronsard vanuit Ovidius tot varianten van het verhaal gebracht konden worden.

Overigens blijkt ook uit de invoeging van het vertrek van Adonis in enkele geïllustreerde Ovidius-uitgaven (Leipzig 1582, p.426, Antwerpen 1631 en 1650, p.322 en Brussel 1677, p.332, zie p.40n6, dat men deze - inmiddels als beeldvorm algemeen bekend geworden episode - niet werkelijk in strijd achtte met Ovidius' tekst.

Dolce's uitlatingen sterken mij in de overtuiging dat deze beeldvorm in eerste instantie de bedoeling heeft het niet opvolgen van de raad van Venus (die zich zo bezorgd toont voor Adonis' welzijn) en daarmee het vooruitwijken op Adonis' onder-

gang, te visualiseren. Daardoor wordt tevens een spanningsvolle verhalende handeling, die in de uitbeelding van de vrijage zelf geheel ontbreekt, in het beeld geïntroduceerd (zie hierover ook p.42, 125/125 en 238 e.v.). Deze beeldvorm lijkt een logische oplossing om deze zaken in beeld te brengen vanuit kennis van de belangrijkste gegevens van het verhaal van Ovidius (Adonis als wraak op hetgeen Venus Myrrha heeft aangedaan; Venus' liefde en bezorgdheid, haar waarschuwingen en advies niet op groot wild te jagen; Adonis' al of niet door moed gedreven in de wind slaan van dit advies; zijn noodlottige dood). Of Venus als wellusteling of juist als de goddelijke liefde moet worden geïnterpreteerd, en Adonis als deugdzaam en moedig of juist als ongehoorzaam en overmoedig, of de door Ovidius geuite wraakgedachte een rol speelt etc., kan daarbij in het midden gelaten worden, aangezien dat een kwestie van interpretatie van de fabel is, die meestal niet direct uit het beeld te herleiden valt. Belangrijker is dat over het algemeen voor deze interpretaties het tóch gaan jagen van Adonis, dus het niet opvolgen van Venus' raad, het aangrijpingspunt is (zie hierover verder p.225 e.v.).

41-8) Titiaans inventie is in Italië snel van invloed geweest. Ook Veronese en Cambiaso schilderden bij voorbeeld het vertrek van Adonis (PIGNATTI 1976, afb.357-359, 783, 789, 1077 en SUIDA 1958, afb.126, 339). De enige versie van Rubens die algemeen als eigenhandig wordt aanvaard is het exemplaar in Düsseldorf (KdK 79) dat 1609/1610 wordt gedateerd. Rubens' gebruik van de Laocoön-figuur voor de Adonis-figuur, kan wellicht, gezien de wijze waarop hij dergelijke ontleningen hanteert, wijzen op Adonis' toekomstige ondergang. Rubens' compositie is overigens eerder door Cambiaso geïnspireerd (Zie H.von Einem, "Rubens Abschied von Adonis in Düsseldorf", Wallraf-Richartz Jahrbuch 29 (1967), p.51, afb. 107 en 108) dan door Titiaan, terwijl ook de vaker genoemde prent naar C.van den Broeck hem bekend moet zijn geweest. Andere - afwijkende - versies bevinden zich o.a. in Leningrad (Hermitage), Den Haag (Mauritshuis) en Dresden (Gemäldegalerie). Deze versies zijn in breed formaat met toevoeging van een landschap-doorzicht rechts. Geheel anders is Rubens' compositie waarvan zich een atelier-versie in Florence, Uffizi bevindt. Daar wordt Adonis door een furie aan de mantel weggetrokken (zie ook p.123n1).

74

b.v. 75

77

73

75

74

78

41-9) Gezien de doorkijk in het landschap rechts, gedeeltelijk geblokkeerd door een hond, moet Moreelse, net als om andere reden Goltzius (zie p.40n5), een versie van Rubens' compositie hebben gekend als die in het Mauritshuis, Den Haag en niet die in Düsseldorf. Anderzijds komt dit ook voor op de prent naar C.van den Broeck, die gezien de houding van Venus en het gebaar waarmee Adonis haar arm wegduwt, aan Moreelse bekend moet zijn geweest. De Amor die rechts een hond beklimt zou erop kunnen wijzen dat ook Goltzius' compositie Moreelse niet onbekend was.

41-10) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1632, dk.133x189 cm. Kopenhagen, Statens Museum.

42-1) Vergelijk ook een detail als de jachthoorn die aan Adonis' zijde hangt.

42-2) Zie p.41n7.

- 74 42-3) Reeds werd vermeld dat met de prent naar C.van den Broeck uit 1600, al een uitbeelding van het vertrek van Adonis in de Nederlanden bekend was. Dat men in de Noordelijke Nederlanden ook op de hoogte moet zijn geweest van Titiaans inventie, toont Van Mander in zijn levensbeschrijving van Titiaan (VAN MANDER Leven, fol.176v): "Hij maeckte oock een Venus, en Adonis, daer Venus onmachtich schijnt, om dat den Jongheling met een deel Honden om hem, schijnt te vertrecken". Of hij deze compositie uit eigen aanschouwing, via een prent, of slechts van horen zeggen kent, is niet duidelijk; gezien zijn beschrijving lijkt het laatste echter in het geheel niet onmogelijk. Zoals in p.41n6, vermeld, bestonden er reeds vroeg prenten van Sanuto en Rota. Wellicht heeft pas
- 76 Raphael Sadeler prent uit 1610 (die deze vroegere prenten ook verre in kwaliteit overtreft) aan Titiaans compositie een meer algemene bekendheid gegeven.

43-1) - H.Goltzius, (Danaë), gem. en ged. 1603, dk. 169x198 cm. Voorheen verz. Viconte Chabert de Vatolla; sinds 1984 in Los Angeles, County Museum (med. L.Nichols).
- idem?, (Danaë), dk. 147,5x89,5. Cognac, Musée Municipal. Zie FOUCART 1981, p.116, afb.3, die dit stuk voor het eerst publiceerde en het aan Goltzius toeschreef. De toeschrijving aan Goltzius leek mij, voorzover van de reproductie te beoordelen in het geheel niet overtuigend. Dit werd bevestigd door de mening van L.Nichols, die het niet als een werk van Goltzius beschouwt. (mondel. med.).

- 195 - idem, (Jupiter en Antiope), gem. en ged. 1612, dk. 126,5x175,5 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, nr. NK 2452.
- idem, (Venus door satyr bespied), gem. en ged. 1616, dk 100x133 cm. Parijs, Louvre (heet meestal Jupiter en Antiope; ongetwijfeld is echter Venus met Cupido uitgebeeld en niet Antiope).
85 - idem, (Vertumnus en Pomona), gem. en ged. 1613, dk. 90x149,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
86 - idem, (Vertumnus en Pomona), gem. en ged. 1615, dk. 89x102 cm. Vig. Londen (Sotheby), 11-12-1974, nr.5 m. afb. Verz. H.Reitlinger Bequest, Maidenhead (Berks.); laatste verbl.pl., med. L.Nichols). Vergelijk voor het beschreven type schilderijen ook Goltzius' Suzanna en de ouderlingen, gem. en ged. 1612, pan. 66,7x94,7 cm. Douai, Musée de la Chartreuse, en Lot en zijn dochters, gem. en ged. 1616, dk. 114x191 cm. München, Alte Pinakothek.
Andere werken van Goltzius met verhalende mythologische voorstellingen uit deze periode - alle grote doeken met een gering aantal figuren: Juno die samen met Mercurius haar pauw met Argus' ogen siert (gedateerd 1615, zie p.109n3), Tityus (ged. 1613, zie p.82n1), en tenslotte een zeer recent als Goltzius herkende Cadmus in gevecht met de draak, zich bevindend in Koldinghus, Kolding (eigendom van het Koninklijk Museum van Kopenhagen). Het fraaie schilderij zal door L.Nichols en C.Christensen worden gepubliceerd in Mercury 1985, nr.3.

43-2) Zie voor de 16de-eeuwse uitbeeldingen van dit onderwerp, buiten de boekillustraties, de volgende noot.

- 79 43-3) In de boekillustraties vóór Salomon kwam de uitbeelding van deze episode nog niet voor. Salomon was echter niet de eerste die

het weergaf. Rosso schilderde voor het Pavillon de Pomone in Fontainebleau tussen 1532 en 1535 een fresco met dit onderwerp (verloren gegaan), waarvan de ontwerp-tekening nog bestaat (FONTAINEBLEAU 1972/73, nr.214, m. afb.); deze werd door Fantuzzi in prent gebracht (B.62, FONTAINEBLEAU 1972/73, nr.315 m. afb.). Ook van Primaticcio bestaat nog een ovale tekening voor een volgend fresco, de tuinen van Vertumnus voorstellend (FONTAINEBLEAU 1972/73, nr.145). In Rosso's compositie is het uitgebeelde moment hetzelfde als in Salomons houtsnede: Vertumnus die als een oude vrouw Pomona toespreekt. De schuin in het vlak geplaatste pergola bij Salomon, wijst erop dat hij de prent van Fantuzzi zal hebben gekend. De amoreten die Vertumnus begeleiden, evenals de naakte nimf op de voorgrond (toevoegingen die in Ovidius' tekst niet voorkomen) zijn door Salomon geëlimineerd; conform de Metamorfosen-tekst gaf Salomon Vertumnus niet staande, maar op de grond zittend weer.

In de tweede helft van de jaren veertig werd voorts in het Brusselse atelier van Willem Pannemaker een Vertumnus en Pomona-reeks geweven. Deze reeks zou in de loop van de 16de, en ook nog 17de eeuw in vele replieken en varianten door verschillende Brusselse ateliers worden geleverd; een compleet exemplaar van de editio princeps is in Wenen (Kunsthistorisches Museum; L.von Baldass, Die Wiener Gobelinsammlung, Wenen 1920, nr.146-154). Het bestaat uit negen tapijten die er in de eerste plaats uitzien als tuingezichten; kleinfigurig zijn de verschillende gedaanten waarin Vertumnus Pomona benadert uitgebeeld: als visser, maaier, fruitplukker, wijngaardier, hooier, landman, marktkramer, als oude vrouw en tenslotte in zijn eigen gedaante. Op het tapijt waarin hij als oude vrouw verschijnt, zien wij aan de linker zijde hoe hij, zojuist binnengetreten, Pomona kust, terwijl hij aan de rechterzijde Pomona toespreekt. Dat deze rechter compositie ook van belang is geweest voor Salomon, blijkt onmiskenbaar uit de houding van de luisterende Pomona. De anonieme ontwerper van de tapijten (Pieter Coecke van Aelst of Jan Vermeyen?) heeft de tekst van Ovidius goed bestudeerd: tussen Pomona en Vertumnus staat een boom omgroeid met wingerdranken en zware hangende druiventrossen, waar Vertumnus op wijst; daarmee is een exact moment uit de tekst weergegeven (zie p.44n7). Salomon heeft dit niet nagevolgd, hetgeen tot gevolg had dat ook in de meeste latere boekillustraties slechts het toespreken in het algemeen is uitgebeeld (SALOMON 1557, nr.170).

Zie over de Vertumnus en Pomona tapijten: A.van den Kerkhove, "Brussels Vertumnus en Pomona legwerk uit het begin van de 17de eeuw", Gentse Bijdragen 22 (1969-1972), p.151-181; G.T.van IJsselsteyn, Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIIth centuries, Den Haag/Brussel 1969, p.131-132. Overigens bevonden zich twee reeksen van acht stuks in respectievelijk het Stadhouderskwartier en het paleis Noordeinde, blijkens de inventaris van 1632; zie DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-76, I, p.182 (24), 196 (353) en 222 (722). Pontormo's fresco uit de Villa Poggio a Caiano kan hier geheel buiten beschouwing worden gelaten, aangezien Vertumnus en Pomona daar niet in een verhalende context zijn weergegeven (zie J.Klimann, "Vertumnus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresko in Poggio a Caiano", Mitt. Kunst. Inst. Florenz 16 (1972), 293-382 en M.Winner, "Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. Hinweise zu einer Deutung". Zeitschr. f. Kunstgesch. 35 (1972), p.153-197).

Het onderwerp komt niet voor op de zo veelvuldig met mythologische scènes beschilderde cassoni, terwijl wij het ook in Venetië tevergeefs zullen zoeken. Slechts één 16de-eeuws Italiaans schilderij is mij bekend, namelijk dat van Francesco Melzi, dat zich in Berlijn bevindt (Staatliche Museen, Bode Museum).

- 80 43-4) De illustratie van Solis (SOLIS 1563, nr.170) volgt die van Salomon nauwkeurig; het enige dat hij toevoegt, is dat de kuise Pomona met neergeslagen ogen luistert. Tempesta's illustratie
81 volgt wat betreft houding en positie van de figuren - behoudens enkele kleine wijzigingen - geheel Salomons houtsnede (TEMPESTA 1606, nr.142). Zoals steeds in Tempesta's prenten worden de figuren uitvergroot en wordt de omgeving en het bijwerk gereduceerd.
82 Ook De Passe's prent (DE PASSE 1602, nr.124) geeft een variant van Salomons opstelling, waarbij Pomona echter niet passief luisterend, maar duidelijk reagerend is weergegeven. In tegenstelling tot bij Tempesta, is aan de omgeving juist meer aandacht besteed. Alleen Van der Borchts illustratie (VAN DER BORCHT 1591, nr.170) wijkt af: hij kiest namelijk het moment dat al eerder op de linkerzijde van het in de voorgaande noot genoemde tapijt was uitgebeeld, waarin Vertumnus Pomona kust "op een wijze zoals geen echte oude vrouw zou hebben gedaan" (MET., XIV, 658), door Florianus abusievelijk vertaald als "... heeft hyse gecust en omhelst op sulcker maniere als die oude wijfkens te doen plegen"; FLORIANUS (ed.1619), fol.218r). Van der Borcht is voorts de enige die getrouw aan de tekst de boom met de daaromheen slingerende wijnranken toevoegt (MET., XIV, 661), evenals een boom met appels. Zowel bij Van der Borcht als na hem bij De Passe is de tuin een eigentijdse kasteelhof geworden met potten en planten, en met zelfs een "modern" kasteel op de achtergrond. Het afwijkende moment dat Van der Borcht uitbeelde, werd in de schilderkunst niet nagevolgd. Zie voor latere illustraties, met name die uit 1643, p.110.

43-5) Deze monoloog waarin het verhaal van Iphis en Anaxarete wordt verteld - dat Vertumnus als afschrikwekkend voorbeeld aan Pomona voorhoudt -, neemt verreweg het grootste deel van de fabel in beslag (MET., XIV, 663-765). Vertumnus, als oude vrouw, probeert Pomona hiermee te overreden niet langer afkeer van mannen te hebben, maar een goede echtgenoot te kiezen, waarbij hij zichzelf warm aanbeveelt.

43-6) "... pomaria claudit / intus et accessus prohibet refugitque viriles" (MET., XIV, 635-636), Florianus: "Alle dach was sy onledich met ionghe boomkens te enten, met haer hoven te begieten, ende met dusdanige oeffeningen ... althijt vreesende voor eenighen ongeschikten hoop, sloot zy althijt die deure haers hoefs van binnen ... op dat er niemandt inne en soude geraken" (FLORIANUS (ed.1619), fol.117r).

44-1) "ille etiam picta redimitus tempora mitra, / innitens baculo, positus per tempora canis, / adsimulavit anum cultosque intravit in hortos" (MET., XIV, 654-656). Florianus: "Ten lesten verbandt hy sijn hoofd met een huyve, ende quam aldus steunende op een stoxcken inde ghelijckenisse van een oudt wijfken in den hof ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.217v).

44-2) "... glaebaque incurva resedit / suspiciens pandos autumnni pondere ramos" (MET., XIV, 659-660). Florianus: "... en is neffens haer int groene gaen sitten. Daer saghen sijlieden bomen met appelsen gheladen, ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.218r).

44-3) Voorzover mij bekend slechts een prent van Nikolaus Solis, welke een variant op Rosso's compositie - door Fantuzzi gegraveerd - toont. Wel zijn er een aantal prenten die Vertumnus en Pomona als liefdespaar of gewoon als goden met hun attributen laten zien (Caraglio, B.16); Monogrammist I.F. naar Baccio Bandinelli, gedateerd 1542, B.503; J.Saenredam naar Cornelis Cornelisz, HOLLSTEIN, XXIII, nr.88 en J.Matham naar Hendrick Goltzius, B.286, HOLLSTEIN, XI, nr.245.

83 44-4) HOLLSTEIN, XXIII, nr.87; B.27.

83 44-5) Wij zien hier weer de wat lager gezeten Vertumnus, zich richtend tot een iets hoger gezeten, op de arm leunende, Pomona, die met neergeslagen ogen luistert; op de achtergrond treffen wij ook de begroeide pergola aan.

44-6) Ovidius beschrijft prachtig hoe zij naar hartelust daarmee pleegt te snoeien en te enten. Cartari, die een beschrijving van Pomona geeft, noemt als eerste attribuut haar sikkelt "in mano una piccola falce da tagliare i rami superflui de gli arberi fruttiferi ..." (CARTARI 1556(ed. 1647/1963), p.125-126).

44-7) "ulmus erat contra speciosa nitentibus uvis; quam socia postquam pariter cum vite probavit, / 'at si staret' ait 'caelebs sine palmitibus truncus, / nil praeter frondes, quare peteretur, haberet; / haec quoque, quae iuncta est, vitis requiescit in ulmo: / si non nupta foret, terrae acclinata iaceret; / tu tamen exemplo non tangeris arboris huius/concubitusque fugis nec te coniungere curas". (MET., XIV, 661-668. Florianus: "... eenen Olinboom ..., in wiens tacken eenen wijngaert wies met druiven geladen, desen heeft hy ooc gepresen, ende seyde: Siet welcke een bequame coniunctie, waert dat desen Olmboom met den wijngaert niet verciert en waer, so en soudtmer anders niet dan de bladeren af cunnen geplucken, ende waert dat den wijngaert op den Olmboom geen ruste en hadde, so soude hy plat ter eerden liggen sonder eenich profijt te doen. Met dese ghelijckenisse en wort ghy nochtans niet beruert, want eenen yghelijcken verachtende en wilt ghy van geen versamighe hooren spreken ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.218r).

44-8) Zie voor dit motief in de literatuur en de emblematiek p.252/253.

44-9) Ovidius spreekt over zwaar beladen vruchtbomen, die door Florianus "boomen met appels" worden genoemd (MET., XIV, 660, zie p.44n2). De mand met fruit is uiteraard zeer op zijn plaats in de tuin van de godin van het fruit, temeer daar wordt vermeld dat Vertumnus na het binnentreden eerst haar vruchten bewondert (MET., XIV, 657). Bovendien haalt hij de vruchten aan het eind van het verhaal aan voor een "vanitas"-vergelijking "... quorum memor, o mea, lentos / pone, precor, fastus et amanti

iungere nympha:/ sic tibi nec verum nascentia frigus adurat /
poma, nec excutiant rapidi florentia venti!" (MET., XIV, 761-
764). Florianus: "Daerom suldy u aen diergelijck exempelen
spiegelen, ende weest niet meer soo spijlich, maer laet u
geseggen vande voorseyden Vertumnus die u so seer bemint, aldus
salt geschieden dat u den regen, wint noch onweder aen uwe
vruchten gheen letsel doen en sal" (FLORIANUS (ed.1619),
fol.220r).

44-10) Deze elementen worden wel in het Latijnse gedicht onder de
prent - geschreven door Theodoor Schrevelius - vermeld; vertaald
luidt deze erotisch geladen regel: "... waar de gekromde komkom-
mer en de kalebas met gezwollen buik loom terneder liggen en de
kool neigt met hangende stronk". Deze regel herinnert sterk aan
een passage uit Vergilius, *Georgica*, IV, 121-122 (A.van Heck
maakte mij attent op de bovengenoemde verwantschap, zie voor de
complete tekst p.247n5).

44-11) Ovidius vermeldt slechts dat Pomona een passie voelt die
zijn liefde beantwoordt, wanneer Vertumnus zich in zijn volle
schoonheid aan haar vertoont (MET., XIV, 770-771). Wat daarna
volgt wordt aan de fantasie van de lezer overgelaten.

84 44-12) - A.Bloemaert, dk. 99x86,5 cm. Malibu, part.verz.

83 45-1) In de prent wijst Vertumnus op zichzelf, hetgeen wellicht
aangeeft dat daar een passage verder werd uitgebeeld, wanneer hij
zegt dat hij kan instaan voor Vertumnus die hij net zo goed als
zichzelf kent (MET., XIV, 678-680).

85 45-2) - H.Goltzius, gem. en ged. 1613, dk. 90x149,5 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.

86 - idem, gem. en ged. 1615, dk. 89x102 cm. Vlg. Londen (Sotheby),
11-12-1974, nr.5 m. afb.
Overigens had Goltzius reeds in zijn uitvoerige reeks Metamor-
fosen-illustraties (van boek I tot halverwege boek IV) een thema
met een zeer verwante beeldvorm weergegeven, namelijk het verhaal
dat Juno, in de gedaante van een oude vrouw Beroë, Semele over-
haalt om Jupiter in zijn volle glorie te laten verschijnen (3de
reeks nr.5; hoewel reeds in 1589/1590 ontworpen, werd deze derde
reeks pas in 1615 door R.W.de Baudous uitgegeven, zie ook noot
p.14n2. De uitbeelding is sterk verwant aan de Salomon/Solis-
illustraties van Vertumnus en Pomona, terwijl de tuin met hagen,
perken en potten, planten en een paleis, sterk aan Van der
Borchts prentje herinnert (in het verhaal van Beroë en Semele
wordt niet gesproken over de locatie). Het is duidelijk dat
Goltzius de Vertumnus en Pomona-beeldvorm toepasbaar achtte voor
dit onderwerp, dat bij mijn weten verder nooit is uitgebeeld.

45-3) Zie p.42/43.

85 Deze compositie met twee grote figuren op de voorgrond, die in
twee evenwijdig lopende diagonalen het gehele, opvallend lage en
brede, beeldvlak vullen, toont overigens opmerkelijke verwant-
schap met composities van Rubens uit dezelfde tijd, zoals vooral
diens Jupiter in de gedaante van Diana bij Callisto in Kassel
(ca. 1612/1614).

85 45-4) In het eerste stuk grijpt Vertumnus een rank vast, in het
86 tweede wijst zijn stok in de richting van de boom met de
druiventrossen.

45-5) Het gebaar met de sikkel roept herinneringen op aan een
ijzingwekkende prent uit de school van Fontainebleau, waar een
nimf met net zo'n sikkeltje de fallus van een vastgebonden satyr
afsnijdt (L(eon) D(avent) naar Primaticcio, H.Zerner, *Ecole de
Fontainebleau. Gravures*, Parijs 1969, nr.LD 15 en cat.
FONTAINEBLEAU 1972/1973, nr.374).

79-81 In het tweede schilderij van Goltzius houdt Pomona een opvallend
grote sikkel achteloos in de hand, terwijl Vertumnus de stok
tussen haar benen heeft geplaatst. Overigens was ook in de
illustraties van Salomon, Solis en Tempesta de stok in een
zodanige positie geplaatst dat daarmee lijkt te worden aangegeven
wat de eigenlijke sexe van deze figuur is.

87 45-6) Deze inventie is alleen bekend uit een prent, waarschijn-
lijk uit het atelier van de familie De Passe. Zij werd veel later
gebruikt voor de fraaie Metamorfosen-editie die in 1677 in
Brussel werd uitgegeven, een Franse bewerking van Pierre du Ryer
(DU RYER 1677). Voor deze editie werden platen gebruikt die,
onder meer door de familie De Passe, in de eerste helft van de
eeuw werden vervaardigd, dikwijls naar bekende schilderijen
(zoals bij voorbeeld de Cephalus en Procris naar Elsheimer,
Salmacis en Hermaphroditus naar Pynas, Juno met de ogen van Argus
naar Rubens, en de Diana en Actaeon naar Rembrandt, alle door
Magdalena de Passe, en de Venus en Adonis naar Wtewael). Zie
over een aantal prenten uit deze editie: H.Reitlinger, "The De
Pass illustrations of Ovid", *Gazette des Beaux-Arts* 27 (1945),
p.15-26 (zie ook HOLLSTEIN, XVI, p.67), en HENKEL 1926/27, p.118-
126.

88 46-1) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1620, dk. 96x122 cm. Vlg. New
York, 12-2-1970, nr.13, m. afb.

46-2) Vergelijk bij voorbeeld KETTERING 1983, afbn.29-36, waar-
onder Bloemaerts herderin uit 1628, Karlsruhe, Staatliche
Kunsthalle.
Op ons schilderij ligt naast Pomona, de voor deze herderinnen zo
karakteristieke strooien hoed. Opmerkelijk is wel dat deze Pomona
vroeger is dan alle genoemde herderinnen.

89 46-3) - A.Bloemaert, geen maten bekend, afb. Witt Library met als
enige gegeven: Lewis and Simons Gallery.
De opstelling van de figuren is zeer verwant aan Goltzius' illus-
van Beroë en Semele (zie p.45n2). Had Goltzius de Vertumnus en
Pomona-beeldvorm als geschikt voor deze fabel herkend, nu lijkt
Bloemaert zich weer te laten inspireren door deze prent voor een
uitbeelding van Vertumnus en Pomona. Abraham Bloemaerts composi-
tie werd door Frederik Bloemaert in prent gebracht in een reeks
uitbeeldingen van de zintuigen, waarbij zij voor De Reuk werd
gebruikt (HOLLSTEIN, II, (F.Bloemaert), nr.4, m. afb.)

109 46-4) Mogelijk gebeurde dit onder invloed van de geheel nieuwe
opvatting die uit een Vertumnus en Pomona voorstelling van Jan
Tengnagel spreekt (ged.1617). Zie over dit schilderij p.61.

- 90 46-5) - Cornelis Cornelisz., pan. 28x31,5 cm. Vlg. München, 26-6-1963, nr.1127, m. afb.
- 46-6) Vergelijk Cornelis' Sine Cerere in Lille, Musée des Beaux-Arts, gem. en ged. 1624. Ook op een vroeger schilderij van Cornelis met dit thema, komen wij een dergelijke Ceres tegen, zie bij voorbeeld het exemplaar in Dresden, Gemäldegalerie, gem. en ged. 1614, die wat betreft de compositie een opmerkelijke verwantschap vertoont met Rubens' weergave van hetzelfde onderwerp in Kassel, Gemäldegalerie.
- 47-1) Zie hierover verder p.252.
- 94 48-1) H.Goltzius, ged. 1583; B.156, HOLLSTEIN, VIII, nr.157, STRAUSS, nr.170.
- 95 J.Matham naar Goltzius, ged. 1597; B.162, HOLLSTEIN, XI, nr.227.
- 95 J.Saenredam naar Goltzius, ged. 1601; B.80, HOLLSTEIN, XXIII, nr.365.
- 93 Anoniem naar Goltzius; B.30, HOLLSTEIN, VIII, nr.507.
- J.de Gheyn naar K.van Mander; HOLLSTEIN, VII, nr.422.
- J.de Gheyn; HOLLSTEIN, VII, nr.421.
- C.de Passe I, ged. 1595; HOLLSTEIN XV, nr.399.
- W.Swanenburgh naar J.Saenredam; B.3, HOLLSTEIN XXIX, nr.18.
- De populariteit in de prentkunst kan te maken hebben met de duidelijk politieke implicaties die dit thema kon hebben. Zie bij voorbeeld de politieke prent met Perseus die door het wapen wordt gekarakteriseerd als Willem van Oranje, Andromeda die omringd wordt door maagden met de wapens van de provinciën en het monster met de wapenen van Spanje en Alva: G.van Rijn, Atlas van Stolk. Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten ..., Amsterdam, 1895-1933, nr.461 (daar niet vermeld dat deze prent naar een tekening van C.van der Broeck is: Parijs, Bibl. Nat., cat. Lugt 1936, nr.190). Zie voorts de houtsnede door A.van Leest in Declaratie van de imcompst van de Prince van Oraignien binnen Brussel, Antwerpen 1579 en de prent van P.Nolpe in: S.Coster, Beschrijvinge van de Blyde inkomste ..., Amsterdam 1642 (naar aanleiding van een vertoning bij de inkomst van Henrietta Maria in 1642 in Amsterdam; zie SNOEP 1975, p.65/66, afb.32). In de literatuur werd dit thema veelvuldig op deze wijze gebruikt, zie bij voorbeeld: J.Duym, Een Nassausche Perseus, verlosser van Andromeda ofte de Nederlantsche Maeght, in: idem, Een Ghedenck-boeck, Leiden 1606, en J.B.Gramaye's Andromeda Belgica, ter gelegenheid van de inhuldiging van Albert en Isabella in 1600 (zie M.Sabbe, "De Andromeda sage als politieke allegorie", Album opgedragen aan Josef Vercoullie, Brussel 1927, p.235-239). Ook veel later kan men nog steeds een dergelijk gebruik van het thema dikwijls aantreffen, zie bij voorbeeld: J.Antonides van der Goes, De Ystroom, (ed. P.G.Witsen Geysbeek), Amsterdam 1828, p.226/227 (1671), D.van Hoogstraten, Gedichten, Amsterdam 1697, p.101, en A.Moonen, Poëzy, Amsterdam 1700, p.217. In het eerstgenoemde staat Perseus weer voor Willem I, in het tweede voor Willem III, en in het laatste voor De Ruyter.
- 48-2) Zie PIGLER 1974, II, p.21-23.
- 48-3) MET., IV, 665-736.
- 91 SALOMON 1557, nr.57, SOLIS 1563, nr.57, TEMPESTA 1606, nr.40, DE

PASSE 1602, nr.41.

Deze beeldvorm heeft Salomon volgens Greenhaus Lord ontleend aan een miniatuur in Christine de Pisan's Épître d'Othéa. Steadman wijst voorts op een boekverluchting in een uitgave van Bersuire's Ovidius Moralisatus. Hoe dan ook, in de Ovide Moralisé, bij Bersuire, en ook in Boccaccio's Genealogia Deorum, wordt Pegasus als drager van Perseus vermeld. Zie GREENHAUS LORD 1968, p.45-50 en J.M.Steadman, "Perseus upon Pegasus and Ovid Moralized", Rev. of English Studies, n.s.IX (1958), p.407-410. Dat de verwarring nog steeds doorwerkt blijkt in Lemprière's Classical dictionary of proper names mentioned in ancient authors, Londen 1978 (rev.ed.) p.453, waar vermeld wordt dat volgens Ovidius Perseus Pegasus bereed. De verwarring begint er waarschijnlijk mee dat Pegasus wel in hetzelfde verhaal wordt genoemd; zoals Perseus aan het banket na de bevrijding van Andromeda vertelt, werd Pegasus uit het bloed van Medusa geboren (MET., IV, 786).

Het is merkwaardig dat Van Mander in zijn uiteenzetting over en uitleg van dit verhaal de naam van Pegasus in het geheel niet noemt (Wtlegghingh, fol.38r-38v,41r), maar wel direct erachteraan (fol.41v), als vanzelfsprekend bij Perseus en Andromeda behorend, een uiteenzetting over Pegasus toevoegt (waarin hij ondermeer het verhaal van Bellerophon vermeldt), daarin toch terloops, melding makend van een relatie tot Perseus: "Dit vliegende Peerdt, boven den dienst die het Perseo ghedaen heeft, ...".

In de illustratie in de VULGARE vliegt Perseus naar behoren zonder Pegasus door de lucht. Hier zien wij - eveneens correct - de geboorte van Pegasus op de achtergrond.

- 48-4) De prent van W.Swanenburgh naar Saenredam (zie p.48n1) en de illustratie in de THRONUS (1618) zijn zeer tekstgetrouw. Hier zit Perseus op een overstekende rots vanwaaruit hij het monster bestrijdt (MET., IV, 731-732). Ook de duikvlucht (zie de 92 illustratie van Van der Borch - VAN DER BORCHT 1591, nr.57 - en 96 met name het genoemde schilderij) komt in de tekst voor (MET., IV, 714-719). Zie ook een tekening van A.Blocklandt (Brussel, Kon. Mus. v. Schone Kunsten, Coll. de Grez, JOST 1960, nr.II,8) en een zeldzaam schilderijtje van Jan Keynooghe (gem. en ged. 1561, Den Haag, Mauritshuis). In enkele Italiaanse prenten ontmoeten wij eveneens Perseus alleen, bij voorbeeld in G.B.Fontana's gravures, B.56 (vrij naar Titiaan) en B.57.
- Overigens beeldde ook Titiaan in zijn beroemde Andromeda-schilderij Perseus correct uit (Londen, Wallace Collection), waarmee hij zich aansloot bij de Venetiaanse Vulgare-illustratie. Latere Italiaanse werken, bij voorbeeld de talrijke versies van Cesare d'Arpino, geven echter altijd Pegasus weer. Een ander type waar Pegasus bij aanwezig is, zien wij in Rubens' schilderijen waar Perseus, afgestegen, Andromeda losmaakt (Leningrad, Hermitage en Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem; dit type werd geïntroduceerd door Vasari in de Studiolo van Francesco I (Florence, Palazzo Vecchio).

48-5) Uiteraard uitgezonderd de gevallen waar ook Perseus geheel ontbreekt zie p.89/90 en 89n4.

- 96 49-1) - Anoniem, pan. 40,5x33 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 29-6-1966, nr.18, m. afb., als Cornelis Cornelisz. Het schilderij is

zeker Noordnederlands en kan gedateerd worden in de tweede helft van de jaren negentig.

49-2) VAN MANDER *Leven*, fol.297v: "... een stuxcken, met voor aen eenige Indiaensche kieck-hoornen en schulpen, waer op rusten of ligghen eenighe Zee-Goden, en Godinnen, in 't verschiet de Zee, en in't cleyen Andromeda, daer Perseus haer verlost, ...". Gezien de laatste woorden zou men overigens ook kunnen denken aan het Vasari-type (zie p.48n4), waar Perseus Andromeda losmaakt. De zo uitdrukkelijk genoemde schelpen zijn ook zeer prominent aanwezig in een schilderij van Wtewael (zie p.49n5). Men lette hier overigens op de manier waarop dit stuk door Van Mander beschreven wordt, van het bijwerk op de voorgrond naar het onderwerp op de achtergrond. Zie hierover verder p.285.

49-3) Vergelijk hiervoor ook de prent van Matham naar Goltzius uit 1597 (zie p.48n1), waar eveneens een weeklagende groep op de voorgrond te zien valt; de man met de baard en tulband (vermoedelijk de vader) is qua type opvallend verwant.

49-4) Vlg. Leiden, 31-8-1765: "Andromeda aan een rots gekluisterd in het verschiet, op de voorgrond naakte vrouwtjes", ged. 1606.

- 97 49-5) - J.Wtewael, dk. 197x154 cm. Ksth. Knoedler, Londen vóór 1929, huidige verblijfplaats onbekend. LOWENTHAL 1975, nr. A 54, met datering ca. 1615.
- idem, dk. 181x151 cm. Parijs, Louvre (recente aanwinst). Niet bij LOWENTHAL 1975.

- b.v.94,95 49-6) De prenten van en naar Goltzius (B.156, 365 en 30; zie 91 p.48n1 vormen alle variaties op het Salomon/Solis-schema; gezien de wel zeer gelijke pose van Andromeda en het afsluiten van één zijde van het beeld, lijkt ook de inventie van Antonie Blocklandt (zie p.48n4) een rol te hebben gespeeld. Vooral het reeds 1583 94 gedateerde exemplaar (B.156) en de anonieme prent (B.30) volgen 95 deze opzet zeer direct. Ook B.365 sluit daar geheel bij aan, hoewel de houding van Andromeda meer is gewijzigd.
97 Wtewaels compositie volgt in principe deze opzet (vooral B.365 95 van Saenredam naar Goltzius lijkt van belang; vergelijk het monster, Pegasus, de schedel en het gebeente, en de schelpen. De houding van Andromeda in met name het Louvre-schilderij vormt echter een variant van Goltzius' Andromeda's in B.156 en B.30). Op het middenplan voegt Wtewael de wanhopige ouders in, zoals ook op de prent van W.Swanenburgh naar J.Saenredam te zien valt. Afwijkend in het stuk van Wtewael dat zich eens bij de kunsthandel Knoedler bevond, is dat, anders dan in alle prenten, beide armen van Andromeda boven het hoofd zijn vastgebonden. Dit lijkt mij geïnspireerd door vele uitbeeldingen van St. Sebastiaan. In het bijzonder Agostino Carracci's prent (B.88, BOHLIN 1979, nr.18) toont een St. Sebastiaan in precies dezelfde houding als Wtewaels Andromeda. Opmerkelijk is dat Rubens' late Andromeda (Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem), eveneens deze houding te zien geeft. Een tekening van Wtewael van Andromeda (Wenen, Albertina), waarin op een iets andere wijze de armen boven het hoofd zijn vastgebonden, toont overigens dezelfde pose die Wtewael ook voor een schilderij van St.Sebastiaan gebruikte (Kansas City, The Nelson-Atkinson Museum, recente

aanwinst).

De overvloed aan schelpen op de voorgrond doet denken aan Van Manders beschrijving van het schilderij van Bloemaert (zie p.49n2).

49-7) - A.Bloemaert?, pan. 58,5x47 cm. Vlg. New York, 28-4-1938, nr.18 m. afb. De toeschrijving aan Bloemaert lijkt mij zeer twijfelachtig.
- idem, Vlg. Boedapest, 28-4-1939, nr.53 m. afb. (maten niet bekend).

49-8) De houding van de eerste Andromeda herinnert enigszins aan Van Manders Andromeda in "close-up": het tweede schilderij lijkt zowel wat betreft de opzet als de Andromeda-figuur geïnspireerd door Mathams prent naar Goltzius. De voorgrondfiguren zijn echter geëlimineerd, waardoor het een meer "landschappelijk" (en tevens minder maniëristisch) karakter krijgt.

- 63 50-1) Van de compositie van Paris en Oenone, waarvan de Oenone-figuur bijna precies hetzelfde is als de Venus-figuur op de Venus en Adonis uit waarschijnlijk 160(0) (zie p.39n1) zijn meerdere versies bekend; of een van deze stukken eigenhandig is, kan worden betwijfeld; wellicht hebben zij alle de prent van J.Saenredam naar Cornelis (HOLLSTEIN, XXIII, nr.84, B.37 als uitgangspunt (het beste lijkt het exemplaar uit de verz. Dr.E.Shapiro, Londen, dat ook spiegelbeeldig is). Wel eigenhandig is een latere compositie, gedateerd 1616, waar Oenone praktisch 65 dezelfde houding heeft als Venus in de Venus en Adonis uit 1611 (Kiev).
- gem. en ged. 1616, dk. 180x176 cm. Antwerpen, Ksth. S.Hartveld 1939.
Wat betreft Mars en Venus kan worden gewezen op het 1601 gedateerde stuk in Warschau, National Museum, dat hoegenaamd dezelfde compositie heeft als de Venus en Adonis uit 160(0) en de eerder genoemde Paris en Oenone. Zie voor een aantal andere Mars en Venus-voorstellingen van Cornelis, waarin de beeldvorm verwant is aan de voorstellingen Venus en Adonis en Paris en Oenone, bij voorbeeld de exemplaren in Dessau, Amsterdam en Hannover (zie p.38n2).

50-2) Zie p.43n11). In dit verband verdient ook een slapende Diana met twee nimfen bespied door satyrs, vermelding, gedateerd 1625 (pan. 28x40 cm. Vlg. Londen (Christie), 28-6-1974, nr.14, m. afb. (zie ook p.131). en een Amor die bij de slapende Psyche komt (gem. en ged. 163(?), pan. 20x25 cm. Amsterdam, ksth. P.de Boer 1955), beide van Cornelis Cornelisz.

51-1) Tussen de twee generaties is duidelijk sprake van een "generatie-sprong". Tussen de jongste van de oude garde (Moreelse, geb.1571) en de oudste van de jongere generatie (Lastman, geb.1583) ligt 12 jaar. Hierna zal men dergelijke sprongen niet meer aantreffen en is het vrijwel onmogelijk verschillende generaties te scheiden.

52-1) In 1561 verscheen de eerste vertaling (uit het Latijn) van de eerste helft van de Odyssee (12 boeken) van de hand van Coornhert; Deerste twaalf boecken Odyssee, dat is de dolinghe

van Ulysse... (herdrukken in 1593, 1598, 1606 en 1607). Coornhert kwam wat betreft de tweede helft nooit verder dan vijf boeken van de volgende twaalf; deze verschenen in 1606, aangevuld met een nogal onbeholpen vertaling van de laatste zeven (door een zekere BD). In 1607 verscheen door samenvoeging de eerste complete uitgave. Deze uitgaven bevatten geen illustraties (zie GEEREBAERT, p.43 en SMIT 1975, I, p.212-214 en p.272-295; zie voor een geannoteerde uitgave van Coornherts vertaling: COORNHERT 1561 (ed.1939), p.125-129).

- 98 52-2) - P.Lastman, gem. en ged. 1609, pan. 87x124 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, FREISE 1911, nr.100.
99 - idem, gem. en ged. 1619, pan. 90x115 cm. München, Alte Pinakothek, BSGS 4947, FREISE 1911, nr.99.

52-3) Zie ook TUMPEL C. 1971, p.135-136, die hier reeds eerder op wees. Zie voor een houtsneede uit een Odyssee-uitgave van 1537, op.cit. afb.82. Hoewel hetzelfde moment is uitgebeeld - hetgeen Lastman of de eventuele opdrachtgever kan hebben geïnspireerd - zie ik geen aanwijsbare formele verwantschap met deze prent. Een eigen onderzoek naar Homerus-illustraties werd door mij niet verricht. Een geïllustreerde Nederlandse uitgave van de Odyssee is, voorzover mij bekend, in de 17de eeuw niet gedrukt (dit in tegenstelling tot de vele geïllustreerde Metamorfosen-uitgaven en een aantal geïllustreerde Aeneïdes-edities). Een dissertatie van L.Kruger, Illustrierte Ausgaben van Homerus Ilias en Odyssee vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Tübingen 1971, heb ik niet kunnen raadplegen.

53-1) Zie ODYSSEE, V, 445-493 en VI, 1-216.

53-2) In de woorden van COORNHERT 1561(ed.1939), p.128, r.152-157 en 160-163: "Dies vloten zij verschrikt ginds en herwaarts al te samen,/ Behalven Nausicaa; die heeft alleen voet gehouden,/ Door Pallas die haar gesterkt had met goed betrouwen;/ Dies bleef zij moedig staan om Ulysses te verwachten./ Die peinsde oft hij dicht bij haar zijn knien zoude vouwen / Dan van verre bidden met smekelijke klachten / ... / Daar docht hem best, om troost in zijn lijden te verpachten / Van verre te verwekken tot meedogende minne / Om haar niet te vertoornen t'zijn ongewinne,/ En begonst aldus met zijn listige tonge te smeken:". De originele tekst: ODYSSEE, VI, 138-148

- 98 53-3) De compositie ontrolt zich als een beeldverhaal van links naar rechts. Alle gebaren en blikken zijn direct op Odysseus en Nausicaa betrokken, die door hun plaatsing in het vlak en de sterke diagonalen direct de blik trekken.
99 53-4) Odysseus is bij voorbeeld niet, zoals in het vorige schilderij, aan de kant van de zee - die hem de nacht tevoren heeft aangespoeld - geplaatst noch is het feit dat hij zojuist uit het bosje tevoorschijn is gekomen, aangeduid. Zijn gebaar naar Nausicaa is door zijn plaatsing minder duidelijk (men zou ook abusievelijk kunnen denken dat hij Nausicaa het voedsel aanbiedt dat voor hem ligt), de vlucht en schrik van de vriendinnen zijn summierder aangegeven en voorts is de locatie - de beschutte riviermonding bij de zee - minder uitvoerig "beschreven"; een

element als het liedboek is verdwenen.

53-5) Daarentegen krijgt de mooie wagen met muilezels, die door Homerus nadrukkelijk wordt beschreven en welke in het vorige schilderij nogal onopvallend was, hier een prominenter plaats; daarmee krijgt het contrast tussen rijk en welvarend enerzijds en arm en berooid anderzijds meer nadruk.

53-6) - Jan Pynas, gem. en ged. 1637, pan. 67x107 cm. Leningrad, Hermitage
- B.Breenbergh, gem. en ged. 1640, pan. 55x71 cm. Leningrad, Hermitage, ROETHLISBERGER 1981, nr.199.
- C.Moeyaert, pan. 51x70 cm. Berlijn, Kaiser Friedrich Museum, in WO II verloren gegaan; TUMPEL A. 1974, nr.169, afb.2.
- J.von Sandrart, gem., dk. 104x168,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, schoorsteenstuk voor het huis van burgemeester Johan Huydecoper, Singel 548 (zie ook Blankert in: GOD & GODEN 1981, p.25). Jan Vos maakte een gedicht op dit schilderij (VOS ed.1712, I, p.332).
- Th.de Keyser, gem. en ged. 1657, dk., Amsterdam, Koninklijk Paleis; schoorsteenstuk in de Desolate Boedelkamer van het voormalige stadhuis.

- 54-1) Het stuk van Pynas volgt in grote lijnen Lastmans compositie uit 1609, maar toont een iets minder verhalende weergave. In
98 dit schilderij ligt de nadruk vooral op de standvastigheid van Nausicaa. Het benodigde bijwerk is vrij volledig aanwezig; de wagen en de vriendinnen tonen ook de invloed van Lastmans schilderij uit 1619, maar zijn hier naar de achtergrond verdrongen.
99 Moeyaerts schilderij laat eveneens de weerslag van beide schilderijen van Lastman zien; de uitbeelding van de schrik en verbazing staan bij hem centraal, waarbij echter de tekst geenszins trouw gevolgd wordt (Nausicaa is bij voorbeeld niet te identificeren.) Zijn weergave berust geheel op de hem bekende beelden, niet op lezing van de tekst. Het schilderij van Breenbergh, waarin het onderwerp kleinfigurig in een wijd landschap is geplaatst, is waarschijnlijk eerder op het werk van Pynas dan op Lastman gebaseerd; vele elementen die essentieel waren voor het aangeven van de locatie en situatie - de meeste nog wel bij Pynas aanwezig - zijn geheel verdwenen. De Keyzers schoorsteenstuk is vooral een vereenvoudigde uitwerking van Lastmans tweede schilderij. Zie over het schoorsteenstuk van Sandrart de volgende noot. Rubens' beroemde landschap met Odysseus en Nausicaa (ca. 1635, Florence, Palazzo Pitti) is wellicht op een of andere wijze door de Amsterdamse uitbeeldingen gestimuleerd. Het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat het herinneringen aan Lastmans eerste werk uit 1609 reflecteert. Zie voor een mooie beschrijving van dit schilderij, waarin zoveel meer besloten ligt dan in de hier besproken werken: L.Vergara, Rubens and the poetics of landscape, New Haven/Londen 1982, p.15-19.
Ook Rembrandt experimenteerde ca. 1637, uitgaande van Pynas' compositie, met dit onderwerp in een tekening (door Sumowski gepubliceerd in Pantheon 22 (1964), p.237, afb.6; niet bij BENESCH).

54-2) Zie over De Keyzers schilderij ook de voorgaande noot. Hetzelfde zien wij op een andere manier in het schoorsteenstuk van Sandrart. Diens compositie lijkt van Lastmans vroegste stuk

uit te gaan. Hij toont echter niet zozeer de confrontatie, maar verwijst naar een iets later moment, waarin Nausicaa haar gastvrije ontvangst ten uitvoer begint te brengen en zij op het punt staat Odysseus kleren te overhandigen.

54-3) Zie over Moeyaerts schilderij p.53n6, 54n1.

54-4) Zie over Sandrarts schilderij p.53n6, 54n4.

- G.Hoet, gem. en ged. pan. 29x39 cm. Basel, Öffentliche Kstslg. Dezelfde compositie ook in Warschau, National Museum.

54-5) - P.Lastman, gem. en ged. 1625, pan. 44x38 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties. FREISE 1911, nr.108.

- C.van Poelenburch, gem. en ged. 1624, pan. 30x40,5 cm. Washington D.C., verz. J.Beldon (een repliek, eveneens gedateerd 1624 bevindt zich in een particuliere collectie in Zwitserland), SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr. 4 en 5.

ODYSSEE, XIII, 96-371, i.h.b. 361-371. Zie ook H.Miedema, "Pieter Lastman: Odysseus en Athena", Oud Holland 90 (1976), p.184-185, waar dit onderwerp voor het eerst werd geïdentificeerd. Vanwege de afwezigheid van drievoeten die in Homerus' tekst genoemd worden, maar niet in de vertaling van Coornhert, veronderstelt Miedema dat de laatste als bron werd gebruikt.

54-6) J.Tengnagel, gem. en ged. 1618, pan. 46,5x66,5 cm. Oelde (W-Dtsl.) verz. Ruschke 1983.

54-7) Bij voorbeeld Giovanni Stradano's schilderij in de Studiolo van Francesco I met drie momenten uit het verhaal: op de voorgrond Odysseus die door Mercurius wordt geadviseerd, en op de achtergrond de gezellen die wijndrinken en in varkens worden veranderd. Voorts Stradano's schilderij in de Sala di Penelope eveneens in het Palazzo Vecchio, waar Odysseus Circe met zijn zwaard bedreigt (zie A.Allegri en A.Cecchi, Il Palazzo Vecchio e i Medici, Florence 1980, p.331 nr.33 m. afb. en p.206, nr.18 m. afb.). Zie ook Sprangers vrijage van Odysseus en Circe in Wenen, Kunsthistorisches Museum, en Annibale Carracci's Circe, Odysseus en Mercurius in de Camerino Farnese (POSNER 1971, nr. 92f, m. afb., voorts J.R. Martin, "Immagini delle virtù. The paintings of the Camerino Farnese", Art Bulletin 38 (1956), p.91-112).

54-8) Het verhaal van Odysseus en Circe en de verandering van zijn gezellen in varkens wordt door Homerus in ODYSSEE, X, 206-399 en door Ovidius in MET., XIV, 250-308, verteld. De laatste staat iets uitvoeriger stil bij de gedaanteverandering van de gezellen van Odysseus.

54-9) Dat Tengnagel de tekst er nog op nagelezen heeft blijkt uit de scène rechts waar varkens in een stal worden gedreven, hetgeen niet in de illustraties voorkomt. Anderzijds slaat Circe volgens Ovidius met haar toverstaf de gezellen op het hoofd, zoals dat ook in de illustraties is te zien, hetgeen Tengnagel weer niet uitbeeldt. (SALOMON 1557, nr.165, SOLIS 1563, nr.165, VAN DER BORCHT 1591, nr.165, DE PASSE 1602, nr.120, TEMPESTA 1606, nr.135).

55-1) - G.van Honthorst (toeschrijving), dk. 157,5x184 cm.

Lulworth Manor, verz. Weld. Zie ook p.83n5.

- S.de Bray, dk. 110x86 cm. Den Haag, verz. A.Blankert. VON MOLTKE 1968/69, nr.57.

- C.Pierson, gem., maten niet bekend, Tsjecho-Slowakije, part.verz.

- G.Hoet, gem., dk. 56x68 cm. Mannheim, Städtisches Reiss-Museum.

- W.van Mieris, gem., pan. 32x41 cm. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal.

Bij het aan Honthorst toegeschreven schilderij handelt het wellicht om het terugtoeren naar menselijke gedaante, gezien het feit dat enkele mannelijke figuren (waarschijnlijk Odysseus en metgezellen) toekijken; in dat geval zou Ovidius MET., XIV, 300-304 eerder de bron zijn, aangezien Homerus bij het terugtoeren de toverstaf niet vermeldt. Het stuk van De Bray zal wel op Homerus geïnspireerd zijn; hier is uitgebeeld dat Odysseus neerslachtig aan tafel zit, terwijl hem allerlei lekkernijen bereid worden en hij aan Circe vraagt zijn gezellen terug te toeren (ODYSSEE, X, 364-387); dit is een episode die door Ovidius wordt overgeslagen. Ook Piersons uitbeelding zal op de Odyssee gebaseerd zijn: hij toont Odysseus die de betoverde drank drinkt en Circe die hem met haar staf raakt, echter zonder resultaat (ODYSSEE, X, 316-320), een episode die eveneens niet door Ovidius wordt verteld. Van Mieris' schilderij lijkt tenslotte ook Homerus als bron te hebben: Odysseus' bedreiging van Circe met zijn zwaard komt zowel bij Homerus als Ovidius voor, maar Homerus vertelt dat zij voor zijn knieën neervalt, zoals op het schilderij is te zien (ODYSSEE, X, 321-324), Gerard Hoet, voor wie de scène aantrekkelijk zal zijn geweest omdat deze zich in een paleis afspeelt, kan weer door de Metamorfofen-illustraties zijn geïnspireerd; net als in de illustratie van Salomon, Solis en Van der Borcht zien wij de vluchtende Eurylochus in de deuropening.

55-2) - P.Lastman, gem. en ged. 1614, pan. 83x126 cm. Amsterdam, Rijksmuseum; FREISE 1911, nr.98.

55-3) Eveneens gedateerd 1614, pan. 89,5x123,5 cm. Warschau, Nationalmuseum; FREISE, 1911, nr.88. Op de Orestes en Pylades maakte Oudaen in 1657 een gedicht (geciteerd bij FREISE, p.274-275, waaruit op te maken valt dat het een pendant was van de Paulus en Barnabas, welk schilderij door Vondel bezongen werd (eveneens geciteerd bij FREISE, 1911).

55-4) - C.Moeyaert, gem. en ged. 1647, dk. 115x163 cm. Guernsey, verz. Cevat. TÛMPEL A. 1974, nr.170.

55-5) Zie hierover TÛMPEL A. 1974, p.118 (afbn.46 en 162).

55-6) Zowel C.Tümpel (TÛMPEL C. 1974, p.140) als A.Tümpel (TÛMPEL A. 1974, p.118) zeggen ten onrechte dat hier Euripides' Iphigeneia in Tauris wordt gevolgd: "Orestes and Pylades are still so engrossed in their quarrel ... that they have not noticed Iphigenia who is approaching them. Following Euripides' account Iphigenia has recognized the two friends ...". Op deze wijze wordt het op het schilderij uitgebeelde gebeuren precies omschreven, maar een dergelijke scène komt niet in Euripides'

tragedie voor. Daar hebben Orestes en Pylades weliswaar met elkaar een korte woordenwisseling wie van hen zich zal opofferen (nadat Iphigeneia heeft gezegd dat zij een van hen zal sparen om een boodschap van haar naar Argus te kunnen brengen), maar Iphigeneia is niet bij de dialoog van de twee vrienden aanwezig. Nadat zij weer teruggekomen is, laat zij haar boodschap aan beide vrienden horen, die daardoor begrijpen wie zij is. Pas daarna komt Iphigeneia te weten dat zij haar broer voor zich heeft, omdat Orestes zich dan aan haar bekend maakt (Iphigeneia in Tauris, r.643-724). Voorts verschijnt Koning Thoas - ook op het schilderij te zien - later pas ten tonele, wanneer zij reeds met hun drieën plannen hebben gesmeed om te ontvluchten.

55-7) Het lijkt mij zeer waarschijnlijk dat deze "spannende" situatie die Tümpel zo treffend aanwees (zie de vorige noot), is ontstaan op basis van de beknopte versie van het verhaal zoals die in Van Manders Wteggghingh wordt gegeven (fol.103v); deze berust geenszins op Euripides' drama: "Hy ... quam, met zijn trouw vriendt Pylades, in Tauriden, daer sy stracx beyde ghevanghen werden ghebracht voor den Coningh Thoas, om nae des Landts wijse Dianae gheoffert te worden, watmense met Menschbloedt bevredighde. Thoas vraeghde, wie van beyden hiet Orestes, want die most sterven. Pylades, uyt trouw vriendthoudenheyt, seyde, hy was Orestes. Orestes tuyghde daer tegen dat hy self Orestes was: des hy werdt geleverd Iphigenia om ten Offer gheslacht te worden ... maer bekennde Orestem haer broeder te wesen, ...". Van Mander ontleende dit overigens aan Conti (COMES 1551(ed.1627), p.970 (IX, c.3). In Oudaens gedicht wordt eveneens Van Manders versie van het verhaal gevolgd, als zouden zij voor Thoas moeten zeggen wie van beiden Orestes is. Opmerkelijk is dat Iphigeneia in dit gedicht in het geheel niet wordt genoemd. Iphigeneia in Tauris van Euripides werd overigens pas in 1666 door Vondel voor het eerst in het Nederlands vertaald.

55-8) - P.Lastman, gem. en ged. 1618, pan. 55x78 cm. Londen, National Gallery; niet bij FREISE 1911.

55-9) Het gekozen moment is hetzelfde als wij ook zien in illustraties van SALOMON 1557, nr.16, SOLIS 1563, nr.16, VAN DER BORCHT 1591, nr.16, DE PASSE 1602, nr.11 (niet bij TEMPESTA), terwijl de globale opstelling overeenkomst met deze illustraties vertoont (de aan één zijde van het beeld zittende Jupiter die omhoog kijkt naar de boven in het beeld verschijnende Juno). Een geheel andere compositie geeft Goltzius links op de achtergrond van zijn inventie voor de Metamorfosen-reeks (eerste serie nr.16), waarop rechts de aanranding van Io.

55-10) - G.Flinck, pan. 89,5x52 cm. Vlg. Londen (Christie), 14-12-1923, nr.33; VON MOLTKE 1965, nr.96.

- G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1672, pan. 39,5x31 cm. Hamburg, verz. Dr.H.Pinckernelle; SUMOWSKI 1983 II, 482; maakt deel uit van een kleine reeks van drie Io-voorstellingen, zie p.108/109.

- J.G.van Bronckhorst, dk. 275x172 cm. Utrecht, Centraal Museum (pendant gemerkt, Jupiter geeft opdracht Argus te doden).

- J.van Noort, dk. 133x108 cm. Parijs, Louvre.

In geen van deze schilderijen werden de figuren van Amor en

Bedrog overgenomen.

55-11) - P.Lastman, gem. en onleesbaar gedateerd, dk. 56x79 cm. Vlg. Londen (Christie), 11-12-1959, nr.82 (niet bij FREISE), ca. 1610; datering van TÛMPEL A. 1974, p.50, afb.68.

56-1) ANDREWS 1977, nr.21 (Andrews vermeldt dat van dit schilderij talloze kopieën bestonden). Men vergelijk de globale compositie, de schaal van de figuren ten opzichte van het landschap en elementen als de gereedgemaakte brandstapel op de achtergrond en de pijl die naast Coronis ligt. Ook Goltzius' illustratie uit zijn Metamorfosen-reeks (eerste serie nr.20) laat het vuur op de achtergrond zien. Daar wordt het lichaam van Coronis echter verbrand. De plaats en de schaal van dit element ten opzichte van het landschap wekken het vermoeden dat Elsheimer met deze prent bekend was.

De mooie prent die Magdalena de Passe naar Elsheimer vervaardigde zal van een iets latere datum zijn dan het schilderij van Lastman. Deze prent werd in een fraaie Metamorfosen-uitgave van 1677 (DU RYER 1677) gebruikt als illustratie bij de fabel van Cephalus en Procris (zie verder voor deze uitgave en de daarvoor gebruikte prenten p.45n6). Het is opmerkelijk dat wij in Magdalena's prent naast Coronis (Procris) een dierenvel zien liggen. Dit heeft noch met het Procris, noch met het Coronis-verhaal iets te maken, maar komt wel voor in Guarini's Il Pastor Fido (IV, viii-ix), waar Dorinda zich in een wolfsvel hult en dan door haar beminde Silvio wordt getroffen!

56-2) MET., II, 599-632. Het door Lastman weergegeven moment kan zowel r.617/8 betreffen, waar Apollo haar tevergeefs tot leven probeert te wekken ("conlapsamque fovet saraqe ope vincere fata / nititur et medicas exercet inaniter artes"), als r.627/8, waar hij haar een laatste maal omhelst ("ut tamen ingratos in pectora fudit odores / et dedit amplexus iniustaque iusta peregit"). Aangezien men van Lastman kan verwachten dat de momenten van de tegelijk uitgebeelde zaken kloppen, lijkt het waarschijnlijk dat het laatste bedoeld is; in r.620 wordt melding gemaakt van het klaarmaken van de brandstapel, hetgeen geschiedt na de eerste en voor de tweede geciteerde episode.

56-3) Het is bij voorbeeld meteen duidelijk dat het om Apollo gaat, die door zijn lauwerkrans en lier gekarakteriseerd wordt; voorts is Coronis zichtbaar zwanger, en is de pijlwond waaruit het bloed rijkelijk vloeit goed te zien. Tenslotte is de witte raaf die dit alles veroorzaakt heeft aanwezig, en is op de achtergrond Chiron te zien aan wie Apollo de zoon van Coronis zal overdragen.

56-4) De houding van Coronis herinnert vooral aan de Coronis op Van der Borchts illustratie (VAN DER BORCHT 1591, nr.30); ook het idee van de opvallende pijlenbundel en de nogal in het oog lopende lier op de voorgrond kan aan dit prentje ontleend zijn. Overigens is Coronis' houding ook zeer verwant aan de Procris-figuur in de prent van C.de Passe naar Paulus Moreelse (HOLLSTEIN, XVI, 275ad, DE JONGE 1938, nr.19b).

56-5) De Marsyas-fabel: MET., VI, 328-400; de wedstrijd tussen

Apollo en Pan: MET., XI, 146-189. Ovidius is zelfs de eerste die deze strijd tussen Apollo en Pan beschreven heeft (ROSCHER, II, col.2957). Zie verder hierover GREENHAUS LORD 1968, hfdst.IV en E.Winternitz, "The curse of Pallas Athena", Studies in the history of Western art, dedicated to William E.Suida, New York 1959, p.186-195.

56-6) In de 16de-eeuwse Italiaanse kunst komen wel voorstellingen van de muziekstrijd tussen Apollo en Marsyas voor; terwijl daar ook nogal wat mengvormen van beide verhalen te vinden zijn (in de teksten van Hyginus en Fulgentius wordt ook geen duidelijk onderscheid tussen het Pan- en het Marsyas-verhaal gemaakt). Zie hierover GREENHAUS LORD 1968, hfdst.IV. Over het algemeen is in Italië Ovidius veel minder duidelijk de directe bron dan in de hierna te bespreken Noordnederlandse schilderijen.

57-1) Reeds eerder zien wij alleen deze drie figuren in de houtsneede voor Aneau's Picta Poesis, 1552; daar spelen Apollo en Pan tegelijkertijd en wijst Midas op Pan. Salomon sluit zich dus niet zoals dikwijls in andere gevallen, bij de vorm van deze houtsneede aan: SALOMON 1557, nr.135, SOLIS 1563, nr.135, VAN DER BORCHT 1591, nr.135, DE PASSE 1602, nr.98, TEMPESTA 1606, nr.102.

57-2) Rubens is de enige die, net als Tempesta - in composities die weliswaar geen invloed van Tempesta tonen - het moment afbeeldt dat Apollo op Midas wijst en hem zo zijn ezelsoren geeft (zie voor deze schilderijen: A.P.de Mirimonde "A propos de l'iconographie du 'Duel musical d'Apollo et de Pan' de P.P.Rubens", Bull. Mus. royaux des beaux-arts de Belgique, 20(1971), p.55-65, afbn.1 en 6).

57-3) C.Clock naar K.van Mander: HOLLSTEIN IV (Clock), nr.4, VALENTINER 1930, nr.99.
H.Goltzius; B.140, HOLLSTEIN, VIII, nr.132, STRAUSS 1977, nr.285. Zie voor de tekening van Goltzius: REZNICEK 1961, nr.107. Goltzius' prent werd door C.de Passe I gekopieerd (in spiegelbeeld) en voor zijn Metamorfosen-illustratie van 1602 gebruikt.

57-4) Opmerkelijk is dat in de Latijnse onderschriften, in het geval van de prent naar Van Mander slechts over nimfen wordt gesproken (die ook in de tekst van Ovidius worden genoemd, XI, r.153), terwijl in het onderschrift bij Goltzius' prent wel de muzen als de Apollo omringende toehoorders worden genoemd. Over de aanwezigheid van Minerva wordt echter in geen van beide onderschriften gerept. Minerva als toehoorder komt ook op enkele Italiaanse schilderijen voor die de wedstrijd tussen Apollo en Pan uitbeelden, bij voorbeeld bij Schiavone (Hampton Court, RICHARDSON 1980, afb.120), Bonifazio Veronese (RICHARDSON 1980, afb.236, heette Schiavone; op dit schilderijtje staat zij met haar uitvinding de doedelzak op de achtergrond, hetgeen direct met het Marsyas-verhaal samenhangt). Voorts: Giulio Romano in de Sala delle Metamorfosi in het Palazzo del Te (HARTT 1958, afb.170 en 171, als Apollo en Marsyas (sic)); hier betreft het duidelijk een mengvorm van beide fabels. Geen van deze werken toont overigens enige overeenkomst met Van Manders of Goltzius'

inventie. Voorstellingen van het Oordeel van Midas waar de negen muzen aanwezig zijn, zijn mij in de Italiaanse kunst niet bekend. Evenmin ken ik een bron waarin melding wordt gemaakt van de muzen; ook Van Manders Wtlegghingh zowel in de uiteenzetting over de Marsyas-fabel als over de Midas-fabel, zwijgt daarover.

57-5) MET., XI, 157-159 "Monte suo senior iudex consedit .../... quercu coma caerula tantum / cingitur, et pendent circum cava tempora glandes".

57-6) MET., XI, 165-166 "ille caput flavum lauro Parnaside vinctus / verrit humum Tyrio saturata murice palla".

57-7) Apollo bespeelt een viool in plaats van de lier, waarvan Ovidius melding maakt; een lier zien wij overigens wel op de meeste illustraties. De viool komen wij ook in vele Italiaanse schilderijen tegen. Merkwaardig is dat Florianus - waar Ovidius duidelijk over een "fides" (r.168) of "cithara" (r.171) en "plectrum" (r.169) spreekt - dit vertaalt met een "veeltken" en een "boechken" (boogje, strijdstok). Voorts zien wij Pan steeds - zowel in de illustraties als in deze prenten - met een enkele fluit in plaats van de Pansfluit ("cannae"). Florianus vertaalt "cannae" met "rietfluit" of "pijpen" (FLORIANUS (ed.1619), fol.163r/v).

Op het gedichtje onder de houtsneede van Salomon wordt, in navolging van wat er op het prentje te zien valt, over "schalmeye" gesproken (BORLUIT 1557). In de illustratie van Aneau's Picta Poesis bespeelt Pan zelfs een doedelzak, het instrument van Marsyas (ANEAU 1552, 91).

57-8) Bij Van Mander toont ook Tmolus zich actief, hij wendt zich tot Pan en wijst tegelijk naar Apollo - waarschijnlijk om Pan duidelijk te maken dat hij moet buigen voor Apollo (MET. XI, 171); dit motief zal ook later door Poelenburch worden toegepast (zie p.60n4).

58-1) - K.van Mander en G.van Coninxloo, gem. en ged. G.van Coninxloo 1588, pan. 120x204 cm. Dresden, Gemäldegalerie. Reznicek meent dat de figuren ca. 1602 door Van Mander zijn ingeschilderd (Reznicek in: Oud Holland 89 (1975), p.112, noot 33, afb.6).

58-2) - K.van Mander? (eigen toeschrijving), pan. 52x78 cm. Würzburg, Martin von Wagner Museum, als H.van Balen. Een in Wenen (Dorotheum, 18-5-1965, nr.72 m. afb.) als Van Mander geveild schilderij heeft niets met Van Mander te maken en zal waarschijnlijk Vlaams zijn.

58-3) De elegante staande houding die wij vanaf Goltzius' prent dikwijls aantreffen kan een visualisering zijn van MET., XI, 169 "artificis status ipse fuit" (overigens vertaalt Florianus dit niet, hij slaat het gewoon over).

58-4) Slechts vijf van de vrouwen zijn als muzen aan te merken, de twee rechts vóór lijken eerder nimfen.

58-5) Vergelijk bij voorbeeld de groep vrouwen links en de figuur

b.v. 100

b.v. 100

103

101, 102

van Apollo met Goltzius, en de groep van Tmolus, Midas en Pan met zijn eigen door Clock gegraveerde inventie.

58-6) Zie p.57n7. Pan heeft echter nog steeds een fluit. Merkwaardig is dat de satyr rechts in het stuk in Dresden wel een pansluit naast zich heeft liggen en dat op de achtergrond eveneens door een satyr op zo'n fluit wordt geblazen.

58-7) Naar dit schilderij bestaat ook een prent van N.de Bruyn (HOLLSTEIN, IV, nr.133), die op een aantal punten nogal afwijkt. Het meest opvallend is dat de schaal van de figuren kleiner is, voorts dat een van de dames als Diana wordt gekarakteriseerd en dat het gezelschap op de achtergrond is verdwenen. De tekst eronder is dezelfde als onder de Goltzius-prent.

- 104 58-8) - P.Lastman, dk. 87x127 cm. Kassel, Gemäldegalerie. FREISE 1911, nr.102. Replieken bevinden zich in het Chrysler Museum, Norfolk en in de Hermitage, Leningrad (beide niet bij FREISE). Welke van deze drie exemplaren eigenhandig is, kan ik niet met zekerheid te zeggen. Wellicht is de Pan-figuur op Tempesta's illustratie geïnspireerd. Opmerkelijk is dat zowel Tmolus als Pan ook verwantschap tonen met dezelfde figuren op een schilderij van Schiavone dat zich in de collectie Vendramin bevond (zie T.Borenius, The picture gallery of Andrea Vendramin, Londen 1923, afb.59, rechts onder). Invloed van dit schilderij lijkt echter hoogst onwaarschijnlijk. Ergens in de jaren dertig werd een groot aantal kunstwerken uit deze collectie naar Amsterdam verscheept voor de verzameling van de gebroeders Reynst. Hieronder bevond zich een Midas-oordeel van Schiavone. Aangenomen wordt dat dit het stuk was dat zich nu in Hampton Court bevindt (A.M.Logan, The cabinet of the brothers Gerard en Jan Reynst, Amsterdam 1979, cat.nr. P29, m. afb.). Dat het een ander schilderij betrof is echter, gezien de beschrijving van Ridolfi, mogelijk (zie Logan op.cit. p.146). Ook al was het echter het hiervoor genoemde schilderij, dan nog kan het alleen van invloed zijn geweest op Lastman als het al op een veel vroegere datum Amsterdam bereikt heeft.

58-9) Ovidius beschrijft niet wat Apollo precies deed, MET., XI, r.174-176: "... nec Delius aures / humanam stolidas patitur retinere figuram, / sed trahit in spatium villisque albensibus inplet / instabilesque imas / facit et dat posse moveri". Florianus: "Waerom dat hem Apollo sijn ooren niet onverandert en liet, maer dedese hem lengen ende met hair becleeden, ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.163v). Het is een handige oplossing dit te laten geschieden door een blik van Apollo (Tempesta en Rubens lieten Apollo naar Midas wijzen).

58-10) MET., XI, 153. De nimfen worden niet op het moment van de wedstrijd als aanwezig vermeld, maar wel vlak daarvoor, wanneer verteld wordt dat Pan voor de nimfen musiceerde en tevens pochte dat hij een beter musicus dan Apollo was.

59-1) Zie p.57n7. Naast Pan ligt nu wel een pansluit.

- 105 59-2) - J.Moeyaert?, gem. N.Moeyaert, pan. 34x39 cm. Vlg. Londen (Christie), 27-5-1960, nr.14 als Nicolaes Moeyaert. Zie TUMPEL, A

1974, p.129, afb.177, als J.Moeyaert?

Behalve de compositie van Lastman liet ook de prent van Clock naar Van Mander zijn sporen na: het paar rechtsvoor laat een "moderne" vertaling zien van de twee muzen die zich op Van Manders inventie op dezelfde plaats bevinden.

59-3) MET., XI, 171: "Pana iubet Tmolus citharae submittere cannas".

- 106 59-4) - P.Codde, gem. en ged. 1603 (sic; de 0 is duidelijk leesbaar, maar moet een bij een restauratie gemaakte vergissing zijn. Of het 1633 of 1643 moet zijn, valt gezien het gebrek aan gedateerde historiestukken van Codde moeilijk te bepalen), pan. 57x62,2 cm. Ksth. Dowdeswell, Londen.
- P.Codde, dk. 75x75 cm. Leipzig, Museum der Bildende Künste.

59-5) Zoals ook in enkele andere historiestukken van Codde het geval is, geeft het tweede stuk de indruk dat Codde op een bepaald moment door Jordaens beïnvloed werd. Vooral de Apollo-figuur is bij voorbeeld vergelijkbaar met de Apollo op Jordaens oordeel van Midas, afgebeeld in: R.A.d'Hulst, Bull. mus. royaux des beaux arts de Belgique 10 (1961), p.29-36, afb.6.

- 59-6) - M.van Uyttenbroeck, gem. en ged. 1622, pan. 35,7x50,5 cm. Verz. F.Butôt, Zürich. WEISNER 1964, nr.5.
107 - idem, gem. en ged. 1625, pan. (geen maten bekend), part. verz. Duitsland. WEISNER 1964, nr.19.
In het 1622 gedateerde schilderij zijn alle bijfiguren wegge-laten, behalve een vrouwelijke toehoorder op de achtergrond. Op de voorgrond staat Apollo, die de toeschouwer lachend aankijkt, terwijl Tmolus en Midas dit keer naar het spel van Pan luisteren.
107 Het 1625 gedateerde schilderij toont ons slechts de vier hoofd-figuren zoals in vele illustraties het geval is. De beeldvorm komt daar echter geenszins mee overeen en is geheel origineel. Op de voorgrond zit een vrolijk spelende Apollo en een luisterende Tmolus - wiens houding door Lastman geïnspireerd zou kunnen zijn - die beide de toeschouwer uitnodigend aankijken. Op de achtergrond zien wij het hoofd van een grijnzende Pan, terwijl Midas - nog zonder ezelsoren - met slaperige neergeslagen ogen naar het spel van Apollo luistert, zonder deel te nemen aan de algemene vrolijkheid. Ook bij dit schilderij van Van Uyttenbroeck zijn elementen aanwezig - in dit geval de Tmolus-figuur en de Apollo figuur (die als het ware naar voren zijn gehaald) - die aan het in p.58n8 genoemde werk van Schiavone doen denken.

59-7) Het is mij van de foto niet duidelijk of Midas op het 1622 gedateerde schilderij eveneens geen ezelsoren heeft. Mogelijk zitten zij er wel en staan ze niet omhoog maar horizontaal.

60-1) - A.Bloemaert, dk. 196x266 cm. Berlijn, Schloss Grunewald. Het lijkt mij een laat werk; men vergelijkte de 1638 gedateerde Peleus en Thetis in het Mauritshuis, Den Haag.

- 102 60-2) Hetzelfde moment - een luisterende Tmolus, een spelende Apollo en Midas die op Pan wijst, terwijl de omringende muzen zich tot Apollo en elkaar wenden - is gekozen.

- 108 60-3) - C.van Poelenburch, gem., pan. 56,2x77 cm. Stockholm, Museum Hallwyl, SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.3
- 108 60-4) De groep muzen en de Apollo-figuur verwijzen naar Goltzius' prent. Opmerkelijker is dat de rechter groep (waar Tmolus zich tot Pan wendt en naar hem gebaart, en Midas, daar tussen in, zich tot Tmolus richtend op Pan wijst), een "vertaling" lijkt van deze groep op de gravure van Clock naar Van Mander. Door deze prent te volgen heeft Poelenburch - voor zijn doen ongewoon letterlijk - een moment uit de tekst weergegeven (zie ook p.60n4).
- 60-5) - J.Linsen, pan. 38x54 cm. (heette vroeger Van Uyttenbroeck; door Renckens (Oud Holland 74 (1959), p.112) aan Jan Linsen toegeschreven), München, Collecting point, nr.2794 (vroeger in Ksth. P.de Boer, Amsterdam), Foto RKD.
- idem, gem. pan. 49,5x67,5 cm. Hoorn, Westfries Museum. Jan Linsen overleed reeds in 1635. Deze stukken moeten dus van voor die datum dateren. Voorts:
- Anon. pan. 49x66 cm. (heette M.van Uyttenbroeck; WEISNER 1964, nr. A2 als twijfelachtig, en als voorstel: D.Dalens I), Kiel, Kunsthalle.
- 100 60-6) De op Apollo wijzende Tmolus die zich tegelijkertijd tot Midas wendt is hier de meest in het oog springende figuur. Vergelijk vooral de prent van Pieter van der Borcht aan wie de opstelling en ook de Apollo-figuur, van opzij gezien op een lier spelend en gekleed in een kort rokje, enigszins doet denken.
- 60-7) Zie hierover TUMPEL C. 1974, p.131-147, i.h.b. p.143.
- 109 61-1) - J.Tengnagel, gem. en ged. 1617, koper 20x27 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
Een Vertumnus en Pomona van Lastman komt voor in Veiling Den Haag, 18-5-1785, nr.175, koper 18,9x24,3 cm. Dat het hier om het schilderijtje van Tengnagel gaat (binnen de lijst gemeten) lijkt mij niet onwaarschijnlijk.
- 61-2) Men wordt hierbij herinnerd aan Cartari's advies, wanneer deze de figuur van Pomona beschrijft (CARTARI 1556(ed.1647/1963), p.125): "Onde chi volesse ancor meglio ornare la sua imagine, potrebbe farla con tutti quelli stromenti, che usano i giardinieri intorno a gli alberi ...".
- 79-82 61-3) De boekillustraties, waar Pomona steeds geheel gekleed is (en waar vooral in Van der Borchts en De Passe's prenten vele "moderne" elementen werden toegevoegd), kunnen dit hebben gestimuleerd. Daar zien wij Pomona echter gekleed in een tijdloze losse tuniek met een ceintuur om het middel. De kleding van Tengnagel's Pomona, met het strakke lijfje, de wijde rok en het strooien hoedje verwijst naar eigentijdse boerendracht (vergelijk KETTERING 1983, p.55-56). Dergelijke kleding werd door Lastman ook gebruikt voor zijn pastorale scènes van 1619 en 1624 (zie KETTERING 1983, afbn. 115 en 116). Behalve dat de naaktheid is verdwenen en Pomona's houding niets gemeen heeft met het "klassieke" nimfen- of godinnentype, zijn elementen als de fysieke toenadering, die wij bij Goltzius zagen, of Pomona's terughoudendheid, zoals die bij Bloemaert te zien was, verdwenen,

- evenals nadrukkelijk erotische toespelingen die bij voorbeeld door middel van de stok van Vertumnus gemaakt konden worden.
- 89 61-4) Dit vermanende karakter troffen wij ook reeds aan in het laatste werk van Bloemaert. Wellicht is deze in zijn latere uitbeeldingen van dit onderwerp - men denke bij voorbeeld ook aan de decentere weergave - beïnvloed door een schilderij als dit van Tengnagel.
- 62-1) Zie p.61n1 voor een eventuele uitbeelding door Lastman.
- 110 62-2) - A.van Nieulandt, gem. pan. 54x62 cm. Vlg. Keulen, 29/30-11-1909, nr.153, m. afb. Hier is een grote nadruk op de conversatie gelegd: Vertumnus maakt eveneens het wijzende en tevens vermanende gebaar. Door Van Nieulandts streven het spreken te benadrukken is de weergave aanzienlijk minder tekstgetrouw geworden, aangezien Pomona nu actief aan het gesprek deelneemt en eveneens naar de olm en de wingerd wijst. Van Nieulandt heeft 82 daarbij overigens eerder De Passe's Metamorfofen-illustratie gevolgd dan een schilderij als dat van Tengnagel, terwijl tevens 83 ontleningen aan Saenredams prent naar Bloemaert aanwijsbaar zijn. Ook in De Passe's illustraties zien wij een gebarende Pomona, terwijl de opstelling van de figuren door deze prent lijkt beïnvloed. Vooral de omgeving, de bomen rechts met de afhangende druiven, de appelboom links, de opvallende potten met anjers, de overvloed aan appels en peren, kalebassen en komkommers, gaan echter rechtstreeks terug op Saenredams gravure naar A.Bloemaert.
- 62-3) Zie TUMPEL A. 1974, i.h.b. p.143.
- 62-4) MET., X, 560-680.
- J.Tengnagel, gem. en ged. 1610, pan. 55,8x89 cm. Vlg. Londen (Christie), 29-11-1968, nr.37. Zie ook TUMPEL A. 1974, p.65, afb.89.
Zie VAN DER BORCHT 1591, nr.129.
- 62-5) - B.Breenbergh, gem. en ged. 1630, pan. 48x78 cm. Kassel, Gemäldegalerie. ROETHLISBERGER 1981, nr.133.
- 62-6) - D.Vertangen (overtuigende toeschr. van W.van de Watering bij afb. RKD), dk. 86x126,5 cm. Ksth. Douwes, Amsterdam 1926.
- G.Laïresse gem., dk. 85x123 cm. Vlg. Brussel, 21/22-11-1927, nr.20, m. afb.
- 62-7) MET., II, 711-729.
- 62-8) ANDREWS 1977, nr.A19, afb.116.
- 62-9) - Jac.Pynas, vals gem., koper 21x27,8 cm. Florence, Galleria Palatina.
Dit werk van Pynas ging vroeger onder de naam van Elsheimer. Zie de cat. van de Elsheimer-tentoonstelling, Frankfurt, Städtisches Institut, 1966/67, nr.89 en TUMPEL A. 1974, p.81, afb.109; ROETHLISBERGER 1981 noemt nog een repliek (nr.4 m. afb.).
- 62-10) C.van Poelenburch, gem., pan. 18x27 cm. Den Haag, Mauritshuis. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.25 (heette vroeger

Breenbergh).

- 111 62-11) - N.Moeyaert, gem. en ged. 1624, pan. 52,7x84 cm. Den Haag, Mauritshuis. TUMPEL A. 1974, nr.167, afb.106 en p.81 e.v. Ik zie niet waarom het schilderij geïnspireerd zou zijn op Pynas' compositie, zoals A.Tümpel veronderstelt. Een aantal van de hieronder genoemde boekillustraties (verg. Solis, Van der Borch en Tempesta - de laatste toont ook het omhoogkijkende meisje) kunnen bovendien directer van invloed zijn geweest.

63-1) - trant B.Breenbergh, pan. 42x73 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 24-7-1957, nr.74 als B.van Veen. ROETHLISBERGER 1981, nr.329. Roethlisberger noemt het omgeving Poelenburch, hoewel de verwantschap met Breenbergh veel groter is.
- C.van Poelenburch, dk. 155x113 cm. gem. Ksth. Colnaghi, New York 1984.

- A.Meyeringh, gem., dk. 83x104 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

- G.Hoet, gem., koper 56x68,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 10-7-1974, nr.92 m. afb.

Ook Herman van Swanevelt, hier niet opgenomen omdat hij al zijn werk in Italië vervaardigde, beeldde dit onderwerp tweemaal uit. Het onderwerp van de Poelenburch in Kassel (inv.nr.194), altijd als Mercurius en Herse betiteld, is niet duidelijk. Weliswaar vliegt Mercurius door de lucht, maar de badende en rustende nimfen - ook vergezeld door mannen - kunnen moeilijk Herse en haar zusters zijn.

63-2) Vergelijk de prentjes van SALOMON 1557, nr.33, SOLIS 1563, nr.33, VAN DER BORCHT 1591, nr.33; daar zien wij de opstelling van de groep meisjes op de voorgrond, enkele figuurtjes klein op het middenplan, en het ronde tempeltje op de achtergrond. Opmerkelijk is echter dat in deze illustraties de meisjes, conform de tekst van Ovidius, terug komen van de tempel, terwijl zij, zowel bij Elsheimer als in alle genoemde schilderijen, naar de tempel gaan, hetgeen met het verhaal in strijd is; alleen in Tempesta's illustratie (TEMPESTA 1606, nr.18) lijken wij hetzelfde verschijnsel te zien, geheel duidelijk is het daar echter niet.

Salomons uitbeelding heeft overigens sterke verwantschap met de iets vroegere illustratie in Aneau's Metamorfosen-vertaling (1556; ook gebruikt in diens *Picta Poesis*, ANEAU 1552, p.20). Behalve in alle uitvoerige reeksen Metamorfosen-illustraties komt het onderwerp ook in Goltzius' onvoltooide reeks voor (2de reeks nr.17); de prent in De Passe's illustraties (DE PASSE 1602, nr.25) lijkt eveneens op een compositie van Goltzius te zijn gebaseerd. Een meer van de traditionele beeldvorm afwijkende weergave treffen wij aan in een prent van Jacob Matham naar Sebastiaan Vrancx (HOLLSTEIN, XI, nr.209, B.227).

63-3) - Jac.Pynas, gem.en ged. 1618, pan. 39,3x53,3 cm. Verz. R.E.K. Leatham, Fincheampstead.

- idem, koper 16,4x22 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

Het eerste stond vroeger op naam van Lastman (was vals gem. PL), het tweede heette Elsheimer. Zie over deze stukken L.Oehler, "Zu einigern Bildern aus Elsheimers Umkreis", *Städel Jahrbuch* NF1 (1967), p.148-170, resp. afb.7 en 14.

63-4) Zie over Poelenburchs schilderij, waar wel beide scènes werden uitgebeeld, de volgende noot. Vergelijk bij voorbeeld de illustraties van SALOMON 1557, nr.32, SOLIS 1563, nr.32, VAN DER BORCHT 1591, nr.32, DE PASSE 1602, nr.24.

63-5) - C.van Poelenburch, koper 26x19,6 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.1.

- idem, koper 35,5x48,2 cm (ovaal), Florence, Galleria degli Uffizi. SLUIJTER-SEIJFFERT, nr.23.

- naar N.Moeyaert. Deze compositie van Moeyaert is slechts in twee kopieën bekend, zie TUMPEL A. 1974, nr.C2: pan. 52x68 cm. Dinslaken, verz. M.van Erp, en nr.C3: pan. 37x62,5 cm. Vlg. Dordrecht, 15-6-1971, nr.36 (daar abusievelijk Mercurius, Argus en Io genoemd); afb.5 en 6; op.cit. nr.163, dat wel Mercurius, Argus en Io voorstelt, vormt de pendant van deze compositie (A.Tümpel dateert deze voor 1624).

- M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 1626, pan. 37x55 cm. Berlijn, Staatl. Mus. der Preuss. Kulturbesitz (Berlin-Dahlem). WEISNER 1964, nr.11. Weisner twijfelt eraan of deze episode is uitgebeeld. Het is vooral het niet identificeerbare figuurtje op het middenplan dat de voorstelling onduidelijk maakt. De figuren links moeten echter de vermomde Mercurius, sprekend tot een wijzende Battus zijn; rechts wordt de kudde van Apollo weggedreven.

- Navolger Uytenbroeck, koper 12x16 cm. Berlijn, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz (Berlin-Dahlem). WEISNER 1964, p.226, als ten onrechte toegeschreven (vroeger werd dit schilderijtje zelfs aan Elsheimer toegeschreven). Het vormt de repliek van een Mercurius en Argus.

- A.van de Velde, gem. en ged. 1671, dk.77,5x105,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 16-7-1943, nr.15; ander exemplaar: 84,5x101 cm. Praag, Nat. Museum.

Moeyaert, en later ook Adriaan van de Velde, kozen niet het fatale moment waarop Battus wijst waar de kudde zich bevindt, maar de episode dat Mercurius Battus een mooie koe als beloning aanbiedt wanneer hij zijn mond houdt.

Poelenburch hield zich in zijn eerste schilderijtjes met dit thema veel dichter bij de illustratie-vorm: hij beeldde als enige ook de fluitspelende Apollo, gezeten onder een grote boom uit, terwijl de scène van Mercurius en Battus zeer klein op de achtergrond te zien is. In zijn tweede schilderij is dit, net als bij Pynas, het hoofdthema geworden. Ook nu houdt hij zich echter bij de illustraties door het moment waarop Battus' onderlijf in steen begint te veranderen weer te geven.

Moeyaert bracht het onderwerp van Mercurius en Battus nog eens in prent (HOLLSTEIN, XIV, nr.26), terwijl Uytenbroeck een serie van vier etsen aan dit verhaal wijdde (B.26 t/m 29; Ook in een reeks van Van Uytenbroeck die het verhaal van Mercurius en Argus heet uit te beelden (B.19 t/m 25), betreffen B.19, 20 en 21 episodes uit het verhaal van Mercurius en Battus.

- 114 64-1) - A.Bloemaert, dk. 61,5x80 cm. Vlg. Londen (Christie), 18-4-1980, nr.41, m. afb. Utrecht, Centraal Museum (datering ca.1592, mededeling Drs.I.Wansink).

- 113 64-2) Anoniem naar Goltzius, eerste serie nr.12 (zie p.14n2).

- 64-3) Salomons houtsnede (SALOMON 1557, nr17) is in dit geval weer duidelijk geïnspireerd op het iets vroegere prentje in Aneau's vertaling (1556) van de eerste drie boeken van de Metamorfosen, welke ook voor zijn Picta Poesis (ANEAU 1552, p.36) werd gebruikt. Zie voor andere illustraties die van SOLIS 1563, nr.17, VAN DER BORCHT 1591, nr.17 en DE PASSE 1602, nr.12 (Tempesta beeldt alleen het doden van Argus uit). De opstelling van de figuren van Mercurius en Argus in deze illustraties werd door Hieronymus Cock overgenomen in een prent waar hij deze scène kleinfigurig in een landschap plaatste (HOLLSTEIN, IV, nr.13).
- 64-4) Mercurius heeft Argus eerst met zijn fluitspel enigszins slaperig gemaakt; deze blijkt dan echter nog in staat Mercurius te vragen hoe zijn rieten pansfluit werd uitgevonden. Vergelijk MET., I, 682-716: "ille tamen pugnat molles evincere somnos / et, quamvis sopor est oculorum parte receptus, / parte tamen vigilat. quaerit quoque (namque reperta / fistula nuper erat), qua sit ratione reperta." (I, r.685-688). Zie voor een uitbeelding waar Argus daadwerkelijk deze oplettende vraag stelt, een ets van M.van Uyttenbroeck (B.24). Zie ook bij Van den Eeckhout, p.108/108.
- 112 64-5) POSTHIUS 1563, p.17; VAN DE PASSE 1607, p.12.
113 De gravure naar Goltzius (zie p.64n2) en de prent in De Passe's Metamorfosen-illustraties hebben hetzelfde Latijnse onderschrift. Ook in het Duitse gedicht bij De Passe's uitgave uit 1607 vinden wij hetzelfde vermeld, echter bij de volgende prent waar Mercurius Argus doodt (p.14). In het bijschrift boven Salomons houtsnede lezen wij "Mercurius speelt Argus in slaep", terwijl in het eronder volgende gedichtje het verhaal in deze zin gesimplificeerd wordt. Hetzelfde valt ook te constateren in de begeleidende teksten bij de prent van Solis van Posthius' uitgave, en in de Latijnse onderschriften bij de illustraties naar Goltzius en van C.de Passe I.
- 113 64-6) Alleen de reeds genoemde illustratie naar Goltzius beeldt Argus nog wakend uit, terwijl in een vroegere gravure, die op Salomons compositie is gebaseerd, Argus nog enkele ogen geopend heeft (H.Goltzius, ged. 1583, B.158, STRAUSS 1977, nr.139). Dit is samen met een prentje van Pyramus en Thisbe de eerste mythologische uitbeelding die Goltzius vervaardigde).
- b.v. 112 64-7) Ook in de illustraties van Salomon, Solis en Van der Borcht heeft Argus vele ogen op het hoofd; zij zijn echter - voorzover te zien - gesloten. In ieder geval is er geen moeite gedaan enkele duidelijk geopend uit te beelden. Dit is echter - net als bij Bloemaert - wel het geval in Goltzius' vroege prentjes uit 1583. Op de houtsnede bij Aneau's vertaling heeft Argus in het geheel geen extra ogen; dit wijst vooruit naar de praktijk van bijna alle 17de-eeuwse voorstellingen, waar deze eveneens worden weggelaten. Bloemaert verwijst voorts duidelijk zichtbaar naar de gruwelen die zullen volgen door naast Mercurius het zwaard te tonen waarmee deze Argus zal doden; in een doorkijk heel klein op de achtergrond valt Mercurius met het hoofd van Argus en diens dode lichaam aan zijn voeten waar te nemen, een toevoeging die in

latere voorstellingen van dit thema niet meer voorkomt.

64-8) MET., I, 674-676: "... illic tegumenque removit / et posuit pennas, tantummodo virga retenta est:/ hac agit, ut pastor, per devia rura capellas / ...". Florianus: "... daer ghecomen sijnde, heeft hy sijn vlogelen ende sijnen helm achtergelaten, ende behielt anders niet dan alleenlijc sijn roede, ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.16r).

64-9) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1645, dk. 79x104 cm. Vaduz, verz. Liechtenstein.

64-10) - H.Bloemaert, gem., dk. 77x66,5 cm. Utrecht, Centraal Museum.

115 65-1) - N.Moeyaert, pan. 31x67,5 cm. Milwaukee, verz. A.Bader. TÛMPEL A. 1974, nr.163, pendant van de Mercurius en Battus (TÛMPEL A. 1974, nrs. C2 en C3, bestaat alleen in kopieën). Het stuk is vooral van boven sterk besneden, een kopie (gem. J.Loo, TÛMPEL A. 1974, C4, afb.7) toont de oorspronkelijke compositie. Volgens Tümpel (p.16) zijn de nrs. C2, C3 en C4 wellicht kopieën door leerlingen; in Moeyaerts nalatenschap worden namelijk kopieën met deze onderwerpen vermeld.

65-2) HOLLSTEIN, XIV, nr.25, m. afb.

65-3) In de boekillustraties en in alle tot dan toe gepubliceerde prenten ging het of om het in slaap fluiten, of om het doden van Argus; dit moment ertussenin ontmoeten wij bij mijn weten hier voor het eerst. Het komt ook voor in werken van Jordaens (zie b.v. Schelte à Bolsvert naar Jordaens, HOLLSTEIN, III, nr.284 en IX, nr7; er bestaan diverse exemplaren van deze compositie, o.a. Lyon, Mus. des B.-A.), en Rubens (KdK, 410, Dresden, Gemaldegalerie) ca. 1635-1638. Bij Rubens heeft Mercurius de fluit nog aan de mond en pakt het zwaard met de andere hand (zie hierover ook p.107/108).

65-4) MET., I, 713-718: "talía dicturus vidit Cyllenius omnes / subcubuisse oculos adopertaque lumina somno;/ supprimit extemplo vocem firmatque soporem / languida permulcens medicata lumina virga./ nec mora, falcato nutantem vulnerat ense,/ qua collo est confine caput, ..." Florianus: "...soo sach hy dat alle die ooghen van Argus gesloten waren: dus begost hy al heymelijck te spreken, op dat hy den slaep oock wat mocht helpen. Daer na heeft hy haestelijck sijn sweert wtghetrocken ende ghinck terstont Argus mede onthoofden, ..." (FLORIANUS (ed.1619), fol.17r). Het is opmerkelijk dat Florianus de passage dat Mercurius ophoudt met spelen en met zijn staf over de ogen strijkt om de slaep te verdiepen niet heeft begrepen; dit zien wij ook nooit uitgebeeld! Ovidius stapt dan direct over naar de doodslag. Florianus voegt dus een regel in om te vertellen dat Mercurius zijn zwaard trekt.

65-5) MET., I, 676/677: "... per devia rura capellas / dum venit abductas ..." Ook bij Salomon en Solis zijn op de achtergrond geiten te zien. Opvallend zijn zij op Tempesta's illustratie (nr.10), van de dood van Argus die Moeyaert wellicht kende. Opmerkelijk is dat Florianus "capellae" met "schaepkens" vertaalt

113 en dat wij deze ook (in plaats van geiten) in de illustratie naar Goltzius en in De Passe's prentje aantreffen.

65-6) - P.van der Leeuw, gem. en ged. 1669, pan. 47x70 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 16-1-1963, nr.24.

65-7) - M.van Uytenbroeck, gem., pan. 39x72,2 cm. Parijs, verz. F.Lugt. WEISNER 1964, nr.46. Door B.Renckens en J.Nieuwstraten bij de foto op het RKD met een vraagteken aan D.Dalens I toegeschreven. Vergelijk Uytenbroecks ets B.23.

65-8) - M.van Uytenbroeck, vals gem. C.P. (resten van signatuur van Van Uytenbroeck), pan. 38,5x39 cm. WEISNER 1964, nr.56. Verviers, Musées Communaux.

65-9) Uytenbroeck, die, zoals later nog zal blijken, zeer gesteld moet zijn geweest op de Io-fabel, vervaardigde een reeks etsen (B.19-25)), gewijd aan het verhaal over Mercurius en Argus, waarin het in enkele ongebruikelijke momenten wordt opgesplitst. Daarvan moeten echter B.19 en B.21 - waar een dialoog tussen beide figuren (die beurtelings het landschap inwijzen) wordt getoond, en waar Mercurius ook geen fluit bij zich heeft - uitbeeldingen van het verhaal van Mercurius en Battus zijn (ook B.20 hoort daar vermoedelijk bij). B.22 toont echter dezelfde scène als het hierboven genoemde schilderijtje uit Verviers, terwijl B.23 hetzelfde moment laat zien als het stuk uit de verzameling Lugt. Vergelijk ook de prent uit het atelier van de De Passe's die in DU RYER'S Metamorfosen-uitgave van 1677 werd afgedrukt; deze moet m.i. naar een inventie van Van Uytenbroeck zijn vervaardigd.

65-10) - B.Breenbergh, koper 31x45 cm. Avignon, Musée Calvet. ROETHLISBERGER 1981, nr.81. Roethlisberger beschouwt de toeschrijving als niet geheel zeker. Hij ziet voornamelijk overeenkomsten met Breenberghs werk uit het midden van de jaren twintig; vooral de figuren zijn echter nogal afwijkend.

65-11) - A.Keirincx (toeschrijving), pan. 45x75 cm. Vlg. Zürich, 12-11-1976, nr.5245, m. afb.
- G.d'Hondecoeter, pan. 47x63 cm. Keulen, Ksth. Abels 1937.

65-12) Er zijn enkele onderwerpen die nogal eens door deze "Vlaamse" landschapsschilders gebruikt worden. De Diana-thema's - door Wtewael en Cornelis geïntroduceerd en later in de Poelenburch-school zo buitengewoon populair - komen een enkele maal in aan Vinckboons en Keirincx toegeschreven werken voor. Cephalus en Procris en Pan en Syrinx, beide typische "landschaps-onderwerpen" kan men reeds in het werk van Coninxloo als landschapsstoffage aantreffen en zij komen bij deze schilders evenals in de Poelenburch-school terug, terwijl een algemeen populair thema als Venus en Adonis ook door Coninxloo en na hem d'Hondecoeter en Keirincx werd gebruikt (een probleem bij dergelijke schilderijen is, dat het dikwijls onzekere toeschrijvingen betreffen, waarvan niet met stelligheid valt te zeggen of het om werken van Vlaamse schilders of van een van deze meesters gaat). Het zal overigens geen verbazing wekken dat een specialist in landschappen met dieren als Roelant Savery daarin vele malen

de musicerende Orpheus invulde.

66-1) Een schilderijtje dat geheel ten onrechte de naam van Van Poelenburch draagt (pan. 20x28 cm. Vlg. Berlijn, 5-4-1940, nr.53, m. afb.) laat ik buiten beschouwing. Het toont merkwaaarderwijs een geheel naakte, zittende Argus (of Battus?), die naar Mercurius - die aan komt lopen - opkijkt, terwijl een figuurtje voor hem op de grond zit fluit te spelen.

66-2) - D.van der Lisse, dk. 67,3x14,4 cm. Glasgow, Art Gallery.

66-3) MET., I, 622-627.

- M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 1625, pan. 51x89 cm. Augsburg, Gemäldegalerie (BSGS nr.5074). WEISNER 1964, nr.9. Hetzelfde onderwerp beeldde Uytenbroeck ook in een ets uit (B.18).

66-4) MET., I, 639-663.

- M.van Uytenbroeck, gem., pan. 46/47x62/63 cm. Voorheen Amsterdam, Ksth. De Boer, WEISNER 1964, nr.8.
- idem, gem. en ged. 1626, pan. 40,5x62,5 cm. Vlg. New York (Christie), 9-6-1978, nr.94, m. afb. WEISNER 1964, nr.39.

66-5) - N.Berchem, gem., pan. 42x53 cm. Den Haag, Ksth. Cramer 1960. SCHAAR 1958, p.22, ca. 1646.

- idem, pan. 24,5x31,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
- A. Houbraken, gem., dk. 49x41 cm. Durham, Tent. Northern Collections, The Bowes Museum 1963.

66-6) Zie ook PIGLER 1974, II, p.139. Beide onderwerpen komen voor op een cassone met de fabel van Io (SCHUBRING 1915/23, nr.387). Van het laatste onderwerp noemt Pigler slechts twee Franse schilderijen uit de late 17de en vroege 18de eeuw (Bon Boullogne en Halle), van het eerste enkele Franse, Italiaanse en Duitse voorstellingen die alle later zijn dan onze Uytenbroeck. Tenslotte kan een tekening uit de Rembrandt-school genoemd worden (Berlijn, Kupferstichkabinett, VALENTINER 1928/1934, p.158,591). Een schilderij van Claude Lorrain, gedateerd 1660 (Dublin, National Gallery of Ireland, M.Roethlisberger, Claude Lorrain. The paintings, New Haven 1961, afb.246), lijkt mij kennis van de ets van Uytenbroeck te reflecteren.

66-7) MET., VIII, 547-576.

- M.van Uytenbroeck, pan. 43,5x67,5 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. WEISNER 1964, nr.16.

66-8) Vergelijk bij voorbeeld Rubens' mooie schilderijtje dat hij in samenwerking met Jan Brueghel schilderde, New York, Metropolitan Museum of Art.

67-1) - J.Steen, gem., pan. 36,7x46,9 cm. Verblijfplaats onbekend. KIRSCHENBAUM 1977, nr.69b, afb.52. De scène komt in de bekende reeksen Metamorfosen-illustraties steeds voor. Zie bij voorbeeld, SOLIS 1563, nr.100 en VAN DER BORCHT 1591, nr.100.

67-2) MET., IV, 298-387.

- M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 1626, pan. 42x66 cm. Den Haag,

Dienst Verspreide Rijkscollecties. WEISNER 1964, nr.55.

67-3) De compositie van Pynas is slechts bekend uit een mooie prent van Magdalena de Passe, met inscriptie "Pinax pinxit A° 1623, HOLLSTEIN, XVI, nr.7.

- J.Glauber, dk. 123x90 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Afkomstig uit Paleis Soestdijk.

Van Uytenbroeck koos niet dezelfde scène als Pynas - de geforceerde vrijage, die ook in de reeksen Metamorfozen-illustraties altijd werd uitgebeeld (zie bijv. SOLIS 1563, nr.51). VAN DER BORCHT 1591, nr.51 en DE PASSE 1602, nr.37) - maar het moment dat Salmacis van een afstand Hermaphroditus bekijkt (MET.IV, 340-355), een scène die veel eerder op een geheel andere wijze door Spranger werd uitgebeeld (Wenen, Kunsthistorisches Museum). Bij Van Uytenbroeck lijkt Salmacis haar kleren zojuist te hebben afgegooid, klaar om aan te vallen! (MET., IV, 356/357).

67-4) MET., X, 23-25.

- M.van Uytenbroeck, pan. 43x50 cm. Leningrad, Hermitage, WEISNER 1964, nr.31, afb.8.

Een laat 17de-eeuwse Eurydice: J.Glauber?, Glasgow, Art Gallery.

Zie voor een aantal schilderijen buiten de Noordelijke

Nederlanden: PIGLER 1974, II, p.88.

Rubens' schets voor de Torre de la Parada (HELD 1980, nr.188, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen), stelt m.i. niet de dood van Euridyce, maar die van Hesperia voor (MET., XI, 767-785).

67-5) MET., II, 553-560. Zie voor de illustraties bijv.: SALOMON 1557, nr.28, SOLIS 1563, nr.28, VAN DER BORCHT 1591, nr.28, DE PASSE 1602, nr.20, TEMPESTA 1606, nr.14.

Zie voor de grootfigurige voorstellingen p.137/138.

Zie over de fabel van Erichthonius in de Nederlandse kunst:

STECHOW 1963, p.27-35 en RDK (Stechow), kolom 1241-1247.

De hieronder genoemde werken van Van Uytenbroeck en Breenbergh komen niet in de bovengenoemde literatuur voor.

De betrekkelijk geringe uitdrukking van schrik in bijna alle Erichthonius-uitbeeldingen (dit is in zeer sterke mate het geval in Rubens' weergave, waar schrikreacties vrijwel ontbreken), hebben STECHOW 1963 en ALPERS 1967 aanleiding gegeven tot verbazing en nogal moeizame interpretaties, omdat zij uitgingen van de volledige versie van het verhaal (voor het eerst verteld in Euripides' *Ion*, zie ook HYGINUS, *Fab.* 166), waarin de dochters van Cecrops waanzinnig van schrik worden en zich of van de Acropolis of in zee storten (in nog andere versies worden zij door de Erichthonius bewakende slangen achtervolgd en gedood). Zie STECHOW 1963, p.27-28, RDK, V, kolom 1241-1242 (Stechow) en ALPERS 1967, p.280-283). Merkwaardig is dat deze auteurs kennelijk niet Ovidius serieus hebben geraadpleegd, die niets van dit alles vertelt. Aglauros opent slechts - tegen bevel van Minerva - de mand, waarna de zusters de baby en de slang zien. Over schrik wordt niet gesproken. Een kleine 200 regels verder blijken zij nog in zeer goede staat te verkeren; zij figureren dan in het verhaal van Mercurius en Herse - een van de drie zusters. Dan neemt Minerva wraak op Aglauros die door toedoen van Mercurius in steen verandert (MET., II, 752-831).

In de illustraties - en ook in de meeste schilderijen - wordt traditiegetrouw het kind met een slangen-onderlijf en een soort

drakenpoten uitgebeeld (zie ook Van Mander *Wtlegghingh*, fol.15r "een kindt als een Draeck oft met Drake voeten"), hoewel Ovidius dit niet vermeldt. Hij schrijft slechts "infantemque vident adporrectumque draconem" (II,561): "Zij zien het kind en daarnaast uitgestrekt een slang". In het gedicht onder Salomons illustratie lezen wij echter "Maer tachterste was een serpent" (BORLUIT 1557). Iets dergelijks staat in de parafrase bij Van der Borchs prent; "partim homo, partim serpens" en bij De Passe's prent "Unden aus ein Schlang obn aus ein Kind". (VAN DER BORCHT 1591, p.61, VAN DE PASSE 1607, p.20). Florianus vertaalt: "...doen sagen sy daer t'kindeken in ligghen dat welcke half mensche ende half serpent was". (FLORIANUS (ed.1619), fol.12v). Net als bij Mercurius en Argus het geval was wordt dus sinds Salomon telkens, zowel in de uitbeelding als in de bijschriften, dezelfde "fout" gemaakt.

116

67-6) - M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 162(6?), pan. 42x65,5 cm. Amsterdam, verz. F.Butôt 1965. WEISNER 1964, nr.42. Zie voor de compositie van Rubens: STECHOW 1963, afb.6 (Vaduz, verz. Liechtenstein, ca. 1616), afb.10 (Londen, verz. Seilern, olieverfschets, ca. 1615), afb.12 (Oberlin, Allen Memorial Museum, fragment, ca.1633; afb.13 toont een kopie).

67-7) Anoniem naar Goltzius, tweede reeks nr.12.

De Passe's illustratie toont de gravure naar Goltzius in spiegelbeeld. Vergelijk de positie van de van achter geziene Aglauros die de mand opent, evenals de middelste terugdeinzende zuster.

67-8) - B.Breenbergh, gem. en ged. 1636, pan. 49,5x84,4 cm. Vlg. Londen (Christie), 13-7-1979, nr.15, m. afb.

67-9) Vooral de enorme mand die door een erachter staande Aglauros wordt geopend, en het kind dat meer een beest met een mensenhoofdje is, herinneren direct aan de prenten van Salomon en Solis (zie p.67n5).

67-10) Zie hierover verder p.128-131.

67-11) - M.van Uytenbroeck, gem., pan. 43x61 cm. Vlg. Berlin, 24-1-1934, nr.131, m. afb. WEISNER 1964, nr.13, afb.1.

- P.P.Rubens, Kassel, Gemäldegalerie, ca. 1613.

Vergelijk SALOMON 1557, nr.25, SOLIS 1563, nr.25, VAN DER BORCHT 1591, nr.25, TEMPESTA 1606, nr.23 (niet bij DE PASSE 1602).

67-12) MET., II, 425-429.

68-1) Niet bij HOLLSTEIN.

De overvloedige rietpollen lijken erop te wijzen dat deze prent inderdaad een rol heeft gespeeld.

68-2) MET., I, r.689-711.

- M.van Uytenbroeck, gem., pan. 51,5x68 cm. Konstanz, Ksth. Bodan, ca. 1950, WEISNER 1964, nr.18.

Aan Van Uytenbroeck verwant zijn voorts twee anonieme schilderijen:

- Anoniem, pan. 30x50,6 cm. Vorden, verz. A.Staring, en een

schilderij in Quimper, Musée des Beaux Arts, dat praktisch dezelfde compositie heeft als een stuk met dezelfde voorstelling van Paul Bril in Parijs, Louvre; desondanks lijkt het wel van de hand van een Noordnederlandse schilder te zijn.

68-3) Voor de verspreiding van dit thema als landschapsoffage kan een prent van W.van Nieuland naar P.Brill een rol hebben gespeeld (niet bij HOLLSTEIN).

- A.Keirinx, pan. 30x23 cm. Danzig, Museum.

- idem, gem. en ged. 1630, pan. 36,5x30 cm. Montpellier, verz. Pellicer (niet de achtervolgeling, maar nã de metamorfose).

68-4) Vergelijk SALOMON 1557, nr.18, SOLIS 1563, nr.18, VAN DER BORCHT, 1591, nr.18, anon. naar Goltzius, eerste reeks nr.10, en vooral DE PASSE 1602, nr.15 (niet bij TEMPESTA 1606).

68-5) MET., VI, 337-381.

- G.van Coninxloo, pan. 143,5x204 cm. Leningrad, Hermitage. Het origineel van Elsheimer is verloren gegaan, de compositie is echter weergegeven in twee gravures van resp. W.Hollar en Magdalena de Passe; zie ANDREWS 1977, nr.A2, daar ook enkele kopieën genoemd. Van Brill en Brueghel bij voorbeeld:

- P.Brill, Berlijn, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Berlin-Dahlem. G.Faggin in: *Paragone* 16 (1965), nr.7.

- J.Brueghel I, o.a. Amsterdam, Rijksmuseum.

68-6) - M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 1626, pan. 45,7x68 cm. Manchester, verz. F.K.Pacht. WEISNER 1977, nr.38.

- C.van Poelenburch, lapis lazuli 23x33 cm. Florence, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.28.

- B.Breenbergh, gem. en ged. 1630, dk. 64x114,5 cm. Amsterdam, part.verz. ROETHLISBERGER 1981, nr.116.

- navolger VanUytenbroeck, pan? geen maten bekend, vroeger Wenen, Ksth. St.Lucas, door Weisner bij foto RKD toegeschreven aan D.Dalens?

- A.Bloemaert, gem. en ged. 1646, dk. 69,5x100 cm. Utrecht, Centraal Museum.

- R.van Troyen, pan. 26,5x32,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 5-11-1954, nr.197.

117 68-7) - M.van Uytenbroeck, gem. en ged. 1626, pan. 37,5x39 cm. Kassel, Gemäldegalerie. WEISNER 1964, nr.29.

15 68-8) Het traditionele moment is echter iets gewijzigd; Venus heeft de appel reeds gekregen. Opmerkelijk is dat haar sterk in het verkort geziene, vooruitstekende arm herinnert aan het gebaar dat Juno in de Raimondi-prent maakt.

68-9) VAN MANDER *Wtlegghingh*, fol.91r/v.

Mercurius beveelt Paris aan als rechter; hij acht deze geschikt vanwege de rechtvaardigheid die hij betoonde toen hij een vreemde stier, die de sterkste stier uit zijn eigen kudde overwon, uitbundig prees als overwinnaar.

69-1) VAN MANDER *Wtlegghingh*, fol.91v.

Juno: "... een witte Conings Croon omdruckte haer het hoofd, en haar handt was met eenen staf geladen". Minerva is gekleed met

helm, schild en speer en alleen Venus was naakt "... met een blooten ongedekt lichaem"; slechts een doorschijnend zijden sluiertje "... beschaduwde haer zichtbare Vrouwlijkheyt".

Mercurius is niet aanwezig op Uytenbroecks schilderij, hetgeen ook in overeenstemming is met Van Manders relaas, waar Mercurius meteen weer wegvliegt na de appel aan Paris te hebben overhandigd. Het beschreven gevolg van de drie godinnen wordt, conform de beeldtraditie, weggelaten; ook wat betreft de kleding van Paris wordt niet de beschrijving maar de picturale traditie gevolgd, waarin Paris immers geheel naakt is, of slechts getooid met een doek om de lendenen.

69-2) VAN MANDER *Wtlegghingh*, fol.91v.

118 69-3) - N.Moeyaert, pan. 62x83 cm. Voorheen Londen, verz. E.Shapiro, TUMPEL A. 1974, nr.172, door haar ca. 1649 gedateerd.

69-4) Een elkaar omarmend godinnenpaar (Juno en Minerva) is mij slechts bekend van een prent van Balthasar van den Bosch (HOLLSTEIN, III, nr.10).

70-1) Dit in tegenstelling tot Breenbergh, wiens stijl altijd met die van Poelenburch wordt geassocieerd, maar wiens onderwerpkeuze zich wat betreft zijn - niet zeer talrijke - mythologische onderwerpen (en dat geldt overigens ook voor zijn bijbelse thema's), niet bij deze schilder aansluit. Bijna al zijn mythologische schilderijen zijn zojuist ter sprake gekomen in samenhang met de werken van Lastman, Tegnagel, Moeyaert, Jacob Pynas (allen stadgenoten van Breenbergh) en Uytenbroeck. De enige die nog niet genoemd werden, zijn enkele late werken: een Pyramus en Thisbe uit 1646, een dood van Adonis uit hetzelfde jaar en Diana en haar nimfen uit 1647; slechts in dit laatste schilderij behandelt hij een thema dat oneindig veel in de Poelenburch-school voorkomt.

70-2) - C.van Poelenburch, pan. 39,6x53,4 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.16.

- idem, gem. en ged. 1624, pan. 42,5x49,5 cm. Londen, Ksth. Alan Jacobs (1977). SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.19.

119 - idem, koper 38x49 cm. Londen, Ksth. Noortman (1980); Den Haag, Mauritshuis, SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.20.

- idem, gem. pan. 30,5x40,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.18.

- idem, pan. 32,7x40,4 cm. Malibu, verz. J.Walsh.

SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.17.

- idem, gem. en ged. 1623, pan. 32x48,5 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.32, m. afb.

Niet op de wolken maar op de aarde gesitueerd:

- idem, gem. pan. 39x69 cm. Dessau, Schloss Georgium. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.21.

Psyche door Mercurius naar de Olympus gevoerd:

- idem, gem., pan. 40x70,5 cm. Bazel, Öffentl. Kunstsln. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.27.

70-3) Zie p.16n3.

Zie voorts ook de hierop geïnspireerde prent van B.Dolendo naar Van Mander, met de ten hemelvoering van Psyche (VALENTINER

1930, nr.104, afb.17). Ook in een boekillustratie dringt deze beeldvorm door, zoals in Van der Borchts prentje (VAN DER BORCHT 1591, nr.19) met de goden vergadering bij MET., I, 166 e.v. (waarin overigens beschreven wordt dat deze vergadering zich in een marmeren hal van het paleis van Jupiter afspeelt).

70-4) Op p.18/19 werd gewezen op de werken van resp. Abraham Bloemaert in het Mauritshuis en Wtewael in de verz. Howard, de enige schilderijtjes met dit thema vóór Poelenburch die eveneens geen verhalende elementen bevatten. Verwezen werd toen naar het feit dat in een Metamorfosen-illustratie van C.de Passe I de Aetas aurea door middel van banketterende goden - ontleend aan de Goltzius/Spranger gravure - werd uitgebeeld (zie p.18n2).

71-1) APULEIUS, X, 30-34.

71-2) P.P.Rubens (Merton House, verz. Duke of Sutherland) voegt bij voorbeeld op geraffineerde wijze een aantal voorstellingen - bijna letterlijk overgenomen - uit de zwikken van de Loggia di Psiche in, zoals de centrale groep van Mercurius en Psyche, de groep "gratiën" rechts, de Venus op haar wagen links en Jupiter en Cupido op de achtergrond. Voor het overige zijn de op de achtergrond zittende goden ook bijna allen terug te vinden in de twee grote fresco's op het plafond van de Loggia di Psiche (zie ook JAFFE 1977, p.28 en afb.50). Overigens bevond zich op Honselaarsdijk een badkamer met de geschiedenis van Psyche (in 1648 door enige Vlaamse schilders, grotendeels naar Rafael, zie E.Duverger, "Abraham van Diepenbeeck en Gonzales Coques aan het werk voor de stadhouder Frederik Hendrik, Prins van Oranje", Jaarboek v.h. Kon. Museum v. Schone Kunsten Antwerpen, 1972, p.181-237).

71-3) Zie p.16n6 en p.70n3.

71-4) Zie p.18.

71-5) Opmerkelijk is dat Poelenburch, in een aantal gevallen, het bij de maniëristen (en ook bij Rubens) zo geliefde thema "Sine Cerere et Baccho friget Venus" invoegt. In de exemplaren in Braunschweig, Londen (Alan Jacobs) en Kopenhagen zien wij dit groepje apart op een wolk op de voorgrond gezeten; deze groepjes vormen wat opstelling betreft een verre naklank van Rafaels drie gratiën-groep in een van de zwikken van de Loggia di Psiche. In het Kopenhaagse stuk is nog een komische noot ingevoegd: Hercules lijkt op dit wolkje te willen klimmen maar wordt door Cupido tegengehouden - voor de deugd is geen plaats in dit gezelschap. Overigens schilderde Poelenburch ook enkele voorstellingen met alleen het "Sine Cerere..."-groepje op de wolken (Lille, Musée des Beaux-Arts; Wenen, Akademie der Bildende Künste); ook hier past hij een bestaande voorstelling aan deze hem zo vertrouwde beeldvorm aan. Tenslotte zijn er nog twee schilderijtjes met enkele goden op de wolken, waarvan de voorstelling onduidelijk is: een van Venus, Juno en Jupiter, en een waar een manspersoon door Jupiter, Minerva en Bacchus van de wolken wordt gegooid, terwijl Juno goedkeurend toekijkt. Een mogelijkheid voor het laatste onderwerp is wellicht Ixion, die door Jupiter met zijn bliksem uit de hemel wordt verdreven. Wat Minerva en Bacchus

daarbij te maken hebben is echter niet duidelijk (resp. Aske, verz. Marquess of Zetland, en Vlg. Amsterdam (Sotheby-MvW), 30/31-10-1979, nr.89 m. afb. Zie verder over dit alles ook SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, p.129-134.

71-6) Slechts twee werken uit de Poelenburch-school zijn mij bekend:

- N.Tol, pan. 49,5x64,5 cm. Utrecht, Centraal Museum.
- D.Vertangen (heette C.van Poelenburch), dk. 72x90 cm. Vlg. Keulen, 28-4-1896, nr.146, m. afb.

Wellicht onder invloed van Poelenburch heeft ook Knüpfer zich aan goden op de wolken gewaagd, terwijl het thema later in de eeuw nog valt terug te vinden bij Gerard Hoet en Barend Graat:
- N.Knüpfer, gem. en ged. 16., pan. 36,5x45,5 cm. Vlg. Wenen, 16-2-1911, nr.298, m.afb. (volgens deze cat. gedateerd 1640, volgens Th.von Frimmel 1913 II, p.320, gedateerd 1654), KUZNETZOV 1974, nr.80.

- G.Hoet, dk. 9"6x13" (alleen bekend van gravure uit het Cabinet Lebrun, waarop deze maten worden vermeld).
- B.Graat (toeschrijving W.van de Watering bij foto RKD), dk. 175x175 cm. Verz. M.Lonhienne (1905), als G.Lairesse.

121 72-1) - C.van Poelenburch, gem., pan. 26x24 cm. Pommersfelden, verz. Schönborn. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.31.

120 - J.Both en C.van Poelenburch, gem. (J.Both), dk. 97x129 cm. Londen, National Gallery.
Vergelijk bij voorbeeld de positie van Paris en Venus ten opzichte van elkaar, evenals de Minerva-figuur, met dezelfde figuren bij Bloemaert.

72-2) - D.Vertangen, gem., pan. 46x54 cm. Vlg.Keulen, 14-6-1976, nr.299, m. afb.

Vergelijk de rechts op de voorgrond geplaatste zittende Minerva-figuur en de hevig gebarend reagerende Juno. In de figuren van Paris, Venus en Amor is daarentegen op zeer letterlijke wijze de Raimondi-gravure gevolgd.

122 72-3) - C.van Poelenburch, koper 29x37 cm. Kassel, Gemäldegalerie. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.30.

123 72-4) - Navolger Poelenburch, pan. 29x36 cm. Weston Park, verz. Earl of Bradford, als C.van Poelenburch.
- Navolger Poelenburch (J.van Haensbergen?), koper 36,5x45,5 cm. Den Haag, Ksth. Cramer (coll. cat. 1968, m. afb.) als C.van Poelenburch.

72-5) Zie p.27.

123 72-6) Vergelijk de positie van Venus ten opzichte van Paris en vooral de merkwaardige Juno-figuur, met Wtewaels compositie in de verz. Kincaid-Lennox en met diens stukken in resp. de National Gallery in Londen en in een Duitse part.verz.

124 72-7) - P.Codde, gem., pan. 40,6x53,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 30-4-1948, nr.133.

125 - N.Berchem, gem., pan. 90x114 cm. Vaduz, verz. Liechtenstein.
27 In dit paneel, dat enige reminiscenties aan Moreelse's compositie

lijkt te tonen, geeft een lachende Paris de appel aan Venus, terwijl Juno en Minerva al discussiërend zich weer aan het aankleden zijn. Bij Codde heft Juno een vermanende vinger terwijl zij misprijzend naar de, er languisant bijliggende, Venus kijkt; Minerva staat er duidelijk bij alsof zij niet gewend is ontkleed te zijn.

- 126 73-1) - C.van Poelenburch, koper 44x56 cm. Madrid, Prado.
SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.11.
127 - idem, pan. 52x84 cm. Nancy, Musée des Beaux-Arts. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.12.
128 - idem, gem. pan. 17,3x39,5 cm. Leningrad, Hermitage, SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.10.
129 - idem, gem. en ged. 1659, pan. 59x83 cm. Kopenhagen, Statens Museum. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.9, m. afb.

73-2) Zie over deze prenten p.30/31.

- 36, 37 73-3) De opstelling van de groep herinnert enigszins aan E.Sadeler's prent naar Pauwels Franck (in spiegelbeeld, vergelijk ook de rugfiguur). Van Tempesta's B.822 en 823 lijken eveneens vage echo's aanwezig (vergelijk de nimf links die naar de kleren vlucht met de nimf op dezelfde plaats in B.823, en de Diana met de haar vastgrijpende nimf met B.822).

73-4) Dergelijke opgewonden, schrikachtige gebaren komen wij op talloze schilderijen met nimfen van Poelenburch tegen, zonder dat deze een specifieke functie hebben.

- 36 73-5) Slechts deze Actaeon-figuur, met zijn uitgespreide armen en benen, herinnert nog aan een van de Tempesta-prenten, namelijk B.823.

74-1) Zie voor de beschrijving van Ovidius p.30n9,30n10. Dergelijke landschappen met grote rotspartijen aan één zijde van het beeld treffen wij in dezelfde tijd ook in andere landschappen van Poelenburch aan; vergelijk bij voorbeeld het Landschap met dansende figuren, gedateerd 1622, Florence, Uffizi (SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.140) en Landschap met Lot en zijn dochters (part.verz. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.48).

74-2) Op de twee middenpanelen worden een jager en zijn honden berecht, en opgehangen en geroosterd door de dieren. In de negen paneeltjes eromheen zijn diverse jachtscènes uitgebeeld. Aan de bovenzijde zien wij tafereelen met een deugdzame, Christelijke jager en een ondeugdzame, heidense jager, respectievelijk St. Hubertus - die knielt voor de verschijning van het hert met het crucifix - en rechts Poelenburch's Actaeon-scène (zie verder p.183/18).

74-3) Zie over dit gebaar p.30/31 en 34n4.

74-4) Zie p.30 e.v. over de "complete" uitbeeldingen. Helemaal in contrast met het verhaal is wel de herder met zijn kudde op de achtergrond, die eveneens een goed zicht op Diana zou kunnen hebben.

75-1) - D.van der Lisse, gem., pan 25,1x36,8 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- idem, gem., pan. 38,7x50,8 cm. Londen (Christie), 10-12-1982, nr.34

75-2) - D.van der Lisse, gem., geen maten bekend. Luik, Prévoyance Sociale.
- Poelenburch-school, pan. 33x41 cm. Dordrecht, part.verz.
- D.van der Lisse, dk. 111x147 cm. New York, ksth. Spark als C.van Poelenburch.
- D.van der Lisse?, pan. 28x39 cm. Wenen, verz. Dr. Nemere (1922).
- A.van Cuylenburgh, pan. 50x75 cm. Vlg. Parijs, 14-12-1912, nr.98, m. afb., als C.van Poelenburch.

75-3) - D.van der Lisse, gem., pan. 44x56 cm. Stockholm, National Museum (alleen in cat. 1910 en 1920 en in cat. Slot Rosenberg 1953).

- 130 - idem, gem., pan. 48,5x83 cm. Berlijn, Staatliche Museen (Bode Museum).
- A.van Cuylenburgh, gem. en ged. 1645, pan. 50x74 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 22-7-1953, nr.118.
- School Poelenburch (W.van Rijssen?), pan. 31,5x43,5 cm. Baltimore, The Baltimore Museum of art.

- 131 75-4) - School Poelenburch, koper 39,5x48,5 cm. Leningrad, Hermitage, ten onrechte als Poelenburch.
- A.van Cuylenburgh, gem. en ged. 1647, pan.50x74 cm. München, BSGS, nr. 2008.
In enkele van de hiergenoemde werken van Van Cuylenburgh schilderde deze een grot. Dit lijkt echter eerder gedaan omdat het schilderen van grotten een specialisme van Van Cuylenburgh was, dan om de setting meer in overeenstemming met de tekst van Ovidius te brengen; bovendien zijn Diana en haar nimfen ook in deze schilderijen desondanks voor Actaeon van verre zichtbaar.

- 132 75-5) - P.Codde, pan. 65x95 cm. Part.verz. Frankrijk.

75-6) Codde vervaardigde ook een schilderij dat in verwante beeldvorm - maar beslist minder uitdagend - slechts Diana en haar badende nimfen laat zien; gedateerd 1651, Anholt, verz. Fürst Zu Salm-Salm.

75-7) J.Loïs, gedateerd 1647 (niet bij HOLLSTEIN; exemplaar aanwezig in het Prentenkabinet, Leiden). Een aantal naakten ligt in dezelfde houdingen, zoals de Diana-figuur die door Codde naar de voorgrond is gehaald en bij hem de toeschouwer uitdagend aankijkt, en de wijdbeens liggende nimf die zich op Loïs' prent door een fontein laat besproeien; ook het type naakten, dat sterk op Vlaamse voorbeelden lijkt geïnspireerd (men denke aan Jordaens), vertoont overeenkomst. Het is echter vooral de onverhuld erotische sfeer die in beide composities opvalt. Bovendien toont de prent dezelfde uitzonderlijkheid als Codde's schilderij: Actaeon heeft nog geen gewei en wordt in het geheel niet waargenomen. De op de rug liggende nimf lijkt overigens - vooral bij Loïs - te verwijzen naar de Callisto-episode, gezien de manier waarop twee nimfen haar vastgrijpen.

Een opmerkelijk detail: op de achtergrond van deze prent zijn twee honden te zien waarvan de ene aan het kakken is, terwijl de andere daaraan snuffelt. Zie hierover verder p.183n2.

75-8) - School Poelenburch, koper 11,5x16 cm. München, BSGS nr.2096.

- idem, doek 63,5x42 cm. Opoczno, kasteel (Tsjecho-Slowakije).
- N.Tol (geen maten bekend), Wenen, verz. Stummer (aan het begin van deze eeuw). Th.Frimmel, Lexicon der Wiener Gemäldesammlungen, München 1913, I, afb.37).

- 36 Het is opmerkelijk dat de vluchtende Actaeon, die in het prent-
werk slechts in Tempesta's B 823 werd uitgebeeld en in de vroege
schilderijen geheel afwezig is, in deze werken enkele malen
verschijnt, zowel als nauwelijks te ontwaren figuur (zoals in
127 Poelenburchs paneel te Nancy), als juist ook in de enkele werken
waar Actaeon een voornamere plaats inneemt (zoals in Poelenburchs
128 stuk te Leningrad en in de bovengenoemde twee anonieme schilde-
rijen). Wellicht is hier sprake van reminiscenties aan belang-
rijke Italiaanse werken met Actaeon-voorstellingen in de 17de
eeuw. In tegenstelling tot hun noordelijke collega's geven zij
steeds de voorkeur aan deze scène. Zie bij voorbeeld Domenichino
(fresco 1619; in Palazzo Giustiniani-Odescalchi, Bassano di Sutri
(R.E.Spear, Domenichino, New Haven 1982, nr.34 III, afb.647) . In
de bovenzijde van de omlijsting bevindt zich een kleine Diana en
Callisto-scène in bronsreliëf-nabootsing); voorts Francesco
Albani (Londen, Wellington Museum; Dresden, Gemäldegalerie
nr.339; Parijs, Louvre, replek in Dresden, Gemäldegalerie nr.
338, in spiegelbeeld en repleken in Genua, Galleria Palavicini
en Rome, Galleria Spada (zie cat.tent. L'ideale classico in
Italia e la pittura di paesaggio, Bologna 1962, nr.49). Een
schilderij dat altijd als werk van Annibale Carracci gold, maar
over de toeschrijving waarvan tegenwoordig de meningen uiteen-
lopen (Brussel, Museum van Schone Kunsten, POSNER 1971,
nr.183(R); het wordt ook wel aan Agostino Carracci toegeschreven),
lijkt zowel voor Domenichino als Albani als uitgangspunt te
hebben gediend. Op deze uitbeelding maakt Diana wel, net als in
het noorden, het bestraffend-wijzende gebaar dat vooral zijn
oorsprong in Tempesta lijkt te hebben en uiteindelijk terug te
voeren is op Titiaans Diana en Callisto-inventie. Opvallend is
dat Domenichino's Diana-figuur zeer sterk herinnert aan de prent
van Matham naar Moreelse. Zij kan net als Moreelse's compositie
een verwerking zijn van Tempesta's Diana uit diens Metamorfose-
reeks, gecombineerd met reminiscenties aan Titiaans Diana uit
diens Diana en Callisto (zie p.30n8).
Overigens zien wij zowel in het schilderij uit de school van
Caracci als bij Domenichino een fontein met een bassin, iets dat
in de noordelijke schilderijen nooit meer voorkwam.

75-9) Zie p.30n7.

76-1) - D.Dalens I, gem. en ged. 1660, pan. 37x49 cm. Vlg.
Versailles 23-6-1974, nr.20 m. afb.

Vergelijk de houding van Diana, waterspattend uit een water-
valletje, Diana's positie ten opzichte van Actaeon, en respec-
tiefelijk de wijzende en de enigszins vooroverbuigende nimf.

76-2) Zie over Wtewael p.31-32.

76-3) - C.van Poelenburch, koper 29,1x37,4 cm. Vlg. Londen
(Christie), 11-7-1975, nr.82 m. afb. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984,
nr.119.

- A.van Cuylenburgh, pan. 60,5x84 cm. Utrecht, Centraal Museum.
- idem, gem. pan. 32x40 cm. Den Haag, Mauritshuis.
- idem, gem. en ged. 1644, pan. 45x54,5 cm. Oslo,
Nationaalgaleries.

- J.van Haensbergen (toeschrijving), geen maten bekend, Londen,
Ksth. R.H.Ward (1932), als C.van Poelenburch.

- idem, vals gem. C.P., dk. 35x43,5 cm. Londen, National Gallery.
- D.Vertangen, pan. 40x54 cm. Göttingen, Kunstslg. der
Universitat.

- W.de Heusch en C.van Poelenburch, gem. GDH, pan. 46,5x42 cm.
Ksth. D.H.Cevat (1965).

- School Poelenburch, gem. CP, pan. 44,5x54,5 cm. Verz. Viscount
Halifax.

- School Poelenburch, pan. 32,5x44,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby),
11-6-1980, nr.110, m. afb.

76-4) A.van Cuylenburgh, gem. en ged. 1642, pan. 39,5x53,5 cm.
Vlg. Londen (Christie), 13-12-1974, nr.46, m. afb.

76-5) C.van Poelenburch, koper 25x30 cm. Kassel, Gemäldegalerie.
SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.146.

- 133 76-6) C.van Poelenburch, gem., pan. 53,5x81,5 cm. Leningrad,
Hermitage. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.13.

76-7) Zie voor de beschrijving van Ovidius p.34n10.

- 37 77-1) Vergelijk voor de Callisto-figuur Tempesta's B.822 en voor
51 de rechternimf de prent van Matham naar Moreelse.

77-2) - W.de Heusch (toeschrijving J.Nieuwstraten bij foto RKD,
heette J.Both) en C.van Poelenburch, pan. 47x40 cm. Malmö, verz.
Sandegren (1949).

- 134 - D.van der Lisse, gem., pan. 40x66 cm. Vlg. Londen (Christie),
25-10-1946, nr.71.

77-3) Er is bij Van der Lisse, net als bij Poelenburch, zelfs
geen sprake van dat Callisto van haar kleren wordt ontdaan.

77-4) Bij voorbeeld in een werk van Van Haensbergen, waar de
verhalende inhoud verzwakt wordt doordat Diana eerder verschrikt
dan kwaad lijkt.

- 135 - J.van Haensbergen, gem., pan. 31x38 cm. Stuttgart,
Württembergische Staatsgalerie.

77-5) Anoniem (heette Poelenburch, kan echter zelfs niet "school
Poelenburch" genoemd worden aangezien het landschap een geheel
ander karakter heeft), maten niet bekend. Londen, verz. Mrs.
Joseph (1954).

77-6) - D.van der Lisse, pan. 42x69 cm. Vlg. Wenen, 20-5-1931.
- W.de Heusch, gem. (stoffage Poelenburch-school), koper 25,5x30
cm. Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie.

- School Poelenburch, gem., pan. 17x 23 cm. Frankfurt, Städelsches Institut.

78-1) - School Poelenburch, koper 28x36,5 cm. Bowhill, verz. Duke of Buccleugh.

- idem, pan. 32x41 cm. Geen gegevens. Foto RKD L 54588.

- idem, pan. 16,2x20,8 cm. Geen gegevens. Foto RKD L 54589.

- idem, vals gem. CP, koper 24,5x28,5 cm. Voorheen München, Ksth. Böhrer.

136 - idem, vals gem. CP, pan. 32x40 cm. München, BSGS nr.2094.

- B.Breenbergh, gem. en ged. 1647, pan. 37x48 cm. Grenoble, Musée des Beaux-Arts. ROETHLISBERGER 1981, nr.226.

- A.van Cuylenburgh, gem. en ged. 1649, dk. 60,5x40cm. Vlg.

Londen (Sotheby), 30-11-1966, nr.2, m. afb.

- J.van Haensbergen? dk. 40,5x52,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

- W.de Heusch (stoffage Poelenburch-school), geen maten bekend, Londen, Ksth. R.H.Ward (1932).

78-2) - A.van Cuylenburgh, pan.45x58,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 10-2-1965, nr.39, m. afb.

49 Vergelijk voor Diana de prent van Saenredam naar Goltzius (spiegelbeeld). Een van de nimfen waar Diana op wijst doet weer denken aan de vaker voorkomende nimf die zich, op Callisto

48 wijzend, tot Diana richt (vergelijk de eerste inventie van Goltzius uit zijn Metamorfosen-serie).

- School Poelenburch, pan. 32,5x44,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 11-6-1980, nr.110, m. afb.

In een schilderij van Gerard Hoet (dk. 26x34 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, inv.nr. R1718), die zijn voorstellingen met nimfen bij de Poelenburch-navolgers aansloot, zien wij een converserende Dianagroep, terwijl links op de achtergrond een nimf zich aan het ontkleden is en andere, nog geheel gekleed, een enigszins terugdeinzende houding heeft.

78-3) In het 1639 gedateerde schilderij door de nimfen rechts, in het andere paneel door de groep rond de liggende nimf.

- A.van Nieulandt, gem. en ged. 1639, pan. 36x49 cm. St.Gilgen, verz. Butöt (1975).

137 - idem, gem. en ged. 1641, pan. 52x81cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Zie ook een schilderijtje met figuren uit de Poelenburch school (vals gem. G.Hoet, pan. 49x69 cm. Vlg. München, 12-5-1910, nr.26 m. afb.), waar Diana zich richt op een groepje nimfen, waarvan een aantal wijst op een in hun midden gezeten nimf, die er echter zeer kalmpjes bijzit.

138 78-4) - A.van Nieulandt, gem. en ged. 1654, dk. 116x84 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

49 78-5) Vergelijk voor de Diana-groep de prent van Saenredam naar Goltzius, voor de Callisto-groep die van Saenredam naar Moreelse

51 (Callisto zelf is mee en profil gedraaid).

78-6) Zie p.30n7.

51 Ook de twee staande nimfen in het midden tonen onmiskenbaar Van Nieulandts bekendheid met deze prent.

78-7) - D.Vertangen, gem., pan. 31x40,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

De Diana- en de Callisto-groep zijn weer aan weerszijden van een beek geplaatst. Callisto is tegenstribbelend voorgesteld en wordt door een nimf bij de arm vastgehouden. Naast dit vrouwde, aan Titiaan ontleende motief, vertoont Callisto een pose die m.i. ontleend is aan een op de voorgrond gezeten nimf op de Actaeon-prent van J.Th.Bry naar Joseph Heintz (spiegelbeeld van E.Sadeler's prent naar Heintz). Diana's houding die wij nog niet eerder tegenkwamen treffen wij ook aan in een schilderijtje van Rottenhammer (ook toegeschreven aan Van Balen; Vlg. Londen (Christie), 13-12-1978, nr. 209 m. afb., als Rottenhammer). Een meer traditionele pose wordt door de voor haar zittende nimf ingenomen.

139 78-8) - School Poelenburch, vals gem., koper 19x23,8 cm. München, BSGS nr. 2785.

79-1) Zie voor de uitbeelding van het Apollo en Daphne-thema in de schilderkunst van de 15de t/m 18de eeuw: STECHOW 1932, passim.

79-2) - A.Bloemaert, gem. en ged. 1592, dk. 127x180 cm. Wroclaw, Museum.

- idem, pan. diam. 26,5 cm. Cambridge (Mass), Buss-Reisinger Museum of Germanic culture, Harvard University.

79-3) Anoniem naar Goltzius, eerste reeks nr.14 (door De Passe gekopieerd - spiegelbeeld- in zijn Metamorfosen-illustratie).

79-4) De bron van Salomons beeldvorm (SALOMON 1557, nr.15), waarin zowel het achtervolgen als de metamorfose zijn uitgebeeld, was waarschijnlijk Pierino del Vaga's compositie, die door Jacopo Caraglio in prent werd gebracht (zie Stechow 1932, p.42 en afb.29). Stechow noemt als mogelijke inspiratie voor de groepering van Goltzius' inventie ook een prent van Agostino Veneziano (STECHOW 1932, afb.23).

79-5) - C.van Poelenburch, gem. C.P., koper 33x35 cm. Vlg. Brussel (Palais des Beaux-Arts), 11/13-6-1947, nr.636, m. afb. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.2.

- School Poelenburch, pan. 92x138,5 cm. Melbourne Hall, Marquess of Lothian.

Zie ook een enigszins vergelijkbare voorstelling, zonder metamorfose, van Francesco Albani (STECHOW 1932, afb.52).

79-6) SALOMON 1557, nrs. 14 en 15, SOLIS 1563, nrs.14 en 15, VAN DER BORCHT 1591, nrs.14 en 15.

79-7) - G.van Bronckhorst, gem. en ged. 1661, pan. 37x47 cm. Vlg. Wenen, 16-11-1904, nr.7, m. afb.

- D.Vertangen, gem. pan. maten onbekend, Vlg. Londen, 9-10-1924, nr.68.

79-8) W.Panneels naar Rubens, ged. 1631 (HOLLSTEIN, XV, nr.23, m. afb.

In de illustratie, evenals trouwens in de prent van Panneels naar Rubens, is steeds een in de lucht vliegende Cupido aanwezig die

immers dit alles op zijn geweten heeft (MET., I, 452-473). Slechts in het schilderij van Vertangen zien wij Cupido in de linkerbovenhoek vliegen.

80-1) - C.van Poelenburch, gem., pan. 56x84 cm. Poesjkin, Paleis Pavlovsk. Een kleinere replek of kopie in: Vlg. Londen (Christie), 12-1-1942, nr.124. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, nr.6. In G.Hoet en P.Terwesten, Catalogus of naamlijst van schilderijen, 's-Gravenhage 1770, III, p.327, nr.285, wordt een Bacchus en Ariadne van Poelenburch en Willaerts vermeld. In hoeverre deze mededeling op de werkelijkheid berust en of er verband is met het stuk in Poesjkin, is niet duidelijk: het is een aantrekkelijke gedachte dat het bijzondere karakter van dit schilderij zou zijn te wijten aan een samenwerking met Willaerts. Of Willaerts inderdaad speciaal voor het zeetje en de paar schepen zal zijn ingesprongen lijkt mij echter twijfelachtig. Hoewel ongebruikelijk voor Poelenburch, zal hij daar zelf ook heel wel toe in staat zijn geweest. Aangezien het afwijkt van zijn gebruikelijke landschappelijke setting, zou men wel aan een opdracht denken.

80-2) M.van Uyttenbroeck, B.30.

De houding van Ariadne is - in spiegelbeeld - zeer verwant. Ook een, waarschijnlijk latere, ets van Cornelis Holsteyn (HOLLSTEIN, IX, nr.1) toont sterke overeenkomsten, maar laat niet de kust en de zee zien.

Een aan Moyses van Uyttenbroeck toegeschreven schilderij, dat in spiegelbeeld de prent reflecteert, bevindt zich in Praag (Narodni Galerie, WEISNER 1964, nr.A6). Weisner twijfelt aan de toeschrijving; mij is geen afbeelding bekend.

Een schilderijtje in Den Haag, Museum Bredius (pan. 41,2x33,1 cm. (ovaal). Werd ooit als Rembrandt gepubliceerd en later door Blankert (Cat. Mus. Bredius 1978, nr.169) aan Van Uyttenbroeck toegeschreven - een toeschrijving die hij na schoonmaak van het stukje weer terugnam (zie de opmerking onderaan de tekst bij het genoemde catalogusnummer); mij lijkt Pieter Potter een mogelijke kandidaat. Het toont weliswaar een geheel andere opstelling (men vergelijk voor de opstelling vooral Vertumnus en Pomona-voorstellingen, bij voorbeeld tekeningen van Rembrandt en uit de Rembrandt-school, resp. in de verz. Van Regteren Altena BENESCH 1973, nr.553, m. afb. en in Stockholm, Nationaal Museum, BENESCH 1973, nr. C10, VALENTINER 1928-1934, nr.611, m. afb. beide uit de jaren dertig en begin veertig), maar kan ook, gezien de verdeling van de beeldelementen (rots links, doorkijk op zee rechts, figuren links van het midden) door Van Uyttenbroecks prent gestimuleerd zijn.

Het derde schilderij betreft een doek in Warschau (Museum Narodowe, dk. 81,5x67,5 cm) dat door Sumowski aan Jan van Noordt werd toegeschreven (voorheen ook als J.Backer gepubliceerd). Zie SUMOWSKI 1983, I, p.142 noot 66.

Alleen in veel latere Metamorfosen-uitgaven (BENSERADE 1679 en DU RYER 1677), zijn illustraties van deze episode opgenomen.

80-3) Ovidius vertelt het verhaal zowel in de Ars Amatoria (I, 529-562), in de Fasti (III, 507-526) als in de Metamorfosen (het beknoptst, MET., VIII, 176-182). Een bekende bron is voorts CATULLUS, Carmina (LXIV, 50-206; uitvoerig over Bacchus' gevolg, niets over

de kroon van Ariadne). Over het respectievelijke belang van deze bronnen voor Titiaans Bacchus en Ariadne is veel getwist (zie voor een samenvatting WETHEY 1975, p.148/149, cat.nr.14). Slechts in de Metamorfosen wordt duidelijk vermeld dat Bacchus Ariadne's kroon de hemel in zendt bij hun eerste ontmoeting (in de Fasti gebeurt dit pas later en verandert hij de negen juwelen van de kroon in vuren die nu schitteren als sterren. In de Ars Amatoria belooft hij Ariadne - wel bij de eerste ontmoeting - dat zij zal schitteren als een ster in de hemel). In de Ars Amatoria wordt wel het gevolg van Bacchus beschreven, een bachanaal met satyrs, Silenus op een ezel, etc. Voor het groepje op het schilderij van Poelenburch, zal de schilder deze tekst niet nodig hebben gehad; dat bij Bacchus een gevolg van satyrs en nimfen past, is immers vanzelfsprekend, het toont bovendien het type van vrolijke satyrs en nimfen dat dikwijls op zijn schilderijen voorkomt.

80-4) - G.Lairesse, gem., dk. 68x51 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties.

- G.Hoet, dk., ca. 200x300 cm. Plafondstuk, Doetinchem, kasteel de Slangenburch.

80-5) Zie zijn vroege Odysseus en Athena, gedateerd 1624 (p.54n5) en Mercurius die Psyche naar de Olympus voert (p.71), een onderwerp dat hij inpaste in zijn favoriete scènes met goden op de wolken.

81-1) Zie over Pan en Syrinx ook p.139n8.

Daniel Vertangen schilderde dit thema enkele malen:

- D.Vertangen, gem., pan. 26,5x35,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 9-6-1939, nr.92.

- idem, gem. en ged. 1648, pan. 40x31 cm. Mainz, Gemäldegalerie.
- idem, gem., koper diam. 30 cm. Vlg. Wenen 14/17-3-1967, nr.133, m. afb.

Van Poelenburch heeft waarschijnlijk een compositie bestaan, die nu alleen uit een prent van P.de Langlade bekend is (afb. RKD). Een als Poelenburch geveild paneel:

- School Poelenburch, pan. 31x40 cm. Vlg. Berlijn, 29-10-1929, nr. 63, m. afb. is van latere datum, wellicht van Van Haensbergen.

Anders dan bij Van Uyttenbroeck, omarmt Pan in deze schilderijen weliswaar een bos riet, maar holt Syrinx nog ongeschonden voort; ook staat zij niet, zoals in de illustraties, in een bos riet. Dit type is wellicht geïnspireerd door een prent van Willem van Nieulandt naar Paul Bril (niet bij HOLLSTEIN). In de Vertangen die bij Christie geveild werd, is slechts sprake van een achtervolging, alleen enkele rietpollen geven aan wat er staat te gebeuren. Deze opvatting valt ook te zien in een prent van Antonie Waterloo.

81-2) Ook van Cephalus en Procris bestond waarschijnlijk een schilderij van Poelenburch dat nu alleen uit een 18de-eeuwse reproductie-prent bekend is (Dambrun naar Poelenburch, in de Galerie Duc d'Orleans, afb. RKD). Voorts:

- School Poelenburch, Hamburg; verder geen gegevens (foto Witt Library, als C.van Poelenburch).

- J.Linsen, gem. en ged 1626, pan. 40,3x62,7 cm. Frankfurt, Städtisches Institut.

In de eerstgenoemde twee stukken is de band met Elsheimers

compositie wel zeer duidelijk (zie p.56n1). Zie over dit onderwerp verder p.139n9.

81-3) Mogelijk is het "prototype" afkomstig van een samenwerking van Poelenburch en Willaerts (zie ook bij Bacchus en Ariadne p.80n1).

Van een stuk uit Lübeck werd het landschap door Gerson toegeschreven aan Willaerts en de stoffage aan Poelenburch (vooral het laatste lijkt echter in dit geval twijfelachtig):
 - C.van Poelenburch? en A.Willaerts?, heet onduidelijk gem. en ged. 1622 (sic), pan. 36x60 cm. Lübeck, St. Annen Museum.
 Varianten: Berlijn, Ksth. H.Brungs (1929), foto RKD op Willaerts; Den Haag, Vlg. 17-10-1967, nr.273 als Vertangen.
 - school Poelenburch (Van Cuylenburgh?), dk. 40x64,5 cm. Part.verz. Engeland (foto Witt Library).
 - A.van Cuylenburgh, gem. en ged. 1654, pan. 33x40 cm. Vlg. Londen, 23-2-1976, nr.45, m. afb.
 - idem, gem. en ged. 1653, pan. 32,5x40 cm. New Orleans, verz. L.Piso.
 - idem, gem. pan 29x38 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 9-7-1975, nr. 96.
 - trant Van Cuylenburgh, pan. 45x61 cm. Vlg. Den Haag, 19/21-11-1979, nr.8.

81-4) Zie p.48n3.

b.v. 91
 b.v. 94, 95
 97
 Vergelijk de illustratie van Salomon, Solis en Tempesta, en de gravures van en naar Goltzius (B.36, 156, 162, 365). Op het laatstgenoemde schilderijtje (p.81n3) in de trant van Van Cuylenburgh, zien wij Pegasus van achteren, zoals op Goltzius B.162. Enigszins afwijkend is het "steigerende" paard op het eerstgenoemde paneeltje in Lubeck; deze is echter opvallend verwant aan Wtewaels Pegasus (zie p.49).

81-5) Agostino Caracci: BOHLIN 1979, nrs.179 en 180.

81-6) Vrij bijzonder zijn drie schilderijtjes van Daniel Vertangen, waarop Procris aan Cephalus een jachthond en de speer - waarmee hij haar later zal doden - geeft (MET., VII, 753-756). Slechts van een schilderij van A.Keirincx en van een werk van Herman van Swanevelt (Rome, verz. Busiri Vici) is mij dit thema bekend. Wel komt het altijd in de bekende Metamorfozen-illustratiereksen voor; de beeldvorm van de genoemde schilderijen is hierop gebaseerd, uitgezonderd een merkwaardig stuk van Vertangen in Schwerin, waar de scène klein op de achtergrond is uitgebeeld, terwijl links op de voorgrond Diana met enkele nimfen in wel zeer prikkende houdingen liggen (Diana heeft slechts in zoverre iets met het verhaal te maken, dat Procris de hond van haar heeft gekregen).

- D.Vertangen, gem. koper 19x23,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 27-10-1976, nr.23.
 - idem, gem., koper 24,5x30,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum.
 - idem, gem., pan. 48,6x46,6 cm. Schwerin, Staatl. Museum.
 - A.Keirincx, pan. 47,5x78,7 cm. New York, Ksth. French, afb. in Tableau 6 (1983), sept/okt. p.73).
 Ook van Vertangen, is een zeer uitzonderlijke voorstelling van Diana en de Apulische herder (MET., XIV, 521):
 - D.Vertangen (overtuigende toeschr. van W.van de Watering bij

foto RKD). pan. 27x34 cm. Madrid, verz. Casa Torres.

Opmerkelijk is tenslotte een schilderijtje toegeschreven aan Reinier van der Laeck, waar Pyramus zichzelf doodsteekt, terwijl de mantel van Thisbe op de grond ligt.

- R.van der Laeck (toeschr. H.Gerson bij foto RKD), pan. 43x65 cm. Oldenburg, Landesmuseum.

Een ander schilderij met deze episode uit het verhaal van Pyramus en Thisbe is mij niet bekend. De gebruikelijke uitbeelding van het Pyramus en Thisbe-thema, waarin Thisbe zichzelf doodt, valt in dit "overzicht" enigszins tussen de wal en het schip. Dit bekende Ovidiaanse verhaal, zo geliefd in de literatuur en populair in de 16de-eeuwse beeldende kunst - met name de prentkunst - werd in de Noordelijke Nederlanden in de 17de eeuw slechts weinig in schilderijen uitgebeeld - en dan door zeer uiteenlopende schilders. Eens moet een schilderij van Lastman met dit onderwerp hebben bestaan, dat door Lambert van der Bos in een gedicht werd bezongen (zie FREISE 1911, p.276); wellicht reflecteert een stuk van J.H.van Ouwater (gem. en ged. 1628, pan. 42,5x56 cm. Krakau, Slot Wawel) diens compositie. Overigens zou ook de mooie prent van Magdalena de Passe (HOLLSTEIN later gedrukt in de Metamorfozen-uitgave van DU RYER uit 1677), gebaseerd kunnen zijn op het werk van Lastman.

Verder zijn schilderijen te noemen van:

- R.van Troyen, pan. 55x71 cm. Londen, verz. E.Schapiro 1953, als C.de Hooch.

- B.Breenbergh, gem. en ged. 1645, Leningrad, Hermitage; ROETHLISBERGER 1981, nr.211.

- D.Vertangen (overtuigende toeschrijving van W.van de Watering bij foto RKD), koper 25x30 cm. Voorheen Kassel, verz. E.Habrich als G.Hoet.

- N.Knüpfer, pan. 83x81 cm. Pau, Musée des Beaux-Arts; KUZNETZOW 1974, nr. 85A.

- Ph.Wouwerman, gem. pan. 22,5x18 cm. Voorheen Wanas (Zweden), verz. graaf Wachtmeister.

- A.Hondius, dk. 69x80,7 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Over het algemeen houdt men zich bij deze uitbeeldingen vrij trouw aan de illustratie-beeldvorm. De wijze waarop Thisbe zich bij Salomon en Solis en Van der Borch in het zwaard stort, zien wij doorwerken in de composities van Ouwater, Wouwerman en Hondius, terwijl de composities van Van Troyen en Breenbergh waarin Thisbe zich doorsteekt, herinneren aan Tempesta; maar meer nog aan respectievelijk de illustratie bij boek IV uit FLORIANUS 1588 (over deze prentjes zie p.87n3) en de Pyramus en Thisbe-illustratie bij de anonieme vertaling uit 1643, die Breenbergh zeer direct volgde (zie over deze prentjes p.110n5). Zie voor de curieuze scène van het vinden van de lijken van beide geliefden p.88.

82-1) Prometheus:

- D.van Baburen, gem. en ged. 1623, dk. 202x184 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. L.J.Slatkes, Dirck van Baburen c.1595-1624, Utrecht 1965, nr.A21.

Marsyas:

- idem, dk. 192x160 cm. Kasteel Buckeburg, verz. Schaumburg-Lippe. A.Schleier "A lost Baburen rediscovered", The Burlington Magazine 114 (1972), p.787. Is wellicht identiek met Slatkes,

op.cit., nr.C7. Voor Slatkes' interessante veronderstelling (op.cit. p.79-81) dat deze twee schilderijen samen met een Adam en Eva een ensemble vormden, is helaas geen enkel bewijs. De recent tevoorschijn gekomen Marsyas-voorstelling vormde zeker geen pendant met de Prometheus aangezien, de Prometheus en Marsyas-figuur bijna identiek zijn; ook de houdingen van Apollo, respectievelijk Vulcanus, ontlopen elkaar weinig. Zie voor een bespreking van het schilderij in het Rijksmuseum, waarin ook een samenvatting wordt gegeven van de relatie van de Prometheus-figuur tot voorbeelden van Michelangelo, Titiaan (Tityus), Rubens (Prometheus) en Caravaggio (Paulus), naast Slatkes, op.cit., p.70-81, ook C.Brown in: cat. tent. GOD & GODEN 1981, nr. 14.

Van het vastbinden van Prometheus zijn mij geen andere voorbeelden bekend. Van de hand van Paulus van Moreelse bestaat wellicht een werk met dit onderwerp, waarvan ik helaas geen afb. ken (DE JONGE 1938, nr.297, Vlg. Amsterdam 15-6-1926, nr.50). De "traditionele" Prometheus komt bij mijn weten slechts twee keer voor: in een anoniem werk in het St.Eloy gasthuis in Utrecht (foto RKD op "caravaggisten, anon.") en in een plafond van Gerard Hoet in de "Slangenburger". Genoemd werd reeds Goltzius' Tityus, een onderwerp dat qua beeldvorm geheel hetzelfde is (zie over deze verwarring: Raggio, op.cit.). Goltzius' schilderij is rechtstreeks geïnspireerd op Cornelis Corts prent naar Titiaans Tityus uit 1566 (BIERENS DE HAAN 1948, nr.192, afb.47, zie ook WETHEY, afbn. 99 t/m 103) en Rubens' Prometheus (in 1613 door Buytewech in prent gebracht). Zie over Prometheus: O.Raggio, "The myth of Prometheus" JWCI 21 (1958), p.44-62.

82-2) JUDSON 1959, nr.71. Opdracht van Sir Dudley Carlton op verzoek van Lord Arundel; moet vóór 21 juli 1621 in Utrecht zijn geschilderd.

De bron voor Aeneas' vlucht uit Troje is AENEIS, II 607-730. Het onderwerp wordt echter ook, naar aanleiding van enkele regels uit Ovidius (MET., XIII, 623-627), in de uitvoerig geïllustreerde Metamorfosen-uitgaven immer van een prentje voorzien (zie Salomon, Solis, van der Borch, Tempesta en De Passe).

Bloemaert schilderde het in een vroeg paneeltje:

- A.Bloemaert, pan. 31,8x43,1 cm. Frankfurt, Städelsches Institut. Daar gaat het echter in de eerste plaats om de brand van Troje; heel klein op de achtergrond is Aeneas met zijn vader op de rug te zien. Dit geldt ook voor enkele schilderijtjes van een brandjes-specialist, de merkwaardige Rombout van Troyen (o.a. Flensburg, Städtisches Museum, en Amsterdam, ksth. Jungling (1943). Een werkelijke vlucht van Aeneas met Anchises en Ascanius, zien wij pas bij Laresse's schilderij in de Laresse-zaal (Den Haag, Binnenhof).

82-3) Vergelijk Charles I en Henrietta Maria, als Apollo en Diana met de vrije kunsten (gem. en ged. 1628, Hampton Court, JUDSON 1959, nr.73), Diana op jacht (gem. en ged. 1627, Schloss Grunewald, afkomstig uit het Stadhoudelijk Kwartier; daar vermeld in inventaris van 1632/33, DROSSAERS en SCHEURLEER 1974-76, I, p.183, nr.44; JUDSON 1959, nr.81), en Diana en nimfen (gem. en ged. 1650, Frederiksborg, Kopenhagen, waarschijnlijk opdracht van Christiaan IV, JUDSON 1959, nr.82). Vergelijk ook een schilderij in part. bezit in Stuttgart, dat Van Bijlert heet,

maar ongetwijfeld een compositie van Honthorst weerspiegelt; een beschrijving van een stuk dat zich op Honselaersdijk bevond (DROSSAERS EN SCHEURLEER, I, p.466, nr.298, p.524, nr.66, II, p.513, nr.219), komt met deze compositie overeen. In de audientiekamer van Honselaersdijk bevond zich tenslotte een stuk door Honthorst met Amalla en haar zuster, de gravin van Brederode, als Diana en jachtnimf (DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-76, I, p.464, nr.246, p.530, nr.196, II, p.512, nr.216).

82-4) - A.van Nieulandt, gem. en ged. 1615, dk. 158x214 cm. Ham House, Surrey. Voor de opstelling van Diana en haar nimfen heeft Nieulandt overigens wel hulp gezocht bij de prenten met Diana en Callisto in Goltzius' en De Passe's Metamorfosen-illustraties (zie p.34n2).

83-1) Zie D.P.Snoep, "Honselaersdijk: restauraties op papier", Oud Holland 84 (1969), p.270-294, i.h.b. p.287-289.

83-2) Door Judson werd de triomf van Silenus ca. 1623 gedateerd (JUDSON 1959, nr.93), door Braun echter ca. 1630 (H.Braun, Gerrit und Willem Honthorst, (diss.), Göttingen 1966, nr.85). Zie voor de satyr en de nimf, JUDSON 1959, nr.89.

83-3) Zie voor Mars door Amor geboeid (gem., dk. 135x156 cm. Norfolk Chrysler Museum). HOOGWERFF 1965, nr.31 en ook JUDSON 1959, nr.86. Zie voor Venus straft Amor (dk. 125x145 cm. Vlg. Londen 9-5-1951, nr.154), HOOGWERFF 1965, nr.36 en R.Spear, Caravaggio and his followers, New York 1975, p.206 en afb. p.215. Volgens Spear is dit schilderij van Honthorst en gem. en ged. 1628; nu in een part.verz. in Rome.

83-4) Brief van 6 september 1630; zie JUDSON 1959, nr.89a. Dit geldt ook voor een voorstelling van Priamus met het lijk van Hector (JUDSON 1959, nr.91), een Dedalus en Icarus (JUDSON 1959, nr.80), Jupiter en Callisto (JUDSON 1959, nr.78) en Tityus (JUDSON 1959, nr.94), die in 18de-eeuwse veilingen vermeld worden.

83-5) Zie p.55n1.

- G.van Honthorst (toegeschreven), dk. 157,5x174 cm. Lulworth Manor, verz. Joseph Weld. Volgens Braun een werk van Paulus Bor (Braun, op.cit. noot 3, p.328, nr.28). Zie ook JUDSON 1959, 89a (als in verz. Mr.Blundel Wild).

83-6) Zie p.43 e.v., p.113 e.v. en p.116 e.v.

83-7) In inventarissen van Honselaersdijk (DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-1976, I, p.467 nr.343, p.525 nr.76 en II, p.513 nr.222) wordt een Vertumnus en Pomona van Honthorst vermeld (zie ook hierna p.254 en p.254n3,n4,n5). Ook in veilingcatalogi komt een schilderij met dit thema voor (zie JUDSON 1959, nr.90; het gaat hier om verschillende schilderijen, het eerste meet 104x139 cm., het tweede 78x64 cm. Mogelijk is een van deze werken de hierna te bespreken Hendrik Bloemaert, waar mij helaas geen maten van bekend zijn). Wat de rol van Honthorst is geweest in de vorming van dit type valt slechts te gissen.

83-8) - P.Moreelse, gem., dk. 130x114 cm. Rotterdam, Museum

Boymans-Van Beuningen. DE JONGE 1938, p.68 en nr.296. GOD & GODEN 1981, nr.18.

84-1) Zie p. 45/46, 61.

84-2) Vergelijk DE JONGE 1938, afbn.167, 169-172, 175, 179, 180, 184, 185, 189 en ook de "herderinnen" in Les Miroirs des Plus Belles Courtisanes de ce Temps, Amsterdam 1630 van C.de Passe II (KETTERING 1983, afbn.48,49). De daar gebruikte pastorale kleding - het strakke lijfje en daarboven de losse kraag met een laag décolleté en wijde mouwen - is geheel hetzelfde. De bij deze herderinnen zo veel voorkomende strooien hoed ontbreekt, maar deze zien wij wel in Hendrick Bloemaerts schilderij (vgl. ook A.Bloemaerts Vertumnus en Pomona uit 1620, waar de hoed naast Pomona ligt).

84-3) Zie p.84n8.

84-4) Zie over dit herderinnetype verder KETTERING 1983, p.45-61. Ketterings karakterisering van deze herderinnen ("They seem entirely aware ... of the effect of their frankly displayed physical charm on the viewer ... By a coquettish smile, an aggressive gesture, or a tilt of the head, they invite lively exchange"), gaat ook voor deze Pomona's van Moreelse en Hendrik Bloemaert geheel op.

84-5) Zie p.45.

84-6) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.115v, spreekt daar over "Dry appelen ... de dry deughden ..." Zie hierover verder p.118 en p.258/259, 262,264.

141 84-7) - H.Bloemaert, dk. geen maten bekend. Amsterdam, ksth. Goudstikker (ca. 1920).

84-8) In de diverse schilderijen met musicerende jongeren van Honthorst en Baburen, is bijna altijd een oude vrouw - koppelaarster - aanwezig (b.v. Honthorst: Florence, Uffizi; Rome, Galleria Borghese; Dublin, National Gallery; Utrecht, Centraal Museum. Baburen: Mainz, Altermuseum; Boston, Museum of Fine Arts). Schilderijen met twee of drie halffiguren waarin het contrast jong en mooi - oud en lelijk een belangrijke rol speelt: Honthorst, jonge halfnaakte vrouw en oude vrouw op vlooienvaart, Hannover, part.verz.; J.van Bijlert, Jonge vrouw met oude man die parels aanbiedt, Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, bruikleen Utrecht, Centraal Museum; idem, jonge vrouw met oude vrouw die haar juwelen voorhoudt, Kassel, Gemäldegalerie; J.G.Bronckhorst, Jonge vrouw, half ontbloot, met achter haar vermanende oude vrouw en man, Sibiu, Museum Bruckenthal (zonder de man en met wat bijwerk, zou het Vertumnus en Pomona kunnen zijn); J.van Bijlert, dobbelende man en vrouw en oud wijf, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Een verwante beeldvorm zien wij voorts bij voorbeeld ook in: J.van Bijlert, Jonge vrouw met perzik in de hand de toeschouwer aankijkend, met jonge man met glas in de hand, Ponce, Puerto Rico; P.Moreelse, Jonge vrouw weert handtastelijke jonge man af en kijkt naar de toeschouwer, Amsterdam, part.verz. DE JONGE

1938, nr.274; Honthorst, Zingend paar, ged. 1624, Hannover, part. verz. Foto's RKD.

142 85-1) - H.Bloemaert, gem. en ged. 1635, dk. 108x176 cm. Utrecht, Centraal Museum.

84 85-2) Bij voorbeeld in Bloemaerts vroegste schilderij uit het eind
83 van de jaren negentig, in de prent van Saenredam uit 1605, en in
87 de compositie die in het atelier van de De Passe's in prent werd gebracht. Zie resp. p.44 en p.44n4, 44n12, 45n6.

85-3) - J.van Bijlert, dk. 95x127 cm. Vlg. Frankfurt, 10-5-1920, nr.27, m. afb. niet bij HOOGEWERFF 1965.

81 85-4) Herinneren de cypressen op de achtergrond reeds aan Tempesta's illustratie, de houding en zelfs de kleding van Pomona, lijken rechtstreeks daarvan afkomstig.

85-5) Zie hierover (over Vertumnus' hoofdbedekking en stok en Pomona's sikkels) resp. p.44n1, n2, n6.

85-6) Zoals wij reeds zagen, zijn in de illustraties - ook niet bij Tempesta - de wingerd en de olm niet aanwezig.

86-1) Van Cornelis van Couwenbergh (gem. C.B. en ged. 1642, dk. 107x93 cm. Berlijn, ksth. Haberstock, 1938), is een schilderij bekend van een vrouw in pastorale kleding (halffiguur), die een mand met fruit voor haar - ontblote - boezem houdt. Vermoedelijk stelt zij Pomona voor; elke verwijzing naar het verhaal is echter afwezig. Mogelijk is in dit schilderij, evenals in de laatstgenoemde Hendrick Bloemaert, de Pomona-figuur gebruikt als personificatie van De Smaak (zie ook p.255).

87-1) - L.Bramer, koper 28x38 cm. Delft, Prinsenhof. Niet bij WICHMANN 1923.

87-2) Zie hierover verder p.101-103.

87-3) De tweede geïllustreerde uitgave van Florianus' vertaling (FLORIANUS ed.1588) bevat 16 houtsneden (twee illustraties in boek I, verder één illustratie per boek); herdrukken in 1599, 1609, 1621 (BOSCHLOO, nrs.5, 9, 13). Het zijn kopieën van de in 1582 in Leipzig uitgegeven Metamorfose-illustraties door Christoph Maurer, Hans Hewamul en een monogrammist MB, die op hun beurt weer (zeer vrij) op die van Solis zijn gebaseerd. Uit deze uitvoerig geïllustreerde Leipziger uitgave is telkens de eerste houtsnede van elk boek gekopieerd, alleen de twee illustraties bij boek I wijken af. Zie voor de onderwerpen, BOSCHLOO, p.18. Opmerkelijk is dat - uitgezonderd Pyramus en Thisbe en het offer van Iphigeneia - deze prenten geen van alle onderwerpen tonen die enige populariteit in de schilderkunst genoten.

88-1) Vergelijk Elshelmers Steniging van Stefanus te Edinburgh, National Gallery of Scotland (ANDREWS 1977, nr.15). Deze groep had al eerder Lastman en in deze tijd ook de jonge Rembrandt geïnspireerd (Steniging van Stefanus, 1625, Grenoble, Musée des Beaux-Arts, en David voor Saul, 1627, Bazel, Öffentliche

Kunstslgn). Zie hierover B.P.J.Broos "Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17th-century theory and practice", *Simiolus* 8 (1975-1976), p.199-228.

88-2) Hero en Leander:

- L.Bramer, koper 45x59 cm. Madrid, Prado. WICHMANN 1923, nr.222.

Pyramus en Thisbe: Wichmann noemt een aantal voorstellingen (WICHMANN 1923, nrs.226-230), die hem slechts uit vermeldingen bekend zijn. Drie verschillende composities zijn mij echter van afbeeldingen bekend:

- idem, pan. 35,5x50,5 cm. Den Haag, verz. P.Bremmer.

- idem, pan. 33,5x42,5 cm. Vlg. New York (Sotheby-PB), 22-7-1980, nr.2, m. afb.

- idem, foto Witt Library met als enige gegeven: Berlijn.

Een van de werken die Wichmann noemt (bekend uit een veiling 25-6-1778, nr.10 en 11) had als pendant het doden van de kinderen van Niobe door Apollo en Diana. Ook deze twee episodes komen overigens juist bij de 16 prentjes uit de Muller-editie voor (als illustratie bij resp. boek IV en VI). Zie p.87nl.

Het vinden van de lijken van Pyramus en Thisbe werd ook weergegeven door Bramers stadgenoot Christiaan van Couwenbergh:

- C.van Couwenbergh (toeschr. A.Blankert bij foto RKD), wellicht gem. CB en ged. 1639, dk. 112x166 cm. Londen, verz. H.A.Stanford, en door Van Cuylenburgh:

- A.van Cuylenburgh, pan. 41x36 cm. Ksth. A.W.ter Hell, Den Haag 1937.

88-3) WICHMANN 1983, nr.232; in inventaris van 1707, DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-1976, I, p.542 nr.23.

88-4) - L.Bramer, gem., pan. 58,4x87,6 cm. Vlg. Londen (Christie), 10-4-1953, nr.60. Niet bij WICHMANN 1923.

143 89-1) - Rembrandt, Andromeda, pan. 34,5x25 cm. Den Haag, Maurits-huis; BREDIUS 1969 nr.462, REMBRANDT CORPUS 1982, I, A31.
- idem, De roof van Proserpina, pan. 83x78 cm. Berlijn, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz (Berlin-Dahlem); BREDIUS 1969, nr.463, REMBRANDT-CORPUS 1982, I, A39.

- idem, De roof van Europa, gem. en ged. 1632, pan. 60,9x77,5 cm. New York, verz.P.Klotz. BREDIUS 1969, nr.464.

144 - idem, Diana met Actaeon en Callisto, gem. en ged. 1634 (niet 1635 zoals in BREDIUS 1969 vermeld), dk. 73,5x93,5 cm. Anholt, verz. Fürst zu Salm-Salm, BREDIUS 1969, nr.472.

- idem, De roof van Ganymedes, gem. en ged. 1635, dk. 171,5x130 cm. Dresden, Gemäldegalerie; BREDIUS 1969, nr.471.

- idem, Danaë, gem. en ged. 16(3)6, dk. 185x203 cm. Leningrad, Hermitage; BREDIUS 1969, nr.474. Tussen 1645 (Kuznetsov) en 1650 (Gerson) werd door Rembrandt vooral de Danaë-figuur veranderd en bijgewerkt.

- idem, Philemon en Baucis, gem. en ged. 1658, pan. 54,5x68,5 cm. Washington D.C., National Gallery of Art; BREDIUS 1969, nr.481.

89-2) Alleen het verhaal van Danaë wordt in de Metamorfozen slechts terloops aangestipt; in alle Metamorfozen-commentaren wordt het echter steeds breed uitgemeten (zie bijv. Van Mander *Wtlegghingh*, fol.37v/38r, uitlegging fol.39v).

89-3) Zie verder p.90 e.v.

89-4) Ten onrechte wordt zelfs door TUMPEL 1969 (p.160-161) en in het REMBRANDT CORPUS 1982 (I, p.313) vermeld dat de uitbeelding van Andromeda zonder Perseus geheel uniek is. Twee prenten van Agostino Carracci (B.125 en 126, BOHLIN 1979, nrs.197 en 180) tonen Andromeda met het monster, maar zonder Perseus. Voorts zijn er - latere - schilderijen van Pieter de Grebber (toeschrijving), verz. James Beldon (foto Witt Library) en een stuk van Arnold Verbuys (Gotha, BREDIUS 1915-1922, III, tegenover p.897) waar zowel Perseus als het monster ontbreken. Daarnaast is er de prent van J.de Gheyn, vermeld in DE VRIES 1978, p.69 en noot 6, afb.33; deze is echter bestemd voor een boek over hemeltekens (Syntagma Arateorum, door Hugo de Groot bewerkt) en is een "kopie" van een illustratie uit een Carolingisch manuscript. In DE VRIES 1978, wordt - m.i. ten onrechte - een connectie gesuggereerd (zie hierover ook p.90n6). Ook Schwarz 1984 (p.119) wijst met nadruk op dit miniatuur; hij gaat er vanuit dat Rembrandts schilderij astrologisch geïnterpreteerd moet worden, zonder dat dit overtuigend is. Hij suggereert voorts op zeer onduidelijke gronden, dat het voor het hof werd geschilderd.

94, 95

90-1) Naar Goltzius: B.30 en 365, van Goltzius: B.156. Zie noten p.49n3,n6.

Sumowski (*Oud Holland* 71 (1956), p.11, afb. 7 en 8) wees op een tekening van Antonie Blocklandt (Brussel, Museum v. Schone Kunsten, verz. De Grez) als bron voor Rembrandt (herhaald door Gerson in: GERSON 1968, p.490, nr.55 en BREDIUS 1969, p.591, nr.462). Met deze tekening bestaat echter niet meer overeenkomst dan met de hier genoemde prenten (ongetwijfeld zullen Goltzius' inventies B.30 en B.156, door die van Blocklandt geïnspireerd zijn, zie ook p.49n6); slechts het riet rechts is ook alleen in de tekening van Blocklandt aanwezig; dit lijkt mij echter niet een toevoeging waarvoor Rembrandt noodzakelijkerwijs met Blocklandts compositie bekend moet zijn geweest, hoewel dit natuurlijk best mogelijk is. Zie over de verwantschap van dit type met de boekillustraties p.49n6.

90-2) Zie de Röntgen-opname in het REMBRANDT CORPUS 1982, p.311. Zie ook DE VRIES 1978, p.64 e.v.

90-3) In DE VRIES 1978 (p.71, noot 7) wordt voor dit motief verwezen naar Wtewaels schilderij. Bij onze bespreking van dit werk werd er reeds op gewezen dat dit motief vaker voorkomt bij bijvoorbeeld martelaarschappen van St. Sebastiaan (zie p.49n6). Enige band met het schilderij van Wtewael lijkt mij niet aanwezig.

90-4) B.56. Vergelijk voorts de prent van Agostino Carracci (BOHLIN 1979, nr.179), waar Andromeda - alleen met het monster - een sterk terugdeinzende houding heeft. In de hiervoor besproken schilderijen met dit onderwerp door schilders van de manieristische generatie, was deze directe reactie van Andromeda op de strijd met het monster evenmin aanwezig. Wel zagen wij iets dergelijks in de - latere - werken uit de Poelenburch-school, waar vooral Carracci's prent als inspiratiebron lijkt te hebben

gefungeerd.

90-5) Vergelijk de Röntgenfoto, de infraroodfoto en de tekening in DE VRIES 1978, p.64-65, afb.26-30.

92 90-6) Zoals reeds in p.89n4 vermeld, wordt in DE VRIES 1978 verwezen naar J.de Gheyns "astrologische" prent van Andromeda, waar zij een soort "klassieke" draperie rond het onderlichaam heeft. Veel verwanter - zeker met Rembrandts oorspronkelijke opzet - is echter de illustratie van Van der Borch (VAN DER BORCHT 1591, p.119). Het is mij uit de Röntgenfoto niet duidelijk of Andromeda's enkels in de eerste opzet ook geketend waren. De tekening van de restaurator suggereert dit echter wel (DE VRIES 1978, afb.30); dan is de band met Van der Borchts prentje nog duidelijker aanwezig.

90-7) PANOFISKY 1933, p.214, noot 1. De verwijzing in het REMBRANDT CORPUS 1982 (I, p.314) naar de uitlegging van Van Mander (VAN MANDER Wtlegghingh, fol.41r/41v) is mijns inziens nu juist niet van toepassing op dit schilderij, maar eerder op de manieristische uitbeeldingen van Goltzius, waar Andromeda niet op de actie rond haar verlosser en het monster reageert, maar wanhopig omhoogkijkt; daar zou het kunnen gaan om de onschuldige vrome die door de goedertierendheid Gods verlost wordt. TÜMPPEL 1969 (p.160-162) noemde dit schilderij als eerste voorbeeld van Rembrandts poging tot het uitlichten van groepen of enkele figuren uit hun scenische samenhang, om de psychologische inhoud van een scène ten opzichte van de traditionele uitbeeldingswijze te intensiveren (hetgeen Tümpel als "Herauslösung" omschreef).

90-8) Zie BROOS 1977, p.47 (o.a. Voss 1905, p.157, Kiessner 1941, p.153, noot 5 en PANOFISKY 1969a, p.160 en noot 55).

90-9) Zie BROOS 1977, p.47 (o.a. Henkel 1921, p.177, ongespecificeerd, Van Rijkevoorsel 1932, p.117, Haak 1968, p.122/123, Vliegenthart 1972, p.87/88).

91-1) Vliegenthart 1972, p.88-91, afb.4,5 en 6. Als voorbeelden van dergelijke schilderijen noemt hij een anoniem werk uit de verz. Otto Busch en twee werken met figuren-stoffage van De Clerck, resp. in Madrid, Prado en Karlsruhe, Kunsthalle.

91-2) Zie p.32, 36, 73/74, 65n12; bij voorbeeld werken van Wtewael en Keirincx evenals enkele stukken die Poelenburch reeds v66r deze tijd had vervaardigd. Vliegentharts opmerking dat Rembrandts compositie, met de scherp belichte, aaneengeregen figuren, zich sterk onderscheidt van Tempesta's compositie - waar het verhaal weergegeven wordt door middel van nogal geïsoleerde figuren - is ongetwijfeld juist (Vliegenthart 1972, p.88). Dat voor Rembrandts beeldopbouw dergelijke Vlaamse schilderijen waarvan hij enkele voorbeelden geeft, van directe invloed zijn geweest, is mijns inziens zeer twijfelachtig. De overeenkomst in compositieprincipe's is mij niet erg duidelijk: in de Vlaamse werken - die overigens ook alle sterke invloed van diverse prenten vertonen - wijkt de schaal van de figuren erg af en zien wij steeds gescheiden groepen die op het middenplan en achterplan

geplaatst zijn. Zoals hier wordt aangetoond zijn vele elementen in Rembrandts schilderij te herleiden tot prenten; daarbij zal Rembrandt dergelijke Vlaamse voorbeelden niet nodig hebben gehad voor de wijze waarop hij die elementen in deze compositie ineenvoegde.

39 91-3) Vergelijk de donkere en grillige coulisse van bomen die een groot deel van het vlak tot aan de bovenrand afsluit. Actaeon komt links daarvan als het ware om de hoek aanlopen. De rotsachtige formatie waaruit de bomen bij Tempesta groeien, heeft Rembrandt veranderd in grillige boomstammen die een onbestemde duisternis omhullen, waaruit nog twee schimmige figuurtjes opdoemen.

39, 36 91-4) Men vergelijk ook de voorovergebogen nimfen op B.815 en B.823 met Rembrandts nimfen aan weerszijden van de staande figuur op de voorgrond.

91-5) In Rembrandts inventaris bevonden zich vier boeken met prenten naar Tempesta. Zie W.L.Strauss en M.van der Meulen, The Rembrandt Documents, New York 1979, p.369/370, inv. 1656, nrs. 207, 210, 211, 212.

35 91-6) School van Marcantonio Raimondi, B.XV, nr.10.

51 92-1) Vergelijk bij voorbeeld de plaatsing van Callisto ten opzichte van de andere nimfen, evenals de rechternimf die haar omvat.

92-2) C.Cesi naar Caracci, B.XXI, nr.52. De houding van de nimf links van Callisto - op zichzelf een variant van de nimf die zich op Titiaans compositie op dezelfde plaats bevindt - doet door de wijze waarop zij zich naar Callisto overbuigt, enigszins denken aan dezelfde nimf bij Carracci.

52 92-3) Dit motief kan overigens ook via De Passe's illustratie, de
47 prent die het meest direct op die van Cort/Titiaan teruggaat, overgekomen zijn.

92-4) Vergelijk de tekening in Berlijn, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv.nr. 3239, ca. 1601/02 in Rome vervaardigd (zie JAFFE 1977, afb.67)

36 93-1) Vergelijk Tempesta's B.823 en de prent uit de school van
35 Marcantonio Raimondi.

94-1) Het linkergedeelte, met de Actaeon-episode, werd in prent gebracht door Magdalena de Passe (later afgedrukt in de uitgave van DU RYER 1677). Magdalena heeft zich vele vrijheden veroorloofd, waarvan een aantal het noemen waard zijn. Van de onbestemde duisternis die door de grillige bomen wordt omsloten, maakte zij een duidelijk gedefinieerde rotsachtige grot - wellicht op de hoogte zijnde van het feit dat deze bij het Actaeon-verhaal passend was. Behalve dat zij de gehele linker scène in elkaar schoof, plaatste zij ook de geheel rechts zittende nimf bij de linker groep, zich realiserend dat deze eigenlijk bij de Actaeon-scène behoorde. Kennelijk wist zij zich

geen raad met de op Rembrandts schilderij anatomisch nogal eigenaardige rechterdij en knie van de naar de toeschouwer kijkende nimf; zij veranderde deze in een wat vreemde, functieloze draperie.

Overigens was ik er lange tijd van overtuigd - ook na aanschouwing in werkelijkheid - dat het hier om de naar de toeschouwer gekeerde billen van een verder niet zichtbare voorover plonzende nimf ging, tot Prof. Bruyn mij erop wees dat het een ongelukkig uitgevallen dij en knie betrof!

94-2) Zie p.30.

36 Tempesta combineerde de waterscheppende Diana-figuur die
38, 39 Rembrandt hier heeft overgenomen, met een vluchtende Actaeon, terwijl hij bij het type "toekijkende Actaeon met gewel" de met een bestraffend gebaar wijzende Diana voegde, de beeldvorm die door de meeste kunstenaars werd gevolgd.

94-3) Zie hierover p.34n4, n5.

94-4) In oude bronnen worden twee schilderijen van Europa's roof door Van Uytenbroeck vermeld (WEISNER 1964, B 53 en B 86); deze zijn echter niet meer bekend.

94-5) Op de band met Rubens werd reeds door vele auteurs gewezen (Würzbach, Van Rijckevorsel, Kieser, Clark, Gerson, zie BROOS 1977, p.46). De door Frankl aangewezen connectie met Sadelers prent naar Lambert Sustis (in: Oud Holland 55 (1938), p.156-171, afb.3), lijkt mij niet relevant. Zie over Rubens' compositie en de samenhang met Romeinse sarcofagen, HELD 1980, nr.262.

95-1) In het REMBRANDT CORPUS 1982, I, p.371, wordt op deze samenhang gewezen. Reeds in 1975 noemde Wallace E. Weston deze bron in zijn ongepubliceerde dissertatie (WESTON 1975, p.153). Hij vermeldde tevens dat in dit gedicht Pluto's helse verschrikkelijkheid wordt benadrukt, en wordt vergeleken met de woestheid van een leeuw die het vlees van een weerloze koe met zijn klauwen scheurt.

95-2) De in het REMBRANDT CORPUS 1982, I, p.371 gedane veronderstelling dat deze gegevens door Huygens werden geleverd voor een voor Frederik Hendrik opgedragen schilderij, is zeer aantrekkelijk. Men neemt daar als vaststaand aan dat dit schilderij hetzelfde is, als het stuk dat in 1632 in een inventaris van Frederik Hendriks verzameling als J.Lievens wordt genoemd. Zeker is dat m.i. echter niet, vooral gezien het feit dat daar over een "groot schilderij" wordt gesproken. Zie ook SCHWARTZ 1984, p.122/123; deze suggereert op zeer wankelende gronden dat Barlaeus de tekst leverde.

95-3) - N.Moeyaert, gem., pan. 44x67 cm. Vlg. Londen (Christie) 24-4-1974, nr.109. TUMPEL A. 1974, nr.174, als ca. 1635.

- Anoniem, pan. 46,5x76,5 cm. Brussel, part. verz. Foto RKD als anon. pre-rembrandtist.

- Anoniem, pan., geen maten bekend. Keulen, verz. Eslinger, Foto RKD als school Lastman. Wellicht Willem de Poorter?

95-4) - A.van Nieulandt, gem. en ged. 1649, pan. 44x62 cm. Vlg. Berlijn 27-3-1931, nr.124, m. afb. (pendant van een Roof van Europa).

Men vergelijkte vooral Tempesta's illustratie (TEMPESTA 1606, nr.47), en het prentje in de uitgave van 1643. Zie over deze nieuwe anonieme vertaling met nieuwe anonieme prentjes (een per boek) p.110n5.

95-5) - G.Hoet, dk. ca.120x150 cm. Doetinchem, Kasteel de Slangenburg, schoorsteenstuk.

95-6) Deze traditie is sinds de illustratie in Aneau's vertaling (ANEAU 1556, p.184) min of meer vastgelegd: SALOMON 1557, nr.36 en SOLIS 1563, nr.36 en de daarvan afgeleide illustraties (VAN DER BORCHT 1591, nr.36, TEMPESTA 1606, nr.21) en ook de prent uit de Metamorfofen-reeks van Goltzius (2de reeks nr.20, gekopieerd door de Passe voor zijn illustratie, DE PASSE 1602, nr.28) volgen deze compositie globaal.

De houding van Rembrandts Europa herinnert vooral aan Goltzius' inventie, evenals elementen als de opgeheven staart van de stier, de boten en de stad in de verte.

Op al deze voorstellingen zien wij twee vriendinnen (slechts door Goltzius uitgebreid tot vier), waarvan de voorste, zoals bij Rembrandt, beide armen in schrik opheft. Het gebaar van het schreeuwende meisje van Rembrandt herinnert nog het meest aan dat van hetzelfde meisje in Tempesta's prent.

95-7) Ovidius beschrijft de roof van Europa tweemaal in de Metamorfofen (MET., II, 836-875 en VI, 103-107, waar het tapijt met deze voorstelling dat Arachne weefde, wordt beschreven): tevens komt de fabel ook in de Fasti voor (FASTI V, 603-615). Van Mander noemt in de Grondt (VAN MANDER Grondt, fol.45r) juist deze beeldende passage van Ovidius - wanneer hij het erover heeft dat men bij het uitbeelden van een wapperende draperie zijn fantasie moet gebruiken - als voorbeeld hoe een schilder kan leren door goed naar beschrijvingen van dichters te luisteren: "... hoe schildert hy beladen / dees jongh' ontschaecte? wien mach noch vervelen, / Die sluyers en linten langs Marber kelen, / Met goutgheel hayr / al in de Locht doet drijven? / Te recht ons Pinceel beluystert sulck schrijven". Overigens is het opmerkelijk dat de beschrijving van wapperende kleding uit de Metamorfofen-tekst komt (II, 875), maar het goudgele haar slechts in de Fasti (V, 609) wordt vermeld (waar weer niet over de kleding wordt gesproken).

95-8) Zie over Lastmans schilderij p.53.

96-1) Dat dit met een specifieke functie te maken kan hebben, is mogelijk. Schwartz' suggestie dat de voorstelling zou refereren naar het beroep van Jacques Specx (de eerste bekende eigenaar), een koopman die zijn schatten uit Azië haalde, is heel aantrekkelijk. Dat de stad en de haven op de achtergrond speciaal daarop wijzen - in p.95n6 werd erop gewezen dat deze elementen ook in de prent naar Goltzius voorkwamen - lijkt daarentegen onwaarschijnlijk (SCHWARTZ 1984, p.124).

96-2) - D.Vertangen (?), pan.29x45 cm. Vlg. Wenen 6/9-6-1972, nr.132, m. afb.
- H.ten Oever, gem., geen maten bekend, Dalfsen, verz. Van Regteren Limpurg.

96-3) Zie voor de verschillende type's van de uitbeelding van de Europafabel: F.Kobler in: RDK, VI, kolom 376-406 en R.Hanke, Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung, Aken 1963 (diss.), p.21-75.

96-4) MET., II, 867/68.

- School Poelenburch, pan. 24,5x36,5 cm. Leerdam, Hofje van Aerden. Ander exemplaar met dezelfde compositie: pan. 24x28,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 18-7-1980, nr.13, m. afb.

96-5) MET., II 868/69.

- P.de Grebber, gem. en ged. 1647, dk. 96x97 cm. Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie.
- A.van Nieulandt, pan. 44x62 cm. Pendant (Roof van Proserpina gedateerd 1649), Vlg. Berlijn 27-3-1931, nr.125, m. afb.
- G.Hoet, gem., dk. 65x52 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 14-2-1968, nr.40 m. afb.
- W.van Mieris (niet eigenhandig, m.i. wel compositie van deze schilder), dk. 74,5x89,5 cm. Vlg. New York (Sotheby-PB), 9-1-1980, nr.223, m. afb.

96-6) - D.Bleecker, gem. en ged. 1643, pan. 75x80 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

- J.de Wet, pan. 51x66,5 cm. Vlg. Luzern, 13-11-1973, nr.2425, m. afb.
- idem, dk. 165x205 cm. Vlg. München, 19-9-1892, nr. 252.
- N.Berchem, gem. en ged. 1649 (?), dk. 219,5x270,5 cm. Leningrad, Hermitage (zie ook de prent van H.Blooteling naar Berchem).

Deze laatste vorm lijkt een typisch Hollandse variant te zijn van de "stierbestijgende" Europa, die Veronese in een beroemde compositie weergaf (op dit "Veronese type" gaan bij voorbeeld De Grebbers en Van Nieulandts uitbeeldingen terug, zie de voorgaande noot). Wellicht werd het type waar Europa een ritje op de stier maakt, geïntroduceerd door Dirck Bleeckers vriendelijke compositie uit 1643.

96-7) Zie voor een uitvoerige discussie van dit schilderij RUSSELL 1977, p.5-18. Weston gaf reeds enige jaren eerder een interpretatie die veel elementen gemeen heeft met die van Russell, in zijn ongepubliceerde dissertatie (WESTON 1975, p.218-255).

96-8) Zie H.Peter-Raupp, Die Ikonographie des Oranjezaal, Hildesheim/New York 1980, p.121/122 en afb.57, en B.Brenninkmeyer-De Rooij, "Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch", Oud Holland, 96 (1982), p.146/147, afb.13. Met Brenninkmeyers toeschrijving aan Van Everdingen kan ik het niet eens zijn. Van Campen (voorgesteld door Van Gelder en gevolgd door Peter) lijkt een veel waarschijnlijker kandidaat. Peter-Raupps interpretatie van Ganymedes, is m.i. in dit geval voor de hand liggender en overtuigender dan

die van Brenninkmeyer, die het in neoplatonische zin interpreteert.

96-9) Zie D.P.Snoep, "Honselaersdijk: restauraties op papier", Oud Holland 84 (1969), p. 270-294, i.h.b. p.285 noot 28.

96-10) D.P.Slothouwer, De paleizen van Frederik Hendrik, Leiden 1945, p.206.

96-11) Vergelijk de illustraties van SALOMON 1557, nr.121, SOLIS 1563, nr.121, VAN DER BORCHT 1591, nr.121, DE PASSE 1602, nr.88, TEMPESTA 1606, nr.94. Zie ook een prent in diverse edities van Alciatus' embleembundel; RUSSELL 1977, afb.4) en De Passe's prent voor Rollenhagen's embleemboek uit 1611/13 (RUSSELL 1977, afb.5).
Op de prenten in Alciatus' Emblemata werd voor het eerst gewezen door ALPERS 1967, p.275.

96-12) HOLLSTEIN, VIII, nr.1. RUSSELL 1977, afb.19.

96-13) Zie o.a. WISHNEVSKY 1967, nrs.83-88 en afb.17-18, RUSSELL 1977, afb.6; voorts RUSSELL 1977, noot 18.

96-14) Zie p.96n11.

96-15) Vergelijk o.a. de bekende prent van Barbizet naar Michelangelo (RUSSELL 1977, afb.2). Zie ook RUSSELL 1977, afb.16,17,18.

97-1) In Rembrandts voortekening in Dresden (RUSSELL 1977, afb.7), verschijnen links onder, twee omhoog kijkende menselijke figuren, die eveneens in de definitieve versie zijn weggelaten.

97-2) Of hier Plinius' beschrijving van Leocras' beeldengroep (Nat.Hist. XXXIV, 8) - waar op de voorzichtigheid van de adelaar wordt gewezen - een rol heeft gespeeld, valt slechts te gissen. Erg waarschijnlijk lijkt het niet. Zie voor deze suggestie, in verband met Correggio's Ganymedes gedaan, E.R.Knauer, "Zu Correggio's Io und Ganymed", Zeitschrift für Kunstgeschichte, 33 (1970), p.66.

97-3) Er is op gewezen dat ook deze weergave niet zozeer direct naar het leven is, maar dat Dürers huilende engeltje (RUSSELL 1977, afb.3) en vooral Hendrick de Keyzers treurende putto (zie P.Schatborn, "Over Rembrandt en kinderen", Kroniek van het Rembrandthuis 27 (1975) p.17-19, m. afb) een treffende gelijkenis vertonen.

97-4) Zie RUSSELL 1977, p.13-15, afb.12-13. Waarschijnlijk bezat Rembrandt zelf een replica (of een verwant beeldje) van Duquesnoy's beroemde manneken-pis (RUSSELL 1977, p.14). Zie voor een veel uitvoeriger discussie van de picturale traditie van het plassende kind en de banden met de "Putto pisciatore" en de Aquarius-uitbeelding: WESTON 1975, p.228-245.

97-5) Op de relatie van Rembrandts Ganymedes met de astrologische interpretatie van Ganymedes als Aquarius werd reeds door Bruyn in

zijn ongepubliceerde doctoraalscriptie geweest (BRUYN z.j. p.36). Door WESTON 1975 (p.234 e.v.) en door RUSSELL 1977 werd deze samenhang uitvoerig uiteengezet, waarbij Russell het in veel sterkere mate verbindt met de neoplatonische Ganymedes-interpretatie (zie over deze neoplatonische interpretatie ook ALPERS 1967, p.273-275, in verband met de Ganymedes van Rubens, waar deze veel meer van toepassing lijkt). Zie ook de volgende noot.

97-6) Dit is niet de plaats om op de (vaak te) gecompliceerde interpretaties van de diverse auteurs in te gaan (zie ook J. en H. Bolten, *Rembrandt*, Wiesbaden 1977, p.76-78). Gewezen zij hier slechts op het feit dat de tekst van Van Manders "natuurlijke" uitleg (ontleend aan Conti en teruggaand op een lange traditie) hier zeer wel van toepassing is en mij zelfs de inspiratiebron lijkt te zijn geweest voor Rembrandt en/of zijn opdrachtgever: "... Ganymedes, dats den Winter, die op Griecx heet Hyein, soo veel gheseyt, als regenen: want Ganymedes wiert verandert in 't Hemel-teecken, stort water, t'welc van der Sonne inghenomen wesende, ons niet al Nectar, maer waters ghenoech schenkt, en afstort" (VAN MANDER *Wtlegghingh*, fol.87r). De amusante associatie die hierin besloten ligt - nectar schenken / water storten - en associaties met manneken-plis en het plassende Aquarius-type (men denke ook aan een uitdrukking als "of er een engeltje op je tong piest"), lijkt mij in overeenstemming met het karakter van Rembrandts uitbeelding waarin humor zeker een rol speelt en die door een figuur als Huygens zeker begrepen, zo niet bedacht zal zijn. (Overigens werd in de Italiaanse schilderkunst Ganymedes wel eens als personificatie van Aquarius gebruikt, zoals blijkt uit het bekende plafond door Baldassare Peruzzi in de Sala di Galatea van de Villa Farnesina, waar Agostino Chigi's horoscoop op picturale wijze werd uiteengezet). Dat tegelijkertijd naar de neoplatonische uitleg van het verhaal wordt verwezen (zie RUSSELL 1977, p.5-12), een uitleg die eveneens door Van Mander wordt gegeven, lijkt mij, gezien de kersen die als symbool van zuiverheid kunnen worden beschouwd (men denke aan de vele kinderportretten met kersen), niet onwaarschijnlijk. Dit moet m.i. eerder worden gezien als een gedachte die door de kenner kan worden toegevoegd, dan als de kern van de uitbeelding, temeer daar het gegeven duidelijk als een ongewilde "roof" is uitgebeeld. In de totaal verschillende interpretatie van Rubens (Wenen, verz. Schwarzenberg), kan men waarschijnlijk wel van een uitbeelding van deze gedachte spreken; daar zijn alle verwijzingen naar de "roof" en de daarmee gepaard gaande acties en reacties weggelaten (zie ALPERS 1967, p.273-275).

97-7) Zie voor uitvoerige discussies van Rembrandts Danaë vooral: PANOFKY 1933, p.200-217 en M.M.Kahr, "Danaë: virtuous, voluptuous, venal woman", *Art Bulletin* 60 (1978), p.43-56. Schwartz stelde onlangs voor dat niet Danaë, maar Aegina is weergegeven (SCHWARZ 1984, p.129/130). Deze omdoping is echter in het geheel niet overtuigend.

97-8) Deze zijn op hun beurt weer te herleiden tot Titiaans Venus- en Danaë-typen. Zie PANOFKY 1933, afb.18-25 en Kahr, op. cit., afb.9,10,17,18.

97-9) PANOFKY 1933, afb.21; m.i. wijzen de positie van Danaë's onderlichaam, het profiel van de oude vrouw (volgens Röntgen-foto's was oorspronkelijk het hoofd van deze vrouw nog scherper en profiel gewend (Zie J.L.Kuznetzow, "Nieuws over Rembrandts Danaë, *Oud Holland* 82 (1967), p.226) en de positie van het erosje - door Rembrandt gewijzigd in het befaamde beeldje van de huilende eros - op invloed van deze prent.

98-1) Zie resp. p.15n4 en p.43n1.

Van Mander vermeldt ook een Danaë van Cornelis Ketel (VAN MANDER *Leven*, fol.279r/280v; zie p.285n1). Zoals in de voorgaande noot vermeld, heeft ook Bloemaert een compositie met dit onderwerp vervaardigd. Voor een schilderij dat wel eens "omgeving Goltzius" is genoemd lijkt mij B.Renckens toeschrijving aan G.Coignet overtuigender (bij foto RKD; voorheen ksth. Nussbaumer, Bern 1945).

98-2) - E.de Witte, gem. en ged. 1641, pan. 40,5x54 cm. Amsterdam, verz. Russell 1968.

- N.Knüpfer, pan. 30x41 cm. Vlg. Frankfurt, 17-3-1936, nr.91 met afb.; KUZNETZOW 1974, nr.72.

Kuznetzow noemt drie werken van Knüpfer met deze voorstelling (nrs.72, 73 en 73a); nr.73 is echter een werk dat door Gudlaugsson en Renckens (bij foto RKD) geheel terecht aan Jacob van Loo werd toegeschreven, nr.73a een kopie daarvan:

- J.van Loo, pan. 36,5x37 cm. Parijs, part.verz. als Metsu (heette ook Knüpfer).

Van het stuk uit de school van Poelenburch bestaan twee exemplaren; N.C.Sluijter-Seijffert stelde François Verwilt voor (mondellinge med.).

- F.Verwilt?, pan. ca. 25,5x18 cm. Edinburgh, part.verz.

- idem, pan. 26x34 cm. Antwerpen, part.verz.

In SCHNEIDER/EKKART 1973 wordt een Danaë door Jan Lievens vermeld die in oude veilingen voorkomt (nr.81). Op het RKD bevindt zich een foto van een aan Lievens toegeschreven werk. Deze toeschrijving is echter zeer twijfelachtig; het betreft waarschijnlijk een Vlaams schilderij.

In 1650 of kort daarvoor schreef Vondel een gedicht op een Danaë van Dirck Bleecker (VONDEL WB, V, p.495/496).

98-3) - Anoniem (W.de Poorter?, eigen toeschr.), dk. 47,5x41,5 cm. Vlg. Milaan 6-5-1971, nr.22 m. afb. als S.Koninck. De toeschrijving aan Koninck is zeker niet bevredigend. De houding van Danaë met de uitgestrekte arm, lijkt Rembrandts oorspronkelijke compositie te reflecteren. Invloed van Rembrandts Danaë valt voorts duidelijk waar te nemen in Bols Jupiter en Semele (zie p.141n7).

99-1) zie p.60/61.

100-1) Hierdoor gaat een zekere distantie verloren, waarbij het risico groter wordt dat het naakt als schokkend wordt ervaren. Dat dit ook gebeurde vanaf het moment dat o.a. de leden van Nil Volentibus Arduum de classicistische regels in de Nederlanden definitief wilden invoeren - men denke aan de kritiek van Pels op Rembrandt - is bekend. Of dit in de eigen tijd ook het geval was,

is minder duidelijk. Men kan wel constateren dat alle schilders die zich in de eerste helft van de eeuw veel met het schilderen van naaktfiguren bezighielden (Wtewael, Cornelis, Goltzius, Poelenburch, Van Loo), zich - op uiteenlopende manieren - meer aan een bepaalde vorm van stilering hielden dan Rembrandt; de schilders die hiervan afzagen, zoals Lastman, de caravaggisten voor ca. 1628, de Rembrandt-leerlingen voordat zij zich bekeerden tot een meer classicistische stijl, schilderden daarentegen opvallend weinig naaktfiguren; het lijkt of zij dat vermeden. Wanneer dit niet gebeurde, zoals bij voorbeeld in werken van Van Couwenbergh of in enkele schilderijtjes van Codde, is de erotiek dan ook zeer onverhuld. In de late werken van Cornelis en Goltzius lijkt de grotere mate van naturalisme reeds op gespannen voet met de naaktuitbeelding te staan, wellicht de reden waarom grootfigurige naakten door de jongere generatie niet meer geschilderd worden en alleen nog het kleinfigurige naakt acceptabel was. Pas wanneer een sterk classicistische tendens doorzet (Van Loo, Backer, Van Everdingen etc.), behoort het grootfigurige naakt weer tot de mogelijkheden.

100-2) Zie STECHOW 1940/41, p.103-113, i.h.b. p.112-113.

100-3) STECHOW 1940/41, afb.27b. ANDREWS 1977, nr.24

100-4) - Ph.de Gyselaer, gem., pan. 46x62 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

- E.de Witte, pan. 54x62 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, in bruikleen aan: Delft, Prinsenhof.

- W.de Heusch, N.Knüpfer, A.van Cuylenburgh, gem. door alle drie schilders, ged. 1643, pan. 79x102 cm. Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

100-5) De enige etsen die een mythologisch verhaal uitbeelden zijn, afgezien van het huwelijk van Jason en Creusa, dat als titelblad voor Jan Six' *Medea* was bedoeld (B.112, MUNZ 1952, nr.270), twee voorstellingen van Jupiter en Antiope, respectievelijk uit ca. 1631 en 1659 (B.204, MUNZ 1952, nr.113 en B.203, MUNZ 1952, nr.143). In de prent van 1631 probeerde Rembrandt, uitgaande van een ets van Werner van den Valckert (VAN THIEL 1983, p.133, afb.7) voor het eerst met dit uitgesproken erotische onderwerp het thema van een grootfigurig naakt uit; in 1659 zou hij dat nog eens herhalen, zich vooral op een prent van Annibale Carracci baserend (BOHLIN 1979, nr.17). Reeds eerder werd vermeld dat in de schilderkunst dit onderwerp slechts door Goltzius in zijn meest academische fase en later door de academisten Jacob van Loo en De Helt Stocade werd weergegeven. Op het thema van de slapende nimf of godin bespied, zal bij deze schilders nog worden teruggekomen (zie p.130/131).

101-1) Zie BLANKERT 1983, p.47.

101-2) MET., XII 25-34; MET., XIII, 447-480.

101-3) Zie p.87.

102-1) - W.de Poorter, gem., geen maten bekend. Raigern, verz. Skutetzky (in het begin van de eeuw). (Polyxena). Vergelijk ook

een schilderij in de verz. Fürst Zu Salm-Salm, Anholt, waar precies dezelfde groep is geplaatst voor een altaar met een standbeeld van Jupiter. In *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Zutphen 1981, p.101 wordt gesuggereerd dat het daar het marte-laarschap van een vrouwelijke heilige betreft.
- W.de Poorter? gem. als G.Dou, dk. 46,9x57,1 cm. verz. Marquess of Bristol. Toeschrijving van H.Schneider op foto RKD (Polyxena).

102-2) MET., XIII, 450.

102-3) - J.de Wet I, gem., pan. 91x123 cm. Wenen, part.verz. (Iphigenia).

- idem, pan. 38x30 cm. Londen (Phillips), 11-10-1979, nr.3 m. afb. (Iphigenia).

- idem, pan. 89x125,5 cm. Vlg. New York, 7/8-11-1947, m. afb. (Iphigenia).

- idem, gem., pan. 23x58 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 12-7-1972, nr.69, m. afb. (Polyxena).

- idem, pan. 41x35 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 11-7-1973, nr.70, m. afb. (Polyxena).

- idem, gem., pan. 82x59,5 cm. Vlg. Berlijn, 4/5-4-1973, nr.327, m. afb. (Polyxena).

102-4) - R.van Troyen, gem. en ged. 1643, pan. 49x94 cm. Dortmund, verz. J.Cremer (begin van deze eeuw), (Polyxena; het brandende Troje op de achtergrond).

- idem, gem. en ged. 1647, pan. 17x30 cm. Den Haag, verz. A.Pick (ca. 1950) (Iphigenia).

- P.Codde, gem., dk. 99,5x131,5 cm. Londen, ksth. B.Koetser, 1972, cat. oct/dec. 1972 m. afb. (Polyxena; zie de treurende Trojaanse vrouwen rondom de graftombe).

- J.Steen, gem. en ged. 1671, dk. 135x173 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. KIRSCHENBAUM 1977, nr.82 (Iphigenia). Kirschenbaums verwijzing naar Vondels drama is absurd).

- R.Brakenburg, gem. en ged. 1688, dk. 46x52,5 cm. Vlg. Londen (Christie) 25-10-1974, nr.46 (Iphigenia?).

102-5) A.Houbraken, gem., dk. 50x62 cm. Vlg. New York (Christie), 15-6-1977, nr.225, m. afb.

102-6) Van twee tekeningen van Rembrandt (BENESCH 1973, nr.568A, dl.3, afb.759, ca. 1647 en BENESCH 1973, nr.979, dl.5, afb.1262, ca. 1655), is de voorstelling evenmin duidelijk, door de afwezigheid van Diana, door het ontbreken van identificeerbare bijfiguren en de afwezigheid van een kust met schepen (dit laatste valt in een aantal illustraties van Salomon, Solis, Van der Borcht te zien). Gezien het feit dat er in beide gevallen een altaar zichtbaar is en geen graftombe (bij de schilderijen van de Poorter en De Wet valt geen duidelijk onderscheid tussen deze twee zaken te maken), zal het om Iphigenia gaan. Van het nogal ruwe vastgrijpen dat wij hier aantreffen is in alle andere voorstellingen geen sprake. In Rembrandts tekening van ca. 1655 zou de figuur rechts, wiens gezicht gesluierd lijkt, Agamemnon kunnen zijn. Dit kan erop wijzen dat Rembrandt zich bewust was van het verhaal over Timanthes' schilderij met dit onderwerp. Zie de volgende noot.

102-7) VAN MANDER Grondt, fol.26r (cap.VI, 40-43) en Leven, fol. 70r. Van Mander gebruikte Valerius Maximus als bron (Facte et dicta memorabilia, VIII, II; zie MIEDEMA 1977, tegenover fol. 70r). Ook JUNIUS 1642 geeft het verhaal, dat eerder door theoretici als Alberti, Dolce, Lomazzo werd aangehaald (zie F.H.Dowley, "French baroque representation of the sacrifice of Iphigenia". Festschrift Ulrich Middendorf, Berlijn 1968, p.466-475).

102-8) Zoals te verwachten heeft Rubens de beschrijving gevolgd in zijn weergave van de scene in het fries op de gevel van zijn huis (zie: E.McGrath, "The painted decoration of Rubens' house", JWCI 41 (1978), p.245-277). Zie voorts voor uitbeeldingen waar deze beschrijving in acht genomen werd: een ets van Gerard Laresse (TIMMERS 1942, nr.52) en een fraaie prent van Pietro Testa (B XX, nr.23).

103-1) W.de Poorter, gem. en ged. 1640, pan. diam. 70 cm. Amsterdam, part.verz.

Hoewel er uitvoeriger versies van het verhaal bestaan (Hyginus Fab. 96 en Statius, Achilleis, IV, 885-920), lijken de enkele regels die Ovidius hieraan wijdt (MET. XIII 162-70) de meest waarschijnlijke bron. Vooral het feit dat in De Poorters schilderij alleen een schild en een zwaard te zien zijn, de enige wapens die Ovidius noemt, wijst daarop. Het thema komt tot de late 17de eeuw niet in Metamorfofen-illustraties voor (voor het eerst bij BENSERADE 1679 p.381).

103-2) Zie verder p.136/137.

103-3) Door het karakter van Knüpfers voorstellingen wordt men dikwijls herinnerd aan de "res atrox" die in het toneel van die tijd zo geliefd waren (zie: W.A.P.Smit, "Het Nederlandse renaissance toneel als probleem voor de literatuurhistoricus" in: idem, Twaalf Studies, Zwolle 1968). Men denke bij voorbeeld aan de zeer populaire en gruwelijke stukken als Ithys van Samuel Coster en Aran en Titus van Jan Vos, vol vergiftigingen, verminkingen, moord en doodslag.

103-4) N.Knüpfer, pan. 73x73 cm. Vlg. Londen (Christie), 16-2-1951, nr.81, als P.Lastman. KUZNETZOW 1974, nr.83.

103-5) N.Knüpfer, gem. pan. 34,8x44,8 cm. Schweinfurt, verz. H.Knüpfer; KUZNETZOW 1974, nr.104a.

103-6) N.Knüpfer, gem. pan. 33,5x30 cm. Schweinfurt, verz. H.Knüpfer. KUZNETZOW 1974, nr.101.
Zie voor Rubens: HELD 1980, nr.128, afb.132. Hier is zeker niet de Ovidiaanse versie gevolgd, waar dit zich op het slagveld afspeelt (MET. XII, 518-611), maar de versie uit Servius (Commentarii, VI 57) of Hyginus (Fab. 110), waar dit in een tempel gebeurt. De opbouw van Knüpfers schilderij met Paris links achter een zuil en Achilles voor een altaar, is zeker op Rubens' inventie geïnspireerd.

103-7) Zie voor Knüpfers godenbijeenkomst p.71n6.

De schilderijen van Diana met haar nimfen:

- N.Knüpfer, gem. pan. 60x74 cm. Praag, Narodni Gallerie; KUZNETZOW 1974, nr.76, afb.5 (Diana met nimfen in het bad).

- idem, pan. ovaal 59x69 cm. Vlg. Keulen, 6-9-1928, nr.125. KUZNETZOW 1974, nr.75 (Diana met haar nimfen op jacht).

103-8) - J.Both en N.Knüpfer, gem. J.Both, was vroeger ged. 1651, dk. 169x129 cm. München, BSGS inv.nr. 140. KUZNETZOW 1974, nr.166.

- J.Both, N.Knüpfer en J.B.Weenix, gem. J.Both, dk. 108x88,5 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum. KUZNETZOW 1974, nr.167.

- J.Both, N.Knüpfer en J.B.Weenix, gem. J.Both, dk. 116x102 cm. München, BSGS, inv.nr. 795. KUZNETZOW 1974, nr.165, GOD & GODEN 1981, nr.81.

104-1) Zie p.63.

104-2) Zie over de "onjuistheid" van deze traditionele episode ten opzichte van de tekst van Ovidius p.64 en p.64n4, n5.
Het meest verwant is de prent uit het atelier van de De Passe's, m.i. naar een compositie van Mozes van Uytenbroeck, welke voor de prachuitgave van 1677 werd gebruikt (DU RYER).

104-3) Zie p.64 en p.64n4.

104-4) P.P.Rubens, dk. 250x300 cm. Keulen, Wallraf Richartz Museum, KdK.33 (ca.1610). Deze compositie werd door Magdalena van de Passe in prent gebracht (HOLLSTEIN XVI, nr.8, m.afb.) en later gebruikt in de Brusselse uitgave van 1677 (DU REYER 1677). Mercurius is hier, zoals in het verhaal van Ovidius, niet aanwezig. De invoeging van Mercurius is echter begrijpelijk als verwijzing naar het voorgaande gebeuren. Door Knüpfer wordt het door Ovidius beschreven gegeven, dat het dode lichaam van Argus door Mercurius van een rots wordt gegooit (MET. I 719) gesuggereerd.

Zie over uitbeeldingen van deze episode (Goltzius, Van den Eeckhout en Laresse), verder p.109n3.

105-1) Zoals steeds moet, helaas, voor het gemak het beestje een naam krijgen, alhoewel de etiketten die daarmee worden opgeplakt nooit bevredigend zijn. Ik prefereer hier de term "academisten" boven de term "klassicisten", die in de tentoonstellingscatalogus GOD & GODEN voor deze groep werd gebruikt. Hoewel nu stijl elementen vertoont die men klassicistisch zou kunnen noemen, scheidt "klassicisten" als groepsnaam m.i. teveel verwarring; liever gebruik ik deze term voor schilders die direct of indirect door het Franse klassicisme werden beïnvloed. De oude benaming "academisten" lijkt mij verdedigbaar, aangezien men bij vele van juist deze schilders het streven tot academie-vorming (dat uiteraard direct met klassicistische tendenzen te maken heeft) aantreft. Zie voor wat betreft de Haarlemse schilders: E.R.M.Taverne, "Salomon de Bray and the reorganization of the Haarlem Guild of St.Luke in 1631", Simiolus 6 (1972/73), pp.50-69, i.h.b. p.66: "In view of their stubborn devotion to the idea of the academy as a model form of artistic training, I would like here to make a plea for renaming the art of painters like Salomon de Bray, Pieter de Grebber and Caesar van Everdingen. I would call it Haarlem academism rather than Haarlem classicism". Voor een vermelding uit 1658, van een aantal Amsterdamse kunstenaars (Bol, Flinck, De Helt Stockade, Strijcker en Van Loo) die

gezamenlijk naar model tekenden: BREDIUS 1915-1920, IV, p.1255.

106-1) Een schilderij van Willem Drost (SUMOWSKI 1983, I, nr.314) in Italië vervaardigd onder directe invloed van J.C.Loeth, heeft een totaal ander karakter dan de hier besproken voorstellingen. Overigens sprak J.Bruyn (BRUYN 1984, p.157, noot 45) twijfels uit over de juistheid van deze al uit de 18de eeuw stammende toeschrijving, en vroeg zich af of hier niet sprake is van een verarring tussen twee schilders die kennelijk enige tijd als compagnons optraden.

106-2) Zie bij voorbeeld BENESCH 1973, nr.567a, daar gedateerd ca. 1645 (Los Angeles, Norton Simon Museum, nr. 598, door Benesch gedateerd ca. 1647 (Hightown, Lancashire, verz. Weld Blundell), en nr. 627, door hem gedateerd ca. 1648-1650 (Warschau, Univ. Bibl.), waarvan nog een variant met bijna dezelfde compositie. Zie voorts VALENTINER 1928/1934, nrs. 592 (Parijs, Louvre), 593 (Parijs, verz. W.Gay), 594 (Wenen, Albertina) en 595 (New York, Pierpont Morgan Library). De laatste twee beelden het doden van Argus uit.

Uitzonderlijk wat moment betreft, is BENESCH 1973, nr.598; daar wordt het in Ovidius' tekst verhaalde moment weergegeven, dat Argus' interesse toont in de fluit van Mercurius (MET., I, 678/88). In de originele tekst vraagt Argus slechts aan Mercurius hoe de fluit werd uitgevonden; de tekening visualiseert echter letterlijk Florianus' vertaling: "Argus sloech wel neerstelijk gade hoe dat Mercurius pijpken gemaect was ..." (FLORIANUS (ed. 1619), fol. 16r).

106-3) - G.Flinck, pan. 22,5x45,5 cm. Kleef, Haus Koekoek; VON MOLTKE 1965, nr.99, m. afb. Opmerkelijk is, dat hier Argus' gezicht gedeformeerd is door meerdere ogen, een letterlijke uitbeelding die slecht in enkele 16de-eeuwse illustraties en in het vroege werk van Bloemaert viel aan te treffen.

- 145 - B.Fabritius, gem. en ged. 1662, dk. 81x111 cm. Kassel, Gemäldegalerie; SUMOWSKI 1983, II, nr.567.
- C.Bisschop (toeschr. A.Blankert bij foto RKD), dk. 77x 85 cm. Berlijn, ksth. Bottenwieser 1925 (Voorheen als G. van den Eeckhout (Vlg. Londen (Christie), 28-7-1922, nr.176, m. afb.) en N.Maes (heette als zodanig gemerkt te zijn, zie ook onder deze naam bij BERNT 1970). De fluitist lijkt hier een portret te zijn, gezien de blik van Mercurius wellicht zelfs een zelfportret.

107-1) Zie hierboven p.64, 64n4, 64n5.

107-2) Het is opvallend dat vanaf de eerste illustraties nooit een pansluit wordt uitgebeeld, juist in een scène die direct te maken heeft met het verhaal over het ontstaan van deze fluit. Op te merken valt dat hoewel Ovidius beschrijft dat Pan de fluit maakte door rietpijpen van ongelijke lengte aan elkaar te zetten (MET., I, 711/12), Florianus slechts zegt dat toen Pan bemerkte dat het riet een zoet geluid gaf "...hy er sijn pijpken af maecte". Ook verder spreekt hij steeds over "pijpen".

107-3) Tekeningen: BENESCH 1973, nr. 567 en 627 (Blankert wees Sumowski's toeschrijving van de laatstgenoemde aan Bol af: BLANKERT 1982, nr.19).

- G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1666, dk. 94x110 cm. Berlijn, Kaiser Friedrich Mus, in WO II verloren gegaan; SUMOWSKI 1983, II, nr.459.
147 - F.Bol, dk. 204x243 cm. Potsdam, Neues Palais; BLANKERT 1982, nr.19.
146 - C.Bisschop, gem. en ged. 1650, dk. 99x126,5 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum; Zie BLANKERT e.a. 1983, nr.4.
- G.Flinck, pan. 31x47,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum; VON MOLTKE 1965, nr.98 (Door Sumowski is een datering rond 1645 voorgesteld, SUMOWSKI 1983, II, nr.629. Een dergelijke datering lijkt mij iets aan de late kant).

107-4) Zie hierover p.65 en voor de betreffende teksten p.65n4.

107-5) Zie hierboven p.65n4.

Dat het zwaard gekromd is, iets dat bij Rubens en Jordaens wel te zien valt, maar zelden in Noordnederlandse schilderijen (slechts in een schilderij dat de signatuur van A.van der Neer heet te dragen, zie p.108n6), werd overigens door Florianus niet vertaald.

107-6) P.P. Rubens, pan. 63x87,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie. KdK 410 (ca. 1635-1638).

107-7) MET., I, 718.

- 107-8) De op zijn elleboog leunende en zijn hoofd ondersteunende Argus is het type dat wij in bijna alle boekillustraties tegenkomen (zie Salomon, Solis en De Passe) en dat sindsdien veelvuldig terugkeert (vergelijk Keirincx, Van der Lisse, beide schilderijen van Flinck, het gesigneerde stuk van Bisschop; zie ook de prenten van Hieronymus Cock, de vroege prent van Goltzius en G.Perelle naar W.van Nieulant).
- b.v. 112
b.v. 146

107-9) Schelte à Bolsvert naar Jordaens. HOLLSTEIN, III,284 en IX,7, m. afb. (van deze compositie bestaan diverse exemplaren o.a. Lyon, Musée des Beaux-Arts).

108-1) Zie p. 106n2.

- 108-2) Het schilderijtje van Flinck lijkt in zijn totale opzet door de compositie van Moeyaert geïnspireerd (men vergelijk ook het andere werk van Flinck), terwijl Mercurius een letterlijke omzetting van de Argus-figuur van Uytenbroecks B.22 lijkt. Voor het schilderijtje van Bisschop kan zowel vanwege het gekozen moment - Mercurius trekt zijn zwaard uit de schede - als vanwege de verwantschap die de Argus-figuur toont, Uytenbroecks B.23 het uitgangspunt zijn geweest. De wijze waarop Mercurius zijn zwaard trekt kan eventueel door Moeyaert, wiens compositie in 1669 nog door P.van der Leeuw herhaald werd (zie p.65n6), geïnspireerd zijn.
- 115
146

108-3) - A.van de Velde, gem. en ged. 1663, dk. 71x91cm. Vaduz, verz. Liechtenstein. Van de Velde schilderde ook een verwante scène met Mercurius en Battus (zie p.63n5).

108-4) - P.van Anraadt (toeschr. S.Gudlaugsson bij foto RKD), pan. 52x71 cm. Vlg. Amsterdam, 8-12-1945, nr.10, als A.Cuyp, m. afb.

- H.ten Oever, gem., maten onbekend, Dalfsen, verz. Van Regteren Limpurg.

Vermeld moet voorts nog worden: een schilderijtje dat de signatuur van Adriaan van Ostade heet te dragen (door H.Gerson bij de foto RKD aan C.Saftleven toegeschreven), pan. 29x30cm. Waltham (Mass.), Roses Art Museum.

De laatste twee schilderijen tonen weer de traditionele fluitspelende Mercurius.

Tenslotte moet nog een groot stuk van Jacob van Campen worden genoemd dat deze episode uitbeeldt en dat de compositie van Goltzius uit diens illustratiereeks op curieuze wijze in een "academistisch" idioom vertaalt:

- J.van Campen, dk. 204x194 cm. Den Haag, Mauritshuis (aankoop 1981).

108-5) TEMPESTA 1606, nr.10; Anon. naar Goltzius, eerste reeks nr.19.

108-6) - J.M.Doncker, gem. en ged. 1644, pan.25,5x32,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 20-1-1971, nr.160.

- A.van der Neer, gemon., dk. 57x111 cm. Vlg Londen (Christie), 16-12-1977, nr.54, m. afb.

108-7) - G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1672, dk. 41,5x32 cm. Parijs, Galerie Heim. SUMOWSKI 1983, II, nr.483.

109-1) MET., I, 713/14

Wel zagen wij eerder in een schilderijtje van Moyses van Uytenbroeck en in een ets van dezelfde meester, voorstellingen waarin Mercurius Argus toespreekt (zie p.65n9); in een andere ets van Van Uytenbroeck wordt zelfs duidelijk over de fluit gesproken (vergelijk ook BENESCH 1973, nr.598, zie p.106n2). Dit zijn echter alle uitbeeldingen van een eerder moment (MET., I, 687/88), waarop Argus nog niet, zoals in dit schilderij van Van den Eeckhout het geval is, in slaap is gevallen.

109-2) Zie p.55 en p.55n8, n9, n10.

Opmerkelijk aan het stuk met Juno die voor Jupiter en Io verschijnt, is de verwantschap van de Juno-figuur met Rembrandts beroemde Juno in de verz. A.Hammer (BREDIUS 1969, nr.639); dit werd onlangs ook door Sumowski opgemerkt (SUMOWSKI 1983, II, nr.482).

109-3) - G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1672, pan. 38,5x30 cm. Olomouc, Oblastnie Galerie; SUMOWSKI 1983, II, nr.484.

- H.Goltzius, gemon. en ged. 1615, dk. 131x181 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; GOD & GODEN, nr.96 (daar wordt abusievelijk vermeld dat in het Metamorfofen-verhaal Mercurius de ogen van Argus aan Juno schenkt, en dat dit ook in de compositie van Rubens te zien zou zijn).

Deze episode is in feite zelfs in strijd met het verhaal van Ovidius: Juno en Mercurius - die als hulp van Jupiter optreedt - zijn in deze fabel immers verklaarde tegenstanders (als Juno de ogen van Argus verzamelt en haar pauwen daarmee siert, wordt over

Mercurius niet meer gesproken (MET., I, 720-724); zij is uiteraard woedend over de dood van Argus. Meer in overeenkomst met de tekst zijn de reeds genoemde composities van Rubens, waar Mercurius geheel afwezig is, en van Knüpfer, waar deze vertrekt; zie p.104 en p.104n4.

Lairesse vervaardigde een ets met deze voorstelling als onderdeel van een klein reeksje met uitbeeldingen van de Io-fabel (TIMMER 1952, nrs. 40-43, m. afbn.): hij moet dit onderwerp haast wel aan Goltzius hebben ontleend. De vraag is of de uitbeelding van deze episode voortkomt uit een slordige kennis van de tekst (hetgeen bij Goltzius en Lairesse niet zo waarschijnlijk lijkt), of dat, althans Goltzius, met de invoeging van Mercurius een specifieke bedoeling had.

109-4) -G.Flinck, dk. 95x112 cm. Rochester, Memorial Art Gallery; VON MOLTKE 1965, nr.101; SUMOWSKI 1983, II, nr.623 (ca.1640/42).

- W.Drost?, dk. 138,5x113 cm. Londen, verz. R.H.Graveson. Vroeger toegeschreven aan Flinck; VON MOLTKE 1965 (p.33) wees dit echter af en stelde Van den Eeckhout of Drost voor. Door SUMOWSKI echter niet opgenomen bij een van deze schilders.

- J.Victors, gem. en ged. 1653, pan. 108,5x137 cm. Vlg. Amsterdam (Mak van Waay), 31/10-6/11-1967, nr.515, m. afb.; New York, part.verz. Zie over dit schilderij, dat mogelijk Ruth en Naomi voorstelt, ook p.112n2.

152 - N.Maes, gem. en ged. 1673, pan. 46,5x61 cm. Dublin, National Gallery. Volgens Hofstede de Groot (HdG 11) is de signatuur vals.

153 - Abr.van Dyck?, dk.106x106 cm. Warschau, Nationaal Museum (in cat. 1967 als N.Maes). SUMOWSKI 1983, II, nr.312, als W.Drost. BRUYN 1984, p.161 als Abr. van Dyck.

151 - B.Fabritius?, pan. 68x55 cm. Vlg. Luzern, 3-9-1935, nr.2216, als Rembrandt. Op het RKD ligt de foto van dit schilderij zowel op Anoniemen, Van den Eeckhout, als Barent Fabritius. Geen van deze twee toeschrijvingen is echter bevredigend.

155 - A.de Gelder. dk. 93,5x122 cm. Praag, Narodni Galerie. SUMOWSKI 1983, II, nr.755 (vals gem. en ged. Rembrandt 1649).

156 - F.Bol?, dk. 92x104 cm. Columbus (Ohio), Gallery of Fine Arts. BLANKERT 1982, nr.D7. Blankert beschouwt de toeschrijving als twijfelachtig; het is zijns inziens of een vroeg werk van Bol, of het staat er zeer dicht bij.

157 - F.Bol, gem. en ged. 164(4?), dk. 155x130 cm. Cincinnati, Art Museum. BLANKERT 1982, nr.36, afb.7.

- F.Bol, dk. 135x120 cm. Vlg. Amsterdam, 24-10-1882, nr.13, verblijfplaats onbekend. BLANKERT 1982, nr.37, afb.17. Blankert dateert het ca. 1650-1655.

158 - F.Bol, dk. 124x133 cm. Vlg. Amsterdam (Mak van Waay), 13-12-1963, nr.68. BLANKERT 1982, nr.38, afb.33. Blankert dateert dit schilderij ca. 1656.

- G.van den Eeckhout, gem., pan. 27x20,5 cm. Indianapolis, John Herron Museum of Art. SUMOWSKI 1983, II, nr.472 (ca.1666). Zie over dit schilderij het aardige, maar nogal slecht geïnformeerde artikel van D.G.Carter, "A Vertumnus and Pomona by Gerbrand van den Eeckhout", Bulletin Herron Museum of Art, juli 1966, p.36 e.v.

159 - G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1669, pan. 127,5x103,5 cm. Boedapest, Szépművészeti Museum, SUMOWSKI 1983, II, nr.473. Een schilderij van Lievens uit het midden van de jaren dertig (SCHNEIDER/EKKART 1973, nr.95, afb.12), toont ons alleen de gezichten van een jong meisje en een oude vrouw. Of dit Vertumnus

en Pomona voorstelt, valt niet te zeggen. Niets verwijst specifiek naar dit verhaal; men zou evengoed kunnen denken aan Bathseba of Ruth en Naomi. Gezien de relatie tussen de beide vrouwen - het oudje kijkt gespannen naar de jonge vrouw - lijkt Bathseba nog het meest waarschijnlijk.

110-1) Zie over deze schilderijen p.116/117 en p.116nl.

148 110-2) BENESCH 1973, III, nr.A553. Voorheen verz. Van Regteren Altena. Benesch dateert de tekening ca. 1642-1644.

149 110-3) BENESCH 1973, I, nr.A165, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (voorheen verz. F.Koenigs). Benesch dateert de tekening ca. 1638; deze lijkt echter niet eigenhandig.
BENESCH 1973, II, nr.C10. Stockholm, Nationalmuseum. Benesch noemt dit een kopie van een onbekend origineel door Rembrandt van ca. 1633.
Zie ook BENESCH 1973, II, nr.A219, Berlijn, Kupferstichkabinett: schetsblad met zes studies van oude vrouwenkoppen en links onder een Vertumnus en Pomona-achtige scène met een oude vrouw die een jong meisje toespreekt. Benesch dateerde dit ca. 1633/34.
Vergelijk voorts BENESCH 1973, III, nr.A737, Brussel, Museum van Schone Kunsten, verz. De Grez, van een oudje met een jonge vrouw, wellicht Preciosa voorstellend, en tenslotte BENESCH 1973, III, nr.A738, Stockholm Nationalmuseum, een oude en een jonge vrouw, beide staande in discussie, ca. 1642. Zie over de laatste twee ook p.111n2.

110-4) HENKEL 1929/30, p.7; BENESCH 1973, III, p.152.

150 110-5) GRACHT 1643, tegenover p.441. (herdrukken in 1647, 1657 en 1662). Voor deze uitgave werden voor het eerst weer illustraties gemaakt die niet een directe navolging van het Salomon/Solis-type vormden, hoewel deze de illustrator duidelijk niet onbekend waren. Elk boek kreeg een illustratie, waarbij echter niet, zoals in de voorgaande geïllustreerde Metamorfosen-uitgaven waar dit gebeurde (FLORIANUS 1588, herdr. 1599, 1609, 1621), steeds de eerste fabel werd geïllustreerd (wel nog bij boek II, IV, VI, XI, XII, XV). Over het algemeen werden nu illustraties van onbekende fabels vervangen door bekendere. Zo kwam Vertumnus en Pomona in de plaats van Scylla die in een zeemonster verandert.

110-6) Zie over een mogelijke Vertumnus en Pomona-uitbeelding van Lastman p.61nl. Overigens noemt BAUCH 1926, p.73, ook een schilderij van Lambert Jacobsz. met dit thema.

110-7) P.Lastman, pan. 122x92 cm. Vlg. Londen (Christie), 11-12-1959, nr.83; TUMPEL A. 1974, afb.47 (door haar ca.1610 gedateerd).

De ets: HOLLSTEIN, X, nr.1, m. afb. Het is niet onmogelijk, vooral gezien het feit dat de illustratie spiegelbeeldig aan de prent naar Lastman is, dat de illustrator de verwantschap van het thema herkende en zich door deze ets heeft laten inspireren. De mogelijkheid dat een niet meer bekende Vertumnus en Pomona-compositie van Lastman het uitgangspunt vormde, moet echter evenmin worden uitgesloten. Zie voor een verder probleem in verband met dit prentje bij Backers compositie, p.113n2 en 117n6.

111-1) Zie p.61.

111-2) Zie voor deze tekeningen p.110n3; resp. BENESCH 1973, II, nrs.A165 en C10, en III, A737 en 738.
De ets: B.120, MÜNZ II, nr.267, C.White en K.G.Boon, Rembrandt's etchings, 2 dln, Amsterdam 1969, I, p.59). Münz dateert de ets ca. 1644, White en Boon ca. 1642. Enkele auteurs hebben willen aantonen dat de voorgestelden Preciosa en Majombe zijn en dat het een illustratie zou betreffen bij M.G.Tengnagels Het leven van Konstance; Waer af volgt het Toneelspel, de Spaensche Heidin, Amsterdam 1643. Zie hierover: I.Gaskell, "Transformations of Cervantes' 'La Gitanella' in Dutch art", JWCI 45 (1982), p.263-270, i.h.b. p.269 en noot 62. Anderen hebben er Ruth en Naomi in willen zien. Gezien het geheel ontbreken van attributen zou het ook een uitbeelding van Vertumnus en Pomona kunnen zijn, hoewel dit minder waarschijnlijk lijkt omdat zij beiden lopen. Bol schilderde ze echter op deze wijze wel als Vertumnus en Pomona.

151 111-3) De belangrijkste wijziging in het aan Barent Fabritius toegeschreven schilderij, ten opzichte van de tekening, is dat Pomona met de hand haar kin ondersteunt. Wat betreft het schilderij van Maes, verwijzen de globale opzet, evenals details als de mand en de stok die tegen de bank geleund staat, direct naar Rembrandts tekening. Anderzijds zien wij dat Pomona op dezelfde wijze als op het vorige schilderij, haar kin ondersteunt. Haar kleding en de wijze waarop haar elleboog op de rechterknie rust, herinnert aan Tengnagels schilderijtje uit 1617, terwijl het handgebaar van Vertumnus weer hetzelfde is als op de illustratie van 1643. Dit schilderij maakt ons temeer bewust van het feit dat er wellicht een enigszins aan Tengnagel verwante, ontbrekende schakel van bij voorbeeld Lastman is, die zowel voor Rembrandts tekening als voor de illustratie het uitgangspunt was en waarvan een dergelijk schilderij diverse aspecten weerspiegelt.

112-1) Zie over deze ets p.111n2.

82 112-2) Eerder zagen wij iets dergelijks reeds in de illustratie
110 van De Passe en in een schilderij van Adriaen van Nieulant (zie p.62n2).

Zeer recent werd voorgesteld dat in dit schilderij van Victors Ruth en Naomi zijn weergegeven: D.Miller, "Ruth and Naomi of 1653: an unpublished painting by Jan Victors", Mercury 2 (1985), p.19-28. De argumentatie in deze publicatie is vrij overtuigend, vooral vanwege het weglappende figuurtje op de achtergrond (Orpah?) en het feit dat het stuk een pendant zou kunnen zijn van een voorstelling met Jacob en Esau (Warschau); ook de specifieke gebaren van het meisje (met de ene hand wijzend op zichzelf en met de andere wijzend naar de oude vrouw), stroken met de woorden van Ruth die haar verbondenheid met Naomi betuigt. Opmerkelijk is, hoezeer in dat geval van de Vertumnus en Pomona beeldvorm gebruik is gemaakt: de met bladeren (wijnrank?) begroeide boomstam achter het meisje, haar strooien hoed en het argumenterend-wijzende gebaar van de oude vrouw lijken met name naar het mythologische verhaal te verwijzen. Geen van deze elementen maakt echter een interpretatie als Ruth en Naomi onmogelijk, zij kunnen ook in die context dienst doen.

157, 158 113-1) Tevens ondergaat haar kleding veranderingen: Pomona draagt niet meer het decentere "boerinnen" lijfje en rok, dat wij voor het eerst bij Tegnagel en later bij voorbeeld ook bij Flinck
109 en Maes zagen (in een zeer fantasierijke variant ook bij Aert
152, 154 de Gelder), noch het Rembrandtieke fantasiekostuum dat in de
155 vroege Bol te zien viel. In het stuk van 1644 wordt de basis nog wel door het boerinnen-kostuum gevormd, maar het decolleté is diep gezakt; in de andere twee stukken is Pomona gekleed in losvallende kleding die veel van haar boezem ontbloot laat.

157 113-2) Vooral het schilderij uit Cincinnati, gedateerd 1644, toont nogal wat elementen, zoals de houding van Pomona en het handgebaar van Vertumnus, die direct naar de illustratie van 1643 verwijzen. Bruyn suggereerde recentelijk (BRUYN 1984, p.150), dat Bol in dit werk qua compositie zowel als in opvatting omtrent licht en kleur, direct beïnvloed moet zijn door Jacob Backer. Een dergelijke invloed is zeer aannemelijk; de opstelling van de figuren lijkt mij echter directer door de genoemde illustratie dan door Backers schilderij geïnspireerd, dat overigens weer in andere elementen veel overeenkomsten met de illustratie vertoont (zie ook p.45/46).

113-3) Zie over deze werken p.45/46.

113-4) Om deze reden hebben diverse auteurs in Pomona een portret willen zien, hetgeen m.i. echter niet het geval is (zie SUMOWSKI 1983, II, nr.473, die deze suggestie eveneens afwijst).

114-1) Ook zien wij nooit tekstgetrouwe elementen als de zware druiventrossen die aan deze wijnstok hangen, noch bomen met appels beladen, en evenmin een op de grond zittende Vertumnus, zoals wij die in vele werken eerder in de eeuw - en ook weer bij de academisten - kunnen aantreffen (zie voor de betreffende tekstfragmenten p.44n2, n7).

114-2) Men vergelijk bij voorbeeld Bols voorstellingen van Juda en Tamar (BLANKERT 1982, nrs. 6 en 7, afbn. 7 en 18; het 1644 gedateerde exemplaar herinnert sterk aan de eerder genoemde Juda en Tamar-prent naar Lastman, getransformeerd tot kniestuk), en Bols Esther en Mordechai (BLANKERT 1982, nr.15, afb.12). Van beide kan met slechts kleine wijzigingen een Vertumnus en Pomona-voorstelling worden gemaakt. Hetzelfde geldt voor enkele Juda en Tamar-voorstellingen van Van den Eeckhout en De Gelder (zie bij voorbeeld SUMOWSKI 1983, II, nrs. 401, 728, 729, 758; zie ook 746 (Esther en Mordechai).

Zie wat betreft Bathseba in de eerste plaats het schilderij in Leningrad, Hermitage (BREDIUS nr.506), dat over het algemeen niet meer als een eigenhandig werk van Rembrandt wordt beschouwd en waarvan het onderwerp onduidelijk is. Andere Bathseba-voorstellingen uit Rembrandts omgeving die niet ver van de Vertumnus en Pomona-uitbeelding afstaan: S.Koninck, Kopenhagen, Statens Museum en Ph. Koninck, Los Angeles, County Museum; zie ook het al eerder genoemde schilderij van Lievens dat met beide titels benoemd zou kunnen worden (zie boven noot (p.113 noot 1). Hier zij tenslotte nog eens gewezen op de tekeningen BENESCH nrs. 219, 737 en 738, en de ets B.120, van Rembrandt, waarvan de

voorstelling niet duidelijk is.

In het geval van Ferdinand Bol, die kennelijk zo'n voorkeur voor dit onderwerp had, kan ook gewezen worden op vele andere schilderijen met twee figuren in een min of meer verwante beeldvorm (BLANKERT 1982, afbn. 6, 7, 12, 17, 18, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 42, 43, 45, 57, 179, 180, 185).

115-1) Dit geldt althans voor onderwerpen die in een "Rembrandtieke" stijl werden geschilderd.

Gewezen kan nog worden op een uitzonderlijk schilderij van Flinck, waar Mercurius Aglauros in steen verandert: - G.Flinck, dk. 72x91 cm. Boston, Museum of Fine Arts. VON MOLTKE 1965, nr.85, SUMOWSKI 1983, II, nr.626. Dit is een onderwerp dat steeds in alle uitvoerige illustratie-reeksen voorkomt, maar dat als schilderij in de Noordelijke Nederlanden mij slechts van twee andere schilders bekend is: - J.de Bray, gem. en ged. 1658, dk. 56x42 cm. Vlg. Amsterdam, 27-4-1909, nr.76; - G.Lairesse, dk. 53,5x56,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 2-11-1978, nr.86, m. aff.).

Tenslotte zij nog een curieus schilderij van Flinck vermeld dat voorheen Diana en Endymion werd genoemd, en door Sumowski "onbekende scène met Diana":

- G.Flinck, dk. 141x108 cm. Vaduz, verz. Liechtenstein. VON MOLTKE 1965, nr.92, SUMOWSKI 1983, II, nr.624.

Dat de vrouwenfiguur op dit schilderij echter Venus is, gekleed als jageres, wordt door de zwanenwagen op de achtergrond nadrukkelijk aangegeven, terwijl de jongeman, met honden en jachthoorn, Adonis moet zijn. De juiste titel zou dus zijn: Venus komt als jageres bij Adonis. Weliswaar vermeldt Ovidius (MET., X, 536) dat Venus zich kleedt op de manier van Diana en met Adonis gaat jagen, maar een dergelijke scène waarin zij verschijnt en Adonis verschrikt oprijkt wordt niet beschreven. Of hier een tekst aan ten grondslag ligt is mij niet bekend.

Zie voor Flincks Juno voor Jupiter en Io en Van den Eeckhouts voorstellingen uit de Io-fabel p.55n10 en p.109/110.

115-2) - S.Koninck, gem., pan. 74x58 cm. Vlg. Londen (Christie), 8-12-1961, nr.178.

- idem, pan. 66x55,5 cm. New York, verz. W.Chrysler.

Zie over Elsheimers compositie: ANDREWS 1977, nr.23.

115-3) - A.de Grebber?, gem., pan. 34,5x43,5 cm. Amsterdam, ksth. Douwes.

- G.Schalcken?, pan. 42x37 cm. Londen, Dulwich College.

Zie verder ook prenten van Karel van Mander III (HOLLSTEIN, XI, nr.2, en W.Akersloot naar J.van de Velde (HOLLSTEIN, I, nr. 10).

160 116-1) - A. van Nieulandt, gem. en ged. 1647, pan. 46,5x63,5 cm. Voorheen Londen, verz. A.Shapiro.

161 - E.de Witte, gem. en ged. 1644, pan. 46x63 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Een ander schilderijtje dat door S.Gudlaugsson (aantekening bij foto RKD), als een zeer vroeg werk van De Witte werd gezien, beeldt eenzelfde naakte rugfiguur uit met een gesticulerend oudje dat op de dezelfde wijze voor haar is gezeten (pan. 36x30 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, inv.nr. NK 1523). Geen enkel attribuut dat bij het Pomona-verhaal behoort is echter aanwezig, terwijl de scène zich

- bovendien binnen afspeelt: "Pomona" zit op een soort bed en er is een planken vloer zichtbaar. Wellicht was het de bedoeling van de schilder om met hetzelfde beeldschema het verhaal van Juno in de gedaante van Beroe bij Semele uit te beelden.
- 163 - J.Olis, gem., pan. 57,5x68 cm. Vlg. Stuttgart, 5-7-1932, nr.125, m. afb., als monogr. P.A.
- 162 - C.B.van Everdingen, gem., dk. 46x30 cm. New York, ksth. D.Spark 1978.
- Geheel naakt is Pomona eveneens in een ets van Moyses van Uyttenbroeck (B.32). Deze originele compositie, waar Vertumnus Pomona onder de kin streelt, lijkt in deze periode geen invloed te hebben gehad. Pas in een 18de-eeuws schilderij zien wij hiervan een reflectie (zie p.119n).
- 116-2) Als naakte rugfiguur zagen wij Pomona ook in een schilderij van Cornelis Cornelisz. (zie p.46). Het lijkt echter niet waarschijnlijk dat een van hen door dit stuk is beïnvloed.
- 160 116-3) In dergelijke mythologische werken lijkt Van Nieuulandt zich vaker te inspireren op figuren van Cornelis. Vergelijk ook zijn twintig jaar eerder geschilderde Venus en Adonis en Cephalus en Procris (zie resp. p.41 en p.139n9).
- 161 117-1) Bij Emanuel de Witte is dit zeer duidelijk het geval. In het schilderij van Van Nieuulandt herinneren ook de ranken met kalebassen op de voorgrond aan deze prent. Zie voor deze mooie gravure p.44.
- 83
- 81 117-2) Vergelijk voor dit schilderij verder vooral de illustratie van Tempesta.
- 117-3) Zie voor de relatie van de verschillende elementen tot de tekst p.43/44 en p.43n6, 44n1, n2, n6, n7.
- 117-4) Zie over Goltzius' schilderijen p.45.
- 164 117-5) - J.A.Backer, gem., dk. 132x107 cm. Den Haag, ksth. St.Lucas 1957. BAUCH 1926, nr.54, SUMOWSKI 1983, I, nr.12
- 165 - D.Thievaert. (toeschrijving B.Renckens op foto RKD), pan. (grisaille) 24x36 cm. Marssum, ksth. C.W.A.Buma 1938.
- 166 - Anoniem, dk. 102x137 cm. Malibu, J.Paul Getty Museum (aankoop 1978). In 1960 werd dit stuk als Flinck geveild (Vlg. Sotheby, 16-11-1960, nr.131). VON MOLTKE 1965, p.233 stelde een toeschrijving aan Van Everdingen voor, welke toeschrijving overigens ook reeds bij de foto op het RKD gedaan was. Bij deze foto werd tevens een toeschrijving aan J.G. Bronckhorst voorgesteld. Ik neig zelf het meest tot dit laatste voorstel.
- 150 117-6) Zie over de illustratie uit 1643 en over Lastmans Juda en Tamar-compositie resp. p.110n5, n6, n7.
- 164 De overeenkomst van het schilderij van Backer met de illustratie (vergelijk ook de kleding) zowel als met Lastmans Juda en Tamar is zeer opvallend. Wederom lijkt het zeer goed mogelijk dat een Vertumnus en Pomona-compositie van bij voorbeeld Lastman beide heeft beïnvloed; een mogelijkheid zou ook een schilderij van Lambert Jacobsz. kunnen zijn, van wie een voorstelling met dit onderwerp door Bauch werd genoemd (BAUCH 1926, p.73). De moge-

- lijkheid dat het stuk van Backer de graveur zou hebben beïnvloed, lijkt gering, want dan zou men in het prentje een spiegelbeeldige voorstelling verwachten. SUMOWSKI 1983 (I, nr.12) dateerde het schilderij ca. 1643; een vroegere datering lijkt niet waarschijnlijk. Als dit werk inderdaad door de illustratie werd beïnvloed - waar veel voor te zeggen is - en op zijn beurt invloed heeft gehad op het 1644 gedateerde stuk van Bol (zie hierover p.113n2), dan zou het dus in enkele tussenliggende maanden van 1643/44 moeten zijn ontstaan. Dat Bol zich tevens rechtstreeks op de illustratie inspireerde lijkt, vooral gezien de Vertumnus-figuur die geheel afwijkt van die van Backer, zeer waarschijnlijk.
- 118-1) MET., XIV, 658. "Vertumnus kuste Pomona na het binnenkomen van de tuin op een wijze als geen oude vrouw zou hebben gedaan". Slechts Van der Borch beelde deze episode in zijn illustratie uit (wellicht geïnspireerd door een van de tapijten uit de Brussels tapijtreeks (zie p.43n3, n4); in schilderijen werd dit moment verder nooit weergegeven).
- 118-2) VAN MANDER Wtlegghingh, fol. 115v. Zie hierover verder p.258/259, 262, 264.
- 118-3) Zie voor deze schilderijen resp. p.119n1 en p.119n2.
- 167 118-4) - N.Berchem, gem., dk. 188x228 cm. Braunschweig, Herz. Anton Ulrich-Museum.
- 168 - A.van de Velde, gem. en ged. 1670, dk. 75x100 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.
- In beide schilderijen herinnert Pomona ook aan de prent van Saenredam naar Bloemaert uit 1605. In het geval van Van de Velde kan men zich zelfs afvragen of hem Bloemaerts vroege schilderij (zie p.44) bekend was. Bij van de Velde zien wij voor het eerst sinds lange tijd weer dat Vertumnus op nadrukkelijke wijze naar de wijnstok met zware druiventrossen wijst, waardoor het precieze verhalende moment is vastgelegd en bovendien het exemplar sterke nadruk krijgt. In het schilderij van Berchem valt op dat wel bijzonder veel aandacht is besteed aan het bijwerk van vruchten e.d. (waarbij zelfs "Van Manders" drie appels zijn weergegeven), maar dat de olm en de wijnstok ontbreken. Het schilderij kan geheel ontstaan zijn vanuit kennis van de genoemde prenten, gecombineerd met het lezen van Van Mander, echter zonder dat Ovidius' tekst eraan te pas is gekomen.
- 83
- 84
- 169 118-5) - J.Verkolje, gem en ged. 1678, maten onbekend, Dessau, Schloss Wörlitz of Mosigkau.
- De compositie van Danckers is alleen bekend uit een 1688 gedateerde zwartekunstprent door A.Hondius (niet bij HOLLSTEIN).
- Johanna van Frijtom, gem., pan. 60x55 cm. Delft, Prinsenhof.
- In een 1677 gedateerd werk geeft Verkolje nog een andere versie van dit thema, die eenmalig blijft. Uitgebeeld is het moment dat Vertumnus het tuinhout binnentreedt; opmerkelijk is dat Pomona op de stok van Vertumnus wijst:
- J.Verkolje, dk. 67x51 cm. Vlg. Berlijn, 31-3-1925, nr.72, m. afb.
- 118-6) - A.Terwesten? (toeschrijving E.J.Sluijter), dk. 69x106 cm. Vlg. Keulen, 11-3-1970, nr.1516, als S.van der Does.

- H.Collenius, gem., dk. 115x185 cm., Vlg. Keulen 16/19-10-1974, nr.1576, m. afb.
Cornelis Decker vervaardigde nieuwe illustraties (één per boek) bij de nieuwe proza editie van A.Valentijn (VALENTIJN 1678, tegenover p.412). Deze werden nog eens gebruikt in een uitgave van 1697 (resp. BOSCHLOO nr.27 en nr.30). Voor het eerst werd nu in een illustratie het wijzen op de olm en de wijnstok uitgebeeld; dit gaat echter gepaard met een heftige reactie van Pomona die geheel niet met de tekst strookt. De stok van Vertumnus, een element dat al vele malen een significante plaats kreeg, verwijst op deze illustratie wel op zeer onsubtiele wijze naar Vertumnus' hoedanigheid en bedoelingen. Overigens roept Collenius' Pomona-figuur zulke sterke herinneringen op aan een van Bols schilderen, (vergelijk het stuk dat in 1963 in Amsterdam geveild werd, zie p.108n4), dat dit nauwelijks toevallig kan zijn.

119-1) - L.de Moni (eigen toeschrijving), gemon. LM?, dk. 96,5x74 cm. Vlg. München, 22-4-1970, nr.692, m. afb., als A.Bloemaert (sic). De prent van Uyttenbroeck: B.52. Dit is voorzover mij bekend de enige maal dat deze prent een schilderij heeft beïnvloed. De schilder lijkt zeer trouw kennis genomen te hebben van zowel de tekst van Ovidius als de uitlegging van Van Mander. Naast Pomona liggen duidelijk de drie appels en Vertumnus wijst op de boom met de wingerd (hetgeen in de prent van Uyttenbroeck niet het geval was).

- B.Bolomey, gem. en ged. 1793, dk. 37x49 cm. Rotterdam, ksth. Castendijk 1978. Dit schilderij heette ooit gemonogrammeerd te zijn CvR, waardoor het vroeger aan Nicolaes van Ravesteyn II werd toegeschreven (Vlg. Dordrecht 28-10-1913, nr. 162 en Vlg. Dordrecht 26-10-1915, nr. 41). Zie voor de prent naar Bloemaert (waarschijnlijk uit het atelier van De Passe en later afgedrukt in DU RYER 1677) p.45n6. Men vergelijkte vooral de Vertumnus-figuur. Pomona zit in de traditionele "Tempesta"-houding.

119-2) - Casp. Netscher, dk. 48x38 cm. Voorheen Luzern, verz. Zurcher 1945. Vlg. Zürich, 28/29-5-1976, nr.5334.

- Casp. Netscher, pan. 47x38,5 cm. Verz. Duke of Sutherland (voorheen Londen, verz. Earl of Ellesmere, Bridgewater House). Van dit schilderij bestaan diverse replieken en kopieën (voorheen verz. Esterházy, Vlg. Wenen 21-1-1921, nr.24, m. afb.; Moskou, Poesjkin Museum; Marseille, Mus. d. B.-A.; Dijon, Mus. d. B.-A.) Verkolje bracht het schilderij in prent (Wess. nr.27).

- Const. Netscher, gem. en ged. 1688, dk. 53x45 cm. Berlijn, Schloss Grunewald (sinds WO II vermist).

- trant C.Netscher, pan. 53,5x45 cm. Dundee, Museum and Galleries, als Caspar Netscher.

- G.Hoet, gem., dk. 64,5x54 cm. Leningrad, Hermitage.

- Aleida Wolfsen, (toeschrijving S.Gudlaugsson bij foto RKD), onduidelijk gem., pan. 41x32,5 cm. Vlg. Amsterdam, 6-11-1900, nr.146, m. afb.

- F.van Mieris II?, gem. F.van Mieris, pan. 36x28,5 cm. Den Haag, ksth. Vermeulen 1975, als F.van Mieris I. Door S.Gudlaugsson bij een foto op het RKD aan Aleida Wolfsen toegeschreven. Vergeleken met het andere aan Wolfsen toegeschreven stuk - welke toeschrijving mij overtuigender lijkt - is het verschil in kwaliteit wel bijzonder groot; tot het schilderen van dit als Van Mieris gesigneerde stuk lijkt zij mij niet in staat.

- N.van Haeften, gemon. (op achterzijde gedateerd 1708), koper 18,5x14,5 cm. Voorheen Den Haag, verz. Hofstede de Groot.

119-3) Van Caspar Netscher zelf zou men talloze voorbeelden kunnen aanhalen. Ik volsta hier met twee: een portret van Helena Catharina de Witte, ged. 1678, Amsterdam, Rijksmuseum (zij lijkt overigens sprekend op de Pomona uit de verz. Ellesmere), en het 1683 gedateerde damesportret in de National Gallery in Londen. Hier zit de geportretteerde in precies dezelfde houding als de Pomona in het stuk uit Zürich.

119-4) Bij voorbeeld de twee stukken van Caspar Netscher zelf en het aan Aleida Wolfsen toegeschreven paneeltje, dat een jongemeisjes-portretje lijkt te zijn. Het schilderij van Hoet lijkt mij zeker een damesportret, terwijl in het werk van een navolger van Netscher zowel Vertumnus als Pomona een portretachtig karakter hebben. In dit laatste stuk doet zich het opmerkelijke feit voor, dat wij hier de indruk krijgen met een verklede man te maken te hebben (slechts eenmaal eerder deed zich dit voor, namelijk in het anonieme stuk dat wellicht aan Bronckhorst kan worden toegeschreven). Aangezien bij deze schilders de vrouwen in historie- en genrestukken meestal sprekend op talloze dames in echte portretten lijken, blijft het een hachelijke zaak bij hen "portraits historisés" te proberen te onderscheiden. Zie bij voorbeeld p.120n4 voor een argument dat pleit tegen het herkennen van een portret in de Pomona uit de verz. Ellesmere, wier gezicht bijzonder veel lijkt op dat in het in de voorgaande noot genoemde damesportret in het Rijksmuseum.

119-5) Een dergelijke beeldvorm lijkt vooral door Van Mieris gepopulariseerd te zijn; men denke bij voorbeeld aan het paar met het hondje in het Mauritshuis van ca. 1660 (NAUMANN 1981, nr.35), maar ook aan groepsportretjes als van het paar waarvan de zittende vrouw een appel vasthoudt en de man naar haar overbuigt met een wijzend gebaar (Amsterdam, Rijksmuseum, ged. 1678; NAUMANN 1981, nr.112).

Een jonge vrouw met een oude vrouw die optreedt als koppelaarster, verzorgster of "vermaanster" zien wij bij voorbeeld in uitgesproken "vanitas"-voorstellingen in schilderijen van Jan Miense Molenaar en Hendrik Pot (TOT LERING 1976, nrs.43 en 52: zie ook p.251 en 151n2). Wat betreft de jaren zestig en zeventig: bij Van Mieris treffen wij ze bij voorbeeld aan in een voorstelling waarin een oud wijf een meisje met een brief in de hand vermanend toesprekt (Dresden, Gemäldegalerie; NAUMANN 1981, nr.87) of waar zij met opgeheven vinger een wenend meisje vermaant (verz. Lord of Bute; NAUMANN 1981, nr.115; vergelijk ook G.Schalcken, Den Haag, Mauritshuis, waar hetzelfde gebeurt tegenover een meisje dat een vogeltje laat ontsnappen). Interessant is in dit verband ook een schilderijtje van Van Mieris van een oude vrouw die tot een fruitverkoopster spreekt (Londen, Buckingham Palace; NAUMANN 1981, nr.7). Ook in vele andere genrevoorstellingen waarin dit niet het hoofdmotief vormt, zoals doktersbezoeken, wordt graag een oud wijf ingevoegd dat zich naar de "zieke" schone overbuigt. Overigens kan men het motief van de zich tot de naar de toeschouwer gekeerde jonge vrouw en de van achter af naar haar overbuigende oude vrouw ook reeds aantreffen in Rembrandts zogenaamde

Toilet van Esther (1633?, Ottawa, National Gallery, BREDIUS 1969, nr.494). In vele historiestukken gebeurt hetzelfde met mooie of fatale vrouwen (men denke aan Salome, Judith, Danaë en Bathseba). Bathseba vormt in dit opzicht een geval apart. Sinds Buytewech in twee etsen (HOLLSTEIN, IV, nrs. 3 en 4) een oudje bij Bathseba voegde (op een van de etsen is daarbij het woord "vanitas" ingevoegd), zal het een geliefd motief worden, hoewel dit geenszins volgens de bijbeltekst is. Soms zien wij dit oudje als een verzorgster van Bathseba (bijv. Lastman, ged. 1619, Leningrad, Hermitage en alle Bathseba's van Rembrandt; BREDIUS 1969, nrs.492, 513 en 521), maar dikwijls ook als degene die haar een brief overreikt (bijv. een ets van Uyttenbroeck, B.12, en Jan Steen, verblijfpl. onbekend; KIRSCHENBAUM 1977, nr.14), of gegeven heeft (bijv. S.Koninck, Kopenhagen, Statens Museum; Ph.Koninck, Los Angeles, County Museum; J.Steen, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts; KIRSCHENBAUM 1977, nr.14b; M.van Musscher, Amsterdam, ksth. Douwes 1936). In een aantal gevallen spreekt zij Bathseba zelfs overrendend toe (P.de Grebber, Bordeaux, Musée; P.Bor, Potsdam, Sanssouci; G.Sibilla, Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties; J.Steen, part. verz. Sussex, KIRSCHENBAUM, nr.15; C.Netscher, München, Alte Pinakothek; C.Netscher, part. verz. Bielefeld; G.Hoet, Vlg. 14-9-1935, nr.82).

120-1) Bij Bathseba, eveneens een weergave van een bijna handelsloze situatie, zien wij dat de beeldvorm soms zodanig transformeert dat zij zeer dicht bij die van Vertumnus en Pomona komt, maar ook dat de grens met genre soms moeilijk te trekken valt. Bij Bor, Sibilla en De Grebber (zie de voorgaande noot), is door de aanduiding van het baden de voorstelling duidelijk, maar de nadruk op het toespreken van het oudje maakt hier de verwantschap met Vertumnus en Pomona zeer opvallend. In de handen van schilders als Steen, Netscher en Hoet (zie de voorgaande noot) wordt het een genrevoorstelling met verwijzingen naar het Bathseba-verhaal, op een vergelijkbare wijze als dat met Vertumnus en Pomona het geval was. In een schilderij van Steen (Richmond, Virginia) en een werk van Frans van Mieris (Dresden, Gemäldegalerie) is elke directe aanduiding afwezig en kan men slechts gissen in hoeverre een verwijzing naar Bathseba bedoeld is. Ook in deze schilderijen zijn slechts enkele wijzigingen in attributen nodig om ze tot een Vertumnus en Pomona om te zetten.

120-2) Dat het in zijn algemeenheid in al deze gevallen gaat om mooie jonge vrouwen die vanwege hun schoonheid verleiden of verleid worden - waarbij vergankelijkheidsconnotaties duidelijk aanwezig zijn - is evident.

b.v. 170,
172, 173, 174

120-3) Zowel de vruchten als het sikkeltje van Pomona zien wij bij de Caspar Netscher uit Zürich, de Constantijn Netscher, het schilderijtje in de trant van Netscher, de Hoet, Wolfen, F.van Mieris II en Van Haefthen.

174

Alleen het stuk van de Netscher-navolger en de Fr. van Mieris II, tonen een wingerd met druiventrossen. De schilder van het laatste werkje heeft zich zeer ingespannen om een aantal specifieke elementen in te voegen, waarbij het eerder genoemde beeld van de Hercules Farnese met drie appels in de hand uniek is en direct naar Van Manders Wtlegghingh verwijst (zie p.118n2).

171

120-4) Het reliëf op de Caspar Netscher uit de verz. Ellesmere -

met een satyr in kennelijke staat van opwinding op een pansfluit spelend, terwijl een naakte nimf luistert - geeft de op het eerste gezicht zo kulse verleidingsscène op wel zeer nadrukkelijke wijze een erotische parallel. Dit lijkt overigens te pleiten tegen het feit dat wij hier met een portret te maken zouden hebben (zie p.119n3, n4.).

77, 78
74, 75

121-1) Zie over de werken van Moreelse, Bloemaert, de prent naar Crispijn van den Broeck en het vroege werk van Rubens p.41/42.

175

121-2) - G.van Honthorst. gem. en ged. 1641, dk. 149x162 cm. Verz. Viscount Maugham. JUDSON 1959, nr.95.

74

Niet alleen de algehele compositie - men lette ook op het de arm van Venus wegduwende gebaar van Adonis - maar ook de sombere sfeer herinneren sterk aan Van den Broecks inventie (zie hierover p.40n3, n6); daar werd er reeds op gewezen dat het gebaar van Adonis ook te zien valt in een compositie van Veronese, zie diens schilderij te Augsburg; PIGNATTI 1976, nr.116, afb.357).

122-1) Zie hierover verder p.240.

176

122-2) - J.van Bijlert, dk. 121x90 cm. (fragment van een oorspronkelijk 400x212 cm. metende wandbespanning), Utrecht, Centraal Museum.

177

122-3) - J.A.Backer, dk. 195 x228 cm. Kronberg (Taunus), Burg Kronberg. BAUCH 1926, nr.55. GOD & GODEN 1981, nr.52.

178

- J.van Loo, dk. 79x69 cm. Vlg. Parijs, 13-2-1939, nr.116, als A.van der Werff.

179

- F.Bol, gem., dk. 168x230 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. BLANKERT 1982, nr.29 (door Blankert ca. 1658 gedateerd).

180

- F.Bol, gem. en ged. 1661, dk. 200x222 cm. Miami Beach, Bass Museum of Art. BLANKERT 1982, nr.31.

181

- F.Bol, dk. 115,5x133 cm. Graz, Landesmuseum, Joanneum. BLANKERT 1982, nr. 30 (door hem gedateerd ca. 1656-1658).

74, 72, 77,
73, 71, 78,
175

122-4) De houding van Venus blijft steeds min of meer dezelfde, traditioneel geworden, opzet volgen. Vergelijk de prent van Van den Broeck, de beide schilderijen van Moreelse, voorts de werken van Goltzius, Wtewael, Bloemaert en Honthorst. Zie hierover ook p.40n6. Men vergelijkte voorts enige schilderijen van Vlaamse meesters als De Clerck, Willeboirts Bosschaert (zie ook noot p.123n1) en vooral het late stuk van Rubens in New York, Metropolitan Museum.

123-1) Vergelijk de compositie van Veronese die in twee enigszins verschillende studio-werken bekend is (PIGNATTI 1976, p.180, nrs.A77 en A421, afb.789 en 1077). In deze werken worden zowel de vrijage als het vertrek geïmpliceerd. De houding van Van Loo's Adonis en die van de Cupido tonen overigens een verwantschap die nauwelijks op toeval kan berusten.

De Adonis-figuur in de stukken van Backer en Bol (zowel die in Amsterdam als in Miami Beach), doet erg denken aan een compositie van Rubens waarvan wij slechts een studio-repliek in de Uffizi in Florence kennen (KdK 1905, p.458; zie ook R.E.Spear, "Bacciccio's pendant paintings of Venus and Adonis", Bulletin Allen Memorial Museum 23 (1965), p.98-112, afb.8). Opvallend verwant met Bols

stukken in Amsterdam en Miami Beach is de Cupido die Adonis om het heen grijpt. Deze opmerkelijke compositie van Rubens toont ons tevens een furie die Adonis aan de mantel wegsleept, terwijl links van Venus drie gratiën zitten. Een dergelijke compositie blijkt in ieder geval aan Laïresse bekend te zijn geweest die het vertrek van Adonis beschrijft met toevoeging van de gratiën en de figuur van het noodlot die Adonis wegsleept (LAÏRESSE 1707(ed. 1712), I, p.391). Overigens lijkt Rubens' late compositie (ca. 1635, New York, Metropolitan Museum) niet van invloed te zijn geweest. Weliswaar is Venus ook daar van het overbekende type, maar Rubens grijpt hiermee rechtstreeks terug naar de inventie van Van den Broeck. De daar getoonde Adonis als rugfiguur, keert voorzover mij bekend slechts in een werk van Jordaens terug. De suggestie van F.Baudouin (in: idem, "Aantekeningen over Venus en Adonis-taferelen van Thomas Willeboirts Bosschaert en zijn invloed op de Hollandse schilderkunst", *Oud Holland* 98 (1984), p.130-145), dat Willeboirts Bosschaert, van wie een aantal schilderijen in stadhoudelijk bezit waren, veel invloed op met name Bol en Backer moet hebben gehad, kan ik niet onderschrijven. Baudouin vergelijkt met name Willeboirts' Vertrek van Adonis (op.cit. afb.9) met Bols stuk in het Rijksmuseum. Echter, alles wat specifiek is in de houding van Venus en Adonis in Willeboirts' stuk (dat wil zeggen afwijkend van bij voorbeeld de prent naar Van den Broeck en de composities van Rubens), zoals de sterke weglappende houding van Adonis met zijn arm naar voren gestrekt en met zijn speer over de schouder, de over zijn schouder omkijkende beweging, de Venus die hem bij de arm grijpt, de positie van haar benen, etc. vinden wij juist niet bij Bol en Backer terug. Hetzelfde geldt vice versa voor de schilderijen van deze schilders vergeleken met die van Willeboirts Bosschaert. De invloed van prenten en van enkele composities van Rubens, die via prenten, natekeningen of reproducties bekend zullen zijn geweest, is steeds het duidelijkst aanwijsbaar. Mijns inziens blijkt juist dat schilders niet bekend waren met het uiterlijk van Willeboirts schilderijen in de stadhoudelijke verzameling. Wellicht stimuleerden zulke schilderijen de populariteit van bepaalde onderwerpen: men zal waarschijnlijk wel vaak op de hoogte zijn geweest van het bestaan van dergelijke schilderijen in deze verzameling (mogelijk beter bekend bij bepaalde opdrachtgevers/kopers dan bij schilders), zonder dat men ze uit eigen aanschouwing kende. Ik denk dan ook de invloed van schilders als Willeboirts en Van Thulden (van wie zich voornamelijk in de stadhoudelijke collecties schilderijen bevonden), niet overschat moet worden, terwijl de rol van prenten nauwelijks te overschatten valt. De meer algemene overeenkomsten die Baudouin aanwijst, het elegante classicisme en de idyllische sfeer, kunnen al in vele vroegere Noordnederlandse werken worden aangewezen. Dat composities van Rubens daar dikwijls wel een rol bij hebben gespeeld, moge duidelijk zijn.

123-2) Vergelijk J.Jordaens, dk. 200x154 cm. Vlg. Kopenhagen, 24-11-1936. Bols Venus zit weliswaar in de sinds Van den Broecks prent, zo traditionele houding, maar haar opgeheven arm met de krans lijkt onmiskenbaar naar de compositie van Jordaens te verwijzen.

123-3) - N.de Helt Stocade, gem. en ged. 1654, geen maten bekend.

Luxemburg, part. verz. 1955.

123-4) S.Cantarini, B.33. Uit de tegenbeweging die Adonis maakt, met zijn speer aan de zijde van Venus, blijkt dat ook Titiaans inventie hem bekend was, waarschijnlijk via de prent van Raphael Sadeler II.

- 183 123-5) - D.Vertangen, gem., pan.31x40cm. Vlg. Milaan (Finarte), 24/25-5-1976, nr.29, m. afb. Vergelijk voor de Adonis-figuur Rubens' stuk te Düsseldorf of een van de varianten zoals die in het Mauritshuis (zie p.41n8). Men vergelijk voor de houding van Venus vooral Moreelse's stuk te Stuttgart.
- A.Hondius, gem., pan. 46x56 cm. Amsterdam, part. verz. 1943.
- J.Glauber, dk. 142x160 cm. Oorspronkelijk uit Paleis Soestdijk, in WO II verloren gegaan (was in bruikleen aan de Gedeputeerde Staten in Middelburg).
184 - G.Hoet, gem., pan. 36x29 cm. Liberec, Oblastni Galerie.

124-1) In beide figuren -vooral die van Adonis - zien wij de Jozef en de vrouw van Potifar-opstelling die traditioneel was geworden sinds Rafaels compositie van dit thema als onderdeel van de geschiedenis van Jozef, in de Loggia in het Vaticaan.

124-2) LAÏRESSE 1707(ed. 1712), I, p.383.

125-1) MET., X, 709. Adonis gaat volgens Ovidius toch op jacht omdat het advies van Venus in strijd is met zijn "virtus". Zie over het feit dat dit tot aan Vondels vertaling (1671) altijd fout vertaald werd, met het gevolg dat Adonis slechts ongehoorzaam of vergeetachtig is: p.41n7 en vooral p.226/227 en p.227n1, n2. Zie verder over de interpretatie van de Honthorst p.240.

125-2) Zie hierover p.229/230.

125-3) Zie hierover p.41n7 en p.238/239 en p.239n1, n2.

125-4) Zie hierover p.238.

125-5) LAÏRESSE 1707(ed.1712), I, p.123 e.v.

125-6) LAÏRESSE 1707(ed.1712), I, p.384: "Venus was, na het zeggen der Dichters, op den Jongeling Adonis zeer verliefd, niettegenstaande hij koel en ongevoelig bleef".

125-7) Laïresse begint met te stellen dat, hoewel het bij deze fabel om bekende stof gaat, hij betwijfelt of ooit iemand het zo heeft uitgebeeld als hij het beschrijft (LAÏRESSE 1707(ed.1712), I, p.383). Vervolgens beschrijft hij echter die scènes die juist degene uit de picturale traditie zijn: de vrijage, het vertrek en de beweging van Adonis. Het afwijkende schuilt voornamelijk in het uitvoerige bijwerk met personificaties, etc. die hij toevoegt. In het geval van de vrijage lijkt hij de uit de boekillustraties bekende beeldvorm te elaboreren, waarbij hij voorts de jaloerse Mars aanhaalt waar Ovidius met geen woord over rept; hij stelt zelfs nadrukkelijk dat Ovidius vermeldt dat Mars Adonis in de vorm van een zwijn doodde (idem, I, p.385). In het geval van het vertrek moet hem de hierboven vermelde (p.123n1) compositie

van Rubens voor ogen hebben gestaan (idem, I, p.389 e.v.). Zijn beschrijving van de dood van Adonis (idem, I, p.396) toont een opmerkelijke overeenkomst (Cupido die Venus op de wond wijst) met een schilderij van Augustinus Terwesten (zie p.127n3). Overigens zijn de diverse personificaties die Laïresse beschrijft, zoals de woede en het noodlot, op zichzelf nogal opmerkelijk omdat hij elders stelt dat in "poëtische taferelen" geen "zinbetekenende Beelden" dienen te worden ingevoegd (idem, I, p.112).

125-8) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.389-393. Zie ook de voorgaande noot en p.123n1.

- 187 126-1) - F.Bol, gem., dk. 112x90 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts. BLANKERT 1982 nr.27 (Blankert dateert het ca. 1658).
190 - A.de Vois, gem. en ged. 1678, pan. 38x49 cm. Potsdam, Neues Palais. Zie over de genoemde afwijking van de tekst in de illustraties: p.38.

126-2) Blankert wijst terecht op Van Dycks Rinaldo en Armida in het Louvre, Parijs, KdK.118 (zie bij BLANKERT 1982, nr.27)

126-3) - C.van Couwenbergh, gem. en ged. 1639, dk. 113x139 cm. Vlg. Londen (Christie), 14-12-1979, nr.10, m. afb. De uitbundigheid van deze vrijage is uitzonderlijk, maar geheel in overeenstemming met het dikwijls nogal platvoers-erotische karakter van vele schilderijen van Van Couwenbergh (van Van Couwenbergh bestaat nog een groot doek dat Venus en Adonis wordt genoemd (gem. en ged. 1653, dk. 220x190 cm., Boedapest part.verz.); het toont een slapende jongeman in de schoot van een Venus-achtige vrouw, naast haar een nimf en voor haar een cupido; de vrouw wijst op een kroon, wapens en juwelen. Dat het niet om een Venus en Adonis-scène gaat is duidelijk; eerder komt Armida die verliefd is geworden op de slapende Rinaldo in aanmerking).

- 186 - S.de Bray, gem. en ged.?, pan. 37x32 cm. Stockholm, Universitetsmuseum. VON MOLTKE 1938/39, nr.54, als Diana en Endymion. De merkwaardige houding van Venus lijkt bijna een wat onbeholpen variant van een compositie van Veronese (vergelijk PIGNATTI 1976, nr.259, afb.597; Wenen, Kunsthist. Museum).
189 - E.van der Neer, gem., dk. 63,5x53 cm. Glasgow, Art Gallery. Vergelijk voor deze compositie vooral Marcantonio Raimondi's prent naar Giulio Romano (zie p.39n2).

- 188 126-4) - K.Dujardin, dk. 87x180,5 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties.

- 185 126-5) - W.Verschoor, gem. en ged. 1632 (het lijkt mij waarschijnlijker dat dit gelezen moet worden als 1652), dk. 143x103 cm., Vlg. Parijs, 9/10-6-1938, nr.103. Het portret-achtige karakter van de koppen is opvallend. Dat zij ook werkelijk als portretten bedoeld zijn, lijkt mij in dit geval niet waarschijnlijk.

126-6) Vergelijk J.Saenredam naar Cornelis Cornelisz., ged.1605; HOLLSTEIN, XXIII, nr.86; B.38.

127-1) - H.Goltzius, gem. en ged. 1603, pan. 76,5x76,5 cm. (overhoeks), Amsterdam, Rijksmuseum.

127-2) Zowel Salomon, Solis, Van der Borch, Tempesta als De Passe namen de voorstelling op in hun illustratiereeksen. Opvallend is dat De Passe's beeldvorm (DE PASSE 1602, nr.95), die erg doet denken aan een bewening van Christus, nooit werd overgenomen. In alle hiergenoemde schilderijen lijkt men zijn best te hebben gedaan om elke gelijkenis met die scène te vermijden.

127-3) - C.Holsteyn, gem., dk. 99x207 cm. Haarlem, Frans Hals Museum.

- Th. de Keyser, gem., pan. 30x31 cm. Finspong (Zweden), verz. Ekman.

- B.Breenbergh, gem. en ged. 1646, pan. 52x49,5 cm. Zürich, Galerie Meissner 1978, ROETHLISBERGER 1981, nr.219.

- R.van der Laeck, gem. en ged. 1641, pan. 44x37,5 cm. Vlg. New York (Christie), 9-6-1978, nr.51, m. afb.

- J.Muller, gem., pan. 50x73 cm. Riga, part verz. 1927.

- G.Hoet, pan. 28x40 cm. Vlg. Brussel, 20-6-1928, nr.45, m. afb., als Selene en Endymion.

- A.Terwesten, dk. 86x103 cm. Berlijn, voorheen Staatl. Schlösser und Garten, huidige verblijfpl. mij niet bekend. Opmerkelijk is dat een van de cupido's op de (bedekte) geslachtsdelen van Adonis wijst, waar deze volgens Ovidius getroffen was (MET., X, 715: "...sub inguine"). Vergelijk LAIRESSE 1707 (ed.1712), I, p.396 (zie ook p.125n7), die in zijn taferel van de dood van Adonis beschrijft, dat Cupido zijn moeder op de wond wijst.

127-4) Zie voor het stuk van ca. 1601, JAFFE 1977, p.65/66, afb.214. Over de ca. 1614 te dateren compositie o.a. HELD 1980, p.361/362 (nr. 267 betreft de schets in Dulwich; Held bespreekt hier eveneens de andere stukken). Zie over de bronnen ook H.G.Evers, Rubens und sein Werk. Neue Forschungen, Brussel 1943, p.126/127.

127-5) TEMPESTA 1606, nr.98.

127-6) Zie p.127n1.

128-1) Een van de 15 nieuwe (anonieme) illustraties bij de vertaling van 1643 (GRACHT 1643; zie hierover p.110n5). Als enige prentje bij boek X werd nu voor deze episode gekozen.

128-2) Zie hierover p.56.

128-3) - G.Laïresse, dk. 67x90 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 27-10-1976, nr. 107, m. afb. Ik ben geenszins zeker dat het hier om een origineel gaat en niet om een goed geschilderde kopie naar Laïresse's ets (TIMMER 1942, nr.30, pl.X) met dit onderwerp.

- J.A.Biset, gem., dk. 82x73 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Laïresse's ets van hetzelfde onderwerp heeft Biset direct als voorbeeld gediend. Op de compositie van Laïresse maakte Ludolph Smids een gedicht (SMIDS 1694, p.168, nr.XLIV: "De klagende Venus aan het graf van Adonis; na verscheidene Cupidoos omringd; door G.Laïresse").

128-4) - Const. Netscher, dk.41x32 cm. Parijs, Louvre.

128-5) Zie over Danaë (Van Loo, De Witte, Knüpfer, Verwilt) p.98n2.

Jupiter en Semele:

- F.Bol, gem. en ged. 166(?), dk. 206x183 cm.

Meiningen, Schloss Elisabethenburg. BLANKERT 1892 nr.24. Door hem gedateerd in de vroege jaren zestig. Van dit, in de Noordelijke Nederlanden exclusieve onderwerp, zijn verder nog latere werken door Schalcken, Lairese en Voorhout bekend.

Paris en Oenone:

- J.van Bijlert, dk. 81x67 cm. Den Haag, ksth. Galerie

Internationale 1934. HOOGEWERFF 1965, nr.39.

- idem, dk. 132x113 cm, Utrecht, Centraal Museum. HOOGEWERFF 1965, nr.40.

- J.van Loo, gem., dk. 212x172 cm. Dresden, Gemädegalerie.

- C.van Couwenbergh, gem., dk. 114x118 cm. Londen, ksth. ? 1955, als Angelica en Medoro.

Voorts zijn latere werken met dit onderwerp van Van der Werff en Willem van Mieris bekend.

Zie over Cornelis Cornelisz.' composities p.50n1.

Wat betreft Bacchus en Ariadne: Het bij Poelenburch besproken moment van de ontmoeting (zie p.80), komt bij deze schilders slechts in een werkje voor dat zowel aan Backer als Van Noordt werd toegeschreven: - dk. 81,5x87,5 cm. Vlg. Wenen (Dorotheum), 6-10-1942, nr.4, m. afb. (de laatste toeschrijving lijkt mij het meest waarschijnlijk). De andere stukken zijn vrijages, omgeven door "bacchische" bijfiguren. Een dergelijke voorstelling werd eerder door Van Nieulandt geschilderd, nog in een Cornelis Cornelisz.-achtig idioom (Vlg. Frankfurt, 31-1/3-2-1922, nr.322, m. afb.). Voorts:

- H.M.Doncker, gem. en ged. 1644, pan. 52x93 cm. Vlg. Londen (Christie), 3-5-1974, nr.137, m. afb.

- C.Holsteyn, gem. en ged. 1651, dk. 155x149 cm. New York, Metropolitan Museum.

- idem, gem., dk. 75x108 cm. Vlg. Wenen (Doroth.), 23-3-1965, nr.59, m. afb.

- N.Maes, dk. 97x129 cm. Amsterdam, ksth. Douwes 1928.

De benoeming van Bols portret van een echtpaar in de Hermitage als Bacchus en Ariadne is niet overtuigend (gem. en ged. 1664, dk. 163x181 cm. Leningrad, Hermitage. BLANKERT 1982, nr.20). In de catalogus van de Hermitage (1958, II, nr.760) en door WISHNEVSKY 1967 (p.209, nr.121), werd de voorstelling Theseus en Ariadne genoemd, een onderwerp dat wel zeer ongeschikt is voor een echtpaar. Bacchus en Ariadne, door Blankert voorgesteld, voldoet echter evenmin. Het lijkt mij dat de schepen voor anker liggen te wachten en dat de man de vrouw mee zal nemen (zaken die niet met het Bacchus en Ariadne-verhaal overeenkomen); het gaat dus waarschijnlijk om een man die een vrouw in den vreemde heeft gewonnen. Wanneer de man als Bacchus zou moeten worden gezien, zou hij toch op zijn minst gekarakteriseerd zijn door een krans van wijnbladeren op het hoofd; nu wijst niets daar specifiek op, behalve de paar druiven die hij op schoot heeft. Deze passen echter in samenhang met de wingerdranken tegen de boom, in traditionele huwelijksymboliek (zie hierover p.252). Naar welk verhaal wel wordt gerefereerd is mij niet duidelijk. Later zal het Bacchus en Ariadne-thema als verhalende voorstel-

ling terugkeren bij Lairese (zie p.80n4), en als vrijage bij C.Meebeecq en Willem van Mieris.

129-1) Zie over de Uyttenbroeck en het prentje van Willem van Nieulandt naar Paul Bril, dat wellicht een inspiratiebron voor hem is geweest, p.67/68 en p.68n1.

b.v. 191 129-2) Zie SALOMON 1557 en SOLIS 1563, nr.25 en TEMPESTA 1606, nr.13.

Zie ook een prent van Gillis Peeters I (HOLLSTEIN, XVII, nr.4, m. afb.), waar dezelfde groepering in een landschap te zien valt. Hiermee worden de regels "qua venata foret silva, narrare parantem / inpedit amplexu nec se sine crimine prodit", in beeld gebracht (MET., II, 432/433); in de woorden van Florianus: "Als Callisto nu wilde ghaan vertellen in welck bos dat zy gheiaecht hadde, soo heeft hyse omhelst, ende haer ontterende, heeft hy laten kennen wie hy was" (FLORIANUS (ed.1619), fol.27r). Van der Borchts prentje (VAN DER BORCHT 1591, nr.25), wijkt enigszins af; het toont niet de omhelzing maar de voorafgaande begroeting.

Hetzelfde moment is door Goltzius weergegeven in zijn Metamorfosen-reeks bij de eerste drie boeken (tweede reeks nr.6); hij beeldt echter - getrouw aan de tekst - beide staande uit. Heel klein op de achtergrond rechts is de verkrachting te zien, waarbij Jupiter overigens zijn mannelijke gedaante heeft. In de VULGARE-houtsneede, waarin diverse episodes uit het Callisto-verhaal in een prent zijn weergegeven, zien wij links Diana/Jupiter de nimf Callisto staande omhelzen; hetzelfde toont ook de illustratie bij Aneau's vertaling (ANEAU 1556, p.137; ook al eerder gebruikt in ANEAU 1552, p.30). Hier is de omhelzing echter tamelijk gewelddadig geworden; in feite is de ongewilde verkrachting in deze houtsneede het duidelijkst in beeld gebracht.

In De Passe's Metamorfosen-illustratie komt de episode niet voor; wel treffen wij hem aan in een Callisto-reeksje dat aan hem wordt toegeschreven (HOLLSTEIN, XVI, 269-271ad). Hij geeft als enige beide figuren geheel naakt weer, echter in een van het illustratietype afwijkende opstelling.

De prenten van Van der Borcht en die naar Goltzius zijn, hoewel zij dezelfde episode weergeven als de meeste schilderijen, namelijk voor de gewelddadige omhelzing, niet van invloed geweest. Hetzelfde geldt voor de aan De Passe toegeschreven compositie.

129-3) - E.van der Neer, dk. 105x116 cm. Vlg. Luzern (Fischer), 12/13-6-1970, nr.496, m. afb.

- J.Glauber (toeschr. A.Zwollo bij foto RKD), maten onbekend, Eger, Museum, als C.Huysmans.

- Casp. Netscher, dk. 54x46cm. Vlg. Amsterdam (Mak van Waay), 14-12-1948, nr.75. Ander ex., dk. 46x39 cm. Vlg. Berlijn 21/22-4-1934, nr.651. Vgl. HdG nr.19.

- A.Terwesten, plafondstuk, gem., dk. 295x408 cm. Vlg. Parijs (Galerie Universelles), 13/15-3-1893, nr.61, m. afb.

- W.van Mieris, gem. en ged. 1710, maten onbekend, Praag, verz. O.Weinberg. (Een tweede werkje van Willem van Mieris heeft een geheel andere compositie: Jupiter/Diana en Callisto zitten naast elkaar, terwijl Callisto omhelsd wordt; Nice, ksth. Gans 1960, tegenhanger van een Ontdekking van de zwangerschap van Callisto,

zie p.133n2.

- 192 129-4) - P.de Grebber, geen gegevens, Schloss Hollenburg, Oostenrijk.
Vergelijk Rubens: Kassel, Gemäldegalerie, KdK., nr.62.
- 129-5) MET., II, 427-431: "...de caespitē virgo / se levat et 'salve numen, me iudice' dixit, / 'audiat ipse licet, maius love'. ridet et audit / et sibi praefert se gaudet et oscula iungit, / nec moderata satis nec sic a virgine danda." Florianus: "... weest gegroet o goddinne, die welcke nae myn duncken, meer te achten ende te prijzen sijt dan iupiter selve, hy macht hooren soo hy wilt, waer af iupiter seer begonst te lachen, om dat hy hem hoorde prijzen boven hem selve, ende custese, maer nochtans niet als de maechdekens malcanderen plegen te cussen" (FLORIANUS (ed.1619), fol.27r).
- Dat Callisto volgens Ovidius tekst bij deze begroeting is gaan staan (Florianus: Callisto ... is vander aerde opgestaen ...), werd zoals hiervoor in p.129n2 opgemerkt, alleen door Goltzius in zijn illustratie weergegeven.
- 129-6) - J.van Noordt (toeschrijving Sumowski), pan. 77x107 cm. Amsterdam, ksth. Enneking 1955, als G.Flinck (zie ook VON MOLTKE 1965, p.275). SUMOWSKI 1983, I, p.143, noot 68.
- D.Mijtens II, dk. 82x113 cm. Dessau, Schloss Mosigkau.
- A.van Ravesteyn, gem., dk. 86x69 cm. Berlijn, Jagdschloss Grunewald.
- Opmerkelijk is Mijtens' schilderij: Jupiter/Diana spreekt tot Callisto, terwijl de laatste het maansikkeltje op haar hoofd lijkt te betasten, als het ware om te voelen of dit wel echt is?
- 193 130-1) - C.B.van Everdingen, gem. en ged. 1655, dk. 165x193cm. Stockholm, Nationalmuseum. GOD & GODEN 1981, nr.57.
- 130-2) In zijn bespreking van dit schilderij in GOD & GODEN 1981 stelt Blankert dat bij tentoonstelling van dit werk in Washington (1980) bleek, dat het masker een maansikkeltje droeg. Dit was mij echter reeds lang bekend door bestudering van de foto op het RKD, waarop dit sikkeltje duidelijk te zien valt; het werd mij reeds bij mijn eerste inventarisatie van foto's van schilderijen met mythologische voorstellingen (1977) duidelijk dat dit een voorstelling van Jupiter en Callisto (en niet van Jupiter en Semele) betrof (op het feit dat ook de opstelling geïnspireerd is op uitbeeldingen van deze episode in Metamorfosen-illustraties werd overigens nog niet gewezen).
- 130-3) Dat het Van Everdingens bedoeling zal zijn geweest de toeschouwer te laten puzzelen, zoals Blankert impliceert, lijkt mij onwaarschijnlijk. Mijns inziens zal voor een 17de-eeuwse toeschouwer met enige kennis van de Metamorfosen de voorstelling meteen duidelijk zijn geweest: de naakte vrouw valt, blijkens haar grote pijlenkoker en jachthond, direct als jachtnimf te identificeren, terwijl het tonen van Jupiter in zijn ware gedaante en het kijken van Callisto naar het masker met het sikkeltje eerder een poging lijkt om het gebeuren zo duidelijk mogelijk te visualiseren (zie ook de volgende noot). Enigszins verwant zijn scènes met Tobias of Jacob met de engel - door

Blankert terecht in dit verband aangehaald - waar de toeschouwer de vleugels van de engel ziet, terwijl noch Tobias noch Jacob weet dat hij met een engel te maken heeft (ook de voorstellingen van Mercurius en Argus en Mercurius en Battus vertonen iets dergelijks: Mercurius is bijna altijd met zijn hoed met vleugels getooid, terwijl hij in beide gevallen in vermommen optreedt); steeds is het doel de scène voor de toeschouwer te verduidelijken. Het verschil is echter dat in deze uitbeeldingen het verhaal geweld wordt aangedaan, terwijl dat in het onderhavige schilderij van Van Everdingen in feite niet gebeurt.

- 130-4) LAIRESSE 1707(ed.1712), p.70. Hij spreekt hier over het uitbeelden van bedrog, waarbij hij de onderwerpen van Mercurius en Battus en van Jupiter en Callisto als voorbeelden aanhaalt. In zulke voorstellingen moet voor degene in het schilderij die bedrogen wordt, niet zichtbaar zijn wat er aan de hand is, maar de toeschouwer moet wel zien wat er gebeurt, zo zegt hij.
- 194 130-5) N.Berchem, gem., dk. 129x164 cm. Vlg. Londen (Christie), 24-5-1935, nr.68A.
Zie MET., II, 422: "Iuppiter ut videt fessam et custode vacantem / ...". FLORIANUS (ed.1619), fol.26v.
- 131-1) Met name Cimon en Efigenia (Boccaccio, Decamerone V, I; zie PIGLER 1974, II, p.453-455), een onderwerp dat vrijwel uitsluitend door schilders in de Nederlanden werd uitgebeeld, was in deze periode zeer geliefd. Behalve bij Rubens en zijn kring komen wij het tegen bij bij voorbeeld Backer, Danckerts, Van Noordt, Van den Eeckhout, Bor, Poelenburch en Breenbergh. Later hoop ik in een ander verband nog eens op dit onderwerp terug te komen.
- b.v. 195 131-2) Zie voor de werken van Goltzius p.43n1.
- Cornelis Cornelisz., gem. en ged. 1625, pan. 28x40 cm. Vlg. Londen (Christie), 28-6-1974, nr.14, m. afb.
De etsen van Agostino Carracci: BOHLIN 1979, nrs.184 en 185; van Annibale Carracci: BOHLIN 1979, nr.17 (B.17), Venus door een satyr bespied.
- 196 Zie over Van den Valckerts prent: VAN THIEL 1983, p.73, afb. 7.
Door Van Thiel wordt verwezen naar De Gheyns gravure naar Cornelis Cornelisz. met Acis en Galathea (HOLLSTEIN, VII, nr.347, m. afb) als mogelijke inspiratiebron voor Werner van den Valckert. De Carracci-prenten lijken mij daar echter meer voor in aanmerking komen.
- 131-3) VAN MANDER Leven, fol. 294v. Vermoedelijk had dit schilderij ongeveer dezelfde compositie (Van Mander noemt ook twee satyrs).
- 131-4) Rembrandts etsen: MÜNZ 1952, nr.133 en 143 (B.203 en 204), de laatste is gedateerd 1659, de andere valt ca.1631 te dateren. Vergelijk ook de tekening BENESCH 1973, nr.1040 (ca.1658), Parijs, Louvre.
- 131-5) - J.van Loo, dk. 58x69 cm. Leningrad, Hermitage.
- N.de Helt Stockade, gem., pan. 48x38 cm. Vlg. Stockholm (Bukowski), 22-4-1972, nr.157, m. afb. Zeer duidelijk is hier Van

den Valckerts prent het uitgangspunt geweest.

- 197 131-6) - D.van der Lisse, gem., pan. 44x51,5 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 3-12-1969, nr.25.
 - idem, gem. pan. 54x41 cm. München, BSGS, nr.2027 (Augsburg, Gemäldegalerie).
 - F.Verwilt, gem., pan. 38x47,5 cm. Londen, Dulwich College.
 Zie ook K.de Moqr? (toeschrijving Gudlaugsson op foto RKD), dk. 64x83 cm. Osnabrück, part.verz. (Diana met 2 nimfen door 3 satyrs bespied). Opmerkelijk is de verwantschap met de compositie van Cornelis Cornelisz. van minstens driekwart eeuw eerder.

131-7) Te noemen zijn bij voorbeeld schilderijen van Verschoor, Codde, Van Cuylenburgh, E.van der Neer, Graat, Schalcken, Hoet en W.van Mieris.

131-8) Grootfigurige "portretten" van de naakte Venus bij voorbeeld bij Van Bijlert, Van Loo, Van der Helst, Van Everdingen en Flinck.

131-9) Zie voor Honthorst's schilderijen van de rustende Diana met haar nimfen p.82n3.

Verder zijn te noemen:

- P.de Grebber, dk. 86x201 cm. Leipzig, Gemäldegalerie (wellicht voor Honselaersdijk geschilderd, zie p.82/83 en p.83n2).
- R.van Blommendaal, dk. 119x150 cm. Vlg. Londen (Christie), 17-3-1939, nr.85 als J.van Loo (door Blankert m.i. ten onrechte aan Verschoor toegeschreven op foto RKD).
- J.van Loo, gem., dk. 162,5x199 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, GOD & GODEN 1981, nr.51.
- idem, gem. en ged. 1648, dk. 134x167 cm. Berlijn, Bode Museum.
- idem, gem. en ged. 1644, dk. 97,5x132 cm. Kopenhagen, Statens Museum.
- J.Vermeer, dk. 98,5x105 cm., Den Haag, Mauritshuis.
- J.A.Backer, pan. 35x41 cm. Berlijn, part.verz. 1932.
- C.Holsteyn, gem. en ged. 1654, dk. 73x85 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 22-3-1956, nr.104.
- G.van den Eeckhout, dk. 65x83 cm. Berlijn, ksth. Haberstock 1967.

- 198 132-1) - J.van Loo, dk. 99x81,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 9-2-1973, nr.43, m. afb.
- 199 - idem, dk. 105x168 cm. Alès, Musée de la Ville.

132-2) Zie hierover p.33/34 e.v.

- 47 132-3) De Callisto-groep is slechts met kleine wijzingen overgenomen (de buitenste nimf is met de rug naar de toeschouwer gedraaid, hetgeen een pikanter effect geeft). Bij de Diana-groep zijn enkele nimfen toegevoegd, waardoor de groepen met elkaar verbonden worden en er een schuine beweging naar Callisto ontstaat. Wat betreft de fontein: deze komt in 17de-eeuwse Italiaanse schilderijen vaker voor (zie p.75n8 onderaan).

132-4) Uit een serie van drie scènes van het Callisto verhaal (HOLLSTEIN, XVI, nrs.269-271ad). Ook in dit schilderij zijn verschillende elementen zodanig gewijzigd dat nadrukkelijk een

schuine beweging in de richting van Callisto ontstaat.

- 200 132-5) - A.van der Werff, gem. en ged. 1704, pan. 46x39 cm. München, Alte Pinakothek.

132-6) Men vergelijkte vooral de prent van J.Th.Bry (HOLLSTEIN, IV, nr.9, m. afb.), die de bekendere prent van Saenredam naar Moreelse in spiegelbeeld weergeeft (HOLLSTEIN, XXIII, nr.76, m. afb.; B.115). De Diana-figuur van Van der Werff is rechtstreeks gebaseerd op de compositie van Titiaan.

- 201 133-1) - W.van Mieris, gem. en ged. 1706, pan. 24x30 cm. Parijs, ksth. Kleinberg, cat.1911, nr.44, m. afb.

133-2) - A.Houbraken, gem., dk. 45x58 cm. Wenen, ksth. F.Pallamar, cat.1978, nr.15, m. afb. Dit schilderij is voorname-lijk een uitvergroete en meer geklede versie van een compositie van Van Haensbergen (gem., pan. 31x38 cm. Stuttgart, Wurtembergische Staatsgalerie, zie ook p.77n4).

- 202 - W.van Mieris, gem., koper, geen maten bekend, Nice, ksth. J.Gans 1960, met tegenhanger Jupiter en Callisto.

133-3) Vergelijk bij voorbeeld F.van Mieris (wenende jonge vrouw met vermanend oudje), NAUMANN 1981, nr.115, en G. Schalcken (piskijker met wenende jonge vrouw), Den Haag, Mauritshuis.

- 203 133-4) - C.B.van Everdingen?, pan. 61x122 cm. Vlg. New York, 4/5-2-1931, nr.78, m. afb., als P.Lastman; Ithaca (NY), Herbert F.Johnson Museum, Cornell University.(FREISE 1911, nr.104, als Lastman, sic!); een ander exemplaar bij ksth. R.Robert, Nice 1946, als C.Holsteyn, door J.Held op foto RKD aan C.B.van Everdingen toegeschreven (1983). De toeschrijving is niet erg overtuigend; een mogelijkheid lijkt mij Jacob Campen.

- 38 133-5) TEMPESTA 1606, nr.25. Vergelijk bij voorbeeld de bekende zittende nimf op de voorgrond en de rotsige achtergrond, waar een waterstraal uitstroomt en die aan de buitenste zijde door een boom is afgesloten.

- 36 133-6) Tempesta, B.823.

134-1) Vergelijk bij voorbeeld de stukken van Albani in Dresden, Gemäldegalerie, en Londen, Wellington Museum, Apsley House (zie p.75n8).

- 204 134-2) - D.Colijns, gem. en ged. 1641, dk. 99x131 cm. Denemarken, part.verz.

34 134-3) THRONUS 1618(ed.1620), nr.30. Zie over deze uitgave: p.173n3.
 Dit prentje sluit nog steeds aan bij de 16de-eeuwse illustratie-traditie. Zoals daar gebruikelijk heeft Actaeon reeds een hertekop en spat Diana water; het eerste werd conform de traditie in de schilderkunst niet overgenomen, het tweede wel, echter zonder de zichtbare straal water die immer in de prentjes te zien valt, maar nooit in een schilderij.
 De houding van Actaeon in dit schilderij doet overigens denken

aan menig Jozef-figuur, die voor de vrouw van Potifar vlucht.

- 205 134-4) - L. de Laeff, gem., pan. 74x109 cm. Vlg. Londen (Christie), 1-7-1955, nr.88.

- 206 134-5) - W.Verschoor?, maten onbekend, Amsterdam, ksth. Goudstikker 1944 (de toeschrijving is weinig overtuigend).

134-6) Opmerkelijk is de rechter nimf die daar met neergeslagen ogen en ontblote buik staat, terwijl een andere een hand op haar schouder legt. Hoewel men onmiddellijk geneigd is aan Callisto te denken, wijst niets daar verder op.

134-7) G.B.Franco, B.46-1.

- 207 135-1) - J.van Neck?, dk. 101x125 cm. Vlg. Rotterdam (Notaris-vendu), 8-4-1965, nr.37, m. afb., als C.W.Dietrich. In feite is hier hetzelfde moment weergegeven dat door Titiaan op zo'n geheel andere wijze werd uitgebeeld (zie p.30n2 onderaan).

- 40 135-2) Zie voor deze prent p.30n6. Vergelijk bij voorbeeld Actaeons houding en zijn honden die meer belangstelling tonen voor het water dan voor de gebeurtenis. Ook het feit dat Actaeon nog geen geweltje draagt verwijst naar deze prent.

135-3) MET.III, 180-182: "... circumfusaеque Dianam / corporibus texere suis; tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis" en III, 186-87: "Quae, ... in latus obliquum tamen adstitit oraеque retro / flexit ..." In Vondels vertaling: "Z'omringen haer meesteres, die schaemroot d'oogen sluit, / En steekt met hals en hoofd ver boven andren uit" en "Noch keertze hem de zyde afkeerigh toe uit vreeze, / Het aenzicht van hem af ..." VONDEL WB, VII, p.487. In de veel oudere vertaling van Florianus werd het omzien over de schouder niet vertaald. Zie over de grot p.30n10.

- 208 135-4) - A.de Vois, gem., pan. 27x43 cm. Warschau, Nationaal Museum.

135-5) Praktisch dezelfde figuur in spiegelbeeld, gebruikte De Vois overigens ook voor een uitbeelding van Aeneas en Dido op jacht (Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties, in bruikleen Centraal Museum, Utrecht).

136-1) Zie voor het schilderij van De Poorter p.102/103 en p.103n1; daar ook vermelding van bronnen (zie ook hieronder p.137n1).

- R.van Blommendael (toeschr. W.van de Watering bij foto RKD, heette J.van Bronckhorst), dk. 168x156 cm. Vlg. Brussel, 18-3-1929, nr.19 met afb. Het doek lijkt een fragment te zijn.
- C.Holsteyn, gem., pan. 65x95 cm. Vlg. Keulen, 14-10-1964, nr.137.

- J.de Bray, gem. en ged. 1664, dk. 129x178 cm. Warschau, Nationaal Museum.

Van Lairese bestaan meerdere versies van dit thema:

- G.Lairese, gem., dk. 139x191 cm. Den Haag, Mauritshuis.
- idem, gem., dk. 81x104 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-

Museum.

- idem, gem., dk. 150x81 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

- G.Hoet, gem., dk. 57x74 cm. München, BSGS nr.104/2199 (Schleissheim).

- O.Elliger, dk. 60x74 cm. Franse recuperatie, inv.nr.MNR 343.

- idem, dk. 69,5x85 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 11-7-1979, nr.219, m. afb., als G.Lairese.

136-2) VAN MANDER Leven, fol.75r: "Hy heeft oock ghemaect eenen jongen Achilles, in Vrouw cleederen wesende onder de Jonckvrouwen van den Coningh Nycomedes, daer zijn Moeder Thetys hem hadde verborgen, op dat hy voor Troyen, nae de voorsegginge, niet van Paris gheschoten soude werden: Hier hadde hy gheschildert oock, hoe den schalcken Vlysses hem quam vinden en openbaer maken met een deel geweer en harnas:" Afkomstig uit Plinius, Nat.Hist XXXV, 134 (zie MIEDEMA 1977, links van fol.75)

136-3) Men vergelijkte vooral het ontwerp uit de Achilles-reeks in Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Zie HELD 1980, nr. 122, afb.125).

De mooiste Noordnederlandse stukken met dit onderwerp zijn ongetwijfeld die van Lairese. Behalve kennis van Rubens' compositie uit de Achilles-reeks, lijken bepaalde motieven ook op bekendheid met werken van met name Boeyermans en Van Herp te wijzen. De werken van Hoet en Elliger werden ongetwijfeld door Lairese's versies geïnspireerd.

136-4) Zie p.54 en p.54n5.

136-5) Zie hierover bij Rubens: HELD 1980, p.176.

137-1) MET., XIII, 162-170; VAN MANDER Wtlegghingh, fol.95r/v Zie over Rubens: HELD 1980, p.76, die vooral naar Statius, Achilleis I, 671-674 9moet zijn: IV, 885-920) verwijst. Zie ook HELD 1980, p.172-173 voor andere bronnen die met Rubens' Achilles-reeks in verband kunnen worden gebracht.

137-2) - G.van Honthorst, gem. en ged.1637, dk. 223x164 cm. Voorheen Berlijn, Jagdschloss Grunewald; thans Potsdam, Neues Palais. JUDSON 1959, nr.87. Bevond zich oorspronkelijk als schoorsteenstuk in de audiëntiekamer op Honselaarsdijk (DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-76, I, p.469, nr.382 en p.526, nr.89).

- J.van Loo, dk. 154x165 cm. Wiesbaden, Gemaldegalerie, als J.de Bray (door Von Moltke aan De Bray toegeschreven; door W.van de Watering bij foto RKD werd een m.i. geheel plausible toeschrijving aan Van Loo voorgesteld. Dezelfde compositie werd geveild in Amsterdam, 24-4-1906, nr.177, m. afb. als A.van de Tempel).

- S.P.Tilman, gem., dk. 170x195 cm. Bremen, Rathaus.

- A.Beeldemaker, dk. 132x110cm. Amsterdam, ksth. WISHNEVSKY 1967,

afb. 21 en 22 (twee pendanten met resp. Meleager en Atalanta).

- J.Mijtens, gem., dk. 58x96 cm. Berlijn, ksth. F.Hinze 1965.

- D.van der Lisse, gem., dk. 27x28,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 9-6-1981, nr. 95.

- J.de Wet, dk. 118x141 cm. Glasgow, Art Gallery.

Een ten onrechte als Flinck gesigneerd doek is van veel later datum: - anon. 164x154 cm. Vlg. Amsterdam, 7-3-1899, nr. 11, m. afb. Opmerkelijk is dat Honthorsts compositie hier nog duidelijk model

heeft gestaan.

- G.van den Eeckhout, gem. en ged. 1652, dk. 77x66,5 cm. Verblifpl. onbekend. SUMOWSKI 1983, II, nr.410.
- idem, gem. en ged. 1666, dk. 92,5x127,5 cm. Berlijn, Staatliche Museen, Bode Museum. SUMOWSKI 1983, II, nr.461.
- idem, gem. en ged. 1671, dk. 105x135 cm. Bamberg, Neue Residenz. SUMOWSKI 1983, II, nr.480.
- J. Danckerts, gem. en ged. 1678, dk. 113x118 cm. Vlg. Frankfurt, 6-12-1927, nr.18.
- D.Mijtens de J., dk. 118,5x91 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties.

137-3) De werken van Honthorst, Van Loo, Tilman, het ooit aan Flinck toegeschreven doek, de stukken van Jan en Daniel Mijtens, lijken portretten te zijn; de schilderijen van Beeldemaker, Van der Lisse, en twee stukken van Van den Eeckhout zijn zeker portretten.

137-4) MET., VIII, 299-525.

137-5) Vergelijk het schilderij van Rubens in Kassel, Gemäldegalerie (ca. 1613-15; KdK. 101, replek in New York, Metropolitan Museum). C.Bloemaert maakte een ets naar deze compositie (HOLLSTEIN, II, nr.69). Ook een prent van W.Panneels naar Rubens (HOLLSTEIN, XV, nr.26), met een andere compositie, vertoont Invidia, evenals een late compositie van Rubens in München, Alte Pinakothek (KdK. 331, ca. 1635).

137-6) Vergelijk Rubens' compositie in Kassel en de prent van C.Bloemaert, zie vorige noot. Mogelijk reflecteert het schilderij van Jan Mijtens Rubens' late compositie in München.

137-7) Het thema komt in de uitvoerige illustratie-reeksen van Salomon, Solis, Tempesta, Van der Borch, De Passe steeds voor. Ook werd voor de uitgave van 1643 (zie p.110n5), als illustratie bij boek VIII, voor deze episode gekozen. In de illustratie valt steeds een zittende Atalanta en een met de zwijnskop in de handen vóór haar staande Meleager te zien.

137-8) Zie voor Van Uytenbroeck en Breenbergh p.67.
 - P. Bor, (gem. als Rembrandt en ged. 1639), dk. 140x100cm. Brussel, verz. Tollemans 1973.
 - S.de Bray, gem. en ged. 1663, dk. 59,5x43 cm. Vlg. Londen (Christie), 19-11-1971, nr.28, m. afb.
 - J.Lievens, dk. 170x152 cm. Emden, Museum. SCHNEIDER/EKKART 1973, nr.85.
 - H.Heerschop, gem., dk. 111x122 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Een als Lastman geveild schilderij (Vlg. Wenen (Dorotheum), 21-3-1932, nr.28, m. afb.), dat ook aan C.Holsteyn werd toegeschreven (bij foto RKD), is zeker Vlaams.

138-1) Zie p.67 en 67n6 t/m n9.

138-2) TEMPESTA 1606, nr.14

138-3) Van het grote doek van Rubens uit ca. 1633, dat in de 17de eeuw aan de Duc de Richelieu behoorde, bestaat nu nog slechts een

fragment dat zich te Oberlin, Ohio bevindt (STECHOW 1963, afb.12); de compositie is echter bekend uit diverse kopieën (zie bijv. STECHOW 1963, afb.13); een schets bevindt zich in Stockholm, Nationalmuseum (HELD 1980, nr.323, en een modello in Belvoir Castle). Zie voor een opsomming van Rubens vroegere versies van dit thema: Cat. tent. P.P.Rubens, Kunsthist. Museum, Wenen 1977, nr.18, en bij HELD 1980, nr. 231.

138-4) Vooral de positie van de drie zusters ten opzichte van de mand, herinnert sterk aan de Salomon/Solis-beeldvorm (SALOMON 1557 en SOLIS 1563, nr.28).

138-5) - G.Lairesse, dk. 125x120 cm. Oslo, Nationalgaleriet. Ook in Jordaens' schilderij in Wenen, Kunsthist. Museum, kijken de zusters geamuseerd toe. Wellicht moet de verklaring hiervoor gezocht worden in het feit dat hier het gevolg van een nogal lachwekkende liefde van een van de goden onthuld wordt (Vulcanus had tijdens een opgewonden achtervolging van Minerva zijn zaad op de aarde gestort).

138-6) Er wordt in het verhaal van Ovidius slechts geconstateerd dat de zusters Erichthonius en de slang aanschouwen (MET., II, 558-561; zie hierover p.67n5; zie daar tevens over het feit dat Erichthonius in vertalingen steeds als half slang, half mens wordt beschreven, terwijl Ovidius vermeldt dat er een slang naast hem in de mand lag). Zie voor andere versies van het verhaal STECHOW 1963, p.27 en 28 en Cat. tent. P.P.Rubens, Kunsthist. Museum, Wenen 1977, p.73 (o.a. Euripides, Ion, 20 e.v., 265 e.v., HYGINUS, Fab. 166). In p.67n5 werd reeds vermeld dat Stechow en Alpers bij hun interpretatie niet de Ovidius-versie van het verhaal in acht namen. Nadat ik dit geconstateerd had bleek mij dat ook Held reeds tot deze conclusie was gekomen (HELD 1980, p.318).

138-7) MET., II, 708-830.

138-8) Bij voorbeeld de figuur van Curiositas in de Seilernschets, de fonteinfiguur van Artemis Ephesia (te interpreteren als Terra of Gaea) in dezelfde schets en in het schilderij te Liechtenstein, de hermen van Vulcanus en Gaea in de schets te Stockholm en in het modello in Belvoir Castle. Zie HELD 1980, p. 318, 319, 320. Evenmin wordt door de Hollandse schilders de figuur van Herse, de uitverkorene, afzonderlijk benadrukt (zie HELD 1980, loc.cit.).

139-1) MET., XIV, 581-608.

139-2) - C.Holsteyn, gem. en ged. 1651, 120x87 cm. Landsmeer, verz. R.N.H.Boerma 1974.
 - K.Dujardin, gem. en ged. 1665, dk. 95x102,5 cm. Mainz, Gemäldegalerie.

139-3) - J.van Neck, gem. en ged. 1683, pan. 50,5x73 cm. Vlg. Londen (Christie), 29-1-1965, nr.58, m. afb.
 - G.Lairesse, gem., dk. 108x119,5 cm. New York, ksth. Richard L. Feigen 1977.

139-4) Vergelijk J.Jordaens, Kopenhagen, Statens Museum.

139-5) Vergelijk de illustraties van SALOMON 1557, SOLIS 1563 en VAN DER BORCHT 1591, nr.169, DE PASSE 1602, nr.123, TEMPESTA 1606, nr.141.

139-6) Zie voor de schilderijen van De Grebber (1647), Van Nieulandt (1649) en Berchem met de Roof van Europa: p.96 en p.96n5, n6.

Voor Odysseus bij Circe (S.de Bray, C.Pierson): p.54/55 en 55n1.
Voor Odysseus en Nausicaa (Th.de Keyser, J.von Sandrart): p.53/54 en p.53n6, 54n1.

139-7) Andromeda:

- P.de Grebber (twijfelachtige toeschrijving), pan. 49,5x21 cm. Washington D.C., verz. James Beldon (zonder Perseus en het monster, zie p.89n4).

- N.de Helt Stocade (onzekere toeschrijving), dk. maten niet bekend, verz. A.J.Brough (of hier Perseus en het monster aanwezig zijn valt op de afbeelding - Witt Library - niet te zien).

- N.Berchem, dk. 182x140 cm. Potsdam, Sanssouci (het losmaken van Andromeda door Perseus; waarschijnlijk een fragment).

Enkele late uitbeeldingen:

- J.de Wet II, gem., dk. 69x88 cm. Londen, verz. E.Schapiro 1953 (het losmaken van Andromeda door Perseus).

- H.ten Oever, gem. en ged. 1698, dk. 156x120 cm. Heino, verz. Hannema-De Stuers.

- G.Laressse, dk. 96x123 cm. Frankfurt, Hist. Museum (het losmaken van Andromeda door Perseus).

- A.Terwesten, dk. 165x134 cm. Verblijfpl. onbekend (amorini maken Andromeda los, terwijl Perseus nog in de strijd met het monster is gewikkeld).

Zie over Andromeda-voorstellingen bij de maniëristen p.48/49, de Poelenburch-school p.81 en Rembrandt p.89/90.

139-8) Pan en Syrinx:

- C.B.van Everdingen, gem., pan. 49,5x37 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen).

- S.de Bray, gem. en ged. 1651, pan. 40,5x35,5 cm. Gaussig, verz. Graf Schall-Riaucour. VON MOLTKE 1938/39, nr.53.

Zie over Pan en Syrinx in de Poelenburch-school: p.80/81 en p.81n1.

Net als in de daar genoemde werken is de metamorfose van Syrinx, in tegenstelling tot in de boekillustraties, nog niet ingetreden.

Het mooie schilderijtje van Van Everdingen zou door een compositie van Rubens beïnvloed kunnen zijn (vergelijk diens schilderij in Londen, Buckingham Palace). Een zeer curieus schilderijtje is een laat werk gesigneerd door een zekere D.Nettema en gedateerd 1697 (dk.33x43,5 cm. Vlg. Londen (Christie), 14-12-1979, nr.187), waarop Pan een rietbundel omvat, waarin een op zijn kant liggend vrouwenhoofd van enorme proporties te zien valt.

139-9) Cephalus en Procris:

- W.Verschoor, gem. en ged. 1657, dk. 147x178 cm. Utrecht, Centraal Museum.

Enkele late uitbeeldingen: G.Schalcken, dk. 62x77 cm. New York, Metropolitan Museum; W.van Mieris, resp. gem. en ged. 1682, koper

8,2x10 cm. Utrecht, Centraal Museum (als decoratie van een poppenhuis) en: gem. en ged. 1702, pan. 37,5 x 44 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

Zie voor Cephalus en Procris in de Poelenburch-school: p.81n2. Dit onderwerp valt hier een beetje tussen de wal en het schip, omdat slechts verspreid af en toe een uitbeelding van dit thema voorkomt. Met uitzondering van de in de Poelenburch-school genoemde stukken, zien wij meestal varianten van het van de illustratie van Salomon afkomstige type, waar Cephalus, Procris oarmend, de pijl uit haar borst trekt. Men herinnert zich Wtewaels grootfigurige uitbeelding (zie p.15n4), die een originele oplossing voor dit idee gaf. Van Moreelse bestaat een door Chr.de Passe in prent gebrachte grisaille (DE JONGE 1938, nr.19a en b), waarin een aan Venus en Adonis herinnerende liefdespaarhouding in de handeling wordt geïntegreerd; deze compositie lijkt voor Verschoor weer als uitgangspunt te hebben gediend. Voorts valt een schilderij van A.van Nieulandt te noemen (gem., pan. 24x25 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 20-10-1954, nr.122), dat het illustratie-type lijkt te combineren met een beeldvorm die veel lijkt op Cornelis' Venus en Adonis uit 1600; overigens herinnert de compositie van Willem van Mieris' schilderij uit 1702 weer buitengewoon sterk aan deze werken! Diens miniatuurtje uit 1682 gaat rechtstreeks terug op de illustratie van Tempesta. In een aantal "Vlaamse" landschappen uit het eerste kwart van de eeuw (enkele onbetrouwbare toeschrijvingen aan Coninxloo en Vinckboons en een werk van Keirincx), wordt in de stoffage de Salomon/Solis/Van der Borch-beeldvorm zeer dicht gevolgd.

139-10) - J.van Bijlert?, dk. 186x146 cm. Oslo, verz. Langaard, cat. 1913, m. afb. (de toeschrijving lijkt mij niet zeer overtuigend).

211 - F.Bol, gem. en ged. 1656, pan. 116x157 cm. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkscollecties; in bruikleen aan het Dordrechts Museum, Dordrecht. BLANKERT 1982, nr.34.

210 - C.Pierson (toeschrijving S.Gudlaugsson bij foto RKD), maten en verblijfplaats onbekend.

140-1) Men heeft in Paris en Venus zelfs dikwijls zelfportretten van Bol en zijn echtgenote willen zien; dit lijkt echter moeilijk vol te houden; zie hierover BLANKERT 1982, nr.34.

140-2) Zie p.114n2 onderaan.

212 140-3) Bij voorbeeld:

- G.Laressse, gem., dk. 197x308 cm. Londen, verz. Lord Methuen.
214 - A.van der Werff, gem. en ged. 1712, pan. 56x49,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

215 - idem, pan. 62x44,5 cm. Londen, Dulwich College.

213 - G.Hoet, gem., pan. 41x45 cm. Wiltshire, Stourhead.

- idem, pan. 37x46 cm. Vlg. Amsterdam (Mak van Waay), 7-4-1936, nr.94, m. afb.

- idem, (deurstuk), dk. 160x140 cm. Doetinchem, Kasteel de Slangenburgh.

- M.Terwesten, gem. en ged., 1710, dk. 167,5x169 cm. Vlg. Londen (Christie), 29-11-1968, nr.52.

- W.van Mieris, pan. 55x72 cm. Vlg. Parijs (Petit), 11/12-3-1908, nr. 90, m. afb.

- idem, gem. en ged. 1712, dk. 14x17 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

141-1) ODYSSEE, V, 85-96.

- P.Bor, gem. en ged. 1653, pan. 58,4x47 cm. Vlg. Londen (Sotheby), 13-11-1968, nr.140, m. afb. (als dit stuk eigenhandig is, moet het wel in bijzonder slechte staat zijn).
- S.de Bray, geen gegevens bekend. Keulen, ksth. 1932, VON MOLTKE 1938/39, nr.61.
- A.van den Tempel (toeschrijving H.Gerson bij foto RKD), pan. 78x110 cm. Vlg. Frankfurt. 5-5-1925, nr.162, als Vlaams (de toeschrijving aan Van den Tempel komt mij overtuigender voor dan de door Renckens, eveneens bij de foto op het RKD, voorgestelde toeschrijving aan W.Verschoor).
Waarschijnlijk iets eerder dan de bovengenoemde stukken is een schilderij van Willem de Poorter met dezelfde voorstelling: gem. pan. 55x68,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum (als Mercurius en Proserpina).

141-2) - C.van Couwenbergh, gem., dk. 86x120 cm. Parijs, Louvre, als Ixion door Juno bedrogen (zie cat. 1979, p.42). De uitbeelding is niet geheel tekstgetrouw, aangezien Pomona een vluchtreactie toont, terwijl zij volgens Ovidius meteen door de knieën gaat, zodra zij de schoonheid van Vertumnus in zijn ware gedaante aanschouwt. Gezien de kruk die op de grond ligt en de overvloed aan vruchten links, moet het echter deze voorstelling betreffen. De pauw behoort hier, zoals in vele voorstellingen van Pomona met Vertumnus als oude vrouw, tot de parkachtige omgeving, en moet dus niet als een attribuut van Juno worden gezien.
- J.Wijnants, gem. en ged. 1679, dk. 165x134 cm. Vlg. New York (Christie), 12-1-1978, nr.90, m. afb.

141-3) - G.van Kuijl, dk. 142x190,5 cm. Sarasota, John and Mable Ringling Museum. Niet bij SLUIJTER 1977.
Dit elders tamelijk populaire onderwerp komt in Nederland slechts weinig voor. Vroegere voorbeelden zijn een landschap met Narcissus door Jacob Pynas in de National Gallery, Londen, en een paneeltje van Daniel Vertangen (gem., pan. 23x30 cm. Kassel, Gemäldegalerie); voor twee eigenaardige werkjes van Van Uyttenbroeck WEISNER 1964, nrs.35 en 59), lijkt mij deze betiteling onjuist (nr.35 zou Alpheus kunnen zijn, nr.59, zoals ook Weisner voorstelt, Hermaphroditus). Later in de eeuw werd het onderwerp vaker uitgebeeld, bij voorbeeld door Lairesse (dk. 169x128 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), Schalcken (gem. 37x34,5 cm. München, ksth. Griebert 1968) en J.Vaillant (gem. en ged. 1671, geen maten bekend. Voorheen Potsdam, Sanssouci, niet in cat. 1980).

141-4) - G.van Kuijl, gem. en ged. 1647, dk. 136x109 cm. Voorheen Rome, verz. Di Castro. Zie over dit schilderij en het curieuze, destijds door mij geïdentificeerde onderwerp, dat wellicht aan het Servius-commentaar op de Aeneis is ontleend: SLUIJTER 1977, nr.A4.

141-5) - J.G.van Bronckhorst, gem., dk. 275x168 cm. Utrecht, Centraal Museum. Zie voor het pendant: p.55n10. Men vraagt zich af of deze twee enorme doeken deel hebben uitgemaakt van een kamerbeschildering met het Io-verhaal, waar men dan ook de

gebruikelijker scènes van Mercurius en Argus, het doden van Argus en het sieren van Juno's pauw met diens ogen, zou verwachten.

141-6) - G.van Bronckhorst, gem. en ged. 165., pan. 35x25,5 cm. Londen (Christie), 13-7-1979, nr.42, m. afb. Alpheus rijst op uit het water voor de verschrikte Arethusa. In twee late werken is het vervolg uitgebeeld, waar Arethusa door Alpheus wordt achtervolgd, terwijl de reddende Diana in zicht is (door W.Doudijns, dk.42x35 cm. Göttingen, Universitäts Museum: en J.Glauber? (eigen toeschrijving), dk.65x84 cm. Hannover, ksth. E.Beckmann 1974, als Apollo en Daphne door H.van Swanevelt). Een eigenaardig schilderij, ooit toegeschreven aan Metsu en later door Renckens aan De Helt Stocade (bij foto RKD), dat Galathea bij de Acis-bron heette voor te stellen, toont zeker een fase eerder in dit verhaal: Arethusa schrikt van de stem van Alpheus (MET., V, 597/598): pan. 49,5x33 cm. New York, verz. L.C.Collins 1945.

141-7) - F.Bol, gem. en ged. 166(?), dk. 206x183 cm. Meiningen, Schloss Elisabethenburg. BLANKERT 1982, nr.24. Voor de Noordelijke Nederlanden is dit een bijzonder onderwerp, alleen later ook van bij voorbeeld Schalcken (Pommersfelden) en Otmar Elliger (Göttingen, als J.Voorhout) bekend. Bols Semele verradt haar afkomst van Rembrandts Danaë, zoals ook Blankert opmerkte. Genoemd zij ook Bols Neptunus en Amphitrite (dk. 137x131 cm. Berlijn Staatliche Museen, Bode Museum), nauwelijks een verhalend onderwerp te noemen. Op heel andere wijze werd dit paar (als halffiguren met een schelpencollectie) door zowel De Gheyn als Cornelis Cornelisz. uitgebeeld (in het laatste geval zeker een portret van een schelpenverzamelaar). Bloemaert gaf dit paar enkele malen in late werken weer in Neptunus-triumpfen, door vele tritons en nereïden geëscorteerd. Meer verwant met Bol zijn twee als pendanten geschilderde stukken van Werner van den Valckert (VAN THIEL 1983, nr.3 en 5).

141-8) - K.Dujardin, gem. en ged. 1667, dk. 177x139 cm. Potsdam, Sanssouci; in de Noordelijke Nederlanden een uitzonderlijk onderwerp. Een paneel met deze voorstelling uit de verz. Schtschawinski (nu Kiev), dat op naam van Cornelis Cornelisz. stond, is waarschijnlijk Vlaams.

141-9) W.Strijker (gen. Brassemary), gem. en ged. 1657, dk. 201x167 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis. Net als diverse andere schoorsteenstukken in het stadhuis (dit geldt voor een aantal voorstellingen uit de Romeinse geschiedenis, maar ook voor een bijbels onderwerp als Mozes met de tafelen der wet, zie A.Blankert, Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17de eeuw, Lochem 1975) een nieuw onderwerp, dat waarschijnlijk speciaal voor dit programma werd bedacht.

141-10) Zie over Noordnederlandse voorstellingen uit de Aeneis: SLUIJTER 1982, passim.
Venus in de smidse van Vulcanus:
- G.Metsu, gem. pan. 37x33 cm. Vlg. Keulen, 28-4-1896, nr.117.
- J.de Bray, dk. 213x208 cm. Haarlem, Frans Hals Museum.
Venus geeft de wapenen aan Aeneas:
- F.Bol, 407x415 cm. Den Haag, Vredespaleis (BLANKERT 1982,

nr.18 (tegen 1660; onderdeel van een zaalbeschildering).
 Aeneas en Achates verschijnen voor Dido:
 - C.Pierson, gem. en ged. 1661, 205x202,5 cm. Amsterdam, verz.
 Pierson, Heldring & Pierson.
 Aeneas en Dido op jacht:
 - J.Loufouch, (schoorsteen), gem. en ged. 1667, dk. 205x175 cm.
 Zutphen, Huize van de Kastele. Dit onderwerp werd waarschijnlijk
 eerder door Bol afgebeeld in twee pendants uit 1647. Zie
 BLANKERT 1982, 22 en 23.

143-1) Zie hierover p.118-120.

143-2) Zie resp. p.128/129 en p.136/137.

144-1) Zie SLUIJTER 1982, passim.

144-2) Zie SLUIJTER 1980, passim.

144-3) Diverse schilderijen met Diana en Endymion zijn aan te
 treffen in het werk van o.a. Gerard Lairesse, Gerard Hoet, Barend
 Graat en Johannes Voorhout. Bacchus en Ariadne bij o.a.
 C.Meebeecq, G.Lairesse, G.Hoet en Willem van Mieris.

144-4) Van G.Hoet bij voorbeeld: Paris stelt Helena voor aan het
 hof van Priamus, Odysseus neemt Astyanax uit de armen van zijn
 moeder, Theseus neemt de sandalen en het zwaard van zijn vader
 onder de steen vandaan, Saturnus door Rhea misleid. Van G.Lairesse
 bij voorbeeld: Thetis dompelt de kleine Achilles in het water van
 de Styx, Odysseus en de Sirenen, Juno als Beroe bij Semele,
 Orpheus in de onderwereld, Perseus rust zich uit voor het doden
 van Medusa.

146-1) Zie hierover p.22n3 en de genoemde appendices.

148-1) Zie hierover p.290n2.

156-1) Hier zij uitdrukkelijk vermeld dat deze opmerking alleen
 gebaseerd is op de behandelde mythologische schilderijen van
 Rembrandt en geen algemene geldigheid heeft voor zijn werk.

161-1) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.50.

161-2) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.123.

161-3) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.124. Zie ook over de
 genoemde aanbeveling in de geïllustreerde Metamorfosen-
 uitgaven: App. I, p.308/309, 311/312, 322/323.

162-1) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.45; zie ook: idem, I, p.86.

163-1) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.117.

NOTEN DEEL II

168-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.23r.

168-2) " ... het can wel uytgheleyt wesen, dat menighen onbe-
 dachten Actaeon van zijn eyghen quade lusten wort ghevangen, en
 verslonden, door dat zijn ongheregelt en ongetemt ghemoedt, zijn
 oncuysche oogen onderdanigh wesende volgen, tot zijn uysterste
 verderf". (Idem, fol.23r).

168-3) VAN MANDER Grondt, fol.6r (cap.1, 61); zie ook MIEDEMA
 1973, I, p.90.

168-4) Overigens noemt ook Horologgi (zie volgende noot)
 Fulgentius als bron; Van Mander zal deze kennis dus hoogstwaar-
 schijnlijk aan hem ontleend hebben.

169-1) VULGARE 1497(ed.1501), fol.21v (cap.VIII); COMES
 1551(ed.1627), p.663/664 en 1074 (bk.VI cap.25 en bk.X);
 ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584), p.98; TURCHI 1584
 (ed.1592), p.74 (zie voor de toevoegingen van de commentaren
 van Horologgi en Turchi bij Dell'Anguillara's vertaling, App.I,
 p.301); SABINUS 1555 (ed.1589), p.93.

169-2) POSTHIUS 1563(ed.1569), p.41 (bij het prentje van
 Actaeons dood).

169-3) ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584), p.98.

169-4) COMES 1551(ed.1627), p.664 en 1074 (bk.VI, cap.25
 en bk.X).

169-5) SABINUS 1555(ed.1589), p.93; ANEAU 1556, p.211, 213;
 FRAUNCE 1592(ed.1975), p.34.

169-6) ALCIATUS ed.1542, p.208; ANEAU 1552, p.41.

169-7) RENOARD 1614, p.70; DU RYER 1677(ed.1703), p.90.

169-8) COORNHERT 1568(ed.1942), p.306 (IV, hfdst.13, 58).

169-9) L.Rotgans, "Zedelessen uit de oude verdichtzelen getrokken
 en in verscheide dichtmaet opgesteld" in Poezy, Amsterdam 1715,
 p.17-19.

169-10) Bij de eerste twee schrijft Van Mander: "Een [uitlegging]
 is, datter zijn ... Ander zijn van meeninghe, dat ...". De
 laatste begint hij echter: "Daer zijn noch wel meer meeninghen
 van uytlegginghen, maer het can wel uytgheleyt wesen, dat ...".

170-1) ANEAU 1556, p.206 (bij het moment dat Actaeon op Diana en
 haar nimfen stuit) en p.215 (bij de laatste twee regels van de
 fabel over de wreedheid van Diana).

170-2) FRAUNCE 1592 (ed.1975), p.104-107; D.Bush, Mythology
 and the Renaissance tradition in English poetry, New York
 1963(2), p.71, noot 11 vermeldt nog diverse andere plaatsen waar

dit beeld van Actaeons honden als de eigen lusten in de Elisabethaanse literatuur voorkomt.

170-3) DOLCE 1568, p.34.

170-4) SPRENG 1564(ed.1571), fol.80r/v.

170-5) SAMBUCUS 1564, p.128; in de Nederlandse vertaling luidt het motto "Cattivige wellust", zie; Emblemata I.Sambuci, in Nederlantsche tale ... overgeset, Antwerpen 1566, p.129.

170-6) WHITNEY 1586, nr.15.

- 30 170-7) POSTHIUS 1563(ed.1569) p.40 (bij het prentje waar Actaeon Diana ziet, natgespat wordt en zijn metamorfose begint). Zie voor de jacht als metafoor van het liefdesspel DE JONGH 1968/69, p.22-74, met name p.34. Tenslotte kan nog worden opgemerkt dat Tritonio Actaeon onder de "Audaces" en "Imprudentes" rangschikt (TRITONIO 1560 (ed.Comes 1616), p.14 en 26). Interpretaties die Van Mander niet overneemt, zijn ten eerste natuurlijk de christelijk-allegorische waarin de fabel op de passie van Christus wordt toegepast (MANSION 1484, fol.97v/98r, "Sens allegorique": Actaeon staat voor Christus als mens, de honden voor de Joden die hij geestelijk gevoed had, het bos voor de wereld, etc.), voorts Conti's explicatie dat men niet nieuwsgierig moet zijn naar zaken die ons niets aangaan en dat wij niet onze neus moeten steken in zaken van de groten der aarde; COMES p.664/665 (bk.VI cap.25) en p.1074 (bk.X). Later nog herhaald door RENOUARD 1614, p.70 en DU RYER 1677(ed.1703), p.90.

171-1) LIEDBOEK 1602, p.41.

PERS 1638(ed.1657), p.83/84 (niet in de eerste uitgave van Bellerophon van 1614; in de editie van 1638 werd voor het eerst De vrolijke stemmen toegevoegd).

171-2) LIEDBOEK 1602: "Ghy princen stout, gy jonghman ongelaeft / Gaet gy int wout, wacht u voor Nimphen naect / Gargaphia, comt niet te na / Eer ghy int lyden raeckt,/ Sy souden dra, u gieten ja / Soo werdy oock vermaect". Dan volgt een "Cruys-vers: "Die Diana, Nymph en maecht / Naect wil sien, hij comt in smert,/ En met water seer gheplaecht / Dat hij gantsch verkeert int hert". (Het laatste "hert" dient ongetwijfeld zowel in de betekenis van hart als hert opgevat te worden). Pers: "Wie alhier, te seer nieuwsgier, wil te veel bespieden / Wordt met macht, 't onderbracht, tot een spot der lieden;/ d'Eyghen hond, hem self verwond, en staet nae sijn leven / Dies U waekt, onbedacht, in gevaar te zweven".

171-3) Zie p.170nl.

171-4) LIEDBOEK 1605, p.92 (p.100). Tussen diverse andere mythologische vergelijkingen wordt de geliefde verweten dat zij is als de nimfen van Diana die Actaeon veranderden, welke werd verscheurd omdat hij van haar uiterlijk heeft genoten, waarmee hij over de schreef ging: "Dus werde hy verscheurt / Om dat hij hadde verbeurt". De minnaar verzoekt dan hem genadig te zijn, omdat hij anders zal sterven.

LIEDBOEK 1615, p.75/76: De beminde is zo schoon en zuiver dat de minnaar zich afvraagt of zij Diana is. Maar hij vreest de honden: "Als Actaeon onbedocht / Te worden oock verslonden,/ Om dat ick het versocht,/ Maer mocht ic als hy deed u Godlyc lichaam bloot / Aanschouwen so en was het noch geen noodt". Idem, p.80: hier gaat het om een liedje op een geliefde die Diana wordt genoemd en die steeds voor de minnaar vlucht. Dan volgt: "Actaeon sach Dianam naackt,/ Int klare water badich:/ Uyt gramschap heeft sy hem gheraackt,/ Met water onghenadich:/ Goddinne mijn,/ Ghelijck wilt zijn / In all's behalven het lest,/ Weest uwen knecht ghenadich".

171-5) Zie LIEDBOEK 1615, p.75/76.

171-6) Zie hiervoor ook p.249 en p.249n1, n2, n3. Het standaardwerk over de petrarkistische lyriek is: L.Forster, The icy fire. Five studies in European Petrarcism, Cambridge 1969.

171-7) BREDERO 1622(ed.1975), p.431/32. Het lied komt voor het eerst voor in de uitgave van 1622 (zie BREDERO (1983), p.398).

172-1) r.13 "Ick vollech u Goddin, met iooch ende verlangen / Meestresse die myn Siel, kerckert in u gewout,/ Ick hoope door myn dienst, u hartje noch te vangen,/ In gijssel voor het myn, dat ghy ghecluytstert hout./ Maer laas de schildery, verschrikt al myn gedachten / Vervloecte maalcunst die, myn lust vervormt in smart,/ O spiegel-rijcke leer: o wonderlijcke crachten?/ Door een ghesicht verkeert, Acteon in een Hardt./ 'T lust mijn Diana oock, myn wesen te verruylen / Want myn stuersche Goddin, de blijdschap van my bant:/ S'herschep mijn vreucht in rou, myn lachen laas in huylen / Myn edel hooch vernuft, in beestich onverstant./ Wanneer mijn oogjens maar, eens steelwijs nechtich guwen [Begerig, verliefd kijken] / Na d'afgod van myn hert, daar ick dus laach voor kniel / Als myn dwarsche Jofvrou, my helpeloos gaet schuwen / Dan stijcht de vlamme in, myn leucker-laauwe Siel./ Sout ghy o wreede wel, in mynen doot verheugen?/ Ach ghy martelt met lust, dit troosteloose hert:/ Helaes myn trouwe dienst, is nietich van vermeugen / Want u ijscoude Siel, niet eens ontfonckt en wert".

172-2) CATS 1625(ed.1712), I p.393, Houwelyck, "Vrouwe". Op p.387/88 ging Cats uitvoerig in op de ingrijpende werking die het zien van dingen kan hebben, waarbij hij de gevaren van licht-zinnige schilderijen breed uitmeet (zie hiervoor verder p.270). Enkele bladzijden daarna, p.392/393, beveelt hij vrouwen aan in afzondering te zogen, want: "Weet dat een dertel wicht, tot vuyle lust gesint,/ Geen aengener dingh, als naeckte leden vindt". Dan borduurt hij verder op de gedachte dat het zien van een naakte boezem ernstige gevolgen kan hebben: "Hoe verre dat het vyer door al de leden schiet,/ Wanneer de losse jeugt een naeckten boesem siet:". Daarna volgen voorbeelden: Paris, Strato en David: "Wat noem ick weerelts volck?/ ag! David is gevallen / Niet tot de lust alleen, maer tot een dadig mallen,/ En siet! dat in den man de boose lusten blies,/ Dat was een schoone vrou, die hare leden wies". Daarom hebben de ouden een naakte jongen (Cupido) als beeld van de streken van de min gebruikt. Hierna volgt tenslotte de geciteerde Actaeon-passage.

172-3) CATS 1625(ed.1712), I, p.393, noot d: "Cervum in

hieroglyphicis hominem libidinosum significare ob insignem animantis istius lasciviam, & Veneris etiam externa, ut ferunt, appetentiam. Vid. Joh. Pier. Lib. 7 hieroglyph. cap. 10." Ook Van Mander wijst op een dergelijke betekenis, zie VAN MANDER Wtbeeldinge, fol. 128v: "De Hinde by een Borne, beteekent vyerighe begheerte: want sy van heete natuere zijnde, heeft geern haer vermaken aan de Borne".

172-4) CATS 1637(ed. 1712), II, p. 204/205. Proefsteen van den Trouwring. Het derde deel: "Beschryvinge van de op-komste van Rhodopis". Zie hierover uitvoeriger (met citaten) p. 177/178.

173-1) Zie p. 169n6 en p. 170n5, n6.

- 34 173-2) THRONUS 1618(ed. 1620), nr. 30; in de eerste editie, THRONUS (1618), p. 50. De Nederlandse kwatrijnen van Bredero verschenen voor het eerst in de 2de druk van 1618. Deze tweede druk van 1618, door Willem Blaeu op de markt gebracht en in 1620 door hem herdrukt, vormt een selectie van de oorspronkelijke, onbeschermd uitgegeven van Crispijn de Passe I (waarschijnlijk enkele maanden eerder in 1618 verschenen), waarin alleen Latijnse en Franse versjes werden afgedrukt; de prentjes in de 2de en 3de editie zijn min of meer vrije navolgingen van die van De Passe. Zie over de Thronus: de inleiding door H. de la Fontaine Verwey in de facs. editie (Amsterdam 1968) van de derde druk, PORTEMAN 1977, p. 93-95 en WITSTEIN 1964, p. 286-319.

174-1) E. Sadeler naar P. Franck, HOLLSTEIN, XXII, nr. 104, m. afb.

- 33 174-2) DE PASSE 1607, nr. 30; Just. Sadeler naar J. Rottenhammer, HOLLSTEIN, XXII, nr. 54, m. afb. "Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam: / Praeda suis canibus non minus ipse fuit". Vergelijk Ovidius, TRISTIA, II, v. 105-106. Zie over deze passage ook p. 179n4.

174-3) Geleerden zullen dan wellicht aan de context in de Tristia hebben gedacht. Zie hierover p. 179n4.

174-4) F. Menton naar F. Floris, VAN DE VELDE 1975, nr. P44, afb. 197; C. de Passe I naar G. Behm, HOLLSTEIN, XV, nr. 400; J. Th. Bry naar J. Heintz, HOLLSTEIN, VII, nr. 10, m. afb.: "Fingitur Actaeon nova sumere cornua cervi, / Dum videt et comites, et sine veste Deam. / Scilicet ingenio consuescunt esse feroci, / Quos nimium sylvae, praedaeque capta iuvant".

174-5) Zie p. 170 en p. 170n7.

174-6) Zie p. 174n4.

175-1) Zie p. 174n4, voor de regels die in de binnenste ring om de prent staan. De regels aan de buitenzijde luiden: "Actaeon sive immodicum venandi, & aemandi [sic] studium". Zie voor de overige teksten op deze prent (in de buitenste ring) de volgende noot.

- 40 175-2) E. Sadeler naar J. Heintz, HOLLSTEIN, XXII, nr. 105, m. afb.: "Hic, Lector, vana cernis sub imagine verum: / Quamquam, nescio, quae Diva latere velit. / Hoc etenim monstri genus omnes fallit:

et omnes / Aut Venere aut nugis fallimur: o miseros. / Non miser Actaeon fuit solus praeda suismet / Infelix canibus; sed sua quemque premunt. / Non sic adversa est sors, adversarius hostis, / Ut sibi quisque suis noxius est studiis".

175-3) J. de Gheyn naar D. Barendsz., HOLLSTEIN, VII, nr. 328, JUDSON 1970, nr. 106, afb. 66: "Dum nimia ACTAEON capitur dulcedine sylvae, / Venandi studio negligit ipse domum. / Ast ubi contemptor vidit sine veste Dianam / Dum lavat ad fontem Cornua dat capiti / Atque suis canibus, falsa sub imagine cervi, / (Nec tamen immerito) praeda cruenta fuit".

- 41 175-4) J. Matham naar P. Moreelse, HOLLSTEIN, XI, nr. 202; B. 184.

175-5) "Sole sub ardenti caedis iam fessa ferinae, / Secretos nemorum fontes, tutosque recessus / Gargaphia sub valle petit Latonia proles / Virgineos nudata sinus: Secura pudoris / Apricis exultat aquis Dominamque secutae / Naiades exercent posito velamine ludos".

175-6) "Deviis Actaeon rorantia fontibus antra / Ingressus, nudam vidit sine veste Dianam. / Vidit, et extemplo vivacis cornua cervi / Hinc atque hinc summa sensit sibi surgere fronte: / Oraque diduci patulo manantia rictu. / Cervus erat, sensere canes ..."

176-1) "Brutescit ratio stimulante cupidine sensus".

177-1) VOS (ed. 1726), I p. 324.

177-2) Zie ook p. 197 voor uitvoeriger citaten uit dit gedicht.

177-3) CATS 1637(ed. 1712), II, p. 204-205, in het verhaal "Beschryvinge van de op-komste van Rhodopis" dat deel uitmaakt van Proefsteen van den Trouwring. Het derde deel.

178-1) Als gezanten van de koning degene die het gemaakt heeft, gaan zoeken, vinden zij Rhodope terwijl zij bezig is opnieuw deze voorstelling te maken; zij blijkt ook nog een schoen met het verhaal van Apollo en Daphne te hebben, waarvan zij zegt: "Met dit en ander werck dat jonge lieden raackt, / Heb ik het gansche stuck ten vollen op-gemaect". Bij de schoen met de Apollo en Daphne-scène hoort een lint met de tekst: "Vrijers, wilt geen maagt verrassen, / In de Stadt, noch op het velt; / Kracht en kan geen minnaar passen, / Hier dient liefde, geen geweld". CATS 1637(ed. 1712), II, p. 206.

178-2) Buiten de genoemde gedichten bij uitbeeldingen van dit thema is er mij nog een bekend, namelijk van G. Bidloo; in zijn bekende gedicht op de verzameling van Filips de Flines, waarin ook een schilderij van Titiaan met deze voorstelling wordt genoemd, bejubelt hij de schoonheid van de naakten, de uitdrukking van angst der kuise nimfen en van woede van Diana. Een moraal wordt niet uiteengezet, de veroordeling van het zien van naaktheid lijkt vanzelfsprekend: "Wat angst staat in't gezicht van haar die kuisheid minnen! / Hoe goddelijk vergramt ziet Febus' zuster om! / Zy straft 't ontdekken van haar vrije heilgdom". De

laatste zin kan ook hier dubbelzinnig, de toeschouwer betreffende, worden opgevat, hoewel het deze keer niet expliciet gebeurt. G.Bidloo, Mengelpoezy, Leiden 1719, p.179. Men vraagt zich overigens af wat voor een schilderij dit zal zijn geweest; van bekendheid met Titiaans Prado-compositie in de Noordelijke Nederlanden is ons nooit iets gebleken.

178-3) Zie voor deze passage p.172n2. Voor deze benadering kunnen, behalve Cats talloze 17de-eeuwse getuigen worden aangehaald, zowel wat betreft de gedachte dat vooral door de ogen liefde en/of begeerte wordt opgewekt, als ook over de rol die schilderijen daarin kunnen spelen. Zie hierover verder p.270-281. Wat betreft een specifieke connectie van het Actaeon-gegeven met het zintuig van het gezicht is het opmerkelijk dat in een schilderij van Jan Brueghel of diens omgeving, met een schilderkabinet dat een allegorie op het gezicht voorstelt, vooraan een schilderij van Diana en Actaeon (in de trant van Van Balen) te zien valt. (Verblijfplaats onbekend, evenmin als verdere gegevens, foto RKD op J.Brueghel I). Ook Ludolph Smids legt deze connectie in een gedichtje op een prentje dat het gezicht, als een van de vijf "sinnen" uitbeeldt, door middel van "een kavaljer, tredende in een vertrek, alwaar een juffertje, sittende op een lodderbed, haar voeten wast": "Gebruik vry uw gesicht, sy kan het niet ontvluchten./ Besie dat schoon albast van boesem, hals en, voet./ Maer treë niet verder in 't vertrek, het staat te duchten./ Dat gy, ô onversaagde, Uw ondergang ontmoet./ Sy sal u straffen (vrees Diane, en haar vermoogen)/ Met hoorens op uw kop, op vliessen op uw oogen". SMIDS 1694, p.145, nr.XIII. Zie voor het oordeel van Paris in de context van het "gezicht", p.219/220 en p.219n4, n5, n6, 220n1.

179-1) MET., III, 141-142: "at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,/ non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?" Aan het eind van de fabel geeft Ovidius ook de mogelijkheid dat er anders over kan worden gedacht: "Rumor in ambiguo est; aliis violentur aequo / visa dea est, alii laudant dignamque severa / virginitate vocant: pars invenit utraque causas". (r.253-255). Duidelijk is echter dat Ovidius geheel de nadruk legt op Actaeons onschuld en Diana als de wrede, in haar preutsheid gekrenkte godin afschildert; zie ARENS 1946, p.70. Het is opmerkelijk dat Florianus in zijn vertaling geheel zwijgt over "Fortuna" en ook niet uit zijn pen kan krijgen dat Actaeon geen schuld trof, maar geen "grootte schult": daarbij wordt bovendien "error" met "onwetenthey" vertaald! "... hoe en wel nochtans datter den armen Actaeon geen grootte schult toe en hadde, want wat grootte schult cander in onwetenthey gelegen sijn?" Zie voor een verwante "bevooroordeelde" vertaling bij Adonis, p.226/227 en p.227n1, n2. Zie voor de juiste vertaling van Vondel, p.187. Overigens gaat Dolce wel zeer ver wat dit betreft in zijn "vertaling" van deze passage: "Ma, come haver potea cor si protervo,/ Chi lo cangiò da tutti i membri humani?/ Se lui solingo e senza amico servo,/ Condusse il caso per boschetti e piani / A veder troppo? ne dirò peccato./ Quando per imprudenta ha l'huomo errato" (DOLCE 1553, p.63).

179-2) Zie p.171/172 en p.172n1. Op schuld door onwetendheid, wordt overigens de nadruk gelegd in een embleem van Krul met het

motto "Onervaren teelt beswaren", waar in het gedicht aan de Actaeon-fabel wordt gerefereerd als wordt gesproken over de onervaren minnaar voor wie de min een slechte raadsheer is: "O Min. o soete smert! die niet en is ervaren,/ Die is u soeticheyt een oorsaek van beswaren,/ Mits d'onervarenthey, de Min met smerte vult:/ Ist niet een vremde saeck? Onwetend heeft men Schult" en even verder: "eerst ghedaen en na bedacht, heeft menich in't verdriet ghebracht", en "...bedenck, eer ghy begind, waer dat ghy vrijdt en wie ghy mint". J.H.Krul, Minnebeelden toe-ghepast de Lieve Lonckheyt, Amsterdam 1634, p.32-33.

179-3) SMIDS 1694, p.286, nr.XXII, bij een prent van Le Pautre. Overigens wordt Actaeon wel als "minnaar", dus als iemand die haar zou willen bezitten, gezien. Zoals in p.178n3 is opgemerkt, vervaardigde Smids in een andere context een gedichtje waarin aan een "traditioneler" Actaeon-type wordt gerefereerd.

179-4) SMIDS/VALENTIJN 1700, p.76, aant.29. Ovidius haalt in de Tristia verschillende malen aan dat zijn belamenterde ballingschap iets te maken heeft met het feit dat hij zonder schuld iets ongeoorloofds heeft gezien. In een van deze klachten ziet hij het lot dat Actaeon treft, als spiegelbeeld van zijn eigen lot (Tristia II, v.103-108; zie G.Luck, P.Ovidius Naso, Tristia, 2 dln., Heidelberg 1977, dl.II, p.93): "cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci? cur imprudenti cognita culpa mihi?/ inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:/ praeda fuit canibus non minus ille suis./ scilicet in superis etiam fortuna luenda est,/ nec veniam laeso numine casus habet". (Waarom zag ik iets? Waarom liet ik mijn ogen schuldig worden? Waarom ben ik, onverstandige, getuige geweest van een misstap? Onwetend zag Actaeon Diana zonder kleren - hij werd niettemin zijn honden tot buit. Kennelijk moet er, wanneer het om goden gaat, ook voor een louter toeval geboet worden en het toeval kent geen verontschuldiging wanneer een godheid gekrenkt is).

179-5) SMIDS/VALENTIJN 1700, p.74, aant.6. Smids noemt ook enkele oudere opvattingen, o.a. van Sabinus en verwijst naar de redenen die Euripides, Diodorus en Lucianus geven voor Actaeons straf, respectievelijk a) dat Actaeon kwaad sprak van de goden en zich boven Diana stelde, b) de godin verachtte en onteerde, c) dat dit gebeurde opdat hij niet zou doorvertellen dat Diana eigenlijk lelijk en mismaakt was (Lucianus) (idem, p.74, aant.6 en p.76, aant.22). Ook HYGINUS (Fab. CLXXX) - niet door Smids genoemd - schrijft, dat hij haar wilde onteren. Deze zeer negatieve benadering van Actaeon bestond dus al in de oudheid en kan de latere uitlegingen hebben beïnvloed. Overigens vraagt Smids zich af - en die vraag had ik mij ook al eens gesteld - welk toeval het betreft dat "hoorndragers" rampzalige mannen zijn die door hun vrouwen worden bedrogen (hij vermeldt dat deze betekenis ook reeds aan de ouden bekend was).

180-1) Zie p.30/31.

180-2) Zie p.31-33, p.73-76, p.133/134.

180-3) Zie p.32,33.

181-1) Zie p.73-76.

183-1) Zie p.75.

183-2) In de zeer verwante en even erotische prent van J.Loïs uit 1647 (zie p.75n7) wordt deze ongetwijfeld als geestig beschouwde dubbelzinnigheid nog versterkt door de "komische" parallel op de achtergrond: een hond besnuffelt de uitwerpselen van een andere hond die aan het kakken is, oftewel: men gedraagt zich als een beest als men zijn neus steekt in zaken die verborgen dienen te blijven, of: wanneer men zich door de zintuigen laat verleiden tot het aanschouwen van onbetamelijke dingen (zoals het bekijken van een dergelijke prent).

183-3) Zie p.74.

184-1) Er bestaat een politiek spotprentje dat enige verwantschap met de hoofdsce ne vertoont. Het is mij slechts bekend van een slechte reproductie waarop de tekst niet is te lezen; voornamelijk heb ik het niet kunnen traceren (repr. RKD, bij Potter, zonder vermelding van herkomst).

184-2) Zie p.133/134.

185-1) Zie p.176/177, p.197.

185-2) Zie p.134/135.

186-1) Zie p.135.

186-2) Zie p.135.

187-1) VONDEL WB, VII, p.485; MET., III, 141-142: "at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?" Florianus vertaalde dit als: "hoe wel nochtans datter den armen Acteon geen groote schult toe en hadde, want wat groote schult cander in ontwetentheit gelegen sijn?" Florianus spreekt dus geheel niet over het noodlot; hij zegt bovendien niet dat Actaeon geen schuld trof, maar slechts dat hij geen "groote schult" had. FLORIANUS (ed.1619), fol.40r (zie ook p.179n1).

187-2) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.17v/18r. Geparafraseerd luidt deze: Callisto, dochter van Lycaon, had een gelofte van eeuwige maagdelijkheid gedaan; zij leefde met andere maagden in een heiligdom. Zij werd door Jupiter bedrogen en verjaagd uit het heiligdom ("welcke heylige plaets den Poeet het badt van Diana versiert te wesen"). Zij heeft zich toen in de wildernis verstopt waar haar zoon, toen hij volwassen werd, haar wilde doden om niet langer met haar in de bossen te hoeven leven. Toen vluchtte zij naar Jupiter die haar en haar zoon verzoende. Omdat ze zolang in het bos geleefd hadden, werden Callisto en Arcas beren genoemd. Dit had tot gevolg dat men later dacht dat ze ten hemel waren opgenomen en veranderd in de sterrenbeelden de Grote Beer en de Kleine Beer.

187-3) COMES 1551(ed.1627), p.1004/5 (bk.IX, cap.10); ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(1584), p.63.

187-4) DOLCE 1568, p.25.

187-5) SABINUS 1555(ed.1589), p.66.

187-6) VULGARE 1497(ed.1501), fol.13v (cap.XV).

187-7) POSTHIUS 1563(ed.1569), p.26 (bij prent met de verandering van Callisto in een berin). De historische verklaring van Mansion/Bersuire loopt hierop vooruit: Callisto was een vrouw die haar maagdelijkheid goed bewaakte (= in het gevolg van Diana), maar toen die gecorrumpeerd was, werd zij door haar ouders en vrienden verjaagd. Zij verviel toen in hoererij en armoede en werd lelijk, daarom scheen het alsof zij een berin was. MANSION 1488, fol.77v/78r; SPRENG 1564(ed.1571), fol.50r/50v geeft als uitleg dat de duivel komt wanneer wij niet goed opletten; hij kan er als een engel uitzien.

188-1) ANEAU 1556, resp. p.138, 139, 141.

46 188-2) ANEAU 1552, p.157 (het prentje toont op de voorgrond de verkrachting, op de achtergrond de ontdekking).

188-3) TURCHI 1584(ed.1592), p.42-45.

188-4) RENOARD 1614, p.53-54 (disc.II,3); DU RYER 1677(ed.1703), p.63.

189-1) HOUWAERT 1582(ed.1615), I, p.319, 331, 333 (bk.IV).

189-2) HOUWAERT 1582 (ed.1615), I, p.428-445 (bk.V), citaat p.428.

189-3) HOUWAERT 1582 (ed.1615), II, p.77, 95, 189 (bk.IX), p.691.

189-4) LAIRESSE 1707(ed.1712), II, p.126-132; uitlegging p.131/2.

189-5) LAIRESSE 1707(ed.1712), p.131/2. Door oprechte bekering en waarlijk berouw, kreeg Callisto een heerlijke plaats in de hemel toegewezen. Het is een vaste plaats, opdat alle stervelingen dit voorbeeld zouden volgen; daarmee is dit geval vergelijkbaar met het verhaal van Maria Magdalena: door berouw werd de smet van het bedreven kwaad uitgewist.

189-6). Zie bijvoorbeeld ook de beeldbeschrijvingen, gevolgd door traditionele uitleggingen van resp. de fabel van Apollo en Hyacinthus, en Venus en Adonis (LAIRESSE 1707(ed.1712), I, resp. p.127 en 389. Dit lijkt vergelijkbaar met de wijze waarop Vondel traditionele uitleggingen van de fabel van Phaeton in de voorrede van zijn gelijknamige stuk opsomt (VONDEL WB, X, p.33-35); hetzelfde doet ook J.Struys in zijn nawoord bij Ontschackinghe van Proserpina, met de bruiloft van Pluto, Amsterdam 1634. Zie ook p.287n3.

190-1) MET., II, v.434,436 in de vertaling van Florianus: "Hadde Iuno die weire gesien die Calisto doen ter tijt dede, sy en

soudese naemaels niet soo wreedelyc gehandelt hebben. Het is wel waer dat sy Iupiter wederstont alsoo seere als eenighe vrouwen wederstaen mochten, maer waer soudemen yemant vinden die eenen sulcken god ontworstelen soude?" FLORIANUS (ed.1619), fol.27r/27v.

- 52 190-2) DE PASSE 1607, p.18: "Parrhasis infelix odio Junonis in ursam/Vertitur innumeris non sine verberibus,/ Scilicet est Ursae similis, plagasque meretur/Laude pudicitiae si qua puella caret".

190-3) POSTHIUS 1563(ed.1569), p.26. Zie hiervóór p.187.

190-4) Ook de andere tekstjes en het opschrift: "Calisto et Iuno / Calisto und Iuno" behoren niet bij deze prent, maar, zoals bij Posthius, bij een uitbeelding van Iuno die Callisto in een berin verandert.

191-1) MET., II, 460-463 "De Parrhasische begon te blozen: alle meisjes leggen haar kleren af, slechts één zoekt uitstel. Maar terwijl zij aarzelt, is haar het kleed ontnomen en toen dat was afgelegd, werd met het naakte lichaam de misdaad geopenbaard".

191-2) Zie voor gegevens over deze prenten: p.34n2.

- 49 191-3) J.Saenredam naar Goltzius, ged.1599 (HOLLSTEIN, XXIII, nr.7; B.15) en C.de Passe I (HOLLSTEIN, XVI, nr.270 ad): "Dum detrectanti Tegaeae vestis adempta est,/ Celatum in nudo deprensus est corpore crimen".

- 48 191-4) Anon. naar Goltzius, tweede Metamorfosenreeks nr.7: "Fronde sub umbrosa posito velamine Nymphis / Cum nudis sese nuda Diana lavat,/ Nonacrina moras stupri sibi conscia quaerit,/ Sublato a Nymphis tegmine culpa patet".

- 51 191-5) J.Saenredam naar P.Moreelse, ged.1606 (HOLLSTEIN, XXIII, nr.78, B.115): "Virgineo comitata choro DYCTINNA subibat / Fessa nemus, NYMPHIS sacro hoc ait amne lavemur:/ Fluxa omnes ponunt velamina. PARRHASIS una / Ingemuit, NYMPHAE positâ mox veste tumorem / Attonitae cernunt uteri: huic DEA coetibus absint / Virgineis lascivus HYMEN queis pectora pungit".

191-6) "tumorem ... uteri", vergelijk FASTI, II, 171/172: "...uteri manifesta tumore / proditur indicio ponderis ipsa suo.

- 50 192-1) J.Matham naar Cornelis Cornelisz., ged.1599 (HOLLSTEIN, XI, nr.199; B.94): "Montivagas inter Triviae gratissima Nymphas / Passa Iovis summi est vim Nonacrina Calisto / Se Dictynna lavat, comitesque, at conscia facti / Parrhasis una fugit velamina ponere praegnans".

192-2) Een dergelijke moraal - ernstige (wellustige) zonde zal nooit verborgen blijven en wordt altijd gestraft - is ongeveer dezelfde als die wij ook bij het Mars en Venus-verhaal aantreffen; vergelijk b.v. VAN MANDER Wtlegghingh, fol.15v en de onderschriften bij de prenten van Goltzius met de ontdekking van de vrijage van Mars en Venus (1585, HOLLSTEIN, VIII, nr.137; B.139 en 1588 (naar Spranger), HOLLSTEIN, VIII, nr.321; B.276).

Zie ook VELDMAN 1977, p.40-42.

192-3) Zie p.35.

193-1) Zie p.35/36, over de bewuste passage bij Ovidius, Dolce's variant, die wellicht voor Titiaans interpretatie van belang was en over de verschillende uitvoeringen in prenten.

193-2) Zie p.34 en p.34n4 t/m n8.

193-3) Houwaert wijdt zelfs een heel boek (HOUWAERT 1582, bk.III) aan de gevaren en ellendige gevolgen van een overmaat aan lichamelijke schoonheid. Zie ook bij Pomona hieronder, p.245/246. Het moment dat Jupiter de rustende Callisto voor het eerst aanschouwt en in liefde ontbrandt, werd eenmaal door Berchem uitgebeeld. Zie p.130.

194-1) Zie p.76-79.

194-2) Zie p.36-37.

194-3) Zie p.132.

194-4) Zie p.133.

195-1) Zie p.90-95.

197-1) Zie p.177/178, p.180/181.

197-2) VOS ed.1726, I, p.324.

198-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.90v en 91r.

198-2) MET., XI, 217-265.

198-3) C.de Boer, Ovide Moralisé, Kon. Academie van Wetenschappen Afd. Letterkunde N.3, 37(1935), p.144-158. Zie ook MANSION 1484, p.276r-277v.

198-4) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.90v.

198-5) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.93v-94r.

198-6) Door Conti, van wie deze uitleg werd overgenomen (zie p.199n2), werd duidelijk onderscheid gemaakt tussen deze twee: de eerste "represente ... la generation des choses naturelles" (door Van Mander iets verkort weergegeven), daarna volgt "...la reste donc se rapportera aux moeurs".

198-7) Conti spreekt slechts over vriendschap. "Matigheid" is een (karakteristieke) toevoeging van Van Mander.

199-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.94r. Zie verder p.210/211.

199-2) COMES 1551(ed.1627), p.659-660 (bk.VI, cap.24). Zie ook p.198n6.

199-3) De basisgegevens van het verhaal werden van Conti overgenomen, COMES 1551(ed.1627), p.653 (VI, c.24), welke werden aangevuld met gegevens uit Jean Lemaire de Belges' boek: LEMAIRE 1505-1512(ed.1882), dl.1, p.200-222.

Van Mander geeft echter geen beschrijving van de feestelijkheden zoals Lemaire dat uitvoerig doet. Zie over de populariteit van Lemaire: G.Doutrepont, Jean Lemaire de Belges et la Renaissance, Brussel 1934, p.386 e.v. en B.Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich, Frankfurt a/M 1974 (diss.), p.41 e.v.

199-4) Zie MANSION 1484, fol.277v.

199-5) J.Antonides van der Goes, De Ystroom, (ed. P.G.Witsen Geysbeek), Amsterdam 1828, p.169 (derde boek): "In haer' volmaeckten dans verbeeldden, d'oude veede / Van wrokkende Eris, die, uitbuldrende en 't onvrede, / Op 't eerste huwlyxfest van Thetys, die de goon / Van hemel, aerde en zee toen liet ter bruiloft noon, / En haer alleen vergat, den appel, onder allen / de schoonste toegekent, liet op den tafel vallen: / Waeruit de Ilias van oorelogens sproot, / Op 't schendig vonnis, 't geen de Troysche herder sloot, / En 't scheen een voorspook van den twist, die nu zou rijzen."

200-1) KRUL 1637, fol.B2.

200-2) BREDERO 1622(ed.1975), p.143 (voor het eerst gedrukt in het Geestigh Liedt-Boecxken van 1621, zie BREDERO (1983), p.250). In het begin van het gedicht gebiedt Jupiter iedereen vrolijk te zijn, te zingen, springen, dansen, lachen, etc. en niet te redetwisten; iedereen gehoorzaamt: "De salen die als sonnen bloncken, / Waren terstonts met vreughd vervult. / Als sy haer meugh hadden ghedroncken, / En haer wel sat hadden ghesmult: / Hier gingh den een, daer lach de geen, / Hier gingh den een, daer Venus met haer pol, / De Nortsche Nydt steegh uyt haer helse hol". Zij blies haar vergif door de hemel, waarna twist, strijd en slechtheid ontstond; waar de hemel behoorde te zijn was nu de hel. Het gedicht besluit met de nogal verrassende moraal dat hetzelfde gebeurt als men om geld trouwt (dit zal vooral verwijzen naar het feit dat weelde en overvloed een verderfelijke invloed heeft wanneer dat het voornaamste is waar men zich op richt). Overigens wordt hier dus alleen het gegeven van het godenfeest en de komst van de nijd aan het Peleus en Thetis-verhaal ontleend; er wordt niet expliciet naar het huwelijk van Peleus en Thetis verwezen, noch naar het gooien van de appel.

200-3) P.Verhoek, Poëzy, Amsterdam 1726, p.170.

200-4) Dit gedicht wordt door P.Grootkerk geciteerd in zijn dissertatie The wedding of Peleus and Thetis in art and literature of the middle ages and renaissance, Case Western Reserve University 1975, p.58 en 86 (zie over deze dissertatie ook p.203n4). Zijn bronverwijzing is echter ondeugdelijk (Geuse Liete Omtrent De Glorieuse Ent Van D'Strijd en Oorloge Tusschen De Nederlanden en Spaengen (sic), Amsterdam 1658), zodat, ondanks de pogingen van de Van der Noot-deskundigen Prof.dr.C.A.Zaalberg en drs.K.J.S.Bostoen, het gedicht tot nu toe

niet achterhaald kon worden. Hoewel er ongetwijfeld fouten in het citaat zitten, lijkt het wel waarschijnlijk dat het een gedicht van Van der Noot betreft.

201-1) HOOFT (ed.1972), I, p.367 en VI, p.758.

201-2) Zie ook SNOEP 1975, p.36 en G.Baudartius, Memoryen der gedenckweerdichste so kerckliche als weltliche gheschiedenissen, ... Boek V, Amsterdam 1624, p.19-20.

201-3) SNOEP, 1975, p.72, afb.35, Pieter Nolpe naar I.W. (Jacob de Wet?).

201-4) Ilias, XXIV, 60-63.

201-5) MET., XI, 217-265.

202-1) CATULLUS, Carmina, nr.64.

2 202-2) HOLLSTEIN VII, nr.336. Gewezen zij ook nog eens op het opmerkelijke feit dat in de in 1584 door Goltzius in prent gebrachte inventie van Dirck Barendsz. van een Venetiaanse bruiloft - een beeld van rijkdom en weelde - een Discordia-achtige figuur lijkt te zijn ingevoegd (zie p.16n7). In het onderschrift wordt echter niet daaraan gerefereerd.

202-3) "Dum convivatum placide numerosa Deorum / Turba sedet, gaudens nectare et Ambrosia: / Ecce supervenit, tanquam Davus omnia turbans, / Invidia, Erroris ducta simul nebula. / Hoc pacto (:heu:) tandem tandem pervertitur Ordo / Mole sua secum tristitia quaeque trahens".

202-4) Dat het vooral Invidia was die als bedreiging werd gezien van eenheid en vrede valt bijvoorbeeld af te leiden uit het feit, dat tijdens de intocht van Karel V in Utrecht (1540) een beeld van Invidia bij nadering van de keizerlijke stoet in brand werd gestoken (SNOEP, 1975, p.17). In vele 17de-eeuwse oorlogs- en vredesallegorieën zien wij juist Invidia in die hoedanigheid optreden (zie ook de combinatie van Discordia en Invidia die tezamen Gallia in brand steken in een tableau-vivant tijdens de intocht van Maria de Medici in Amsterdam, 1630 (SNOEP 1975, p.62 afb.27).

203-1) Zie p.16/17.

203-2) Zie p.16n8.

203-3) REZNICEK 1961, p.192.

203-4) Het is nutteloos hier in te gaan op de onzinnige interpretaties van het Peleus en Thetis-thema in de dissertatie van P.Grootkerk (P.Grootkerk The wedding of Peleus en Thetis in art and literature of the middle ages and renaissance, Case Western Reserve University 1975); de opeenstapeling van onjuistheden, zowel in historische gegevens, transcripties, vertalingen en interpretaties van teksten, gehanteerde bronnen, als in de beschouwing van schilderijen, is onafzienbaar. Eerlijkheid

gebiedt mij erop te wijzen dat ik door deze dissertatie attent gemaakt ben op het gedicht van Van der Noot (zie hierboven p.200n4). Andere bronnen en gegevens die zowel door mij als door Grootkerk worden genoemd, had ik reeds achterhaald voordat ik deze dissertatie onder ogen kreeg.

- 3 204-1) Zie bijvoorbeeld de Aetas aurea-prent naar Goltzius, die voor Cornelis een inspiratiebron moet zijn geweest (zie p.17n1 en vooral de "onjuiste" weergave van dit onderwerp in de illustratie van C.de Passe I, p.18n2); uit de in 1607 bij deze prent bijgevoegde verzen blijkt dat de gouden tijdperk-gedachte en het beeld van de vreedzame goden als vanzelfsprekend met elkaar werden verbonden. Vergelijk voorts het schilderij van A.van der Houven, ged. 1615 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), dat waarschijnlijk teruggaat op een compositie van Cornelis, en een compositie van Abraham Bloemaert (over de laatste: BOLTEN 1983, passim). Zie ook de schilderijen van Bloemaert en Wtewael, besproken op resp. p.18 en p.19.

204-2) Zie p.16/17 en p.20n2. Behalve de schilderijen uit de jaren negentig daar genoemd (Leningrad, Stockholm, Den Haag) zijn er nog latere versies van dit onderwerp door Cornelis, bij voorbeeld: Douai, ged.1619; Toulouse, ged.1615 (zie catalogus Le siècle de Rembrandt, Parijs 1970/71, nr.44) en Fort Worth, ged.1629; zie ook een schilderij van Karel van Mander, verblijfplaats onbekend, Reznicek in Oud Holland 89 (1975), p.109, afb.4. Vergelijk voorts enkele schilderijen van Cornelis met verwante composities die waarschijnlijk de braspertij van de verloren zoon uitbeelden: Berlijn, Jagdschloss Grunewald, ged.1596 en Potsdam, Gemäldegalerie, ged.1623 (STECHOW 1972, afb.4 en 10) en verz. R.G. de Boer, Laren, cat.1963, nr.100, afb.59, die zeker de Verloren zoon-scène uitbeeldt.

205-1) VAN MANDER Leven, fol.214v.

205-2) HOLLSTEIN, XI, nr.216; B.21.

205-3) Zie p.200 en p.200n1.

205-4) In hoeverre er een samenhang in betekenis is met de andere schilderijen die voor het Prinsenhof werden aangekocht, durf ik niet met stelligheid te zeggen. Uiteraard kan men wijzen op het feit dat ook in de Zondeval het motief van het verkeerde oordeel - ingegeven door een toegeven aan zinnelijke zaken - aanwezig is, hetgeen leidt tot het verdwijnen van de paradijselijke situatie; in beide wordt dus het voorbijgaan van resp. het gouden tijdperk en het paradijs door verkeerd oordeel/zondigheid getoond. In beide speelt de appel als symbool van de zonde een rol. Misschien kan het feit dat in het Peleus en Thetis-schilderij nogal afgezonderd - praktisch in het midden en dicht op de voorgrond - een appel ligt, deze gedachte versterken. De beeldvorm van deze schilderijen is echter totaal verschillend (een Oordeel van Paris zou als "pendant" van de Zondeval meer op z'n plaats zijn geweest), aangezien in de Zondeval de centrale gebeurtenis vooropstaat, in tegenstelling tot het andere schilderij dat in de eerste plaats een beeld geeft van de genietingen. Anderzijds kan men zich ook indenken dat een direct naast elkaar stellen van de

Zondeval en het Oordeel van Paris niet passend zou zijn geweest; wellicht kon het naast elkaar stellen van een verwante gedachte in een bijbelse en een mythologische vorm, beter geschieden door juist in het geval van het mythologische, heidense thema de referenties aan de sensuele vreugden die de ondergang veroorzaken te benadrukken. Overigens zien wij ook in het derde schilderij, de Monnik en de bagijn, een toegeven aan zondigheid, ditmaal in eigentijdse vorm; opmerkelijk is dat ook hier een opvallende appel op de voorgrond ligt (zie over deze voorstelling: VAN THIEL 1985, p.84-85). De Kindermoord, dat als nieuw middenpaneel voor het altaar van Maerten van Heemskerck werd vervaardigd, staat enigszins buiten de hierboven gesuggereerde samenhang. Dat het politieke connotaties heeft en wellicht verwijst naar de slachtingen die nog niet zo lang daarvoor in Haarlem werden aangericht, lijkt mij heel wel mogelijk. In ieder geval worden in alle stukken de toeschouwer beelden van misdaad en zonde voor ogen gesteld. (Zie ook VAN THIEL 1985, p.82-84).

205-5) Zie hieronder p.208n1.

206-1) Zie resp. p.18n1, n2 en p.204n1.

206-2) Zie p.18.

206-3) VAN MANDER Leven, fol.274r.

206-4) VAN MANDER Leven, fol.296v. Van Mander zegt dit wanneer hij spreekt over een klein koperen stukje, voorstellende Mars en Venus (vergelijk de schilderijtjes in het Mauritshuis, Den Haag, resp. het J.Paul Getty Museum, Malibu, die overigens geen van beide geheel in aanmerking komen voor de genoemde beschrijving); deze zinsnede is ongetwijfeld in hoge mate van toepassing op het genoemde werk in Braunschweig.

206-5) Zie p.18n6, waar een passage werd aangehaald waarin Van Mander uitweidt over de behoefte van de ogen om zich aan veel verschillende dingen te verlustigen (Grondt, fol.17v/18r (cap.V, 32 en 33).

Vergelijk ook Leven fol.219v, waar Van Mander beschrijft hoe toeschouwers met veel plezier lange tijd bezig zijn met het zoeken van het uiltje in het werk van "den Meester van de WI" (Henri met de Bles), en fol.216r, over het tellen van het aantal paardehoofden op een schilderij van Metsys. Voorts kan uiteraard verwezen worden naar Van Manders passages in de Grondt over varietas en amplificatie ("verscheydeneyt" en "byvoechselen"), zie fol.16v/17r (cap.5, 20-26) en fol.19r-20r (cap.5, 45-62).

207-1) Zie p.18/19.

207-2) Zie p.19.

208-1) BREDERO 1617 (ed.1984), p.247 (Moortje werd op zijn laatst in 1615 geschreven). Prof.dr.C.A.Zaalberg maakte mij op deze passage attent: r.1656-59: "Sy gaat en brengt my met het jonge meysje teer / In een ghecierde Zaal behanghen met goudwt Leer:/ Hier stondt een Ledekant, en daar veel naakte Beelden,/ Gints

hingh een Schildery van 'tvrollyck hof van weelden'. Dan wordt vermeld dat hij daar alleen wordt gelaten met de maagd die dikwijls de ogen slaat op een tafereel "waer in dat MARS en VENUS Laghen / Gevanghen van VULCAAN" (r.1666-67). Hij ziet dan ook een schilderij van de verkrachting van Lucretia: "Dit sach ick vyerich an: want aensien doet ghedencken, / Het welck mijn opset niet in 't minste dede slencken" (r.1670-71). Wanneer zulke zondigheden zelfs door de "groote Go'on" en een koningszoon (Tarquinius) worden bedreven, dan kan het hem moeilijk worden aangerekend, zo bedenkt Writsart (r.1672-75). Het stuk van Bredero is gebaseerd op Terentius' Eunuchus. Terentius noemt in de overeenkomstige scène een schilderij van Jupiter en Danaë; dit werd dus door Bredero vervangen door de drie genoemde schilderijen, die waarschijnlijk vertrouwde prikkende taferelen toonden.

208-2) Zie STECHOW 1972, p.166 en 171, afb.1 t/m 4, 10; zie ook diens noten 7, 22, 26 en 27.

208-3) Stechow wees reeds op de samenhang tussen dergelijke voorstellingen van de Mensheid voor de zondvloed en van de Verloren zoon. Hij liet daarbij, m.i. ten onrechte, de Peleus en Thetis-voorstellingen geheel buiten beschouwing (STECHOW 1972, passim).

209-1) Zie p.70-72 en SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, p.129-134.

210-1) Zie p.71n5.

210-2) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.91r-92v.

210-3) MANSION 1482, fol.280v-284r (BERCHORIUS (ed.1509), p.163 e.v.).

210-4) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.94r/v.

211-1) VAN MANDER Grondt, fol.6v (c.I,62).

211-2) COMES 1551(ed.1627), p.371, 660 en 1073 (bk.IV, c.14; VI, c.24 en X).

212-1) MANSION 1482, fol.282r/v.

16 212-2) ANEAU 1552, p.65.

212-3) SAMBUCUS 1564, p.152; WHITNEY 1586, p.83.

212-4) RENOUARD 1614, p.141 (disc.12).

212-5) "Paris Oordeel met de schaking van Helena, door I.G. vertaelt" in: GRACHT 1643.

212-6) GRACHT 1643, p.7.

212-7) Zie bijvoorbeeld HOUWAERT 1582(ed.1615), dl.I, bk.V, p.495-514, waar de gehele Trojaanse geschiedenis in een notedop wordt verteld.

213-1) HOUWAERT 1583(ed.1615), dl.II, bk.XIV, p.623.

213-2) LIEDBOEK 1602, p.48 en 94/95, b.v.: "Gheen Paris lichtvaardigh / Ben ick soo ghy mercken mooght"; voorts LIEDBOEK 1608/1610 (in gedeelte Den bloeyenden Mey-waghen, toegevoegd in ed.1610), p.76/77: "Niet ick met Paris tooghen Sal, / Te soecken het verhooghen mal", etc. en: Nieuwen ieucht spiegel (ca.1620), p.86-87 In deze gevallen gaat het in de eerste plaats om Paris als exempel van de ontrouwe minnaar. Een terloopse verwijzing naar Paris als degene die dwaas oordeelt, vinden wij ook in Huygens' Zedeprenten bij "Een rijke vrijster": "Sy is het Venus-beeld der Parisen van heden". HUYGENS (ed.1892), II, p.4.

213-3) REVIUS 1630(ed.1930), II, p.45.

213-4) DE DECKER 1659, II, p.36.

213-5) VONDEL WB, X, p.200.

213-6) Zie bijvoorbeeld LIEDBOEK 1611, p.79 en LIEDBOEK 1615, p.20/21.

213-7) RODENBURGH 1619, p.354; nr.XXVII van de Stichtighe Zinne-beelden. Rodenburghs embleemteksten in de Stichtighe Zinne-beelden volgen de prentjes van G.Rollenhagens Nucleus Emblemata, maar werden in de eerste plaats geïnspireerd door Z.Heyns' vertaling van diens teksten: G.Rollenhagen, Emblemata. Volsinnighe Uytbeelsels, vert. Zacharias Heyns, Arnhem 1615-1617, nr. 27. Zowel Rodenburgh als Heyns wijden uit over de gevaarlijke uitwerking van vrouwelijke schoonheid en charme's, dit in tegenstelling tot Rollenhagen. Het motto luidt "Ubi Helena ibi Troia". Zie ook WITSTEIN 1964, p.326-327.

214-1) KRUL 1637.

214-2) N.Wijngaards, Jan Hermans Krul. Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis, Zwolle 1964, p.231.

214-3) Idem, p.226,230.

214-4) HOOFT 1636(ed.1972), III, p.171-181. Later ook nog eens uitgegeven bij de Metamorfosen-editie uit 1703, samen met Vondels vertaling en Du Ryers commentaar (DU RYER 1677(ed.1703), p.531-538).

214-5) Over de ontleening aan Lucianus: G.C.W. de Kruyter "Ontlening en vernieuwing in Paris Oordeel" in: ed. E.K.Grootes e.a., Studies over Hooft. Uyt liefde geschreven, Groningen 1981, p.131-147. Zie over het speelse en komische gebruik van de mythologische stof in het Paris oordeel: W.A.Ornee "P.C.Hooft als komedieschrijver" in: idem, p.114-130 (i.h.b. p.121-123).

215-1) "Is't errenst? moedernaekt? O Paris, hoe beny / Ik u! Waerom zijn zy 's verbleeven niet aen my?" Waaraan hij toevoegt: "Is nergens hier een hoek, om heimlijk uyt te kijken?" (HOOFT 1636(ed.1972), III, p.180).

215-2) Bijvoorbeeld: Venus is in tegenstelling tot Minerva graag bereid zich naakt aan Paris te tonen; als zij, teruggekeerd van de keuring, hypocriet tegen Juno en Minerva zegt "Ik heb het uytgestaen" repliceert Juno snedig: "Een' wonderlijcken last / voor u doch", terwijl Pallas antwoordt "U en is 't niet nieuws, Ghy moght'er vast / Toe wennen, toen Vulkaan, .../ ..., u ving; en .../ Aen't heele hofgezin liet zien, in den zoldaet [Mars] / Zijn' armen ...". (idem, p.181).

215-3) Zie over de rol van goden in een bepaald type bruiloftsdichten (waar zij zeker niet ernstig moeten worden genomen en in de eerste plaats op vrolijkheid en erotiek duiden): SCHENKEVELD 1980, passim. In dergelijke epithalamia - Schenkeveld neemt met name die van Bredero als voorbeeld - wordt naar hartelust geliefkoosd en gedronken, staat de erotiek centraal (b.v. met grappen die verwijzen naar de huwelijksnacht) en spelen Venus en Cupido meestal een hoofdrol. Het karakter van zulke "heidense" bruiloftsdichten is totaal verschillend van dat van de christelijke, die zeer moraliserend zijn; beide soorten blijken dikwijls door een en dezelfde dichter voor verschillende opdrachtgevers te kunnen worden vervaardigd. Zie ook: M.A.Schenkeveld-van der Dussen, "Theorie en poëzie: een epithalamium van Six van Chandelier", *Nieuwe Taalgids*, 72 (1979), p.391-398 en idem: "Bruilofts en liefdeslyrik in de 18de eeuw: de rol van de literaire conventies", *Nieuwe Taalgids*, 67 (1974), p.449-461.

216-1) Zie R.C.Strong, *The portraits of Queen Elisabeth I*, Oxford 1963, cat.nr. P81 en J.D.Reeves, "The judgment of Paris as a Device of Tudor Flattery", *Notes and Queries*, 199 (1954), p.7-11.

216-2) RENOIARD 1614.

216-3) GRACHT 1643; zie p.212n5.

216-4) POIRTERS 1646, p.68.

216-5) VONDEL WB, II, p.524; VIII, p.611 en IX, p.285. Opmerkelijk is dat Vondel in het gedicht op Amalia, haar in positieve zin vergelijkt met Venus (deze Venus zal Frederik Hendrik met haar liefde verwarmen, uit haar schoot wordt een jonge vorst verwacht), en zelfs met Helena (voor deze Helena zou hij tien jaar wapens dragen: "Of troosten sich een slagh op Vlaendrens bloedigh strand"). Zie voorts ook Jan Vos' gedicht op een portret van Anna van Berkel met als slotregel: "Een aardsche vrouw vertoont drie hemelsche godinnen". VOS (ed.1726), I, p.271.

216-6) LIEDBOEK 1602, p.11: "Heeft Paris drie Goddinnen / In Ida moghen sien, / In dees vrouw zijn te winnen / De gaven van haar drien;" en p. 19: "Had ick den Appel root van Gou, / Ick sou, mijn lief die schenken, ..."; LIEDBOEK 1605, p.126: "Juno, Venus en Minerve / Die zijn om ghelijcken niet; / By dees schoon Edel Conserve, / Die uytblust al mijn verdriet,..."; LIEDBOEK 1608/1610, p.86: zolang Paris geen nieuwe opdracht krijgt, blijft, wat deze dichter/minnaar betreft, de uitslag

onzeker.

LIEDBOEK 1627, p.4-5: "Wie doch souw de glory strijcken / Soo nu quamen in 't geschil / Die Goddinnen te gelijcken / Kampend om ie schoonheyds wil./ Paris souw versuft gaan deynsen / Ja oock selfs de hoogste Goon! / Venus om geen prijs meer peynsen / Want ghy zijt haar veel te schoon".

216-7) VONDEL WB, III, p.606.

216-8) VOLLENHOVE 1686, p.407. Zie hierover ook Appendix I, p.338.

217-1) Komt zowel in de oorspronkelijke uitgave (THRONUS (1618), p.37), als in de twee latere edities voor: THRONUS 1618(ed.1620), nr. 17. Het motto boven het Nederlandse gedichtje luidt: "Werwaerts wend ick mij".

218-1) HOLLSTEIN, III, nr.10. "Sordent prae forma ingenium, virtus, regna, aurum".

218-2) N.de Bruyn naar G.van Coninxloo, gedateerd 1600, HOLLSTEIN, IV, nr.10.: "Tres hic cerne Deas. Certant quae pulchrior./ Una Judicio Paridis Dicitur Esse Venus".

17 218-3) DE PASSE 1607, p.106: "Arbiter en formae certamina sisto Dearum, / Vincere quae forma digna sit una duas / Vincere sunt omnes dignae: tamen una placebit / Ante alias. malum tu cape, pulchra Venus".

218-4) W.Swanenburgh naar M.van Mierevelt, ged.1609 (HOLLSTEIN, XXIX, nr.14-17), en C.de Passe I, ged.1592 (HOLLSTEIN, XVI, 374 t/m 379).

218-5) J.Matham naar Goltzius, ged.1612 (HOLLSTEIN, XI, nr.218; B.161) en H.Goltzius, ged.1596 (HOLLSTEIN, VIII, nr.140, STRAUSS 329; B.63), uit een reeks met Juno en Minerva.

218-6) Bij voorbeeld: J.Matham naar H.Goltzius (HOLLSTEIN, XI, nr.207; B.295); J.Saenredam naar H.Goltzius, resp.: HOLLSTEIN, XXIII, 61 (B.57), nr.64 (B.63), nr.74 (B.51), nr.67 (B.66), nr.70 (B.71). De drie eerstgenoemde prenten maken ieder deel uit van een reeksje met Juno en Minerva, zodat ook daar uiteraard sprake is van een directe verwijzing naar het Oordeel van Paris. De twee laatstgenoemde vormen elk een kleine reeks met prenten van Ceres en Bacchus, zodat Venus daar in de context van het "Sine Cerere ..." -thema is geplaatst.

218-7) Zie hiervoor ook het relaas van Van Mander over de uitbeelding van een Oordeel van Paris, waarin het probleem van het uitbeelden van volmaakte schoonheid centraal stond (*Grondt*, fol.20r. Zie p.28/29 en de volgende noot.

219-1) Men denke hierbij ook aan het bekende "paragone"-verhaal betreffende een schilderij van Giorgione: Vasari's versie daarvan werd uitvoerig door Van Mander naverteld (VAN MANDER *Leven*, fol.115v).

219-2) Cornelis Galle I naar E.Sadeler (N.Lauwers exc.). HOLLSTEIN, VII, nr.379, als zijnde naar Rubens. Dr.Amy Golahny maakte mij op deze prent opmerkzaam. De tekening van Egidius Sadeler (gedateerd 1610) bevindt zich in het Prentenkabinet in Leiden. In de tekening is de voorstelling van het schilderij dat op de ezel staat niet duidelijk te zien. Th.Da Costa Kaufmann, die deze tekening publiceerde in "The eloquent artist: towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolph II" (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1(1982), p.119-148, i.h.b. p.134, 135, afb.10) en die kennelijk de genoemde prent niet kende, veronderstelde dat wellicht Mercurius en de Muzen waren weergegeven.

219-3) Interessant is in dit verband dat Van Mander in het leven van Spranger (Leven, fol.274r) spreekt over het feit dat Sprangers schilderijen zo'n harmonie in gratie, kleur en tekening vertonen, dat er niets meer op zijn "Venussche Pictura" (zoiets als de volmaakt schone, verleidelijke Pictura?) valt aan te merken. Het verbinden van Pictura met Venus is niet ongebruikelijk. Zie bijvoorbeeld J.Rottenhammers Allegorie op de kunsten in Berlijn (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem), waar (de personificatie van) Pictura een Venus met Cupido schildert. Zie voorts de titelprent van Hoofts Amorum Emblemata, waar op het voetstuk van het standbeeld van Pictura Venus te zien is (onder de dichtkunst: Apollo en Daphne). In een brief uit 1604 schreeft Johannes de Wit Stevenszoon over een ontwerp voor een prent waarop Venus als "Pictoria" moet worden uitgebeeld (zie Porteman in: HOOFT 1611(ed.1983), p.83). Zeer direct is de connectie tussen Pictura en Venus, maar nu in het veelzeggende kader van een allegorie op het gezicht (zie hierover ook de volgende noot en p.278/279, in Goltzius' inventie van "visus", door Jan Saenredam in 1616 in prent gebracht (B.100; HOLLSTEIN, XXIII, nr.106). Het is hier niet de plaats om op deze complexe voorstelling en op de zeer recente interpretaties van Raupp en Müller Hofstede in te gaan (RAUPP 1984, p.293-301, MÜLLER HOFSTEDE 1984, p.266-268). Hier zij alleen gezegd dat het m.i. niet juist is om deze voorstelling geheel in belerende, moraliserende tegenstellingen te lezen, waarbij Goltzius met de schilder die Venus schildert "das moralisierende, warnende Bild eines die Ziele der Kunst verfehlende Malers" toont, een schilder die voor de "ideenlosen, erfindungsarmen, in äusserlichen Erscheinungsbild der Gegenstände befangenen Künstler" staat (MÜLLER HOFSTEDE 1984, p.267). Juist de ambivalentie van de beeldende kunst als bron van ideale schoonheid en verleiding, van genot in positieve en negatieve zin, wordt in dit kader aan de orde gesteld. Beleren en waarschuwen zal Goltzius' doel niet zijn geweest. In duidelijk negatieve zin wordt het verband tussen Venus en de schilderkunst gelegd in Pieter Serwouters titelprent bij Bredero's Aendachtigh Liedt-boeck; zie hierover verder p.279.

219-4) - J.Brueghel de O. en P.P.Rubens, dk. 167x264 cm. Madrid, Prado (ca.1618); allegorie op het gezicht en de reuk met als pendant een allegorie op het gevoel, gehoor en smaak. Het Paris-ordeel, het grootste schilderij, bevindt zich rechts van het

midden, bovenaan. Deze composite werd waarschijnlijk door Rubens speciaal voor dit schilderij geïnventeerd en ingeschilderd (zie MÜLLER HOFSTEDE 1984, p.275).
- G.Cocques, dk. 176x210,5 cm., Den Haag, Mauritshuis; het Oordeel van Paris midden boven de doorgang.
- F.Francken II, pan. 58,5x87 cm. Mannheim, Reiss-Museum.
- W.van Haecht, pan. 105x149,5 cm., Den Haag, Mauritshuis.
Zie over dergelijke schilderijen als pictura-allegorieën: M.Winner, Die Quellen der Pictura Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen, Keulen 1975 (diss.).

219-5) Zie in dit verband ook de opmerkelijke wijze waarop Van Mander het verhaal van Apelles en Campaspe vertelt, p.273n3 en p.220nl.

219-6) Het zou te ver voeren hier uitvoerig op het recente artikel van Müller Hofstede in te gaan, waar met name het schilderij van Brueghel en Rubens aan een diepgaande iconologische analyse wordt onderworpen. In deze zeer consequente en ver doorgevoerde exegese, die uitgaat van de een jaar eerder uitgevoerde allegorie op het gezicht door Rubens en Brueghel (eveneens in het Prado), wordt elk element "in bono" en "in malo" geduid. Hij komt tot de conclusie dat de Antwerpse schilders hier demonstreren dat "... durch die Auslegung 'in malo' und 'in bono', durch humanistische und durch theologische Exegese Instrumente sittlicher und heilsgeschichtlicher Belehrung in Dienst genommen werden können - dies zum höheren Ruhme der 'Ars Pictoria'." Hierbij moet Rubens' Oordeel van Paris worden geduid als beeld van ijdel en dwaas "Glötzen", dat voor de verwerpelijke wellust der zinnen staat.

Mijns inziens moet men wel een zeer vertekende bril opzetten om in Rubens' schilderij - het meest opvallende stuk, en door hem waarschijnlijk speciaal hiervoor geïnventeerd - niet méér te zien dan een belerende moralisatie. Het lijkt mij onjuist om elk element in deze werken een precieze "betekenis" in bono of in malo toe te kennen, zoals Müller Hofstede doet. Eerder zijn in deze allegorie op het gezicht alle mogelijkheden van het zien vertegenwoordigd zoals de Ars Pictoria die vermag op te roepen - mogelijkheden die te maken hebben met schoonheid, genieting, verleiding, maar ook met kennis, wetenschap en contemplatie van hogere, godsdienstige zaken, uiteraard te differentiëren in hogere en lagere kwaliteiten van het zien - zonder dat de grenzen tussen goed en kwaad nauwkeurig te trekken zijn. Een voorbeeld: de vrouw op de voorgrond, die zichzelf in een door een amor opgehouden spiegel bekijkt, visualiseert m.i. niet slechts "prudencia", of nog preciezer, "de zelfkennis", maar ook: het beeld als spiegel van de natuur, de contemplatie van de schoonheid, de daarmee gepaard gaande gedachten aan ijdelheid en vergankelijkheid, en het zien zelf, de visuele ervaring. Dat Brueghel en Rubens een dergelijk schilderij als waarschuwend en vermanend "leermiddel" concipieerden, overtuigt mij geenszins (MÜLLER HOFSTEDE 1984, passim, i.h.b. p.275-277).

220-1) Zie over de ogen als "verleiders" en de kunst als "verleidster" verder de slotbeschouwing: p.270-281. Dat Van Mander de relatie tussen de schilder en Paris ook door het hoofd speelde toen hij het exempel van Paris - met een negatieve

duiding - in de Grondt koos (fol.6v, zie hiervoor p.211), blijkt als hij zegt dat schilders meestal als Paris oordelen als het om de liefde gaat: "schoonheyt ghelyckt haren sin wel ten naesten" (schoonheid staat hun zin wel het meeste aan, MIEDEMA 1973, I, p.93). Het is zeer veelzeggend dat Van Mander in dit verband Paris en Actaeon aanhaalt, exempla van jongelieden die zich door hun ogen laten verleiden, juist als hij (aankomende) schilders vermaant; zie hierover verder p.278/279. De gedachte dat de schilder een bijzondere capaciteit tot het onderkennen van (lichamelijke, vrouwelijke) schoonheid bezit (en de mogelijke gevolgen daarvan), komt overigens ook naar voren in de wijze waarop Van Mander het verhaal van Apelles en Campaspe vertelt; zie p.273n3.

220-2) Zie p.24-27, schilderijen Wtewael, p.25n1.

220-3) Zie p.26n1.

220-4) Zie Van Mander Wtbeeldinge, fol.129r: "Met de Geyt ... wort d'onkuysheyt beteyckent. De Geyte beteyckent de Hoere, die de jonghe knechten verderft, ghelijck de Geyt de jonghe groen spruyten afknaecht en scheyndet". Zeker wanneer men uitgaat van de laatstgenoemde betekenis, is de aanwezigheid van de geit - die dan zelfs in direct verband met Venus kan worden gebracht - zeer op zijn plaats als men de negatief-moraliserende uitlegging van het verhaal wil aanduiden.

221-1) Vergelijk p.203-209.

221-2) Zie p.27.

221-3) Zie p.27/28.

221-4) Zie p.68/69 en p.139/140.

222-1) Zie p.71/72.

223-1) HOOFT 1636(ed.1972), III, p.171-172. Zie verder p.214/215.

223-2) Zie p.139/140.

223-3) Zie p.140.

225-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.88r/88v.

225-2) Bijvoorbeeld: COMES 1551(ed.1627), p.518 (V c.17), p.518 en p.1066 (bk.X); DOLCE 1568, p.108v; SABINUS 1555(ed.1589), p.365 en FRAUNCE 1592(ed.1975), p.114; RENOARD 1614, p.241-242 (disc.X).

Zie voor een opsomming van de verschillende versies van de Adonis-mythe: W.Greve, De Adonide, Leipzig 1877 en ROSCHER, I, kol.69-72. Zie voor een samenvatting van de natuurhistorische en astrologische interpretatie: J.W.Salomonsen "De dood aan de hemel of de nachtevening van de herfst. Nogmaals Dominicus van Wijnen als schilder van apocriefe mythologische onderwerpen", Kunst & Antiekrevue 10 (1984), nr.3, p.16-27, i.h.b. p.19-22.

225-3) COMES 1551(ed.1627), p.368 (IV c.14), en p.517 (V c.17). Zie voor een uitvoerige uiteenzetting van de herkomst van de Mars-versie en de uitbeeldingen die hierop zijn geïnspireerd: VAN TATENHOVE 1982, p.385-402.

226-1) Zie ook VAN TATENHOVE 1982, p.389-390.

226-2) GOLDING 1565, "Epistle".

226-3) TRITONIO 1560(ed.Comes 1616), "Fabulosa exempla", p.14.

226-4) SABINUS 1555(ed.1589), p.364-365.

226-5) SPRENG 1564(ed.1571), fol.256r en v.

226-6) DU RYER 1677(ed.1703), p.365.

226-7) MET., X, 708-709: "Illa quidem monuit iunctisque per aera cygnis / carpit iter, sed stat monitis contraria virtus". In Vondels correcte vertaling: "Maar zyne moedigheid past op geen wyze raeden". VONDEL WB, VII, p.777.

227-1) Deze foutieve vertalingen werden opgemerkt door VAN TATENHOVE 1972, p.22: FLORIANUS 1552 (ed.1619), fol.159v; GRACHT 1643, p.339; VAN DORT 1650, p.288; VALENTIJN 1678(ed.1700), p.296.

227-2) G.Boccaccio, Genealogia deorum ... (ed.K.Romano), Bari 1951, I, p.103 en Conti (COMES 1551(ed.1616), p.286) werden door Van Tatenhove geciteerd (TATENHOVE 1972, p.21): resp. "Verum die quadam male verborum Veneris memor, in aprum irruens ..." en "verumtatem cum ille immemor mandatorum Veneris in aprum violentum postea irruisset, ...". Voorts noemt Van Tatenhove Wickrams vertaling "Ir gut warnung wardt nit erkant" en Lorchius' samenvatting die daarbij gevoegd werd in 1545 ("Adonis vergist der guten Warnung Veneris, ..." (Georg Wickrams Werke, ed.Joh.Bolte, Tübingen 1906, Bd.8, p.83). Hieraan kunnen nog worden toegevoegd: VAN DER BORCHT 1591, p.266 "Is autem summopere diligentis se adhortationes parum curans" (hij echter, zich weinig achtende de vermaningen van haar die hem zeer beminde); DE PASSE 1607, nr.95 "Auf Veneris warnung nit hut". Bij Renouard is Adonis wel moedig, maar ook ongelovig: "... mais il ne la creut pas, sa valeur se trouva contraire a ce salutaire conceil" (RENOUARD 1614, p.302). DOLCE 1553, p.222 maakt er weer wat anders van: "Ma contraria a sue voglie era la sorte; noch de moed, noch de gehoorzaamheid worden genoemd, maar het noodlot wordt benadrukt. In MANSION, VULGARE en ook ANGUILLARA wordt de betreffende passage overgeslagen.

227-3) MET., X, 524. In de Metamorfosen is Adonis dus een moedige jongeman die zich niet laat weerhouden door dreigend gevaar en wiens dood geen straf is voor Adonis, maar een bestraffing van en wraakneming op Venus.

227-4) MANSION 1488, fol.268r.

227-5) VULGARE 1497(ed.1501), fol.91v.

227-6) ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584), p.388.

228-1) SABINUS 1555(ed.1589), p.364-365; RENOARD 1614, p.241-242 (Disc.X).

228-2) SABINUS 1555(ed.1589), p.364-365; Boccaccio, op.cit. noot p.227n2, I, p.103.

228-3) PERS 1638(ed.1657), p.169-170 (het gedeelte De vrolycke stemmen werd voor het eerst in 1638 bij Bellerophon gevoegd).

229-1) HOOFT (ed.1972), III, p.329/330 en VI, p.711 en F.A.Stoett, Gedichten van P.C.Hooft, Tweede geheel herziene, opnieuw bewerkte en vermeerderde druk van de uitgave van P.Leendertz Wz., Amsterdam 1899-1900, I, p.216. In de laatstgenoemde uitgave heet het gedicht (in het zogenaamde Amsterdamse handschrift): "Op Venus en Adonis door Magdaleena vander Passe in koper gesneden". Hiermee wordt wellicht de prent bedoeld die later, in 1677, met vele andere prenten uit het atelier van de De Passe's, voor de prachuitgave van DU RYER 1677 werd gebruikt.

229-2) I.W.van der Niss, De vyerighe liefde vande Godinne Venus, tot den Jonghelingh Adonis ... In Neerduytsche Rym ghestelt tot het eerste scheyden van Adonis, door een beminder der Reden-konst. Ende nu geeyndicht door I.W.van der Niss, 's-Gravenhage 1621. Zie hierover VAN TATENHOVE 1972, hfdst 1, waar hij dit boekje uitvoerig behandelt. Zie voorts J.C.Arens, "Shakespeare's Venus and Adonis (1-810): A Dutch translation printed in 1621", Neophilologus 52 (1968), p.421-430.

229-3) Zie VAN TATENHOVE 1972, p.2-10 en J.C.Arens, op.cit., passim. Over het eerste gedicht schrijft Van der Niss in het voorwoord: "...wesende door een Enghels Poeet, eerst in het Enghels ende onlangs door een beminder op Nederduytschen Rym ghestelt ..."

230-1) Zie voor een overzicht van de bronnen die Shakespeare kan hebben gebruikt (waaronder met name de Hermaphroditus- en Narcissus-fabels uit de Metamorfosen): A new variorum edition of Shakespeare, The Poems, ed. H.E.Rollins, Philadelphia/Londen 1938, "appendix-The sources". Aanvullingen in: G.Bullough, Narrative and dramatic sources of Shakespeare, Londen/New York 1957, I, p.161-165.

230-2) Zie vooral G.Bullough, op.cit. noot p.230n1, p.164, T.W. Baldwin, On the literary genetics of Shakespeare's poems & sonnets, Urbana 1950, Part I,III; "Shaping-ideas in Venus and Adonis - Platonic Love", p.73 e.v. en M.A.Palmatier "A suggested new source in Ovid's Metamorphoses for Shakespeare's Venus and Adonis", The Huntington Library Quarterly, 24 (1960-1961), p.163 e.v.

230-3) VAN DER NISS 1621, fol.A3.

230-4) De vertaling van Shakespeare: VAN DER NISS 1621, fol.B t/m D4; Van der Niss' "voltooing": fol.D4v.

230-5) VAN DER NISS 1621, fol.E t/m E4v.

231-1) Zie over het al of niet neoplatonische karakter van Shakespeare's gedicht Bullough versus Baldwin, op.cit. noot p.230n1, n2.

231-2) Zie p.250.

231-3) HUYGENS (ed.1892), I, p.164-165.

231-4) Door de ongelukkige liefde van Venus wordt zijn moeders passie gewroken, MET., X, r.524: "iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes".

232-1) In LIEDBOEK 1602, p.69-70, in een lied dat eindigt met de regels: "Gheen God so groot / Hy quam door liefd' in noot", worden verder o.a. Jupiter en Europa, Apollo en Daphne (aan wie in deze context wel het vaakst wordt gerefereerd) en Pluto en Proserpina aangehaald. De betreffende regels "Venus der minnen, meesteres selve siet, / Verloos haer sinnen, na Cupidoos gebied, / Om Adonim schoon, jongh en teer, / Is hy vermoort van een quat Beer". Zie ook LIEDBOEK 1627, p.78, in een "Minnaers klaegh-liedt".

232-2) LIEDBOEK 1627, p.149-150. Dit liedje handelt echter niet over de, in deze liedboeken eindeloos herhaalde, "negatieve" benadering van het "omnia vincit amor"-thema (d.w.z. het geklaag dat iedereen gekweld wordt door de grillen van Amor en dat niemand zich aan diens macht kan onttrekken); hier lijkt de overwinning van de liefde op de dood de belangrijkste pointe (door de bloem "Die t'uwert spijt [Venus richt zich hier tot de dood] / Van nu altijd / sal groeyen alle jaren". Overigens kan men deze gedachte ook in Ovidius terugvinden (MET., X, r.725-727). In feite volgt dit lied het Metamorfosen-verhaal vanaf Venus' raad tot aan de hier geciteerde regels, zonder er verder een moraal aan toe te voegen.

232-3) HOOFT 1611(ed.1983), nr.XXVIII, p.132-133 en 195-198.

232-4) Zie het voorgaande embleem bij Hooft, nr.XXVII, met als motto "willighe vancknis", (op.cit. p.130) en Portemans commentaar op p.193-194, waar hij verwante emblemen van Heinsius, de Thronus en Cats aanhaalt.

232-5) THRONUS (1618), p.38; THRONUS 1618(ed.1620), nr.18.

233-1) RODENBURGH 1619, p.329, nr.L (zie over deze embleemteksten: p.246n2; zie ook WITSTEIN 1964, p.302.

60 233-2) POSTHIUS 1563(ed.1569), p.128; DE PASSE 1607, p. 92;
76 R.Sadeler II naar Titiaan, HOLLSTEIN, XXI, nr.48.

233-3) "Formosam sequitur flagrans Dea Cypria Adonim / Et nunc imbelles sollicitare feras, / Inque sinu iuvenis requiem modo ducere gaudet / Osculaque in roseis figere longa genis".

233-4) MET., X, r.534-559.

233-5) "Ut ferus inguen aper rupit tibi, mollis Adoni,/ Tum simul est isto vulnere laesa Venus:/ Moestaque purpureum iussit de sanguine florem / Surgere, perpetuus quo tuus esset honor".

234-1) VOS (ed.1726), I, p.389.

235-1) Zie p.37-43.

235-2) Zie p.39.

235-3) Zie p.204-208. Zie voor de Goltzius-prenten en de teneur van de bijbehorende, zeer moraliserende, onderschriften, p.192n2.

236-1) Het is opmerkelijk dat Van Mander in de Wtlegghingh weliswaar over twee soorten Venus spreekt, maar dat in de Wtbeeldinge (fol.126v) Venus slechts voor wellust staat, en haar naaktheid ook daarnaar heet te verwijzen: "Venus was veeltijts heel naect gemaect: want die Venus in onkuysheyt dienen, worden gebloot van rijckdom en eere".

236-2) Zie p.218n5, n6.

236-3) Zie hierover o.a. Porteman in HOOFT 1611(ed.1983), p.22.

237-1) Zie p.40/41.

64,65, 237-2) Zie resp. de schilderijen van Cornelis 1603, Cornelis 1611, Cornelis 162(??), Cornelis 1625, Goltzius 1614, Van Nieulandt 1627 en Moreelse 1622; p.39-42.

237-3) Vergelijk bijvoorbeeld de vele schilderijen met Mars en Venus van Cornelis waarop dit gebeurt (o.a. Warschau, Nationaal Museum, ged.1609; Dessau, Schloss, ged.1614; Amsterdam, Rijksmuseum, ged.1623; Hannover, Landesmuseum, ged.1623; Los Angeles, Norton Simon Museum, ged.1599).

237-4) Zie naar aanleiding van Titiaans schilderij (de Prado-versie), waarop eveneens een slapende Cupido te zien valt: PANOFKY 1969a, p.151-152, VAN TATENHOVE 1972, p.40-43; zie voor de slapende Cupido als beeld van de buiten gevecht gestelde "amor carnalis" (en daarmee de mogelijkheid hem juist in de context van kuisheid te gebruiken): E.de Jongh, "Bol vincit amorem", Simiolus 12 (1981-82), p.147-161, i.h.b. p.149-155.

238-1) Zie p.41/42.

238-2) Zie p.41n7, p.42, p.124.

238-3) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.383. Zie ook p.124.

239-1) Il Riposo 1584 (ed.Milaan 1967), p.64. Zie PANOFKY 1969a, p.151. Op basis hiervan ziet Panofsky Adonis als afkerig, koel en afwijzend, zie ook volgende noot.

239-2) "Volge il viso a Venere con occhi allegri e ridenti;

apprendo dolcemente due labbra rosate, o pure di vivo corallo: e par, che con vezzi lascivi & amorosi la conforti a non temere: perciocche tra la serenità della guardatura, & il muovere della bocca, dimostra manifestamente l'intrinseco del suo animo; e tutto poi serve in vece di parole" en "Lo aspetto è parimente, qual si deve credere, che fosse quello di Venere, s'ella fu mai: nel quale appariscono manifesti segni della paura, che sentiva il suo cuore dell'infelice fine, che al giovane avvenne". In een brief van 1559, geciteerd in: ROSKILL 1968, p.212 en 214. Merkwaardigerwijs wordt deze passage niet door Panofsky aangehaald. Zie VAN TATENHOVE 1972, p.32. Zie over de verschillende interpretaties van Titiaans schilderij: idem, p.26-45, zie ook hiervóór p.41n7.

Net als Dolce - en in tegenstelling tot Borghini en Panofsky (zie ook KELLER 1969, p.122, die de voorstelling vooral als tegenstelling tussen virtus en voluptas interpreteert) - kan ik Titiaans Adonis geenszins als liefdeloos zien. Het visualiseren van een spanningsvol gegeven - de vooruitwijzing naar Adonis' ondergang, het tegemoet gaan van zijn noodlot - lijkt mij voor Titiaan de belangrijkste drijfveer te zijn geweest; daar haakte Dolce dan ook op in door het contrast tussen de serene onbezorgdheid van Adonis en de angstige voorgevoelens van Venus te beschrijven. Interessant is in dit verband ook Dolce's zeer vrije vertaling van de cruciale passage in de Metamorfosen, waarin Dolce de nadruk op het weerstreven naar dood legt: "Ma contraria a sue voglie era la sorte" (DOLCE 1553, p.222, zie ook hiervóór p.226n7, 227n1, n2. Tot nu toe is, m.i. ten onrechte, nooit gewezen op Dolce's Metamorfosen-vertaling uit 1553 als tekst die voor Titiaan toch de meest voor de hand liggende bron moet zijn geweest (zie ook bij Callisto p.34n5).

239-3) M.Rota naar Titiaan (B.XVI, 282, nr.108). Het is opmerkelijk dat het onderschrift bij deze prent tot nu toe niet in beschouwing werd genomen.

239-4) Zie p.123/124.

240-1) Zie p.122.

240-2) Zie p.121/122.

240-3) Zie p.122/123.

241-1) Zie p.239n2.

241-2) Om die reden bleef de Backer de laatste eeuwen in depot; zie GOD & GODEN, p.206, cat.nr.52.

241-3) Men zou kunnen stellen dat hier Dolce's "vertaling" van de cruciale passage in de Metamorfosen, die wellicht Titiaan inspireerde, nadrukkelijk wordt gevisualiseerd (zie p.239n2 onderaan). Zie ook Lairese's beschrijving van het vertrek: LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.389-390 (hiervóór p.125).

241-4) Zie p.125-127.

243-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.115v.

244-1) MANSION 1484, fol.366v/367r; VULGARE 1497(ed.1501), fol.127r (cap.57); SABINUS 1555(ed.1589), p.507; FRAUNCE 1592(ed.1975), p.133; RENOARD 1614, p.297 (disc.XIV); DU RYER 1677(ed.1703), p.490.

244-2) MANSION 1484, fol.366v.

244-3) ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584), p.519.

244-4) SPRENG 1564(ed.1571), fol.34r/v.

244-5) ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584), p.519.

244-6) RENOARD 1614, p.297.

244-7) DU RYER 1677(ed.1703), p.490; SABINUS 1555(ed.1589), p.507.

244-8) TURCHI 1584(ed.1592), p.509.

245-1) TRITONIO 1560(ed.Comes 1616), p.17.

245-2) Niet door de overreding als oude vrouw, maar door de schoonheid van zijn ware gedaante wint Vertumnus immers tenslotte Pomona (MET., XIV, 766-771).

245-3) HOUWAERT 1582(ed.1615), I, p.268-275.

246-1) LIEBBOEK 1608/1610, p.85-87: "Daerom geen soete tyt bequaem / Laet onbequaem passeren,/ Daer menich minnaer aengenaem / U elck om t'seerst begeeren./ De vliere-boom wit in couleur / En draecht geen witte vruchten,/ Ghelijck naer t'bloyssel van u fleur / Voor allen staet de duchten./ Wanneer het gulden haer vergrauwet / Toocht geen Pomone wesen,/ Dan sal Vertumnus als verflaut / Voor t'oude Besien vreesen". In het laatste zit natuurlijk de spitsvondigheid dat Vertumnus dan geen moeite meer zal doen, zoals hij deed toen hij als oud besje optrad, en dat hij zich verre zal houden van het oude besje dat zijn beminde dan zal zijn geworden.

246-2) RODENBURGH 1619, p.327, nr.XLIII. De voorgaande regels luiden: "Als smeken en ghebeden niet verwerven moghen,/ Als traenen, weenen, zuchten, knagingh en gheklacht,/ Het hert des Nymphs niet ken bewegen tot medoghen / lae aengheboden dienste kleinste werdt gheacht,/ ...". Deze embleemteksten van Rodenburgh werden in Eglentiers poëtens borst-wering, Amsterdam 1619, zonder picturae gepubliceerd. Zij werden echter vervaardigd bij picturae uit de eerste editie van de Thronus Cupidinis (1618) en uit Vaenius' Amorum Emblemata, Antwerpen 1608. Zie hierover WITSTEIN 1964, p.286-319, die de emblemen identificeerde waarop Rodenburghs teksten zijn geïnspireerd. Uitgerekend van dit embleem is dat echter onduidelijk: Witstein suggereert als herkomst het embleem nr.120 uit VAENIUS 1608 (p.238), met het motto: "Liefdes list boven al". Noch het prentje noch de tekst verwijzen bij Vaenius naar de Vertumnus en Pomona-fabel (zij handelen over Cupido die door zijn spel Argus,

de "wackerheyt" weet te bedriegen). Rodenburgh lijkt hierin dus alleen geïnspireerd te zijn door het motto, dat hij associeerde met het verhaal van Vertumnus en Pomona. Zie verder over deze embleemtekst p.249.

80,82 247-1) POSTHIUS 1563(ed.1569), p.160; DE PASSE 1607, p.124.

247-2) "Pomona assidue cultis remanebat in hortis, / Despicens Venerem, despiciensque viros / Hanc adit ora sibi Vertumnus anilia fingens / Et socii suadet gaudia inire thori".

81 247-3) TEMPESTA 1606, nr.142.

247-4) Zie p.247nl en VAN DER BORCHT 1591, p.344.

83 247-5) J.Saenredam naar A.Bloemaert, HOLLSTEIN XXIII, nr.87; B.271. "Inter Hamadryadas cultrix asperima nymphas / Hortorum POMONA fuit, cui semina foetus / Arborei curae, et septi pomaria ruris, / Et vites sociare ulmis, et stringere curva / Falce comas, stirpemque invito inducere trunco / Et pomis onerare pyros, vimque addere malis;/ Atque laborantes aspergere fontibus hortos, / Tortus ubi cucumis, tumidoque cucurbita ventre / Lente iacet, pronaque inclinat brassica caule:/ Sola inter dumos neglecta eruca iacebat / Nympha viri impatiens, studio devota colendi,/ Fugit lascivos paganica mimina Faunos,/ Et licet indignam passus sine fine repulsam / Aptus in omnigenas speciem variare figuras / VERTUMNUS, simulavit anum, glebaque resedit:/ Et rigidas Paphis mulcenti vocibus aures / Redditur oris honos, Baccho vel Apolline dignus / Priscaque celatae renovatur forma iuventae:/ Victa Dea est, parilemque ignem confessa rubore / Ivit in amplexus imis offusa medullis".

248-1) Hier lijkt overigens een regel uit Vergilius' Georgica inspiratie te hebben geleverd: "tortusque per herbam cresceret in ventrem cucumis" (Georgica, IV, p.121/122; mededeling Dr.A.van Heck).

248-2) OUDAEN (ed.1712), II, p.127.

249-1) WITSTEIN 1964, p.316.

249-2) De emblemen die Rodenburgh tot deze tekstjes inspireerden, zijn op verspreide plaatsen in de Thronus Cupidinis (eerste editie), en in Vaenius' Amorum Emblemata terug te vinden (zie ook p.246n2), maar werden door Rodenburgh in deze samenhang gerangschikt. Zie hierover WITSTEIN (voorgaande noot).

249-3) Zie over petrarkisme in de Nederlandse literatuur, met name de liefdesemblematiek, ook HOOFT 1611(ed.1983), p.17,22-24 en 65, over de opbouw van Hoofts Emblemata Amatoria volgens een petrarkistisch discours. Porteman stelt daar (p.22): "In deze zuurzoete wereld van "petrarkistische" liefde lagen de posities van man en vrouw immers honkvast. Hij is altijd het slachtoffer, een weerloze martelaar, getroffen door de schichten der liefde. Zij is de lokkende tovenares, de "dolce nemica" (zoete vijandin), die met haar blikken diepe wonden slaat, zelf in haar onbereikbare schoonheid door de liefde onberoerd schijnt en de man in een

troebele zee van vreugden en smarten achterlaat als een zieke met een gekwetst hart. Aan dit overweldigende aspect van de inamoramento - wellicht het convergentiepunt van de petrarkistische liefdeslyriek - zijn in de bundel, als uitstalramen van liefdes almacht en grillen - talrijke emblemen gewijd". Porten van voegt daaraan toe dat wij in de liefdesemblemen niet de pathos van de petrarkistische retoriek, maar vooral ook een flinke dosis amusement aantreffen. Zie over het petrarkisme in de Europese literatuur: L. Forster, The icy fire. Five studies in European Petrarcism, Cambridge 1969.

250-1) Een dergelijk advies kan men nogal eens tegekomen in voorredenen of opdrachtsgedichten in bundels van liefdesemblemen. Zie bijvoorbeeld het opdrachtsgedicht in VAENIUS 1608, waarin uitvoerig het treurige lot van de vrouw wordt beschreven, die zich niet aan de liefde overgeeft. Een ieder behoort de natuurwet van de liefde te volgen: de vrouw is geboren om de man te beminnen en zij dient zich op tijd daaraan over te geven. Aan de dreiging van het verlopen van de jaren der jeugd, de verwelkende schoonheid, de kinderloze ouderdom, etc. worden gloedvolle verzen gewijd, waarna Cupido zegt: "De ionckheyt en den tijt, die eenmael is verlopen, / Niet weder men vercrijcht: door my soo bloeyt u ieuht / O dochters in haer eer, en sonder liefdes deught / U schoonheyt niet meer baet dan een schat opghesloten / Van eenen woekenaer, of soo veel als een groten / En schoonen diamant verborghen onder d'aerd. / Een vrouwe sonder liefd' is seker niet veel waert, / ..." (r.76-82; ook geciteerd door Porteman in: HOOFT 1611(ed.1983), p.43 en p.215, bijlage 4). Zie voorts ook Hoofts "Voorreden tot de leucht" in zijn Emblemata Amatoria, waarin hij stelt dat de min iets goeds is, mits deze met onderscheid, met maat, op de gepaste leeftijd en onder geschikte omstandigheden genoten wordt (HOOFT 1611(ed.1983), p.48 en 71-76).

Zoals te verwachten legt Cats in Houwelyck voordurend de nadruk op deze gedachte; zie bijvoorbeeld in "Vrijster" (CATS 1625(ed.1712), p.276), waar de vader wordt gewaarschuwd de rijpe vrucht op het juiste moment aan de man te brengen en vooral niet te lang te wachten (zie voor het betreffende citaat p.253n4), en in het zelfde gedeelte (CATS 1625(ed.1712), p.277), de discussie over de juiste leeftijd waarop een maagd dient te trouwen. Dit eindigt met een gedichtje over de levensfasen van de vrouw, die bij de derde zeven jaar gereed is om geplukt te worden, terwijl bij de vierde het steeltje moe wordt en bij de vijfde het groen verdroogt, etc. Zie ook hierna p.253n3 en p.254n1. Erg mooi wordt dit alles verwoord door Vondel in een gedicht op Catharina Baeck (1632?), die wordt aangespoord niet langer huwelijksaanzoeken af te slaan, omdat de liefde moet worden gegrepen voor het te laat is, de jeugd verdort, etc. (VONDEL WB, III, p.388/389) en in een minnedicht van Starter, waarin deze gedachte fraai wordt gecombineerd met het petrarkistische motief van de koele afwijzende beminde (J.J.Starter, Friesche Lust-hof, Amsterdam, 1621, p.177). Men zou zich er bijna over verbazen dat in de laatste twee gedichten Pomona niet wordt aangehaald, zo perfect past dit verhaal op de daar verwoordde denkbeelden!

250-2) Zie p.246n1.

250-3) Behalve dat het hele verhaal uiteraard om de vruchtbaarheidsgedachte draait, sluit juist Vertumnus' waarschuwing dat Pomona zal zijn als de wijnstok die zonder steun zal verdorren en dat haar vruchten zullen bevroren en haar bloesem zal verwaaien (resp. MET., XIV, 664-668 en 763-764), wanneer zij stand houdt in haar kilheid en zich niet aan de ware minnaar overgeeft, zo mooi aan bij de bovenomschreven gedachten (zie p.250n1). Overigens kan in feite ook de in de commentaren steeds herhaalde natuurihistorische uitlegging (zie p.243) als metafoor voor deze gedachte worden gezien.

250-4) Zie p.43-45.

251-1) Zie p.47, 61, 84, 114, 120.

251-2) Wat genrestukken betreft zijn zeer expliciete gevallen bij voorbeeld schilderijen van Hendrik Pot (Haarlem, Frans Halsmuseum), Adriaan van de Venne (Leningrad, Hermitage) en Jan Miense Molenaer (alle afgebeeld in TOT LERING 1976, resp. p.206, p.191, p.176 (zie verder hiervóór p.119n5, p.120n1, n2). De laatste moet m.l. overigens niet als een voorstelling van "Vrouw Wereld" worden gezien, zoals zij tegenwoordig altijd wordt genoemd, maar als een "vanitas" waarin vrouwelijke schoonheid - als summum van vergankelijke aardse verlokking - de kern vormt, en waarvan het "vrouw-wereld"-motief slechts een onderdeel is. De prenten van en naar De Gheyn, afgebeeld in TOT LERING op resp. p.192 en p.207, geven het kader waarin dit schilderij moet worden bekeken het duidelijkst aan. Merkwaardigerwijs wordt in het betreffende catalogusnummer niet naar deze prenten verwezen. Een Bathseba-voorstelling waarin de vanitas-gedachte zeer expliciet is, is de ets van Buytewech (HOLLSTEIN IV, nr.4, E.Haverkamp Begemann, Willem Buytewech, Amsterdam 1959, afb.4), waarop het woord VANITAS staat geschreven.

252-1) MET., XIV, 661-668. Zie voor het betreffende tekstfragment en de vertaling van Florianus: p.44n7.

252-2) ALCIATUS (ed.1542), p.40. Zie DE JONGH & VINKEN 1961, p.118-127; daar wordt ook Erasmus aangehaald die dit beeld gebruikte, en naar Shakespeare's hantering ervan verwezen: "Thou art an elm, my husband, I a vine, / Whose weakness married to thy stronger state, / Makes me with thy strength to communicate". (Comedy of Errors, II, 2). Zie ook P.Demetz, "The elm and the vine: Notes toward the history of a marriage topos", Publications of the modern language association of America 1958, p.521-532.

252-3) WHITNEY 1586, p.63; Camerarius, Symbolorum & Emblematum ex re Herbaria ..., Neurenberg 1590, p.44; POIRTERS 1646, p.172; D.Heinsius, Emblemata amatoria ..., Amsterdam 1608, nr.17; VAENIUS 1608, p.244/245; A.Hofferus, Neder-duytsche Poëmata, Amsterdam 1635, p.185. (Camerarius, Heinsius en Vaenius werden reeds door DE JONGH & VINKEN 1961, p.120, aangehaald). Het gedichtje van Hofferus (niet bij dJ&V) citeer ik hier als een mooi voorbeeld: "Alle wijngaard heeft die aard / Dat sy met den ulmboom paart, / Dat sy met haar rancken steyl / Langhs hem opklimt vast, end' veyl / End' soo langh sy trouwe blijft / Aan den ulmboom vast gelijft, / End' hem aanhangt totter dood, / Heeft

de Wijngaard gheen en nood,/ Dan soo wast sy onbenijd,/ Spreid haar tacken breed, ende wijd,/ Valt ter neder nimmermeer / Vrij van winden, end' onweer,/.../ End' door haar getrouwigheyd / Meerdert hare vruchtbaarheid ". (Hierna wordt tenslotte een godsdienstige bespiegeling over het vaste geloof dat bouwt op de Heer, etc. toegevoegd). Varianten van deze gedachte, waarin de boom is vervangen door een muur, ook bij Bredero in de Groote Bron der minnen en bij J.de Harduwijn in De weerliicke liefde tot Rosemond (beide bij DE JONGH & VINKEN 1961, p.125).

253-1) RIPA/PERS 1644, p.208/209; C.Barlaeus, Verscheyde Nederduytsche gedichten ..., Amsterdam 1651, p.53/54 (beide bij DE JONGH & VINKEN 1961, p.125).
VONDEL WB IX, p.530 (Bespiegelingen III, 629-630): "De Wijngaert, om den olm gevlochten met zyne armen,/ Leert man en vrou uit liefde elckandre trou beschermen." (niet bij dJ&V).
CATULLUS, Carmina, 62.
CATS 1625(ed.1712), titelprent. (DE JONGH & VINKEN, afb.5).

253-2) DE JONGH 1974, p.179 en noot 34.
Psalm 128:3. Uiteraard wordt deze ook gevarieerd in Cats' "Vrouwe" in Houwelyck (CATS 1625(ed.1712), I, p.323).

253-3) Hooglied 4:12; CATS 1625(ed.1712), resp. I, p.300 ("Bruyt"), en I, p.323 ("Vrouwe") en I, p.234 ("Maeght").

253-4) Cats doet dit voortdurend in Houwelyck; allerlei soorten vruchten kunnen daartoe dienen, zie bij voorbeeld CATS 1625(ed.1712), I, p. 276 ("Vrijster"), waar de vader wordt aangespoord zijn dochter op tijd aan de man te brengen; de rijpe maagd wordt daar vergeleken met vruchten in het algemeen: "soo ras uw vrucht, of dochter rijpt,/ Soo grijpt, o goede vader, grijpt,/ En brengtse veerdig aen den man,/ Die haer ten nutte brengen kan", en met meloenen in het bijzonder: "Wel hoort dan vader; goede vrient,/ Dat hier voor al geweten dient/ Hebt gy meloenen in den hof / Deylt vrienden mede, scheydt 'er of".

253-5) DE JONGH 1974, p.166/167, afbn.1 t/m 4. Er zij er hier terloops op gewezen dat De Jongh mijns inziens zijn interpretatie in dit artikel teveel vastpint op het embleem van Cats en de daaraan verbonden specifieke gedachten, waardoor hij soms tot nogal geforceerde duidingen komt. De associaties met vruchtbaarheid en zuiverheid zullen zeer voor de hand liggend zijn geweest en werden door Cats slechts gecodificeerd en gespecificeerd.

254-1) J.Cats, Maechden-plicht, Middelburg 1618, resp. p.54/55 en het gedicht bij de titelprent, "Wapen-schild" (geen paginering). Zie ook DE JONGH 1974, p.174/175 en diens noten 15 en 18). Met enige kleine wijzigingen gebruikte Cats de laatste passages nog eens in Houwelyck, (CATS 1625(ed.1712), p.257). Even eerder in het laatstgenoemde gedicht wordt gezegd: "Moet staeg de rijpe druyf noch stil en eenig leggen?/ Ach! soo haar niet een mensch een soete mont en bied,/ Haar glans en schone verw', haer waes dat gaet te niet./ Neen, vriden hoort een woort; De vrugt die is te raken,/ En met een vollen mont op haren tijt te smaken....".

254-2) Zie P.J.J.van Thiel, "Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer", Simiolus 2 (1967/68), p.91-100, i.h.b. p.98/99; D.R.Smith, Masks of wedlock. Seventeenth-century Dutch marriage portraiture, Ann Arbor 1982, p.61-63.
Dat wij dikwijls dergelijke potten met anjers in Vertumnus en Pomona-voorstellingen zien, waarin de planten door een staketsel met beugels geleid worden, versterkt wellicht ook weer het idee van bloei door middel van steun. Er bestaan ook nogal wat vrouwenportretten waarop dezelfde potten met anjers te zien zijn (buiten de ontelbare portretten waar een vrouw een anjer in de hand heeft).

254-3) DROSSAERS & SCHEURLEER 1974-76, I, p.467 (inv. 1694-1702, nr.343); I, p.525 (inv. 1707/1719, nr.76); II, p.513 (inv. 1755/1758, nr.222). Het betreft ovale bovendeurstukken, waarvan alleen in de derde inventaris het onderwerp duidelijk wordt omschreven, terwijl slechts in de tweede inventaris wordt vermeld dat het beide werken van Honthorst zijn. Blijkens deze inventarissen is er op een later tijdstip nog een Pomona door Robert Duval (1644-1732) als derde deurstuk toegevoegd.

254-4) Door respectievelijk een onbekende schilder, door Gijsbert Gillisz. d'Hondecoeter, Dirck van der Lisse en Adam Willaerts. Zie J.G.van Gelder, "Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw", Oud Holland 92 (1978), p.227-263, i.h.b. p.249.

254-5) Op.cit. voorgaande noot, p.246-249. Tot nu toe werden deze schilderijen nooit in samenhang geïnterpreteerd. Van Gelder suggereerde dat de reeks landschappen met akkerbouw, veeteelt, etc. met de Pastor-Fido-reeks een zinvolle combinatie vormen, omdat veeboeren, landbouwers en jagers passen bij de herderswereld (de vissers lijken mij daar overigens minder goed bij te passen); de deurstukken betreft hij er niet bij. In dit vertrek bevonden zich ook nog een aantal bloem- en vruchtenstukken door C.J.Delff (later nog aangevuld door werk van ene Lotijn die voor Willem III werkte), ingelaten in een lambris - uiteraard zeer passend in deze samenhang - en een schoorsteenstuk door Cornelis van Poelenburch, waarvan het onderwerp niet bekend is.

255-1) F.Bloemaert naar A.Bloemaert (HOLLSTEIN, II (F.Bloemaert), nr.4, m. afb.). Waarschijnlijk is het vooral de nogal opvallende pot met anjers die hiertoe aanleiding heeft gegeven; deze zien wij namelijk vaker gebruikt in samenhang met de reuk. Zie bijvoorbeeld eenzelfde pot met anjers bij "Odoratus" in de reeks zintuigen van Cornelis Cort naar Frans Floris (HOLLSTEIN, V, nr.235), van Goltzius (ca.1578; B.120, STRAUSS 1977, nr.34), en in de reeks van C.J.Clock (HOLLSTEIN, IV, nr.10).

255-2) Zie hierover p.257n1.

255-3) Zie p.44-47.

255-4) Komkommers en pompoenen komt men overigens vaker tegen in voorstellingen met nadrukkelijk seksuele implicaties, bij voorbeeld in zeer amoureuze herdersscènes van Lastman (part.verz., Amsterdam, KETTERING 1983, p.117) en Lambert Doomer (Oldenburg,

Landesmuseum, zie Die Sprache der Bilder, cat. tent. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978, nr.8) en in Bols Juda en Tamar, (Boston, Museum of fine arts, BLANKERT 1982, nr.7).

255-5) Zie p.45 en 45n5.

256-1) VAN MANDER Leven, fol.285r.

256-2) Zie p.46.

257-1) Den Nederduytschen Helicon, Haarlem 1610, p.215/216; citaat p.216.

257-2) Zie p.45/46.

257-3) Zie p.254n2. In noot p.255n1 werd aangegeven dat door deze pot met anjers ook een verwijzing naar de reuk mogelijk bleek te zijn.

257-4) Zie p.61.

257-5) Zie over het laatste in de context van huwelijksymboliek: DE JONGH & VINKEN 1961, p.138.

258-1) Zie p.83-86.

258-2) Men denke vooral aan de vele met de toeschouwer flirtende herderinnen, die - met half of geheel onblote borsten en dikwijls met pruimen, druiven, een appel, een granaat of schelp in de hand - de toeschouwer haar "waren" aanbieden (zie bij voorbeeld KETTERING 1983, afbn. 15, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37).

Zie ook hiervóór p.84n4, waar met instemming een karakterisering van deze herderinnen door Alison Kettering werd geciteerd, en p.84n8, waar op de voor deze schilders typische beeldvorm in tweefigurige schilderijen - wat betreft compositie en combinatie van typen - werd gewezen.

Zeer expliciet als aardse verleidster van de man (met een schilderij van Salmacis en Hermafroditus op de achtergrond!), geplaatst in een "vanitas"-context, wordt ditzelfde zich tot de toeschouwer richtende vrouwentype gepresenteerd in Moreelse's doek in Cambridge (Jonge vrouw met spiegel, TOT LERING 1976, nr.47).

258-3) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.115v.

259-1) Men denke ook aan de regels die Van der Venne dicht, wanneer de schilder een schilderij van zijn geliefde bezingt (bij het kopje in de kantiijn: "De ooghen een soete aen-lockers)": "De ooghen van mijn lief die hebben my gevangen / De ooghen van mijn lust die hebben my verhangen;/ De ooge is een strick die yder can verraen;/ De ooge treet en loct, en doet my stille staen;/ .../ De oog is noyt vervult, t gewens is noyt versaet./ Soo lang men met de cunst en min-sucht omme-gaet". (ZEEUSCHE NACHTEGAEL 1625, p.60; zie over dit gedicht en deze passage ook p.274n2, n3). Zie over de kracht van de blik van de beminde die de liefde opwekt, een veelvoorkomend motief (in een embleem van Vaenius bij

voorbeeld voorgesteld door pijlen die uit de ogen van de vrouw komen en de man in het hart treffen); het commentaar van Porteman in HOOFT 1611(ed.1983), p.166-168. Zie over het petrarkisme hiervóór p.249n30n3) en over de ogen via welke de lusten en min (van de andere partij) worden opgewekt hierna p.270-281.

259-2) In dat geval zou er verwezen worden naar de gedachte die door Cats wordt uitgedrukt in een embleem in Proteus ofte Minnebeelden (1627) in: CATS 1627(ed.1712), I, p.12, embleem nr.VI, met het motto "t Neemt toe, men weet niet hoe". Op het prentje staat in een pompoe geschreven "Phyllida amo aute alias", terwijl het bijbehorende gedicht handelt over de groeiende wond die de liefde slaat, zoals gebeurt met het op de pompoe geschrevene: "...Doen stontet uytghepuylt al wat ick had gesneden;/ Dies riep ick overluyt; dus gaet'et met de Min, / Daer komt een groote wond ook van een kleyn begin".

259-3) Zie p.109-115.

260-1) Dat dergelijke oudjes in combinatie met een jonge schone direct associaties konden oproepen met koppelaarsters, blijkt uit Angels bespreking van een Bathseba-voorstelling door Lievens (ANGEL 1642, p.50), waar deze het oudje dat een brief komt brengen - in de bijbel wordt slechts gesproken van een bode - een "oude en wel-ervaren vrouwe in de minnekunst, ofte een Koppelerse" noemt.

260-2) Zie p.244, 245/246.

260-3) Zie p.113.

260-4) Zie p.117/118.

261-1) Zie p.116-119.

261-2) Zie p.116. Zie over de uitbeelding van het uit Terentius' Eunuchus afkomstige adagium "Sine Cerere ...": K.Renger, "Sine Cerere et Baccho friget Venus", Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis, 24 (1976-78), p.190-204 en D.Kocks, "Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 24 (1979), p.113-133.

262-1) Zie p.113/114.

263-1) Zie p.118/119.

263-2) Zie p.119-121.

263-3) Zie over dit type voorstelling en een opsomming van diverse voorbeelden p.119n5.

263-4) Zie over hiermee samenhangende thematiek p.119 en p.119n5, 120n1, n2, 251n2, 258n2, 279/280. Op deze thematiek, met name in de genreschilderkunst, hoop ik in

een toekomstige studie nog eens terug te komen.

263-5) Voor het schilderijtje in Dundee in de trant van Casp. Netscher, zie p.119n2.

265-1) Zie ook dl.I, p.22n3 en p.146.

265-2) Bij de vele aanhalingen in brulloftsdichten en amoureuze gedichten in liedboeken lijkt het verhaal zelf steeds bekend verondersteld te worden, hetgeen trouwens ook het geval is in bij voorbeeld de weinige gevallen dat Cats in Houwelyck en Trou-ringh mythologische verhalen aanhaalt. Men vergelijk de uit dergelijke literatuur geciteerde passages in de voorgaande hoofdstukken, bij voorbeeld p.171n2, n4, n5, 172n1, n2, n4, 173n2, 213n2 t/m n7, 231n1 t/m n5, 246n1, n2. Instructief in dit opzicht is ook de voorrede van C.P.Biens bij diens toneelstuk Treurspel van Piramus en Thisbe, Enkhuizen 1623, waarin deze zegt dat het onnodig is om het verhaal van Ovidius, dat hij als uitgangspunt heeft genomen, van te voren nog eens uiteen te zetten "... terwijl ... de Historie selfs wel in yeders Memorye is".

265-3) Bevestigd wordt dit wellicht in een gedichtje van Roemer Visscher waarin een minnaar zegt dat hij veel gelezen heeft, maar dat niets hem zo heeft verblijd als de brief van zijn geliefde; hij somt daarbij zijn lectuur op: "Ick heb ghelesen die Gulden leghenden / Het Boeck van Marcus Aurelius niet om verhoogen, / Den Amadis heb ick gelesen de heerlijcke loghen / Noch Ovidius de Poeet vol amoureuze sinnen / Daer toe Colijn van Ryssel de Spieghele van de minnen". Hier lijkt een lijstje algemeen bekende, populaire literatuur te worden opgenoemd (ook van de Heroides en de Ars Amatoria bestonden in deze tijd overigens reeds diverse uitgaven in vertaling - zie GEREBAERT, p. 139-141 - zodat de dichter tevens op deze werken van Ovidius kan doelen). Zie Roemer Visscher, Brabbeling, Amsterdam, z.j. (1614), p. 144: "Iammertjens".

Huygens laat zich in een van zijn Zedeprenten, "Een Algemeen Poeet", denigrerend uit over een bepaald soort (brood)dichters die altijd weer met de Metamorfosen komen aandragen: "Sijn Bijbel is de Schatt der wederschapen dieren; / Daer in gelooft hij 't all, ...". HUYGENS (ed.1892), II, p.1/2.

Iets over de populariteit zegt wellicht ook het feit dat in een schrijfboek van Anna ter Borch (halfzusje van Gerard ter Borch) uit 1638, grote stukken uit de Metamorfosen in de Florianus-vertaling zijn overgeschreven, ter oefening in het schoonschrijven (Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.nr. 1890, 1951; vriendelijke mededeling van Dr.A.McNeil Kettering). Overigens behoorde de Metamorfosen - waarschijnlijk mede vanwege de luchtige inhoud - niet tot de veelgelezen Latijnse teksten op de Latijnse school (zie BOT 1955, p.156-160 en H.W.Fortgens, Schola Latina, Zwolle 1958, p.43/44).

265-4) Van Mander suggereert niets in die richting; hij geeft slechts aan dat het voor schilders, die immers vaak deze verhalen schilderen, van belang is op de hoogte te zijn van de uitleggingen en leringen die in de verhalen van de Metamorfosen besloten liggen (zie p.285n5, 290/291 en App.I, p.318-320). Van Manders

doel is mijns inziens vooral de eerbiedwaardigheid van de onderwerpen te tonen en zo het gebruik ervan te verantwoorden (recentelijk kwam Elizabeth McGrath tot een verwante uitspraak; zij voert daarbij nog het opmerkelijke feit aan dat in het enige mythologische handboek dat wel specifiek voor kunstenaars was bedoeld, Cartari's Immagini degli dei, een allegorische lezing van mythen ontbreekt; McGRATH 1984, p.85 noot 4). Ook in de dertien drempeldichten voorafgaande aan de Wtleghingh wordt niet gesproken over het verklaren van uitbeeldingen. Wel wordt ook daar tweemaal aan het nut voor schilders gerefereerd, maar het hoeft ons niet te verbazen dat hier veel vaker op het belang voor dichters wordt gewezen! Het is dan ook onjuist en misleidend om in verband met de Wtleghingh over een "iconologisch procédé" te spreken. Zie hierover p.286n1. Zie over het feit dat de Wtleghingh mijns inziens als een toevoeging bij het Schilder-Boeck gezien moet worden, en niet als een integraal onderdeel ervan: App.I, p.318-320.

266-1) In de Antwerpse, door Van der Borcht geïllustreerde uitgave, met korte Latijnse tekstjes uit 1591: "Maar aangezien het meeste opgevat wordt in verschillende zin, zij een ieder voor zich naar eigen inzicht een vertolker" (VAN DER BORCHT 1591, p.5: "Ad Lectorem": "Sed quoniam vario capiuntur plurima sensu, / Arbitrio interpretes sit sibi quisque suo:"). Zie voor Posthius: App.I, p.307. Zie voor een verwante gedachte bij Van Mander, App.I, p.316. Zeer expliciet is Jacob Struys in zijn nawoord bij Ontschackingh van Proserpina; na eerst enkele uitleggingen van de fabel te hebben gegeven zegt deze: "Wyder can icker niet afsegghen, / Elck macht nae eygen sin uytlegghen" (STRUYS 1634).

267-1) Zie p.173 (Actaeon in ANEAU 1552), voorts p.190 (Callisto in DE PASSE 1607) en p.233 (Adonis; onderschrift bij R.Sadeler II naar Titiaan).

267-2) In deel I zagen wij hoe bij de uitbeelding van de meeste Metamorfosen-verhalen, het gekozen moment immer hetzelfde bleef, waarbij de in de illustratie-reeksen uitgebeelde scènes - waarvoor die van Bernard Salomon van doorslaggevend belang waren - bepalend bleken. Dat er in deze illustraties op enigerlei wijze rekening is gehouden met uitleggingen bleek mij nooit; zij illustreren slechts een significante handeling. Voorts kan worden gesteld dat de verhalen die dikwijls in de dichtkunst worden aangehaald niet dezelfde zijn als degene die veel worden uitgebeeld. Voorzover mij bleek, zijn met name Pyramus en Thisbe en Hero en Leander in de literatuur verreweg de meest favoriete mythologische koppels (buiten natuurlijk de talloze aanhalingen van vooral Venus en Cupido, Hercules, Minerva, Apollo, Mercurius, Jupiter, Juno, Pluto en Bacchus, buiten een verhalend verband).

267-3) Zie over de relatie van dergelijke prentonderschriften tot het uitgebeelde het recente, uitstekende artikel van E.McGrath, waar, vanuit een ander uitgangspunt, diverse denkbeelden worden geformuleerd die verwant zijn aan de door mij ontwikkelde gedachten (zie ook p.265n4, 267n4, 290n2); McGRATH 1984, passim. Zie over de zeer complexe problematiek rond het beeldgedicht

vooral het recente artikel van K.Porteman (PORTEMAN 1984, i.h.b. p.103-109, met verdere literatuurverwijzingen). Met instemming zou ik uit het laatste willen citeren: "Een doorgedreven onderzoek van de zingeving in het zeventiense-eeuwse beeldgedicht is zeer wenselijk. Wellicht zal blijken dat zij bijwijlen erg functioneel is. Getuige haar apologetisch karakter en het feit dat zij vaak optreedt naar aanleiding van frivool geachte onderwerpen" (op.cit.p.76).

267-4) Zie voor dezelfde constatering, daar met diverse voorbeelden uitgewerkt (o.a. de "Hemelbestormers" naar Cornelis, Mercurius en Lara van Jan Muller, Lot en zijn dochters naar Spranger, Mercurius en Argus naar Jordaens en vooral Suzanna en de ouden naar Rubens): McGRATH 1984, passim, i.h.b. p.76.

270-1) DE JONGH 1968/69, p.65-70.

270-2) Zie hierover verder PANOFISKY 1969b, p.209-211, en FREEDBERG 1971, passim.

270-3) Zie over de Italiaanse discussies sinds het Concilie van Trente omtrent onzedelijkheid in beelden, bij geestelijken als Gilio da Fabriano, Carlo Borromeo en Paleotti: A.Blunt, "The council of Trent and religious art", in: idem, Artistic theory in Italy 1450-1600 Oxford 1962(2), p.103-136, i.h.b. p.117-128, en vooral FREEDBERG 1971 over de tirades van Johannes Molanus, de eerste contrareformatische geleerde die, in zijn De Historia sanctuarum Imaginarum et picturarum, boek III, hfdst. 42 (Leuven 1570), naar aanleiding van de richtlijnen van het Concilie van Trente uitvoerig inging op kwesties van naakt en onzedelijkheid in schilderijen; hij ontleende daarbij veel aan Erasmus.

270-4) COORNHERT 1586(ed.1942), p.31 (I, hfdst.VI, 13): "Der ghedachten molen drayt onophoudelyck. Werpt daar inne het kaf der schilderijen vande naackte Venus, wat magh zy anders malen dan vierighe onkuysheyd, brandende begheerten ende heete minne?" Zie ook DE JONGH 1968/69, p.67.

270-5) CATS 1625(ed.1712), I, p.387. Zie ook DE JONGH 1968/69, p.65.

270-6) CATS 1625(ed.1712), I p.387/388: "En laet dan oock de kunst u geensins hier bewegen,/ Want even in de kunst daer is het quaet gelegen;/ Hoe dat in dit geval de schilder hooger sweeft / Hoe dat hy dieper quetst, en harder nepen geeft;/ Hoe dat hy naeder weet het leven uyt te drucken,/ Hoe dat hy verder kan de gansche togten rucken / Tot ick en weet niet wat, gewis, de beste geest / Doet hier het slimste quaet en hindert aldermeest".

271-1) J.van Beverwijck. Schat der gesontheit in: Alle de Wercken, Amsterdam 1652, p.47. Zie ook p.277n2.

271-2) VAN MANDER Leven, fol.224r (Holbein). Zie ook p.284n2.

271-3) VAN HOOGSTRATEN 1678, p.94. Zie ook p.272n3.

271-4) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.106/107. Zie verder p.275.

271-5) Idem, II, p.12. Zie ook DE JONGH 1968/69, p.67. De Jongh wijst erop dat hier eerder het classicistische decorum-principe wordt gehanteerd, hetgeen verschilt van de oprechte morele verontwaardiging van Cats.

272-1) PANOFISKY 1969b, p.211. Plinius, Nat. Hist. XXXVI, 21 (in Erasmus' Christiani matrimonii institutio, Opera Omnia, Leiden 1703-1706, V, col.696 E): "Nota est fabula de juvene, qui in statua Veneris notas suae intemperantiae reliquit."

272-2) Respectievelijk Politica, Lib.7, cap.17 en Elegiarum Libri IV, Lib.2, Eleg.4 (moet zijn: 5). Zie DE JONGH 1968/69, p.65, noot 131.

272-3) Van HOOGSTRATEN 1678, p.94. De passage uit de Eunuchus (III, 5) werd reeds door Augustinus geciteerd, en ook via deze door Molanus aangehaald (zie FREEDBERG 1971, p.242). Van Beverwijck (zie hiervóór p.271n1), verwijst eveneens naar Terentius, als ook naar de door Cats aangehaalde Propertius.

272-4) BREDERO 1617(ed.1984), p.247, r.1658-1675. Zie ook hiervóór p.208n1.

272-5) Zie ook p.208.

273-1) VOS ed.1726, I, p.342.

273-2) VONDEL WB, IV, p.598, naar aanleiding van een schilderij in het bezit van Joachim von Sandrart. Zie ook DE JONGH 1968/69, p.67, die dit als een sterke afkeuring van deze voorstelling interpreteerde. Porteman toonde dat dit niet geheel juist is. Hij stelt dat het gedicht ludiek wil zijn en drijft op een paar marinistische puntigheden, met als pointe de omkering van het tot kunst gebeelde overspel, dat als kunst weer aanleiding geeft tot overspel (K.Porteman, "Vondel en de schilderkunst", Vlaanderen 28 (1979), p.299-305). Verwant is een gedicht op een beeldhouwwerk, Marcus Aurelius en Faustina voorstellend, dat eindigt met de regels: "Wie uit dit paar niet vryen leert, / is zelf in marmersteen verkeert." (VONDEL WB, IV, p.599). Zie ook het geestige gedicht "Op Blekers Danaë voor den Heere van Halteren" (VONDEL WB, V, p.495/496).

273-3) VONDEL WB, V, p.506/507. De in de laatste regels op geestige wijze ingevoegde gedachte dat het model de min van de schilder opwekte, herinnert aan de opmerkelijke wijze waarop Van Mander het verhaal van Apelles en Campaspe vertelt. Na gezegd te hebben dat Alexander van Apelles verlangde dat hij Campaspe naakt schilderde, vervolgt hij: "Maer alsoo Apelles de volmaeckte schoonheit eens Menschen lichaems en gedaente eender schoonder Vrouwen beter kende als Alexander, soo werdt hy met oncuyscher liefden te crachtelijcker bestreden en verwonnen, in haer stadich aen te sien alsoo hy met het schilderen doende was". VAN MANDER Leven, fol.79r (in Van Manders bron, de Franse vertaling van Plinius' Naturalis Historia wordt deze uitweiding in het geheel niet gegeven; deze vermeldt zakelijk: "et voyant qu'Apelles mesmes se trouva frappé du mesme dart qu'il estoit, il la luy

donna". Zie MIEDEMA 1977/2, tegenover fol.79r).

273-4) VONDEL WB, VIII, p.941.

273-5) VONDEL WB, VIII, p.639.

Zie voor dit schilderij: DROSSAERS & SCHEURLEER 1974-76, I, p.542, nr.25. In 1650 ontving Bleecker f.1700,- voor een "Naakte Venus".

274-1) VAN MANDER Grondt, fol.51v (cap.XIII, 16): "de verwen in jeuchdige Menschen beelden,/ Sonderlingh der Vrouwen, doen wonder pooghen,/ Menichs herte swemt in een Zee van weelden,/ Die siende dunckt of de Gracikens speelden,/ Aen monden, wanghen, en lieflijke ooghen / Der Vrouwen, om welcker in fell' oorloghen / Menich stout Heldt den hals heeft moeten buyghen,/ Waer uyt der verwen cracht is te betuyghen."

274-2) ZEEUSCHE NACHTGAEL 1623, p.55-65.

274-3) Idem, p.60. Even eerder, bij het kopje "De ooghen een soeten aen-lockers", had Van der Venne reeds enige verzen gewijd aan de aantrekkingskracht van de ogen van de - uitgebeelde - geliefde, en de manier waarop zijn ogen daar weer door verlakt zijn: "De ooghen van mijn lief die hebben my gevangen / De ooghen van mijn lust die hebben my verhangen" etc. De passage eindigt met de regels: "De oog is noyt vervult, 'tgewens is noyt versaeft,/ Soo lang men met de cunst en min-sucht omme-gaet".

274-4) W.Swanenburgh (HOLLSTEIN, XXIX, nr.22). Interessant is de wijziging ten opzichte van de prent die Coornhert naar inventie van Van Heemskerck graveerde en die deel uitmaakt van een reeks van vijf allegorieën op de geldzucht (zie over deze reeks: L.Markx-Veldman, "Een serie allegorische prenten van Coornhert met een ontwerp tekening van Maarten van Heemkerck", Bulletin van het Rijksmuseum 19 (1971), p.70-76). Niet alleen zijn de jonge man en vrouw in eigentijdse kleding weergegeven en niet respectievelijk in antikiserende dracht en naakt, en zien wij op het 'hart' bij Coornhert/Heemskerck systematisch beelden van rijkdom, zinnelijke lusten en macht uitgebeeld (resp. door een geldzak, een naakte vrouw, en kronen, scepters en een kardinaalshoed), terwijl bij Van Swanenburgh voornamelijk de vrouw (in eigentijdse kleding) opvalt, waarnaast voorts een kroon en een zeer suggestief gevormde stokbeurs zijn te onderscheiden, ook het onderschrift heeft een andere wending gekregen. Coornherts onderschrift luidde: "Met idelheit verbeeldt die Duiwel des menschen harte / Dies hem die lust bedriechlick vant het eint brenghet die smarte". Bij Coornhert gaat het in de eerste plaats dus om een letterlijke verbeelding van de duivel die het hart van de mensen met deze werelse zonden vervult. Uiteraard is dit ook impliciet in het onderschrift bij Van Swanenburgh, maar daar is de nadruk verplaatst naar de aanblik van deze zondige zaken in "Satans schilderij" (hetgeen zowel figuurlijk als letterlijk kan worden opgevat), en de uitwerking daarvan. Ook Raupp kwam recentelijk tot dezelfde constatering met betrekking tot deze twee prenten (RAUPP 1984, p.290).

274-5) CAMPHUYZEN 1623(ed.1647), p.2.

274-6) CAMPHUYZEN 1623(ed.1647), p.215-230. Zie ook DE JONGH 1968/69, p.66 en noot 134.

274-7) CAMPHUYZEN 1623(ed.1647), p.225.

275-1) Idem, p.218/219 en 223.

275-2) Idem, p.224: "'t Beeld is een lompig boeck dat sonder nut of sin is:/ 't Welck niet leerachtig heeft: daer spraeck noch letter in is:/ Een vleyend oog bedroch, 't welck naackt t'aenschouwen geeft,/ Hoe dat hy is in 't hart die 't maeckt en die het heeft."

275-3) Idem, p.223. De direct hierop volgende regels luiden: "so komt het dat gy ('t wijl 't gesicht sich laet bedriegen,/ En 't hert verwondert staet door 't schoone schilderlieden),/ Soo als ghy alles geern in schildery aen-schout,/ Alsoo oock in der daet geern dien en hebben sout./ Dus krijght d'onwijse lust ...", etc. (zie verder het citaat in mijn tekst, v66r p.275n1)

275-4) Horatius, Ars Poetica, 180-182: "Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus ...".

275-5) Zie ook Erasmus: "Sed quum statuaria et pictura olim inter liberales artes habita sit tacita poesis, plus interdum repraesentans affectibus hominum, quam homo, quamvis facundus, possit verbis exprimere..." (De amabili Ecclesiae concordia, Opera Omnia, Leiden 1703-1706, V, col.501, B). Geciteerd door PANOFISKY 1969b, p.211. Men vergelijkte Quintilianus' uitspraak (I.O., XI.3, 67), hieronder weergegeven in de woorden van Junius: "De Schilderye een stille-swijghende werck, ende altydt den selvighen schijnhoudende, dringht soo diep in de binnenste beweginghen onses ghemoedts, datse menigh-mael de kracht der wel sprekenheyt selver schijnt te boven te gaen." (JUNIUS 1641, p.44). Uiteraard kon deze gedachte ook in een positieve context worden gebruikt (zoals in Junius en in de voorrede bij deze Nederlandse versie van Junius door J.de Brune de Jonge, die dezelfde uitspraak daar nog eens citeert), als een van de belangrijkste capaciteiten van de schilderkunst.

275-6) LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.107.

276-1) Zie hierover S.F.Witstein, "Menanders pleidooi" in: WITSTEIN 1980, p.42-60 (het artikel verscheen eerder in 1967). Zij toont dat het verhaal een op Seneca Rhetor gebaseerde retorische oefening is. Het hier aangehaalde gedeelte van het verhaal, het pleidooi van de schuldige Menander, is echter geheel een eigen toevoeging van Cats.

276-2) F.Veenstra, Ethiek en moraal bij P.C.Hooft, Zwolle 1968, p.147 en 107-109. Hij citeert uitvoerig uit: A.Laurentius, A discourse of the preservation of sight: of melancholic disease: of rheumes and old age, translated by Richard Surphlet, 1599 (ed.S.V.Larkey), Oxford 1938.

Zie ook HOOFT 1611(ed.1983), p.104 (embleem XIV): "Een lidmaet dat ik voed, my in den strick verwart;/ Dat's 't ooch: door dese wondt vaert my de pijn in 't hart"; zie hierover Porteman in: idem, p.166, waar deze nog een door Ripa geciteerde passage aanhaalt, die van Marsilio Ficino afkomstig is, waarin over dezelfde problematiek wordt uitgeweid.
Zie voorts de verhandeling van J.de Brune de J. in: Wetsteen der vernuften, Amsterdam 1644, p.9 over "... dat alle liefden d'oorsprong uit het gesicht hebben".
Uiteraard brengt ook Huygens in Oogentroost, als een van zijn eerste "troost-argumenten" voor de verslechtering van het gezichtsvermogen, ter sprake dat dit gunstig kan zijn, omdat daardoor minder aanleiding wordt gegeven tot ondeugden (en men dan de blik naar binnen kan richten). Zie: C.W.de Kruyter, Constantijn Huygens' Oogentroost; een interpretatieve studie, Meppel 1971, p.92 (De Kruyter verwijst hierbij weer naar een andere klassieke bron, nl. Seneca: "Oculi adulterium monstrant, et mala omnia").

276-3) Zie p.271n1 en p. 277n2.

276-4) VAN MANDER Grondt, fol.24v (cap.IV, 26). Zie ook het commentaar van MIEDEMA 1973, II, p.499.

276-5) J.Saenredam naar H.Goltzius, B.95, HOLLSTEIN, XXIII, nr.101: "Dum male lascivi cohibentur ocelli,/ In vitulum praeceps stulta iuventa ruit".

276-6) Bij voorbeeld: "Het oog, alleen het oog, kan gansch den mensch ontrusten./ Het is een open deur, een inganck van de lusten;/ Die, sonder goed beleyt, die vensters open doet,/ Krijgt, ligter als hy meynt, een dief in syn gemoet." (CATS (ed.1712), I, p.184/185, in: Self-strijt, 1620), en: "Siet! wat het oog vermagh; het oog heeft vreemde krachten / En over ons bedrieff, en over ons gedachten,/ O! Sooje tucht bemint, en schouwt den vuylen brant,/ Hout doch het dertel oog gedurigh in den bant." (CATS (ed.1712), I p.21, bij embleem X, in: Proteus ofte Minnebeelden, 1627).

277-1) CATS 1625(ed.1712), I, p.392. Zie ook hiervóór p.172/173 en p.172n2.

277-2) Zie p.270 en p.270n5, n6. CATS 1625(ed.1712), p.387/388. Ook Van Beverwijck gaat, na iets over de gevaren van het oog gezegd te hebben, waarbij hij Cats' passage uit Self-Strijt citeert (zie p.276n6), als vanzelfsprekend over op het effect van lichtzinnige schilderijen, als een van de zaken die men vanwege deze capaciteit van het oog dient te mijden (zie voor dit citaat p.270/271 en p.271n1).

277-3) Zie p.168-179.

277-4) Zie p.173/174, 175-179.

278-1) Zie p.219/220 en p.219n2 t/m n5.

278-2) Zie p.219n3.

279-1) Zie over deze prent (B.100; HOLLSTEIN, XXIII, nr.106), hiervóór p.219n3. Later hoop ik in een andere context nog eens uitvoeriger op deze complexe en buitengewoon interessante gravure terug te komen.

279-2) BREDERO 1622(ed.1983), p.140, afb.12. Eerder aangehaald door J.A.Emmens, "Ay Rembrandt, maal Cornelis stem", Ned. Kunsthist. Jrb. 7 (1956), p.133-165, p.141 en afb.2. Ook Raupp refereerde recentelijk aan deze prent: RAUPP 1984, p.287/288. Het onderschrift luidt: "Wanneer de mensch bedenckt syn Ydelheit met leet,/ Hy Venus oorlof geeft, en 's weerelds prael vertreed./ En leent demoedig 't oor der Deugden heilige leering,/ En offert dankbaer Gode het wierook van bekeering".

279-3) VAN MANDER Grondt, fol.6 r/v (Cap.I, 61, 62, 63). Zie ook hiervóór p.168 en 211. Na de waarschuwendende exempelen van Actaeon en Paris voegt hij er nog een opmerking aan toe waaruit heel duidelijk deze connectie blijkt: "Sy (de jonge schilders) oordeelen meest met Paris ten dwaesten,/ t'Schilders Houwlijck is veel van sulcker moden,/ Schoonheyte ghelijckt haren sin wel ten naesten,/ ...".

279-4) Zie p.180/181, 196/197, 220/221.

280-1) Althans wat betreft het Oude Testament en bijbehorende apocriefen; dit bleek uit een inventarisatie van bijbelse onderwerpen, door een groep Leidse studenten (1982), in het reproductiemateriaal op het RKD. Zie ook PIGLER 1974, I, 153-155 en 224-227.

280-2) Uit Boccaccio's Decamerone V, 1; alleen in Holland werd dit onderwerp veelvuldig uitgebeeld. Zie PIGLER 1974, II p.453-353. Aan deze lijst kunnen nog vele Hollandse schilderijen worden toegevoegd. Ik hoop later nog eens op dit interessante onderwerp terug te komen. Van Vos bestaat een gedicht op een schilderij van Backer met dit thema (VOS ed.1726, p.336).

280-3) Zie p.130/131 en p.159.

280-4) Zie p.193/194, 235-238, 241, 255/256, 258/259, 260/261, 264.

281-1) H.Miedema, "De nimf en de dienstmaagd: een realistisch genre?", Oud Holland 90 (1976), p.262-266: "Een naakte jonge vrouw is bij de Haarlemse academisten altijd te lezen als de personificatie van een puur abstractum, een Platonische idea, sluimerend en latent zolang ze niet voorzien is van aardse attributen". Miedema deed deze uitspraak naar aanleiding van een door Reznicek gepubliceerde naaktstudie van Goltzius (Oud Holland 89 (1975), p.104, afb.1). Hij haalde daartoe een citaat aan van Van Mander uit de Wtbeeldinge (fol.124r; inleiding van het eerste boek), waar deze zegt dat "Met het naectt maken der Beelden wilden sy [de ouden] oock uytghebeelden, en bewijzen dat de macht der Goden was naectt, en openbaer voor een yghelijck, en datse waren bloot en suyer van alle misdaet, oprecht van herten, en onbevleekt van list en bedrogh, waer in de Menschen hun mosten

nae bootsen, en ghelijck wesen". Dat dit voor Van Mander niet de enige betekenis van het naakt was, toont een passage twee bladzijden verder (Wtbeeldinge, fol.126v): "Venus was veeltijts heel naect gemaect: want wie die Venus in onkuysheyt dienen, worden gebloot van rijckdom en eere". Overigens is het opmerkelijk hoe Miedema, door te laten zien dat de vrouw in de tekening van Goltzius een traditionele pose heeft, lijkt te willen ontkennen dat er iets bijzonders aan de hand is met deze tekening die geheel afwijkt van voorgaande naaktstudies en die mijns inziens onmiskenbaar - geheel of gedeeltelijk - naar model is vervaardigd. Dat zij niet voor "verkoop onder de toonbank" bedoeld was, wil nog niet zeggen dat Miedema's alternatief ("Zij toont - onbekend met aardse schaamte - haar natuurlijke delen aan de kunstenaar, die het zo meedeelt aan de profane toeschouwer") niet een wat al te hooggestemde visie op de kunstenaar toont. Dat een dergelijke studie een klassieke pose heeft, maakt deze nog niet tot een "sluimerend abstractum"; dat Goltzius hier een "Platonische idea" uitbeeldde (en niet gewoon een mooie naaktstudie van een jonge vrouw in een voor vrouwelijke naakten traditionele houding, waarbij het gezichtspunt op z'n minst ongebruikelijk en suggestief is), lijkt niet door de tekening zelf bewezen te worden. Overigens zijn er weinig 17de-eeuwse schilderijen die zo'n uitgesproken erotische lading hebben als Goltzius' Jupiter en Antiope, waarnaar Miedema voor de houding van deze nimf verwijst.

282-1) De reden dat dit zo is aangeslagen zal vooral liggen in het feit dat het zoveel gemakkelijker is iconografische bijzonderheden ("symbolen", "moralisaties", etc.) te verwoorden dan om over picturale kwaliteiten te spreken; het schilderij als beeld komt dan helaas in de kou te staan. Men kan dit tegenwoordig goed waarnemen als men rondleidingen in Nederlandse musea beluistert: er wordt opgewekt gebabbeld over alle "verborgen betekenissen", zonder dat er goed wordt gekeken - en dat moet toch allereerst het doel zijn waarvoor een schilderij is gemaakt; daar komt nog bij dat zulke zaken al gauw een "wetenschappelijke" indruk maken. Mijns inziens is dit alles een minder positief neven-effect van dit iconologische onderzoek dat mede lijkt te zijn veroorzaakt door de tentoonstellingscatalogus Tot lering en vermaak, Rijksmuseum, Amsterdam 1976.

282-2) E.de Jongh en H.Miedema worden hier als de meest invloedrijke vertegenwoordigers van het iconologische onderzoek over de Noordnederlandse kunst uitgelicht. Het duidelijkst brachten zij hun denkbeelden naar voren in: E.de Jongh, "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", in: cat. tent. Rembrandt en zijn tijd, Brussel 1971, p.143-194, passim; idem, "Inleiding", in: TOT LERING 1976, passim; H.Miedema, "Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", Oud Holland 89 (1975), p.2-16, i.h.b. p. 3 en 5 en H.Miedema, "Realism and comic mode: the peasant", Simiolus 9 (1977), p.205-219 (zeer verhelderend voor Miedema's benadering van kunst is ook: "Kunst is shit", De Gids 138 (1975), p.103-122).

282-3) In het bijzonder App.I p.298, 301, 302/303, 307, 312, 314/315, 322, 323. Zie voor de voortdurende herhaling ervan in

literatuur waarin mythologie of het gebruik van mythologie een belangrijke rol speelt: App. I, p.327/328, 330/331, 332-335. Deze principes werden steeds gebruikt om de "poëterij" uit de oudheid mee te rechtvaardigen. Zie verder o.a. WITSTEIN 1964, i.h.b. p.229-252, over Rodenburghs apologie van de dichtkunst. Zie voor hetzelfde met betrekking tot de emblemliteratuur o.a. R.J.Clements, Picta Poesis. Literary and humanistic theory in renaissance emblems, Rome 1960, p.62 e.v. en LEEMAN 1984, hfdst. VII.

283-1) Zie bijvoorbeeld DE JONGH 1976, p.27 en noot 36. Zie over de aanhaling uit Van Mander de noot hieronder. De regels van Van der Venne die als motto van De Jonghs inleiding fungeren, slaan mijns inziens specifiek op emblemen en op emblematische schilderijtjes met teksten zoals Van der Venne die vervaardigde - "Sinne-cunst" - en niet zozeer op eigenschappen die de eigentijdse schilderkunst in het algemeen heeft, of zou behoren te hebben (in de voorafgaande passages van dit lange gedicht komen diverse zaken aan de orde die wellicht meer zeggen over de functie en betekenis die schilderijen konden hebben). (ZEEUSCHE NACHTEGAEL 1623, p.55-66).

Overigens zij er hier terzijde op gewezen dat - buiten de voorbeelden die op het literaire procédé slaan en die dus weinig over beelden zeggen - de immer aangehaalde voorbeelden uit de kunsttheoretische literatuur om te staven dat ook in beelden diepzinnigheden uit gewone dingen dienen te worden gelezen, slaan op zuiver zinnebeeldige voorstellingen die als zodanig in elkaar gezet zijn, met personificaties, attributen, etc. (zie DE JONGH 1976 p.20 en noot 19). Het altijd in dit verband aangehaalde versje van Van Hoogstraten over "bijwerk dat bedektelijk iets verklaart" (VAN HOOGSTRATEN 1678, p.90), slaat op zinnebeeldige attributen bij een personificatie (een uitbeelding van één figuur), die op onopvallende wijze ("bedektelijk") iets duidelijk maken ("verklaart") en niet iets "verhullen" onder een "mom-aanzicht"; het gaat juist om bijwerk dat dient om "de toezenders haer beeld te doen kennen". Wat Van Hoogstraten bedoelt met "bedektelijk verklaren" is hetzelfde wat Laresse uitvoerig beschrijft: wanneer Laresse het heeft over het feit dat men soms voor de duidelijkheid genoodzaakt is tot het invoegen van zinnebeelden "om ... alle duisterheid en twijffelachtigheden weg te ruimen", die geveinsdheid, valsheid of bedrog uitbeelden in de vorm van "beelden, beesjes of Hieroglifize figuren", zegt hij dat dit "bedektelyk" moet gebeuren, omdat het alleen voor de toeschouwer bestemd is, voor wie het verklaart wat er aan de hand is (LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.70).

283-2) In de door De Jongh aangehaalde aanduiding van de schilderkunst als "de seer vermaecklijcke vernuft-barende edel Schilder-const", waar Van Mander de voorrede mee opent, ligt ongetwijfeld de "miscere utile dulci"-gedachte besloten; opmerkelijker dan dat Van Mander dit hier zo stelt, lijkt mij dat dit de enige keer is dat hij daarnaar verwijst.

283-3) Van Mander Grondt, fol.18v (cap.V, 43).

284-1) H.Miedema, "Realism and comic mode: the peasant", Simiolus 9 (1977), p.219: "...the visual arts of the first few decades of

the 17th century display an overwhelming preference for the expression of ideas, for underlining the importance of salvation, and for intellectual comprehension of the subject depicted", en even verder: "...the art of around 1600 is as full of content, and is as informative and didactic ('moralizing' if you like) as the art which preceded it".

Miedema verwijst bijna alle kunsthistorici een te subjectieve benadering. Dergelijke uitspraken zeggen waarschijnlijk veel over de voorkeuren van Miedema, maar zijn mijns inziens niet altijd even verhelderend voor deze periode. Weliswaar onderkent hij dat de balk in zijn eigen oog mogelijk bestaat "in een voorkeur voor beeldende kunst met een beredeneerbare, afleesbare en optelbare inhoud", maar tegelijkertijd voegt hij daaraan toe: "welnu, die eigenschappen zijn gebleken, de essentie uit te maken van de kunst van de zestiende en zeker die van de eerste helft van de zeventiende eeuw" (MIEDEMA 1976, p.262). Dit laatste waag ik in zijn algemeenheid in twijfel te trekken.

284-2) Miedema moet in zijn analyse van de levensbeschrijvingen tot tweemaal toe constateren dat Van Mander daar nooit iets over de onderwijzende functie zegt (MIEDEMA 1981, p.214/215 en 248/249). Desondanks stelt hij toch: "Een kunstwerk heeft voor Van Mander tot doel de toeschouwer aan te trekken door zijn aangenaamheid en hem dan te onderwijzen door zijn inhoud" (op.cit. p.214/215); dit zou volgens hem impliciet blijken.

Aangezien wij over het eerste - het aangename uiterlijk - van Van Mander overvloedige informatie krijgen en over het tweede in het geheel niet, is het mij niet duidelijk hoe dat blijkt. Het enige voorbeeld dat Miedema tenslotte nog tevoorschijn weet te halen - de tekst over het genoemde Oordeel van Salomo - geeft hem aanleiding om te schrijven:

"Impliciet blijkt het aansporende effect van schilderijen bij voorbeeld uit het feit dat gerechtsvoorstellingen in schepen-kamers werden opgesteld" (p.248/249). Dat zulke schilderijen - gerechtsvoorstellingen, gemaakt voor en geplaatst in een specifieke context - een didaktische functie hebben is evident; dat dit echter niets zegt over Van Manders visie op de functie van andersoortige schilderijen lijkt mij even duidelijk. Opmerkelijker aan dit gedicht is overigens, dat ten eerste een eventuele stichtende-allegorische functie van de twee daarna genoemde mythologische thema's wordt ontkend (zie voor het citaat hiervóór p.271), en ten tweede dat Van Mander hiermee een passage opneemt waarin bezwaar wordt gemaakt tegen "lichtzinnige" mythologische onderwerpen, iets waar hij verder nooit ernstige bezwaren tegen lijkt te hebben. Van Mander kan zelfs met grote waardering een schilderij van De Gheyn waarop satyrs een slapende Venus bespieden, beschrijven (Leven, fol.294v): "waer van den eenen al schroemende bestaet op te lichten een dunne doeck, dat haren schoot of schaemte bedeckt". Hij zegt dan hoe "uytnemend, volkomen en verwonderlijk" het van ordonnantie, stelsel, proportie, handeling en "vloeyentheit" is.

284-3) Zie MIEDEMA 1981, p.140-170 en p.199/200 (4.2 t/m 4.9 en 6.4), p.245-248 (8.1 t/m 8.2.3)

284-4) Zie over de belangrijkste van deze termen: H.Miedema, Fraey en Aerdigh, Schoon en Moy in Karel van Manders Schilder-

Boeck, Alphen a/d Rijn 1984.

284-5) VAN MANDER Leven, fol.276v: Een uitbeelding van Pictura die de historie van Icarus en Dedalus schildert "om de maethoudicheyt der Constnaren in Latendunckenheyt voor te houden ..." en fol.277v: een allegorische uitbeelding op het spreekwoord "'T begheeren heeft geen rust", waar op de achtergrond "de Poeetsche Helle-pijnen, als die van Tantalus, Sisyphus, Ixion, Tityus en Danalides" te zien waren.

285-1) VAN MANDER Leven, fol.280r: Van Mander vertelt hoe een boer die een voorstelling van Danaë bij de schilder in het voorhuis zag hangen, deze goed ging bekijken en dacht dat het schilderij een annunciatie voorstelde "... eenen vlieghenden Cupido siende voor den Enghel; en de Danaë, die op een schoon cierlijke bedstede light naeckt met de beenen van een, voor de Maria, en trock also met al zijn grof verstandt even wijs henen". Het gaat hier mijns inziens niet zozeer om de bespotting van het onbegrip van de onwetende (zie MIEDEMA 1981, p.129), of om "een demonstratie van het decorum" (MIEDEMA 1973, II, p.454), als wel om een bespotting van de middeleeuwse wijze van allegorische uitlegging in christelijk-theologische zin. Zie over Van Manders afkeer tegen deze wijze van interpreteren van mythologische fabels: App.I, p.315 en 317. Zie over Danaë als "prefiguratie" van Maria's onbevleete ontvangenis: PANOFISKY 1933, p.205-207.

285-2) VAN MANDER Leven, fol.297v.

285-3) Idem, loc.cit.

285-4) Bij voorbeeld over een Diana en Actaeon van Rottenhammer: "...wel gheordineert, vrolijk en gloeyende gheschildert, soo dat ghelijck zijn schilderijen by den Liefhebbers in weerden zijn" (fol.296r) en over Wtewaels Mars en Venus: "...gantsch vol aerdigh cleen werck, en soo scherp, als t'gesicht vermach yet t'onderscheyden, wonderlijke, cierlijck, Tafel, Koetse oft bedstede, met alle de Goden, en veel Liefdekens afcomende in de wolcken". Over Cornelis' Bruiloft van Peleus en Thetis: "... uytnemende constigh stuck, en aerdigh van inventie", en over een tweede: "... playsant gheordineert, met seer veel heel tronien, naeckten en anders, en is seer vrolijk en aerdigh geschildert" (fol.293r). Opmerkelijk is dat hij dergelijke voorstellingen dikwijls slechts "godenbanketten" noemt zonder het specifieke onderwerp te noemen, zoals bij Wtewaels: "...een uytnemende cleen stuck op copen ... vol werck, en heel aerdigh en suyver ghedaen" (fol.296v), dat toch vrijwel zeker een Bruiloft van Peleus en Thetis voorstelt (het stuk in Braunschweig). Ook bij Sprangers compositie van de Bruiloft van Amor en Psyche (in het leven van Goltzius), wordt het onderwerp zelf niet vermeld (zie voor het citaat p.16n1. Zie voorts voor een beschrijving van De Gheyns Venus door satyrs bespied, p.284n2 onderaan. Heel mooi is ook een beschrijving van een schilderij van Jacopo Palma, waarvan verteld wordt dat Venus, Juno en Pallas aan tafel zitten, terwijl de tweedracht, de twistappel geworpen hebbende, wegvliegt; voorts dat er nog andere personages te zien zijn, zoals een halfnaakte schenker, kindertjes en andere dingen en dan: "Maer bysonder is seer gracelyck de Venus, die half wat van

achter sit, en keert haer seer aerdich nae haeren Cupido, die haer yet schijnt heymelijck in d'oor te seggen, de tronie der Venus, bille, knie, en alles zijn seer wel, en op een hervaren manier van wercken ghedaen: Summa, is een stuck dat seer ghepresen wort, ghelijck het wel weerdich is". (slechts uit de beschrijving blijkt dat het om een Bruiloft van Peleus en Thetis moet gaan. MIEDEMA 1981, p.221, noemde het abusievelijk een Oordeel van Paris). Zeer opmerkelijk is tenslotte Van Manders beschrijving van Goltzius' Danaë, een van de weinige schilderijen waar een uitlegging van een mythologisch thema zeer welsprekend in het beeld is verwerkt (door de enorme hoeveelheid muntstukken en andere kostbaarheden, het grijnzende oudje, de lachende Mercurius en de vrolijke cupido's die o.a. met een direct naar de mannelijk genitalia verwijzende stokbeurs rondvliegen, wordt op een komisch-satirische wijze op de almacht van het geld geduid). Van Mander beschrijft de schoonheid van Danaë en de prachtige wijze waarop zij is geschilderd, waarna hij melding maakt van het oude wijf, "eenen doortrapten Mercurius" en de kindertjes "...comende met Stock-beurs en anders aen ghevloghen, soo dat het oock van schoonheit der ordonnantie niet is te verbeteren." (fol.286r). Van Mander noemt hier de belangrijkste elementen (Mercurius en de stokbeurs) die naar een duiding van het schilderij verwijzen, maar hij laat het aan de lezer over daar het zijne van te denken. In een ander verband hoop ik nog eens op dit curieuze schilderij terug te komen. Opvallend is verder dat wanneer Van Mander bij voorbeeld een aantal landschappen van Coninxloo noemt - waarvan men vrijwel zeker kan zijn dat zij een bijbelse of mythologische scène bevatten - hij niet één keer een onderwerp vermeldt.

285-5) Als Van Mander in de opdracht van de Wtlegghingh (de enige plaats waar hij op de relatie van de Wtlegghingh tot de schilderkunst ingaat), als reden voor de toevoeging van de Wtlegghingh bij het Schilder-Boeck aanvoert: "...op dat onder ander oorsaken, den Schilder zijn geschilderde Ovidii historien self verstae en anderen wete te beduyden", geeft hij daar in feite mee aan, dat - behalve dat kennis van uitleggingen van de fabels op dat moment geen gemeen goed was - het uitbeelden van de fabels en de betekenisgeving van deze verhalen twee losstaande zaken zijn, waarbij het laatste niet een wezenlijk onderdeel van de uitbeelding vormt, maar eerder een verbaal extra is. (VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiv). Zie App.I, p.318.

285-6) MIEDEMA 1981, p.220. De twee plaatsen in het Leven die Miedema aangeeft om deze bewering te staven, handelen over schilderijen waarin goden zijn gebruikt als personificaties in zuiver allegorische voorstellingen buiten een verhalende context: "daer Cupido eenen Pan onder hem legt, bewijzende dat de Liefde Natuere overwint, ..." (fol.190r) en een allegorie op de triomf van de rijkdom: "Den rijkdom is uytgebeeldt met den Godt Pluto oft Dis, ... , met d'een handt grijpende in een Coffre met gelt, met d'ander stroyende gouden en silveren penningen". Deze passages zeggen dus niets over de eventuele allegorische interpretatie van verhalende mythologische onderwerpen.

286-1) Deze gelijkstelling blijkt vooral uit Miedema's gebruik van de term "iconologisch procédé". Zie MIEDEMA 1973, I, p.297

(inleiding van zijn commentaar op de Grondt). Miedema schrijft daar dat als de Grondt "...werd geïnterpreteerd met behulp van het iconologische procedé, waarvoor Van Mander zelf het apparaat heeft verschaft, in de vorm van de Wtlegghingh op Ovidius' Metamorfofen en van het iconologische handboekje Wtbeeldinge der figueren", het leerdicht een dubbele of drievoudige betekenis bleek te hebben. De term "iconologisch", die hij zegt te gebruiken in de zin van Ripa, is hier m.l. onjuist gebruikt. In de Wtlegghingh gaat het om een toepassing van een literair-allegorische procédé, met beelden heeft het echter niets te maken (op p.306 gaat Miedema zelfs zover dat hij zegt dat Van Mander in de Wtlegghingh meestal drie soorten verklaringen geeft voor hetzelfde "beeld"). Zie hierover ook hiervoor p.265n4 en App.I, p.318-320 (de Wtbeeldinge kan uiteraard wel een iconologisch handboekje worden genoemd en daar kan van een iconologisch procédé worden gesproken).

Dat Van Mander onder "poëterije" en "poeetsche versieringen" bij uitstek het iconologische, allegorische procédé verstaat zoals Miedema stelt (MIEDEMA 1981, p.219), is m.l. evenmin juist. Van een "iconologisch procédé" in de zin van Ripa is sprake als Van Mander het over "moralen" of "sinnekens" heeft (of ook wel eens "sin-rijcke inventie"), zie voor plaatsen: MIEDEMA 1981, p.218/219. Met "poëterije" en "poeetsche versieringen" wordt m.l. steeds gewoon verhalende stof uit de dichtkunst - met name de mythologie - aangeduid (en dat wil volgens de regels van de poëzie zeggen, stof uit verzonnen verhalen die op meerduidige wijze kunnen worden gelezen, zie p.282 en p.282n3. Het gebruik van de term "iconologisch" is ook hier alleen maar verwarrend. Als Van Mander deze bewoordingen gebruikt in verband met schilderijen wil dat naar mijn mening slechts zeggen dat het onderwerp stof ontleent aan een "poëterije" of "poeetsche versiering", hetgeen geenszins impliceert dat het schilderij dan als een allegorie wordt aangeduid. Voor de uitbeelding is dan gebruik gemaakt van een dichterlijk, verzonnen, verhalend thema, waarvan in ieder geval het verhaäl in diepere zin kan worden gelezen.

286-2) ANGEL 1642, p.34-56.

286-3) Twee mooie voorbeelden: De "Aerdigh-vercierende Rijckelijckheydt" is van groot belang, zo zegt Angel, "door de opwekkende toe-gheneghentheydt, die men daer door in de ghemoederen van de Konst-beminders wacker maeckt, sulcx bevindt men daghelijcx in die gheene, die haer Stucken, en Wercken daer mede verrijcken, soo datse met een wensch-begheerte, het oog der Lief-hebbers tot haer dinghen verrucken en dat daer door de Stucken haer te beter van de handt gaen" (ANGEL 1642, p.39), en: "...wij moeten door de schijn eyghentlijke kracht (soo noem ick het) het ghesichte der Konst-beminders, door een, eendrachtelijke goede ordenen der 'tsamen-voeginghe van licht en schaduwen overweldighen en innemen" (op.cit., p.40; zie ook op.cit., p.38/39, p.43, p.54/55).

286-4) Zie ANGEL 1642, p.34 en p.44-51. Als voorbeeld van "hoogna-ghedachte" behandelt hij bij voorbeeld Rembrandts Bruiloft van Samson, waarin de gasten aanliggen in plaats van aanzitten, waarin het duidelijk te zien is dat Samson een raadsel uitlegt, voorts dat het een vrolijke bruiloft is, etc. Angel geeft ook

voorbeelden van "treffelijke na-ghedachten" van Lievens (resp. diens Abraham en Isaac en diens Bathseba), waar dingen zijn uitgebeeld die weliswaar niet in de bijbeltekst staan, maar die toch geheel in overeenstemming zijn met deze tekst.

286-5) CATS 1637(ed.1712), II, p.196. Zie hierover: "Portret van een dichter bij Cats" in: WITSTEIN 1980, p.61-75.

De schilder gaat in op zijn capaciteit om schoonheid en jeugd - met name die van Rhodope - voor de eeuwigheid vast te leggen, een schoonheid die voor altijd te aanschouwen zal zijn.

Voorts zegt hij dat hij door zijn kunst alles kan tonen waar men van houdt, en tenslotte weidt hij uitvoerig uit over het feit dat hij geld kan verdienen met zijn vak en de dichter niet (en dat dit serieus werd opgevat blijkt uit het feit dat Angel juist deze passage weer citeert, ANGEL 1642, p.27-30), en op het feit dat schilders vanouds op goede voet staan met hooggeplaatsten.

Ook in Huygens' enthousiaste relaas in zijn autobiografie (1629-1631) over de eigentijdse Noordnederlandse schilderkunst, zal men tevergeefs zoeken naar uitlatingen over leerzame inhoud, diepzinnige implicaties of over een dienovereenkomstige functie van de schilderkunst, terwijl uit de vele gloedvolle woorden gewijd aan hetgeen er op schilderijen te zien valt en hoe dit is weergegeven, zijn liefde voor de schoonheid van deze kunst duidelijk naar voren komt (zie: A.H.Kan, De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf verteld, Rotterdam 1971, p.66-87).

In lofdichten op de schilderkunst, zoals bij voorbeeld de gedichten verzameld in Thomas Asselijn's Broederschap der schilderkunst, ingewijdt door schilders, beeldhouwers en des zelfs begunstigers, Amsterdam 1654 (waaronder Vondels "Inwijginge der schilderkunst", ook in VONDEL WB, V, p.820 e.v.), of Jan Vos' "Strijdt tusschen dood en natuur, of Zeege der schilderkunst" (VOS ed.1726, I p.193-207), zal men zoiets evenmin vinden. Het vastleggen van de schoonheid der natuur, het "tot leven" brengen van dode materie, het overwinnen van de tijd, vormen hierin vaste thema's. Ook wordt het zusterschap van de schilderkunst en de poëzie dikwijls benadrukt in dergelijke verzen; men lijkt ze dan veeleer als complementair op te vatten dan dat men principes van de een ook voor de ander wil laten gelden. Alle bovengenoemde aspecten komen overigens ook in het al vaker genoemde gedicht van Van der Venne (zie p.274n2, n3, 283n1) aan de orde.

Men vergelijkte tenslotte de lofrede op de schilderkunst in het voorwoord van Johan de Brune de Jonge bij de Nederlandse versie van Junius' Schilder-konst der Oude (1641), waarin dezelfde elementen voorkomen (met name het kunnen vastleggen van al het zichtbare en het overwinnen van de tijd); zelfs wanneer hij, zoals vaker gebeurt, het grote vermogen tot het bewegen van het gemoed via de ogen benadrukt, wordt niet naar een stichtende functie verwezen. JUNIUS 1641, fol.IIIv-VIv.

287-1) Zie LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.122-124.

Lairesse schrijft dat hij de fabelen van Ovidius in zijn jonge jaren reeds tot in alle details uit zijn hoofd kende, maar dat zijn vader (ook een kunstenaar) hem nooit iets had verteld over de uitleggingen. "Dat 'er vele zyn, die de Fabelen van Ovidius van buiten kennen, stellen wy vast; maar van binnen zeer weinig. 't Is meest uit Printboeken, en niet in de Grondtext, dat men tegenwoordig zoekt" (zie ook de hiervóór op p.160-162 geciteerde

passage die ons waarschijnlijk veel zegt over de gangbare praktijk van het schilderen van mythologische voorstellingen). De schilder moet de uitleggingen kennen, zo zegt hij, "om niet tegens den rechten zin aen te gaen".

Zelfs wanneer Lairesse als eerste expliciet aangeeft dat schilderijen met mythologische voorstellingen een "zinbeteekening" hebben: "... werdende dan de Fabel gefilosofeerd en ook gemoralizeerd, en alzo op eene en dezelve wyze tot een spiegel voorgesteld, om de deugd te doen aannemen en het kwaad te schuwen; gelyk wy doorgaans in Ovidius, Vergilius en anderen bespeuren.", dan maakt hij daarmee tevens duidelijk dat het in feite de fabel is die moraliserend uitgelegd wordt en niet het beeld zelf (op.cit., I p.117). Zie ook hieronder noot 3.

287-2) Zie LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.70/71 (over bedrog bij Mercurius en Battus en de verleiding van Callisto); I, p.125/126 (over de Nijd bij Apollo en Hyacinthus); I, p.386 (over de invoering van de Nijd bij de vrijage van Venus en Adonis) en p.391 (over Noodlot en Woede bij het vertrek van Adonis), en II, p.128 (over Wraaklust en Razernij in Callisto-scènes). In deze passages blijkt steeds dat Lairesse deze invoeringen van zinnebeelden ziet als verduidelijkingen voor de toeschouwer.

287-3) Zie bijvoorbeeld LAIRESSE 1707(ed.1712), I, p.127 (uitleg bij Apollo en Hyacinthus), I, p.128 (bij Diana en Endymion; hier worden in het beeld wel elementen van een historische uitleg ingevoegd, de rest staat daar echter geheel los van), I, 389 (bij Vernus en Adonis), en II, 131/132 (bij de fabel van Callisto). Hetzelfde verschijnsel doet zich mijns inziens ook wel voor in de literatuur, zoals in Vondels (zeer defensieve) voorrede van Faëton of reuckelooze stouthed (VONDEL WB, X, p.33-35); na een uitvoerige verdediging van het gebruik van mythologie, waarin het hele apparaat in stelling wordt gebracht (zie App.I p.334), worden tenslotte een historische, een "natuurkundige" en een "zedekundige" verklaring gegeven, die traditionele uitleggingen van het Ovidiaanse Phaëton-verhaal zijn, en los staan van zijn toneelstuk (dat natuurlijk wel een moraliserende strekking heeft, als "spiegel van reuckelooze stouten"; deze uitleggingen hebben daar echter verder weinig mee te maken). Hetzelfde is ook het geval in Jacob Struys' Ontschakingh van Proserpina met de bruiloft van Pluto, Amsterdam 1634. Daar worden in een toegift achterin, traditionele morele en natuurlijke uitleggingen gegeven van de fabel, die in geen relatie met het toneelstuk staan. Daarna voegt hij echter nog toe dat iedereen het verder naar eigen "zin" mag uitleggen (zie ook p.266n1).

287-4) Zo schilderde Thomas de Keyser een Odysseus en Nausicaa voor de Desolate Boedekamer van het Amsterdamse stadhuis en Sandrart dezelfde scène als schoorsteenstuk voor burgemeester Huydecooper (zie p.53/54). Men denke ook aan Stryckers Theseus en Ariadne voor de Assurantiekamer van het stadhuis (p.141). Van de schilderijen met de door ons geïnterpreteerde onderwerpen kan een werk als Tegnagels Vertumnus en Pomona in deze context gezien worden. Zie over de mogelijke functie als huwelijksgeschenk: p.254, 257, 262/263, 264/265.

Wat betreft de "bestraffings"-categorie: wij zagen eenmaal dat een Actaeon voorstelling kon functioneren binnen een specifieke -

moraliserende - context (het paneeltje van Poelenburch in samenhang met de paneeltjes van Potter, zie p.183/184; daar werd dan ook de bestraffing zelf duidelijk in beeld gebracht. Zie voor echte bestraffingsscènes: de Val van Icarus en de "Poeetische Helle-pijnen" die Van Mander in een specifiek moraliserende context noemt (zie p.284n5); men denke ook aan het reliëf met de Val van Icarus door Artus Quellinus boven de deur van de Desolate Boedelkamer van het stadhuis in Amsterdam. Van de niet zo aangenaam ogende scènes als bij voorbeeld de Dood der Niobiden, het Ultrukken van de tong van Lara, het Villen van Marsyas, het Ketenen van Prometheus, etc. - meestal betrekking hebbend op de val van de hoogmoed - kan men zich heel goed voorstellen dat zij voor een specifieke plaats bestemd waren.

288-1) CAMPHUYZEN 1623(ed.1647), p.224.

289-1) VONDEL WB, II, p.489-494, r.29-73.

289-2) TEN BERGE 1979, p.105.

289-3) Idem, p.62. Ten Berge citeert Vos en Westerbaen. Westerbaen: "Wie denkt de woorden na/ Die de beroemde Cats de geile Sephyra / Voor haar lusten in zijn Zelfstrijt heeft doen spreken,/ Die niet een vuurtje in zijn boezem voelt ontsteken/ Of niet een kleine bres in zijne kuisheid lijdt,/ Schoon de Hebreewer knecht daar dapper tegen strijdt". Van Heemskerck werd geciteerd door DE JONGH 1968/69, p.62/63, noot 121.

290-1) E.de Jongh, "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", in: Rembrandt en zijn tijd, cat. tent. Brussel 1971, p.144: "Alles overheersend is wel de neiging tot moraliseren, veelal neerkomend op aanmoediging tot deugdzaamheid en verwijzing naar vergankelijkheid en dood" (De Jongh spreekt hier over de 17de-eeuwse mentaliteit).

290-2) Dit is een citaat uit een brief van Goltzius (1605), waarin hij de kunstliefhebber Jan van Wely verzoekt: "Soekt eenighe oude testamentische historien uyt die schilderachtig syn, daer sal ick myn plaisir uyt soecken ende daervan wat int werck leggen. Wilt al vrolycke historien zoeken die in schilderie lieflyck staen." (REZNICEK 1961, p.373). Hoewel de geciteerde woorden in Goltzius' brief niet in verband met mythologieën worden gebruikt, lijkt mij dat zij goed uitdrukken wat ik hier bedoel. Blankert (in: GOD & GODEN 1981, p.28) voerde deze brief aan om te tonen dat het onderwerp niet altijd van even groot belang werd geacht. Hij kreeg hier kritiek op van P.Hecht (Simiolus 12(1981/82), p.186), die stelde dat dit slechts wil zeggen dat onderwerp en wijze van presentatie aan elkaar gerelateerd zijn (hetgeen uiteraard impliciet is aan deze uitspraak), en niet dat Goltzius meer waarde hechtte aan vrolijkheid en lieflijkheid dan aan edificatie. Dit lijkt mij een moeilijk te bewijzen stelling, aangezien in het citaat over literaire of opbouwende aspecten van het onderwerp niet wordt gesproken en wel uitdrukkelijk over die andere aspecten. Natuurlijk behoeft dit geenszins te zeggen dat Goltzius het onderwerp niet belangrijk vond, maar het wijst er wel op dat hij

veel waarde hechtte aan de picturale mogelijkheden en het aangename effect van het onderwerp, hetgeen overigens vele van zijn schilderijen bewijzen (wellicht doelde hij zelfs op erotisch getinte onderwerpen. Tot dezelfde suggestie kwam recentelijk ook Elizabeth McGrath (McGRATH 1984, noot 74). Interessant is in dit verband, dat Rubens in een brief aan Dudley Carlton (1628), een schilderij van Suzanna en de ouderlingen een "galanteria" noemde. In een reactie op deze brief sprak Carlton over dit schilderij, dat hem werd aangeboden, de dubbelzinnige hoop uit: "La Susanna ha da esser bella per innamorar anco li vecchi." (zie McGRATH 1984, p.84 en noot 72 en 75). Het lijkt of men niet wil aannemen dat een schilder als Goltzius zich wel eens meer - of evenveel - om picturale aspecten dan om literaire zaken zou kunnen bekommeren, waarschijnlijk omdat dat een mening is die door vele iconologen wordt verbonden met een verouderde 19de-eeuwse visie. Zie voor verwante uitspraken die gebaseerd zijn op het heden ten dage onder Nederlandse iconologen schijnbaar onwankelbare "a priori" dat de voornaamste intentie van (historie)schilders in deze periode alleen maar kon zijn om hoogstaande, belerende en geleerde schilderijen te vervaardigen: p.281n1, 284n1, n2.

290-3) Zie ook p.265n4.

291-1) Zie SCHENKEVELD 1980, p.31-37. Zij spreekt met name over de "heidense" epithalamia van Bredero wanneer zij oppert dat de goden die in deze epithalamia optreden vooral een signaal zijn dat het vrolijk toegaat en dat de erotiek centraal staat. Er werd een scherp onderscheid gemaakt tussen dēze, en de christelijke epithalamia, die door dezelfde dichters - uiteraard voor anders geaarde opdrachtgevers - konden worden vervaardigd.

291-2) Zie vooral Porteman, in: HOOFT 1611(ed.1983), p.6-28, over deze speelse variant van de embleemliteratuur. Zowel de amoureuze liedboeken als de liefdesemblematiek vormen overigens typisch Hollandse verschijnselen, die hun grootste bloei in de eerste twee à drie decennia van de eeuw hadden.

291-3) Daarin onderscheiden zij zich van pastorale scènes die verder vele verwante aspecten vertonen. Zie KETTERING 1983, i.h.b. hfdst.7 en de conclusie.

291-4) Zie p.203-206 en p.205n4.

292-1) Zie p.223, 240, 263/264.

292-2) Voor een schilderij dat op deze wijze - via de kunsthandel - zijn weg naar het publiek moest vinden, zal een zo veel mogelijk "open" betekenis, die door de koper kon worden ingevuld, de verkoopbaarheid wellicht hebben vergroot. Dat de verandering in onderwerpkeuze na 1600 onder meer te maken kan hebben met een veranderende marktsituatie werd reeds gesuggereerd (zie p.146, 162, 164).

292-3) Hier werd reeds op gewezen door N.C.Sluijter-Seijffert in een stelling bij haar proefschrift Cornelis van Poelenburch (ca.1593-1667), Leiden 1984.

292-4) VAN MANDER Grondt, fol.33r (cap.VII, 46); vertaling: MIEDEMA 1973, I, p.198: "maar de zin laat ik over aan de eigenaar van het stuk."

Van Mander zegt dit naar aanleiding van Cornelis' Grot van Plato, die hij behandelt in het hoofdstuk "Van de Reflecty, Reverberacy, teghen-glans of weerschijs", als voorbeeld van een mooie toepassing van "reflexy". Het is opmerkelijk dat Van Mander zelfs hier, als het om een werk gaat met een zeer specifiek literair thema, dit slechts ter sprake brengt vanwege bepaalde picturale merites en niet de gelegenheid aangrijpt die dit neoplatoonse thema hem biedt, om uit te weiden over "het fysieke licht als afspiegeling van het geestelijke licht", waarover, zoals Miedema zegt, het eerste gedeelte van Cap.VII handelt (MIEDEMA 1973, II, p.512). Hij geeft slechts een korte beschrijving en laat vervolgens de betekenis over aan de eigenaar (zie voor een interpretatie van deze compositie, uitgaande van een passage in Spieghele Hertspiegel (SPIEGHEL 1614, p.45/46 en p.122/123 (III,71 e.v. en VIII, 89 e.v.): P.J.Vinken, "H.L.Spiegel's Antrum Platonicum", Oud Holland 75 (1960), p.125-142). Miedema zegt over deze passage, dat de opmerking zou kunnen wijzen op een fundamenteel verschil in zienswijze tussen Van Mander en Spieghele (die het meest in aanmerking lijkt te komen als eigenaar), die volgens Miedema hard van leer trok tegen de "iconologisch-mythologische methode" der poëten (zie voor mijn bezwaren tegen Miedema's hantering van het begrip "iconologisch" in een dergelijke context, p.286n1). Zie voor een andere mening over de uitlatingen van Spieghele waar Miedema hier op doelt: App.I, p.336. Miedema acht het ook mogelijk dat Van Mander bedoelt dat Spieghele het beter weet dan hij (MIEDEMA 1973, II p.527/528). Het laatste lijkt mij dichter bij de waarheid. Naar mijn mening staat er wat er staat: hij laat het over aan de eigenaar, Spieghele of wie dan ook: voor de eigenaar is het beeld bestemd en heeft het een functie, hij behoort het zin te geven.

NOTEN APPENDIX I

295-1) Een beknopte uiteenzetting over de plaats van Van Manders Wtlegghingh ten opzichte van de lange traditie van mythen-uitlegging - waarbij echter niet zozeer de daaraan voorafgaande Metamorfosen-commentaren en bewerkingen werden betrokken (de traditie van de meervoudige duiding in het algemeen, met name zoals deze naar voren komt in een aantal mythografische handboeken vormde daar vooral het referentiekader) - werd reeds gegeven door Bruyn in een ongepubliceerde doctoraalscriptie: BRUYN z.j., hfdst. 1 en 2.

295-2) In een hoofdstuk getiteld "Undermeanings in Ovid's Metamorphoses" geeft D.C.Allen (ALLEN 1970) een overzicht van de belangrijkste uitleggingen en commentaren op de Metamorfosen vanaf de 12de tot in de 18de eeuw (waarin overigens Van Manders Wtlegghingh over het hoofd wordt gezien). Zoals in Allens hele boek het geval is, is dit voornamelijk een opsomming van korte, wat willekeurig aandoende karakterisering, waarmee de verscheidene titels aan elkaar gebreed worden. Als chronologisch overzicht, om een indruk te krijgen van wat er achtereenvolgens geschreven is op dit gebied, is het bijzonder nuttig; een structurerende conceptie of conclusies omtrent essentiële tendenzen en de verschillende tradities ontbreken echter grotendeels. Allen maakt bijvoorbeeld zelfs geen onderscheid tussen uitgaven in het Latijn of in de volkstaal. Een belangrijke aanzet tot meer inzicht daarover krijgt men uit de studies van B.Guthmüller: "Picta Poesis Ovidiana" (GUTHMÜLLER 1973), waarin vooral verband wordt gelegd tussen een bepaald type Duitse en Franse becommentarieerde en geïllustreerde uitgaven uit de tweede helft van de 16de eeuw en de embleemliteratuur, voorts "Lateinische und Volkssprachliche Kommentare in Ovids Metamorphosen" (GUTHMÜLLER 1975), waarin het bestaan van twee zeer verschillende tradities in de 16de-eeuwse Italiaanse commentaren wordt verduidelijkt, en tenslotte zijn Ovidio Metamorphoseos Vulgare (GUTHMÜLLER 1981), waarin de traditie van de Metamorfosen-bewerkingen in de Italiaanse volkstaal van de 14de tot en met de 16de eeuw nauwkeurig wordt beschreven. Het beeld dat in deze Appendix is geschetst kwam in deze vorm reeds tot stand voordat dit laatste boek mij onder ogen kwam; wel waren zijn artikelen die vóór dit boek verschenen mij toen bekend. Met behulp van dit belangrijke werk kon de eerste paragraaf echter op een aantal plaatsen worden verbeterd en aangevuld (met name in de noten).

295-3) Hier ligt de vooronderstelling aan ten grondslag dat zowel de kunstenaars als hun publiek via deze weg hun kennis opdeden van de verhalen uit de klassieke mythologie. De constatering dat de Metamorfosen bij uitstek als bron diende voor de picturale uitbeelding van mythologische verhalen in de Noordnederlandse schilderkunst en tevens het meest vertaalde, bewerkte en geïllustreerde werk uit de klassieke oudheid was (terwijl ook bij het gebruik van mythologische thema's in de dichtkunst het meest daaruit geput werd), met andere woorden, dat verhalen uit het voor een breed lezerspubliek meest toegankelijke werk tevens verreweg de populairste bron vormde voor schilder- en dichtkunst,

moge voorlopig dit uitgangspunt verantwoorden.

295-4) E.R.Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern/München 1965, p.28.

296-1) GUTHMÜLLER 1981, p.13.

296-2) GUTHMÜLLER 1981 geeft in het eerste deel van zijn boek een beknopte en zeer goede inleiding op de talloze en uiteenlopende wijzen waarop Ovidius' tekst tot en met de 16de eeuw werd benaderd en gebruikt. Hij wijst op de belangrijke rol die bewerkingen in de volkstaal moeten hebben vervuld voor de kennis en verspreiding van de klassieke mythen, en benadrukt het belang van de bestudering daarvan voor het bepalen van de houding die men ten opzichte van de klassieke mythologie innam.

296-3) GUTHMÜLLER 1981, p.13.

296-4) Idem, p.20. Uiteraard is er een nauwe samenhang tussen de in deze appendix behandelde traditie in Ovidius-commentaren in de volkstaal en de lange mythografische traditie die resulteerde in deze handboeken (waarin Boccaccio's Genealogia Deorum een cruciale positie bekleedt); het verloop van deze traditie en de plaats van voor de 16de-eeuwse mythen-interpretatie zo belangrijke auteurs als Conti en Gyraldi werden door Seznec helder uiteengezet en zullen hieronder grotendeels buiten beschouwing worden gelaten (zie vooral SEZNEC 1961(3), dl.II).

296-5) - Cy commence Ovide ... son livre intitulé Metamorphose ... moralisée par maistre Thomas Waleys ... translate et compile par Colard Mansion..., Brugge 1484. Wat de illustraties betreft bevat deze uitgave één grote houtsnede per boek (alleen in het 11de boek aangevuld met een kleine extra prent), voorts één grote op de titelpagina, en in de inleiding 16 kleine houtsneden's (van de belangrijkste goden) en één grote (geraadpleegde exemplaar KB). - Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Venetië 1497 (geraadpleegde exemplaar: Venetië 1501 (UBL). Deze uitgave bevat 53 houtsneden). Zie over de illustraties in deze uitgaven: HENKEL 1926/27, respectievelijk p.61-65 en p.66-70.

297-1) Zie vooral: GUTHMÜLLER 1981, hfdst. B II en D I. Voorts: GUTHMÜLLER 1975, p.119-125; MOOG-GRUNEWALD 1979, p.21; GREENHAUS-LORD 1968, p.64.

Guthmüller geeft een zorgvuldige analyse van Bonsignori's bewerking (p.56-104) en van de gedrukte Vulgare en de relatie tot Bonsignori's tekst (p.173-191). Bonsignori's parafrase in de volkstaal blijkt hoofdzakelijk gebaseerd op Giovanni del Vergilio's Latijnse proza-parafrasering uit de eerste helft van het trecento (op.cit., p.72-78).

297-2) In de 15de en 16de eeuw werd dit werk ten onrechte beschouwd als van de hand van Thomas Walleys. Zie o.a.: MOSS 1982, p.23, ALLEN 1970, p.168-172; WARNERS EN RANK 1968, p.57-58. De Ovidius Moralisatus vormt een onderdeel van Bersuire's grote encyclopedische werk, boek XV van zijn Reductorium Morale, voltooid in het midden van de 14de eeuw. Zie voor een onderzoek naar Bersuire's werk: F.Ghisalberti, "l'Ovidius moralizatus di

Pierre Bersuire", Studi romanzi 23 (1933), p.6-136 (i.h.b. p.78-86 over de relatie Mansions - Bersuire). Voorts: J.Engels, "l'Edition critique de l'Ovide Moralizatus de Bersuire", Vivarium 9 (1971), p.19-24 en idem, Etudes sur l'Ovide moralisé, Groningen 1945, p.32 e.v. en p.81 e.v.

297-3) In 1333/34 onstond Arrigo Simitendi's vertaling naar de originele tekst van Ovidius - zonder commentaar - die duidelijk voor een literaire elite bestemd was, terwijl Bonsignori's werk op een breder geleterd publiek binnen de Toscaanse commune's gericht was (GUTHMÜLLER 1981, p.122-123).

297-4) GUTHMÜLLER beschrijft hoe vanaf de tweede helft van het trecento, mede door toedoen van Petrarca, in Italië bij de humanistische elite totaal geen interesse was voor vertalingen van klassieken, zodat dergelijke vertalingen geheel de aansluiting verloren met de vroeg-humanistische beweging (GUTHMÜLLER 1981, p.127-129). Deze tendens zette in versterkte mate door tijdens het quattrocento (op.cit., p.130-139). In de tweede helft van de 15de eeuw ontstond er weliswaar, aanvankelijk aan de hoven, een bloeiende vulgair-humanistische literatuur, maar deze richtte zich op het gebruik van klassieke dichtkunst - en vooral stof uit Ovidius - in de literaire vormen van de eigentijdse dichtkunst (bijvoorbeeld in het werk van Poliziano en Niccolò da Coreggio); deze vulgair-humanistische assimilatie, waarin Ovidiaanse mythen poëtisch werden omgesmolten, vindt zijn hoogtepunt in Ariosto's Orlando Furioso. Ook deze literaire elite had geen enkele belangstelling voor het vertalen van klassieke werken (GUTHMÜLLER 1981, p.129-179).

297-5) GUTHMÜLLER 1981, p. 176-179. Zie voor de verschillen tussen de gedrukt tekst en de Bonsignori-handschriften: idem, p.185-186.

298-1) De euhemeristische gedachtengang gaat tot de vroeg-christelijke periode terug en vooral op het werk van Lactantius; voor Lactantius was het slechts een middel om de valsheid der heidense goden aan te tonen, zonder dat hij verder een diepere zin in de verhalen wilde zoeken. Vanaf de middeleeuwen werden de verschillende - soms zeer strijdige - tradities die in het uitleggen waren ontstaan, vredig naast elkaar gezet. Opmerkelijk is dat Bonsignori als enige probeert de historische en morele verklaringen enigszins met elkaar te verbinden (GUTHMÜLLER 1981, p.88-96).

298-2) Als voorbeelden de uitleggingen van de fabel van Actaeon in respectievelijk de Vulgare en Mansions uitgave: In de Vulgare wordt ten eerste de, van Fulgentius afkomstige, historische uitlegging gegeven, dat Actaeon een fanatieke jager was, die, toen hij ermee ophield, zijn grote aantal honden bleef onderhouden welke al zijn bezittingen "consumeerden". Voorts: dat hij Diana naakt zag, wil zeggen dat, omdat Diana de godin van de jagers is, hij zich van alles beroofd (uitgekleed) zag. Dat hij een hert werd, wil zeggen dat hij een mens was die van rijkdom in armoede geraakte, die zich niet meer tussen de mensen durfde begeven en de reputatie van een schuw beest kreeg. In Mansions uitgave wordt min of meer dezelfde uitleg gegeven:

Actaeon was een man die teveel joeg, nodeloos lang zijn honden onderhield en tot armoede kwam. De laatste twee ingenieuze toevoegingen van Bonsignori ontbreken hier dus. Dan volgt de "sens Allegorique", waarin het verhaal de passie van Christus heet te weerspiegelen: het bos is de wereld, Actaeon staat voor Christus die als mens door de joden (de honden), die hij geestelijk gevoed had, wordt verslonden (VULGARE 1497(ed.1501), fol. XXIV (cap.VIII); MANSION 1484, fol. 97v/98r).

298-3) Guthmüller geeft aan dat in de Vulgare Bonsignori's uitleggingen op vele plaatsen zijn gewijzigd, daar ontbraken christelijk-theologische allegorieën geheel. In de gedrukte uitgave zijn echter onder invloed van de Ovide Moralisé en de Ovidius Moralisatus diverse uitleggingen met verwijzingen naar Christus en het geloof toegevoegd (GUTHMÜLLER 1981, p.186/187). Volgens Moss neemt Mansion bijna geheel de beschrijvende delen van Bersuire over, de allegorieën zijn echter grotendeels bekort. Bij Bersuire werd elke fabel zowel tropologisch als geestelijk geallegoriseerd (MOSS 1982, p.23). Bersuire's uitleggingen kunnen bestaan uit: a) een natuurlijke of fysische uitlegging (omvat ook astrologische uitleggingen), deze komt weinig voor; b) historische of euhemeristische uitleggingen; c) tropologische (morele); d) een allegorische die refereert naar geloofszaken.

299-1) Zie DORAN 1964, p.44 en GUTHMÜLLER 1975, p.133. Uitgaven van 1507(?), 1520(?), 1523, 1531. Overigens verschenen ook van Bersuire's werk in het Latijn nog zes gedrukte edities in de eerste helft van de 16de eeuw (MOSS 1982, p.23).

299-2) Een beschrijvende catalogus van alle drukken van de Vulgare in GUTHMÜLLER 1981, p.282-287. Zie ook GUTHMÜLLER 1975, p.134 en DORAN 1964, p.45. Genoemd worden edities van 1501, 1508, 1519, 1520, 1522.

299-3) Tutti gli Libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti del litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa ..., Venetië 1522.

299-4) Zie hierover GUTHMÜLLER 1981, p.191-207, GUTHMÜLLER 1975, p.135 en DORAN 1964, p.55. Agostino, een pretentieuze navolger van Boiardo, behoorde geenszins tot de vulgair-humanistische avant-garde. Zijn werk staat ver af van dichters als Bembo, Ariosto en Sannazaro. Hij was een dichter die niet in hofkringen verkeerde, maar, werkend voor uitgevers, zich richtte op wat Guthmüller "Unterhaltungslektur" voor een breed publiek noemt. In vele stukken vervalt Agostino in proza, waarbij hij Bonsignori's parafraze trouw volgt (zie GUTHMÜLLER 1981, p.191-207).

299-5) Tot 1586 worden 25 edities genoemd. Zie over Regius: GUTHMÜLLER 1975, p.127-131; DORAN 1964, p.51-54; MOSS 1982, p.28-31; JAMESON 1973, p.210.

300-1) Zie de voorgaande noot: GUTHMÜLLER 1975 en DORAN 1964.

300-2) Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio con gli argomenti et allegorie, Venetië 1568 (eerste uitgave, zonder commentaar, Venetië 1553). Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea

dell'Anguillara. Con le Annotationi di M.Gioseppe Horologgi, & gli Argomenti & Postille di M.Francesco Turchi, Venetië 1584 (eerste uitgave, zonder de toevoegingen van Horologgi en Turchi, Venetië 1561; zie over het ontbreken van de uitleggingen van Turchi in de geraadpleegde edities van 1584: p.301n3).

301-1) Zie over deze vertalingen: GUTHMÜLLER 1981, p.236-259; MOOG-GRUNEWALD 1979, p.37-112 en B.Guthmüller, "Literarische Übersetzungen im Bezugfeld Originel - Leser (Am Beispiel italienischer Übersetzungen der Metamorphosen Ovids im 16.Jahrhundert)", in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 36 (1974), p.233-251.

Guthmüller (1981) wijst er op dat in Italië de houding ten opzichte van het vertalen in de volkstaal was veranderd (zie hiervoor p.297n4). Bleef tot ca. 1540 het vertalen een nederig genre waar humanisten en vulgair-humanisten zich niet mee bezighielden - waardoor deze vertalingen een zeer pretentieloos en ouderwets karakter behielden -, nadien ontstond langzamerhand ook buiten hofkringen een publiek dat gevormd was door de nieuwe vulgair-humanistische literatuur van dichters als Bembo en Ariosto, en dat de nieuwe literaire taal beheerste en waardeerde. De werken van Dolce en Anguillara haken in op deze tendens: zij maakten vertalingen waarin de Metamorfosen omgevormd wordt in de stijl van "romanze" als de Orlando Furioso, waarbij de gelijkwaardigheid van het Latijn wordt benadrukt; het vertalen wordt nu ook voor vooraanstaande dichters een volwaardige bezigheid.

301-2) Zie: GREENHAUS LORD 1968, p.72-73 en HENKEL 1926/27, p.82-85 en p.96-98. De illustraties in deze uitgaven zijn voor de Nederlandse kunst, voorzover mij bleek, niet van invloed geweest.

301-3) Volgens GUTHMÜLLER 1981, p.190, noot D64, werden de korte uitleggingen van Turchi in de kantlijn in Giunti's tweede uitgave van 1584 toegevoegd. In de mij bekende exemplaren van dat jaar (UBL en KB) ontbreken ze; wel zijn zij aanwezig in een uitgave van Giunti uit 1592 (KB). Voor Turchi's uitleggingen werd daarom van deze editie gebruik gemaakt.

301-4) Karakteristiek voor Dolce zijn uitleggingen van slechts één zin, waarin hij bijvoorbeeld wijst op de gevaren van de jaloezie (Cephalus en Procris), de hoogmoed die ten val komt (Latona, Marsyas, Niobe), dapperheid en deugdzaamheid die elke moeilijkheid overwint (Perseus en Andromeda), etc.

302-1) DOLCE 1568, resp. p.44, 25, 118.

302-2) Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide ... traduitz en vers Francois. Le premier & second par C.L.Marot, Le tiers par B.Aneau. Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles & Morales ..., Lyon 1556. Zie over de illustraties: HENKEL 1926/27, p.76/77 en hierna p.305n4).

302-3) Zie bijvoorbeeld de uitleggingen van de fabel van Callisto, waarvan enige op p.187/188 zijn vermeld.

302-4) ANEAU 1556; de voorrede, "Préparation ...", is onpaginé; volgens eigen nummering p.1-3.

302-5) De tegenstrijdigheid die hierin besloten ligt en die terug te voeren valt op enerzijds de Platonische en anderzijds de Aristotelische benadering van de metafoor, zal later nog ter sprake komen, zie p.316/317 en p.317n1, n2.

303-1) ANEAU, "Préparation ...", p.4-6.

303-2) Idem, p.8-15.

303-3) Idem, p.16-30.

303-4) Idem, p.39: "... i'ay illustré ces trois livres d'interpretation apposee pres du texte, & ce non point par tropologies anagogiques les appliquant & tirant a gueulle torse au sens mystic des saintes lettres, Car cela est mesler le Ciele avec la terre & les choses sacrees avec les prophanes".

303-5) Idem, p.42.

303-6) Natalis Comitiss Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem ..., Venetie (1551) (geraadpleegde edities: Padua 1616 en de franse vertaling: Mythologie ou Explication des Fables ..., ed. Parijs 1627; in facs.: Garland 1976) Zie hierover SEZNEC 1961(3), p.229 e.v. en ALLEN 1970, p.225 e.v.

303-7) P.Ovidij Metamorphosis seu fabulae poeticae: earumque interpretatio ethica, physica et historica Georgii Sabini, Wittenburg 1555 (geraadpleegde editie: Frankfurt 1589; in facs.: Garland 1976)

303-8) SABINUS 1555(ed.1589), "Epist. Dedicatoria". fol.3v. Vertaald luidt deze passage: "welke interpretatie men ook volgt, de ene zinrijker dan de andere, zij zijn profijtelijk voor de jeugd, mits wijsheid en keuze worden toegepast, en geen dwaze, monstrueuze of vergezochte verhalen verzonnen worden. En ook het heilige moet niet met het profane vermengd worden".

304-1) SABINUS 1555(ed.1589), "Georgius Sabinus de Utilitate Argumento actitulo operis", ongepagineerd.

304-2) Zie ook: DORAN 1964, p.59 en JAMESON 1973, p.211. Meestal wordt een fabel op algemeen tropologische wijze geïnterpreteerd, als morele exempla, waarin soms de trope zelfs geheel is verdwenen.

304-3) SEZNEC 1961(3), p.274/275. Guthmüller stelt nadrukkelijk dat het hier niet een verbod van allegoriseren in het algemeen betreft - die eerder nog in omvang toenam - maar specifiek van christelijke allegorieën (GUTHMÜLLER 1981, p.190, i.h.b. noot D64).

304-4) BUCK 1976, p.207.

304-5) Zie hierover ALLEN 1970, p.239-241 en SEZNEC 1961(3), p.95/96 Zie voor de positie van Erasmus, die eveneens een duidelijke scheiding van bijbelse en mythologische zaken

voorstond o.a. PANOFISKY 1969b, p.211-213.

Erasmus schreef in 1518 over Bersuire's geestelijke interpretaties: "Opus cuiusdam Praedicatoris insulsissimum, quod omnes Ovidianas fabulas ad Christum accomodat, imo detorquet" (MOSS 1982, p.26).

304-6) Seznec lijkt de uitlatingen van Rabelais en Luther te zien als een afwijzing van het zoeken naar alle diepere betekenissen en veronderstelt daarom dat ze van weinig invloed moeten zijn geweest. Seznec wil vooral aantonen dat de Renaissance-houding ten opzichte van de mythologie nauwelijks afwijkt van die in de middeleeuwen, maar hij gaat daarbij soms wat al te rigoreus te werk. SEZNEC 1961(3), p.95/96.

305-1) Zie hierover: WARNERS 1969, p.191-201.

305-2) Zie ook DORAN 1964, passim, WARNERS 1969, passim, BUCK 1976, p.198 en JAMESON 1973, p.211.

305-3) Ook William Golding geeft in de "Preface" van zijn vertaling (de eerste vier boeken verschenen in 1565, alle 15 in 1584), een verdediging van de fabelen in de trant van Sabinus (fol.BI t/m BIII). In de "Epistle" (fol.AI t/m AV), geeft hij in enkele verzen een aantal voorbeelden hoe de deugd geprezen en de ondeugd gestraft wordt (o.a van de fabels van Daphne, Phaëton, Actaeon, Narcissus, Pyramus en Thisbe, Adonis). The fyrst fower bookes of P.Ovidius Nasos worke, intituled Metamorphosis, Londen 1565, en The XV bookes of P.Ovidius Naso, entitled Metamorphoses, a work very pleasant and delectable, Londen 1584.

305-4) B.Aneau, Picta Poesis ut pictura poesis erit, Lyon 1552. Men krijgt de indruk dat er reeds een complete reeks blokken bestond, wellicht bestemd voor een geplande complete vertaling, waaruit voor beide uitgaven door Aneau werd geput. Zie over de toeschrijvingsproblemen betreffende deze en verwante illustraties uit de omgeving van Bernard Salomon: LEEMAN 1984, p.74.

305-5) Zie bijvoorbeeld de emblemen met de fabels van Actaeon en Callisto, aangehaald op p.169, 173 en 188.

306-1) Zie hierover: GUTHMÜLLER 1973, passim.

306-2) Excellente figueren ghesneden uuyten uppersten Poete Ovidius uuyt vijftien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsele. Duer Guillaume Borluit burgher der stede van Ghendt ..., Lyon 1557. Zie over de illustraties van Bernard Salomon vooral HENKEL 1926/27, p.77-83.

306-3) Bijvoorbeeld: "Acteon in eenen hert". "Moe van loopen en laghen Acteon ghebidt / Zijn onderZat en het gaeren t'ontspanne:/ De quae fortune wilde dat hy Zyn volck liet./ En dat hy ghinck inden bosch om te drinckene./ Daer hy Zach Dianen bloot huer staen wasschene./ Twas een mesual: maer Zy de circumstantien / Niet anZiende: Zy stelt hem twee groot hoorene:/ En maect eenen hert vuyt menschen substantien".

307-1) Johannes Spreng, P.Ovidii Nasonis. Dass sinnreychen und hochverstendigen Poeten Metamorphosis ..., Frankfurt 1571 (geraadpleegde editie). Eerste Duitse uitgave: Frankfurt 1564. Titel van de Latijnse editie: Metamorphoses Ovidii, Argumentis soluta oratione ..., Frankfurt 1563.

Johannes Posthius, Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib.XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss., Frankfurt 1569 (geraadpleegde editie; eerste uitgave 1563).
Zie over de houtsneden van Virgil Solis: HENKEL 1926/27, p. 88-90.

307-2) POSTHIUS 1563(ed.1569), "Vorred in den Ovidium", ongepagineerd.

307-3) Idem, volgens eigen nummering p.1/2.

307-4) POSTHIUS 1563(ed.1569), "Vorred ...", p.8 (Volgens eigen nummering).

308-1) Idem, p.7/8. Een dergelijke aanbeveling vinden wij overigens al eerder in het voorwoord van Marots vertaling van de eerste twee boeken (zie p.302n2): "... ceste belle Metamorphose, laquelle aux poetes vulgaires et aux paintres seroit tres profitable". C.Marot, Oeuvres complètes, ed. B.Saint-Marc, Parijs z.j., II, p.136.

308-2) SPRENG 1564 (ed.1571), "Vorred an der Leser", ongepagineerd.

308-3) Idem, p.2 (volgens eigen nummering).

309-1) P.Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis ... Brevioribus ex Luctatio Grammatico collectis expositae ..., Antwerpen (Moretus) 1591.

P.Ovid. Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae elegantissimae, a Crispiano Passaeo ... autore Guilhelmo Salsmanno ..., Arnhem 1607. Zie over de illustraties van Pieter van der Borcht resp. Crispijn de Passe I: HENKEL 1926/27, p.112-114 en p.117-118

309-2) DE PASSE 1607, fol.2r.

309-3) VAN DER BORCHT 1591, "Ad Lectorem", p.5: "Sed quoniam vario capiuntur plurima sensu, Arbitrario Interpres sit sibi quisque suo: Dummodo probrosi procul absit somes amoris, Et castae menti quidquid obesse solet".

310-1) Metamorphosis dat is de Herscheppinge, Beschreven door den vermaerden Poet Ovidius Naso ..., Antwerpen 1566 (GEEREBAERT 1a, BOSCHLOO 1). Zie over de illustraties - nauwkeurige kopieën naar Virgil Solis: HENKEL 1926/27, p.94/95 en BOSCHLOO, p.12.

310-2) Metamorphosis dat is, Die Herscheppinge oft veranderinghe ..., Antwerpen 1552 (GEEREBAERT 1).

310-3) Amsterdam 1588 (GE 1b, BO 2), Antwerpen 1595 (GE 1c, BO 4), Amsterdam 1599 (GE 1d, BO 5), Antwerpen 1608 (GE 1e, BO 8), Amsterdam 1609 (GE 1f, BO 9), Antwerpen 1615 (GE 1g, BO 10),

Rotterdam 1615 (GE ontbreekt, BO 11), Antwerpen 1619 (GE 1h, BO 12), Amsterdam 1621 (GE ontbreekt, BO 13), Antwerpen 1631 (GE 1i, BO 14), Rotterdam z.j. (ca. 1635?, GE 1j, BO 15), Rotterdam 1637 (GE 1k, BO 16), Rotterdam 1650 (GE 1l, BO 19).

310-4) De edities van 1566, 1595, 1608, 1615 twee edities), 1619, 1631, 1635, 1650 (resp. BOSCHLOO, nrs.1, 4, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 19).

310-5) De editie van 1637 (BOSCHLOO, 16).

310-6) De edities van 1588, 1599, 1609, 1621. De illustraties hierin zijn kopieën naar de zeer vrije kopieën naar Virgil Solis' houtsneden, die in een in 1583 te Leipzig verschenen uitgave voor het eerst werden afgedrukt. Zie HENKEL 1926/27, p.91-94, over zowel de Leipzigse uitgave als de Hollandse kopieën, en BOSCHLOO, p.12 en 18.

310-7) Metamorphosis, dat is Verandering, of Herschepping: van Ovidius Naso, op nieuw vertaalt, ..., Amsterdam 1643 (GE 12, BO 17). Latere drukken: Amsterdam 1647 (GE 12a, BO 18), Rotterdam 1657 (GE 12b, BO 21), Amsterdam 1662 (GE 12c, BO 23). Deze vertaling is, wat Arens noemt, een "opgedirkte" bewerking van Florianus, met behulp van de franse vertaling van Renouard (1614). Zie: J.C.Arens, "De opgedirkte vertaling van Ovidius' Metamorphosen uit 1643", Nieuwe Taalgids 56 (1963), p.78. Net als bij Renouard is ook hier het Paris-oordeel toegevoegd, vertaald door I.G. uit het Frans en met een opdracht ondertekend door Johannis Gracht (wellicht ook de "vertaler" van de Metamorphosen?). Zie over de anonieme illustraties: HENKEL 1926/27, p.126/127 en BOSCHLOO, p.14 en 18.

310-8) Den Metamorphosis, ofte Herscheppinge van P.Ovidius Naso ..., Antwerpen 1650 (GE 13, BO 20).

310-9) Publius Ovidius Nazoos Herscheppinge ..., Amsterdam 1671 (GE 24, BO 25). Zie over de illustraties: HENKEL 1926/27, p.105 en BOSCHLOO, p.18.

310-10) Al de werken van P.Ovidius Naso. Het tweede Deel Behelsende de Herscheppingen ..., Leiden 1678 (GE 26, BO 27). Zie over de illustraties: HENKEL 1926/27, p. 127/128 en BOSCHLOO, p.14 en 18.

311-1) In een exemplaar van de vertaling uit 1643 (zie p.310n7), zich bevindend in de Kon. Bibliotheek, trof ik ook Van Manders Wtelegghingh aan in een druk van 1645 bij dezelfde uitgever (I.I.Schipper).

311-2) Alle de werken van Publ. Ovidius Naso. Het tweede deel ... Met verklaringen en uitleggingen verrijkt, door Lud Smids, Amsterdam 1700 (GE 26b, BO 32). De 226 gravures zijn dezelfde als die reeds eerder in DE BENSERADE 1679 werden afgedrukt. Het zijn kopieën van H.Cause naar de illustraties van S.le Clerc en F.Chaveau voor de eerste Parijse editie van De Benserade uit 1676. Het zijn illustraties die grotendeels nog steeds in de Salomon-traditie passen - ondanks hun typisch laat 17de-eeuwse

uiterlijk - en waarvoor m.i. vooral die van Van der Borcht als uitgangspunt lijken te zijn genomen. Zie ook HENKEL 1926/27, p.136-140.

311-3) Vanaf 1588 volgen de uitgaven elkaar in hoog tempo op (vier tussen 1588 en 1605); een duidelijke verdichting valt te constateren tussen 1605 en 1620 (zeven uitgaven), een vermindering tussen 1620 en 1640 (vier), waarna de productie weer zeer regelmatig is, uitgezonderd een lacune tussen 1680 en 1690.

311-4) Metamorphoseon ..., Leiden 1661 (ed. C.Schrevelius; BO 22); Opera Omnia, Leiden 1670 (ed. N.Heinsius; BO 24). Illustraties met meer fabelen op een prent, naar voorbeeld van Giacomo Franco's gravures bij de in 1584 bij Giunti uitgegeven Anguillara-vertaling).

311-5) FLORIANUS (ed.1566), titelpagina.

311-6) FLORIANUS (ed.1588), titelpagina.

311-7) VAN DORT 1650, titelpagina.

311-8) Geciteerd uit FLORIANUS (ed.1588), fol.Aiiir.

312-1) Idem, loc.cit.

312-2) (C.van Ghistele), Deerste viere boecken van Eneas ..., Antwerpen 1554; Deerste sesse boecken van Eneas ..., Antwerpen 1556; De leste sesse boecken van Eneas ..., Antwerpen 1556. Zie GEEREBAERT, p.177 en SMIT 1975, I, p.212-214, p.252-272. Zie ook SLUIJTER 1980, p.308/309 en SLUIJTER 1982, p.314 en 320.

312-3) Geciteerd uit FLORIANUS (ed.1588), fol.Aiir.

312-4) FLORIANUS (ed.1588), fol.Aiiv. Vergelijk voor deze variant van het "tot lering en vermaak"-principe de voorrede bij Bredero's Groot Lied-boeck, Amsterdam 1622, waarin deze zegt de menselijke onvolkomenheden "op zijn boertsch gheset" te hebben omdat zij anders te scherp zouden bijten. Vergelijk ook: H.Pleij, "De sociale funktie van humor en trivialiteit op het rederijkers-toneel", Spektator, tijdschrift voor neerlandistiek 5 (1975-76), p.108-127, i.h.b. p.120, over de notie van het "ridendo dicere verum".

312-5) FLORIANUS (ed.1588), fol.Aiir.

313-1) VAN MANDER Wtlegghingh, "Voorreden", fol.iiiir. Miedema meent dat Van Mander doelt op de uitgave van 1599, omdat naar zijn mening de edities van 1588 en 1595 te lang geleden zijn als Van Mander zegt "over eenighe jaren" (MIEDEMA 1973, II, p.311). Het is mij niet duidelijk waarom hiermee niet een langere periode bedoeld zou kunnen worden. Van Mander zal toch, als Vlaming en leerling van de zeer geletterde Lucas de Heere, ervan op de hoogte zijn geweest dat deze vertaling al veel eerder bestond (uitgaven Antwerpen 1552 en 1566, Amsterdam 1588, Antwerpen 1595).

313-2) Idem, fol.iiiiv.

313-3) Idem, loc.cit. In het voorbijgaan krijgen overigens de preutse Hollanders hier nog een veeg uit de pan. Van Mander insinueert namelijk ook als oorzaak, zijn landgenoot Mathys Casteleyn citerend: "... onses Vlaemschen Casteleyns segghen al te waer bevonden, dat sulcker boesemen te vast ghesloten en toe gheknoott zijn"

313-4) COMES 1551(ed.1621), p.2 (bk.I, cap.1); ANEAU 1556, p.6.

314-1) Zie over dit verschijnsel ook p.328.

314-2) Op het belang van Conti's Mythologiae als bron voor Van Manders Wtlegghingh werd voor het eerst door Bruyn gewezen: BRUYN z.j., hfdst.2.

314-3) Voor Bersuire, zie WARNERS & RANK 1968, p.58; COMES 1551(ed.1621), p.2 (I, c.1); ANEAU 1556, p.5; SPRENG 1563(ed.1571), p.2; FLORIANUS ed.1588, fol.A iiv.

314-4) VAN MANDER Wtlegghingh, "Voor-reden", fol.iiiir.

314-5) ANEAU 1556, p.2/3; COMES 1551(ed.1621), p.3/4 (I, c.2).

314-6) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiir/v; COMES 1551(ed.1621), p.4 (I, cap.2).

315-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv; COMES 1551 (ed.1621), p.3 (I, cap.2).

315-2) Deze zin lijkt ontleend aan Haechtanus, zie p.317n4.

315-3) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv; COMES 1551(ed.1621), p.5/6 (I, c.3).

315-4) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiir. Zie WARNERS & RANK 1968, p.58. Van Manders eerste twee voorbeelden zijn zelfs dezelfde als die door Bersuire worden genoemd: zie MANSION 1484, fol.Iv.

315-5) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiir/v.

315-6) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv; ANEAU 1556, p.39 (zie hiervóór p.303n4); SABINUS 1555(ed.1589), "Epist. dedicatoria", fol.3v.

316-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv; COMES 1551(ed.1621), p.2/3 (I, c.1).

316-2) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv; COMES 1551(ed.1621), p.9 (I, c.5); SABINUS 1555 (ed.1589), "De utilitate ...", omgepagineerd; ANEAU 1556, p.6 en p.8-15.

316-3) Dezelfde doelstelling vinden wij ook in Mansions uitgave van Bersuire, MANSION 1484, fol.2v.

316-4) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.iiiiv/Vr.

316-5) Grootes meent, in zijn bespreking van Miedema's uitgave van de Grondt, dat deze passage de "iconologische" aanpak van Miedema rechtvaardigt, dat wil zeggen, dat op basis van deze uitspraak Van Manders "Leerdicht" allegorisch geïnterpreteerd kan worden (E.K.Grootes, "Aandacht voor Van Mander", Oud Holland 89 (1975), p.101).

Dit lijkt mij niet geheel juist: "poëterijen" of "poeetsche versieringen" blijken in een dergelijke context op een specifiek soort dichtkunst te slaan, zoals fabeldichten uit de oudheid, maar ook zoiets als de Orlando Furioso (zie Grondt, fol.33v), dus op verzonnen verhalen in dichtvorm. Dat dezelfde principes die voor de Wtlegghingh gelden - dus voor een traditioneel Metamorfofen-commentaar dat als functie heeft mythologische fabels uit te leggen - zomaar mogen worden overgeplaatst op een gedicht als de Grondt, dat toch een geheel ander "intrinsic genre" betreft (om een door Grootes gehanteerd begrip te gebruiken) lijkt mij niet verantwoord. Ik denk niet dat een werk als de Grondt met de term poëterij zou worden aangeduid (Van Mander spreekt in de opdracht en de voorrede bij de Grondt zelf over "ghedicht", terwijl ook in een van de drempeldichten die eraan voorafgaan wel over "Dicht-gheschrift" en "dicht-gheschrift" wordt gesproken maar niet over poëterij). Mijns inziens wordt niet meer bedoeld dan hier door mij is aangegeven (zie in verband hiermee ook p.266n1 en p.318/319, p.319n1); over mijn bezwaar tegen het gebruik van het begrip "iconologisch" in dit verband: p.286n1.

316-6) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.Vr; SABINUS 1555(ed.1589), "De Utilitate ...", onpagineerd.

316-7) Behalve de reeds genoemde inleidingen zijn ook verwant, de "Preface" bij GOLDING 1584 en FRAUNCE 1592(ed.1975), p.8 en 9.

316-8) Zie hierover ook p.328.

317-1) Dit werd reeds opgemerkt door SEZNEC 1961(3), p.102-103. Zie voor een analyse van de verschillende nadrukken - soms naar de esoterische, soms naar de didactische kant, waarbij de laatste steeds meer de overhand kreeg - in de 16de-eeuwse embleemtheorie: LEEMAN 1984, hfdst.VII.

317-2) Zie E.H.Gombrich, "Icones Symbolicae", in idem: Symbolic Images, Londen 1972, p.123-191, i.h.b. p.139-165.

317-3) Overigens zijn Aneau en Sabinus de enigen die dit net als Van Mander expliciet in hun voorredes vermelden; zie hiervóór p.303-306.

317-4) Hetzelfde standpunt wordt duidelijk uitgedrukt door Laurentius Haechtanus in zijn Mikrokosmos Parvus mundus (1579): "Er is immers niemand die niet aanvoelt dat God ook in het hart van de heiden zijn wet heeft geplant, waardoor deze goed en kwaad, eerbaar van schandelijk, rechtvaardig van onrechtvaardig kan onderscheiden. Wie zou, daar de grondslag van deze innerlijke wet niet afwijkt van de geschreven wet (de bijbel), durven

ontkennen dat God er de auteur van is" (PORTEMAN 1979, p.31; vertaling uit het Latijn van Porteman). Vergelijk Van Mander, fol.iiiiv: "Mercklijck sietmen, dat den Almachtighen hem heeft bewesen ... oock der Heydenen, en al der Weerelt gaef-rijcken en milden Godt te wesen: ... dat sulcke ... Menschen, des herten Wet-tafelen met wercken beschreven te zijn bewesen, datse hun selven een Wet zijnde, 't ghetuighen huns ghemoedts en der ghedachten beschulden en ontschulden toeluysterende ghehoor gaven, en hun onderwierpen, soo dat se ... met bescheyden en vromen wandel daedlijck de Godlijcke Wet volbrachten". Zoals Porteman zegt naar aanleiding van het geciteerde uit Haechtanus: "Deze en dergelijk uitspraken wijzen uiteindelijk op een eschatologische interpretatie van de geschiedenis: de historie wordt opgevat als een verzameling van voorbeelden waarin God zich openbaart; zij leidt derhalve met de bijbel en het boek der natuur tot een diepere kennis van de door God bestuurde en betekende werkelijkheid". Zie voor de geschiedenis van deze humanistische gedachte ook: C.Trinkaus, In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought, Londen 1970, in het bijzonder: II, hfdst.15 en de conclusie p.761-775.

317-5) Zie hierover p.324 en p.324n1.

317-6) Zie resp. p.308, 309 en 311.

318-1) VAN MANDER Wtlegghingh, "Aen ... Mr.Gedeon Fallet ...", fol.iir.

318-2) VAN MANDER Wtlegghingh, "Voor-reden", fol.iiv.

319-1) Dit is een reden te meer om voorzichtig te zijn met een al te nauw betrekken van de Wtlegghingh bij het interpreteren van de Grondt, zoals Miedema dat voortstaat (zie ook hiervóór p.316n5, 265n4, 286n1).

319-2) Zie H.Miedema, Karel van Mander: het bio-bibliografisch materiaal, Amsterdam 1972, p.28-30 (edities van 1613, 1615, 1643 (twee verschillende), 1645, 1658, 1661, 1662, 1662/63). Overigens bevindt zich in de Leidse Universiteitsbibliotheek ook een afzonderlijke eerste druk van de Wtlegghingh en Wtbeeldinge (1604). Of deze destijds ook als zodanig is uitgegeven, of dat hij los is geraakt van het Schilder-Boeck valt niet te zeggen.

319-3) VONDEL WB, VIII, p.613.

320-1) Zie p.301-302.

320-2) Respectievelijk VAN MANDER Wtlegghingh, fol.38v en 21r.

320-3) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.9v.

320-4) Zie bijvoorbeeld zijn uitleggingen van de Actaeon-fabel, hiervóór p.168.

321-1) VAN MANDER Wtlegghingh, fol.9r.

321-2) Zie bijvoorbeeld de fabel van Actaeon, p.168.

321-3) N.Renouard, Les Metamorphoses d'Ovide ..., Parijs 1614.
P.du Ryer, Les Metamorphoses d'Ovide ..., Brussel 1677 (BO 26).
In 1703 werd te Amsterdam de vertaling van Vondel (eerder gedrukt in 1671), met het commentaar van Du Ryer uitgegeven (BO 34).
Voorts werd in 1679 te Amsterdam de emblematische Metamorfosen-bewerking van I.de Benserade uitgegeven: Metamorphoses d'Ovide en rondeau (eerder verschenen in Parijs 1676).

322-1) BURCHOORN 1637. Dit is de enige uitgave van de Florianus-vertaling waarin de oude voorrede werd vervangen (in de laatste uitgave, Rotterdam 1650, staat in het geheel geen voorrede meer). Ook is dit de enige zonder de kopieën naar Virgil Solis; deze editie werd met 103 kopieën naar Tempesta geïllustreerd. De aanbeveling aan kunstenaars op de titelpagina is nog wel steeds aanwezig: "Seer dienstelijk en nut voor alle Edele Geesten ende Konstenaers: als Rhetorijckers, Schilders, Beeldt-snijders, Goudt-smeden, ende alle Liefhebbers der Historijen". In de "Toe-eygheningh" van de uitgever (P.van Waesberghe) zegt deze nog daarover dat dit boek ongetwijfeld is "...een vaste grondt-steen der jonghe Poëten, een voor-beeldt der Konstrijcke en Loff-waerde Schilders, ende als Leer-meester by de noyt-vernoeghde Liefhebbers der sin-rycke verstanden"

322-2) BURCHOORN 1637, "voor-reden", p.5-7.

322-3) VAN DORT 1650. Deze uitgave zag het licht met de prenten van Pieter van der Borcht uit 1591. Ook hier op de titelpagina: "Seer nut voor alle Schilders, Beltsnijders[sic], ende Liefhebbers der Poësie" (citaat fol.2r).

322-4) VAN DORT 1650, "Opdracht aan Aurelius Augustinus Malinaeus ...", fol.2-4.

323-1) VAN DORT 1650, "Voor-reden", fol.4v-5r.

323-2) VONDEL WB, VII, p.372 e.v.

323-3) GEERTS 1932, p.120 e.v.

323-4) GEERTS 1932, p.120 (vergelijk COMES 1551(ed.1627), p.2 (I, c.1).

323-5) VONDEL WB, VII, p.387; GEERTS 1932, p.121 (verg. COMES 1551 (ed.1627), I cap.1).

323-6) VONDEL WB, VII, p.387/388; GEERTS 1932, p.122.

323-7) GEERTS 1932, p.75-83.

324-1) Zie ook WARNERS & RANK 1968, hfdst. IV over 17de-eeuwse "geleerde" interpretaties van o.a. Daniel Heinsius en G.J.Vossius.

324-2) VONDEL WB, VII, p.390; GEERTS 1932, p.124/125.

324-3) VONDEL WB, VII, p.391; GEERTS 1932, p.125.

324-4) Zie over het gebruik van deze aanhaling van Aratus door Paulus; J.D.Warners, "Renaissance en oudheid", Nieuwe Taalgids 45 (1952), p.1-10, 201-210.

324-5) VONDEL WB, VII, p.387; GEERTS 1932, p.121.

324-6) VONDEL WB, VII, p.388; GEERTS 1932, p.122.

325-1) VONDEL WB, VII, p.392; GEERTS 1932, p.128.

325-2) VONDEL WB, VII, p.393; GEERTS 1932, p.128.

325-3) VONDEL WB, VII, p.393; GEERTS 1932, p.128. Zie ook VONDEL WB, X, p.33 (voorrede Faëton) en hieronder p.334.

325-4) VONDEL WB, VII, p.393; GEERT 1932, p.128.

325-5) D.van Hoogstraten, Beschrijving der Heidensche Goden en Godinnen, Amsterdam 1726 (tweede druk, eerste druk uit 1715).

326-1) C.A.Zaalberg, The Olympia epics of Jan van der Noot, Assen 1956, p.XI/XII.

326-2) Over de persoon van Grenerus is niet meer bekend dan dat hij een landgenoot van Van der Noot was, waarschijnlijk afkomstig uit Gent (zie op.cit.326n1, p.184, noot 4). Drs.K.J.S.Bostoen opperde dat mogelijk Van der Noot zelf onder deze naam schuilt (mondelinge mededeling).

327-1) ZAALBERG 1956, p.XI. Zie voor een analyse van de Apodixe: C.A.Zaalberg, 'Das Buch Extasis' van Jan van der Noot, Assen 1954, p.176-208. De tekst van de "Apodixe" staat in zijn geheel afgedrukt in ZAALBERG 1956.

327-2) ZAALBERG 1954, p.179; ZAALBERG 1956, p.18:3.

327-3) ZAALBERG 1954, p.179; ZAALBERG 1956, p.19:33.

327-4) ZAALBERG 1954, p.180; ZAALBERG 1956, p.20:39. Zie over deze steeds herhaalde tegenstrijdigheid hiervóór p.316/317, p.317n1, n2.

327-5) ZAALBERG 1954, p.180; ZAALBERG 1956, p.20/21:41.

327-6) ZAALBERG 1956, p.21:43.

327-7) Idem, p.21:44.

328-1) Idem, p.22-24:45-55 (ZAALBERG 1954, p.180/181).

328-2) ZAALBERG 1954, p.199-206.

328-3) ANEAU 1556, p.8-15; door Zaalberg kennelijk over het hoofd gezien.

328-4) Zoals August Buck zegt, was voor dichters als Ronsard en Du Bellay de mythologie zelfs "...ein konstitutives Merkmal der Dichtung wodurch sie sich ... von der Prosa unterscheidet" (BUCK 1976, p.198). Buck citeert daarbij een uitspraak van H.Weber: "ce qui différencie la poésie de la prose au yeux de Ronsard, c'est moins la structure du vers que l'emploi de la fable, qui cache la vérité sous la voile des mystères" (H.Weber, La création poétique au XVIIe siècle en France, Parijs 1956, I, p.132).

328-5) WITSTEIN 1964, p.230; RODENBURGH 1619, p.48.

328-6) Uit dit laatste blijkt dat ook de principes van de retorica direct met die van de poëzie gecombineerd konden worden, zoals ook Rodenburgh, met behulp van Wilson's Arte of Rhetorique deed. (RODENBURGH 1619, p.16). Zoals Witstein zegt: het algemeen aanvaarde voorschrift voor de poëzie, het Horatiaanse "nuttige met het aangename combineren" valt niet los te denken van de pijlers van de retorica: docere, delectare, movere. (WITSTEIN 1964, p.235-244).

330-1) HOUWAERT 1582(ed.1615), p.XIV-XIX.

330-2) Idem, p.XVII/XIX.

330-3) Idem, p.XIX.

330-4) Idem, p.XX.

330-5) Idem, p.XX.

331-1) Idem, p.XXI/XXII.

332-2) D.Heinsius, Hymnus of Lof-sanck van Bacchus, waer in het gebruyck en misbruyck vande Wijn beschreven wort, Amsterdam 1616 (in: Nederduytsche Poemata), "Voor-reden", fol.A3. Zie over dit werk L.Ph.Rank, J.D.Warners en F.L.Zwaan, Bacchus en Christus. Twee lofzangen van Daniel Heinsius, Zwolle 1965, i.h.b. p.23 e.v. P.J.Meertens gaf een scherpe kritiek op de interpretatie van Warners c.s. in: Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde 84 (1968), p.313-317.

333-1) D.P.Pers, Bacchus Wonder-wercken waer in Het Recht Gebruyck en Misbruyck des Wijns ..., Amsterdam 1628, "Aen den leser", fol.3r/v.

333-2) CATS 1625(ed.1712), I, p.252.

333-3) De vergelijking met druiven die onder het blad verborgen liggen werd eerder door Sabinus gegeven: SABINUS 1555(ed.1589), "De utilitate...", ongepagineerd.

333-4) CATS 1637(ed.1712), II, p.30.

334-1) COSTER (ed.1883), I, p.77/78 (voorrede bij Ithys, 1615).

334-2) VONDEL WB, X, p.33-35.

335-1) VONDEL WB, X, p.235; GEERTS 1932, p.89-93.

336-1) SPIEGHEL ed.1614, p.6/7 (I, r.101-115).

336-2) Idem, p.6 (I, r.84-97).

336-3) Vergelijk p.316/317.

336-4) Miedema stelde op basis van deze passage, dat Spieghel hard van leer trekt tegen de - wat hij noemt - "iconologische-mythologische methode", hetgeen mijns inziens dus niet geheel juist is. (MIEDEMA 1973, II, p.527/528, en MIEDEMA 1981, p.V). Zie voor een zelfde reactie op deze opvatting van Miedema: de bespreking van M.A.Schenkeveld-Van der Dussen van MIEDEMA 1981, in: Nieuwe Taalgids 75 (1982), p.164 en noot 1.

337-1) CAMPHUYZEN 1624(ed.1647), p.209. Zie ook H.G.van den Doel, Daar moet veel strijds gestreden zijn, Dirk Rafaelsz. Camphuyzen, Meppel 1967, p.74/75.

337-2) CAMPHUYZEN 1624(ed.1647), p.2.

337-3) Zie p. 274/275.

337-4) REVIUS 1630(ed.1930), I, p.77.

337-5) Zie J. te Winkel, De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde, IV/II, Haarlem 1924, p.109.

338-1) OUDAEN ed.1712, resp. I, p.127 en II, p.207/8. Zie over het gedicht op de tekening van Vertumnus en Pomona, hierv66 p.248.

338-2) G.Brandt, Poëzy, Amsterdam 1688, p.279 ("op de bruiloft van Jacobus Kulleman ... 1658").

338-3) VOLLENHOVE 1686, p.409-411.

338-4) VOLLENHOVE 1686, p.411.

339-1) Idem, p.594.

LIJST VAN LITERATUURAFKORTINGEN

Een titel is in afgekorte vorm geciteerd wanneer op meer dan twee plaatsen naar het desbetreffende werk is verwezen. Van de werken die slechts één of twee maal zijn aangehaald is de volledige titel ter plaatse vermeld.

AENEIS

Aeneid, in: Virgil, I en II, (met vert. door H.R.Fairclough, rev.ed.), Cambridge(Mass.)/Londen 1978 (The Loeb classical library).

ALCIATUS (ed.1542)

Andrea Alciati Emblemata Libellus, Parijs 1542.

ALLEN 1970

D.C.Allen, Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance, Baltimore/Londen 1970.

ALPERS 1967

S.Alpers, "Manner and meaning in some Rubens mythologies", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 30 (1967), p.272-299.

ANDREWS 1977

K.Andrews, Adam Elsheimer. Paintings, drawings, prints, Oxford 1977.

ANEAU 1552

B.Anulus, Picta Poesis ut pictura poesis erit, Lyon 1552.

ANEAU 1556

Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, traduitz ... Le premier & second par C.L.Marot, le tiers par B.Aneau. Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles & Morales, Lyon 1556.

ANGEL 1642

Ph.Angel, Lof der Schilder-Konst, Leiden 1642.

ANGUILLARA/HOROLOGGI 1563(ed.1584)

Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara ..., con le Annotationi di M.Gioseppe Horologgi ..., Venetie 1584.

APULEIUS

The Golden Ass. Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius, (met vert. door W.Adlington, rev. S.Gasellie), New York/Londen 1924 (The Loeb classical library).

ARENS 1946

J.C.Arens, De godenschildering in de Metamorphosen, Nijmegen 1946.

B.

A.Bartsch. Le peintre graveur, 21 dln., Wenen 1803-1832.

BAUCH 1926

K.Bauch, Jacob Adriaensz. Backer, ein Rembrandt-schüler aus Friesland, Berlin 1926.

BAUMGART 1944

F.Baumgart, "Zusammenhänge der niederländischen mit der italienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts", Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 13 (1944), p.187-250.

- BENESCH 1973
O.Benesch, The drawings of Rembrandt, (6 dln.), (Enlarged and edited by Eva Benesch), Londen/New York 1973.
- DE BENSERADE 1679
I.de Benserade, Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, Amsterdam 1679.
- BERCHORIUS (ed.1509)
P.Berchorius, Reductorium morale, liber XV. Ovidius moralizatus, naar de Parijse druk van 1509, 2 dln., (ed. J.Engels e.a.), Utrecht 1960-1962.
- TEN BERGE 1979
D.ten Berge, De hooggeleerde en zoetvloeiende dichter Jacob Cats, 's-Gravenhage 1979.
- BIERENS DE HAAN 1948
J.C.J.Bierens de Haan, L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur Hollandais, 's-Gravenhage 1948.
- BLANKERT 1982
A.Blankert, Ferdinand Bol (1616-1680), Rembrandt's pupil, Doornspijk 1982.
- BLANKERT 1983
A.Blankert e.a., The impact of a genius. Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century, cat. tent. ksth. K.& V.Waterman, Amsterdam 1983.
- BOCCACCIO (ed.1951)
G.Boccaccio, Genealogia deorum gentilium libri, 2 dln., (ed. V.Romano), Bari 1951.
- BOHLIN 1979
D.de Grazia Bohlin, Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné, cat. tent. National Gallery of Art, Washington 1979.
- BOLTEN 1984
J.Bolten, "Notes on Abraham Bloemaerts drawings of the golden age", in: De arte et libri. Festschrift Erasmus 1934-1984, Amsterdam 1984, p.23-41.
- VAN DER BORCHT 1591
P.Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis Brevioribus ex Luctatio Grammatico ..., Antwerpen 1591. (illustraties door Pieter van der Borch).
- BORLUIT 1557
Excellente figuren ghesneden uuyten uppersten Poete Ovidius uuyt vyfthien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsele. Duer Guillaume Borluit ..., Lyon 1557. (illustraties door Bernard Salomon).
- BOSCHLOO 1980
A.W.A.Boschloo e.a., Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw, cat. tent. Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, 's-Gravenhage 1980.
- BOT 1955
P.N.M.Bot, Humanisme en onderwijs in Nederland, Utrecht/Antwerpen 1955.
- BREDERO 1617(ed.1984)
G.A.Bredero's Moortje, (ed. P.Minderaa en C.A.Zaalberg), Leiden 1984.
- BREDERO 1622(ed.1975)
G.A.Bredero's Boertigh, Amoureu, en Aendachtigh Groot Lied-Boeck, I, (ed.G.Stuiveling), Culemborg 1975.

- BREDERO (1983)
G.A.Bredero's Boertigh, Amoureu, en Aendachtigh Groot Lied-Boeck, II, (bredero aantekeningen bij liederen, G.Stuiveling, A.Keersmaeckers e.a.), Leiden 1983.
- BREDIUS 1915-1920
A.Bredius, Künstler-Inventäre. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, 8 dln., 's-Gravenhage 1915-1922.
- BREDIUS 1969
A.Bredius, Rembrandt. The complete edition of paintings, Revised by H.Gerson, Londen 1969.
- BROOS 1977
B.P.J.Broos, Index to the formal sources of Rembrandt's art, Maarssen 1977.
- BRUYN z.j.
J.Bruyn, Over de betekenis van mythologische motieven in de Hollandse kunst uit de eerste helft van de 17de eeuw, Utrecht z.j. (ongepubliceerde doctoraalscriptie).
- BRUYN 1984
J.Bruyn, "W.Sumowski, Gemälde der Rembrandt Schüler I", Oud Holland 98 (1984), p.146-162.
- BUCK 1976
A.Buck, Rezeption der Antike in der romanischen Literaturen der Renaissance, Berlin 1976.
- BURCHOORN 1637
Metamorphosis, dat is: De Her-scheppinghe ofte Veranderinghe ... door Joh. Florianus over-geset, Rotterdam 1637. (voorrede door I.Burchoorn).
- CAMPHUYZEN 1623(ed.1647)
D.R.Camphuyzen, Stichtelycke Rymen, Amsterdam 1647.
- CARTARI 1556(ed.1647/1963)
V.Cartari, Immagini delli dei de gl'antichi, Nachdruck Venedig 1647, (ed. W.Koschatzky), Graz 1963.
- CATS (ed.1712)
J.Cats, Alle de wercken, Amsterdam 1712 (facs. ed. 1976).
- CATS 1625(ed.1712)
J.Cats, Houwelyck. Dat Is de gansche gelegentheyt des Echten Staets, in: Alle de wercken, Amsterdam 1712, dl.I.
- CATS 1637(ed.1712)
J.Cats, 's Werelts Begin, Midden, Eynde, besloten in den Trou-ringh, met den Proef-steen van den selven, in: Alle de wercken, Amsterdam 1712, dl.II.
- CATULLUS
The poems of Gaius Valerius Catullus, (met vert. door F.W.Cornish), in: Catullus, Tibullus and Perugium Veneris, rev. ed., Londen New York 1962 (The Loeb classical library).
- COMES 1551(ed.1616)
Natalis Comitit Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem, Padua 1616.
- COMES 1551(ed.1627)
Natalis Comes Mythologie ou explication des fables ... traduite par I.de Montlyard ... revue ... par L.Baudoin, Parijs 1627.
- COORNHART 1561(ed.1939)
D.V.Coornhert, De dolinge van Ulysse, (ed. Th.Wevers), Amsterdam 1939.

- COORNHART 1586(ed.1942)
D.V.Coornhert, Zedekunst dat is Wellevenskunste, (ed. B.Becker), Leiden 1942.
- COSTER (ed.1883)
Samuel Coster's werken, 2 dln., (ed. R.A.Kollewijn), Haarlem 1883.
- DE DECKER 1659
J.de Decker, Rijm-oeffeningen. Verdeelt in dry Boecken, Amsterdam 1659.
- DOLCE 1553
Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio, Venetië 1553.
- DOLCE 1568
Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio con gli argomenti et allegorie, Venetië 1568.
- DORAN 1964
M.Doran, "Some renaissance Ovids". in: (ed. B.Slote), Literature and Society, Lincoln (Nebraska) 1964, p.44-62.
- VAN DORT 1650
Den Metamorphosis, ofte Herscheppinge ... Nu eerstmael in Nederlands-Rym gestelt door Seger van Dort, Antwerpen 1650.
- DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-76
S.W.A.Drossaers en Th.H.Lunsingh Scheurleer, Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes, 3 dln., 's-Gravenhage 1974-1976.
- FASTI
Fasti, in: Ovid, V, (met vert. door J.G.Frazer), Cambridge(Mass.)/Londen 1976 (The Loeb classical library).
- FLORIANUS (ed.1566)
Metamorphosis dat is de Herscheppinge, Beschreven door den vermaerden Poeet Ovidius Naso, Antwerpen 1566.
- FLORIANUS (ed.1588)
Metamorphosis dat is, Die Herscheppinge oft veranderinge ... overgheset in onse duytsche tale, Amsterdam 1588.
- FLORIANUS (ed.1619)
Metamorphosis Dat is: Die Herscheppinge oft Veranderinghe, in onse duytsche tale overgheset, Antwerpen 1619.
- FONTAINEBLEAU 1972/1973
L'école de Fontainebleau, cat. tent. Grand Palais, Parijs 1972-1973.
- FRAUNCE 1592(ed.1975)
A.Fraunce, The third part of the countess of Pembrokes yvychurch. Entitled Amintas dale, (ed.G.Snare), Northbridge (Cal.) 1975.
- FREEDBERG 1971
D.Freedberg, "Johannes Molanus on provocative paintings", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971), p.229-245.
- FREISE 1911
K.Freise, Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst, Leipzig 1911.
- FUCKOVA 1972
E.Fuckova, "Sprangers Bild 'Venus und Adonis' in der Schlossgalerie in Dux, Zur Erläuterung und Ikonographie des Adonis-Mythus in 16. Jahrhundert", Umeni 20 (1972), p.347-362.
- GEEREBAERT 1924
A.Geerebaert, Lijst van de gedrukte Nederlandsche vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche schrijvers, Gent 1924.

- GEERTS 1932
A.M.F.B.Geerts, Vondel als classicus bij de humanisten in de leer, Tongerlo 1932 (diss. Utrecht).
- GOD & GODEN 1981
A.Blankert e.a., God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten, cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam 1981.
- GOLDING 1565
The fyrst fower bookes of P.Ovidius Nasos worke, intituled Metamorphoses, translated by A.Golding, Londen 1565.
- GRACHT 1643
Metamorphosus, dat is verandering, of herschepping, van Ovidius Naso, op nieuw vertaalt, met Paris Oordeel ..., Amsterdam 1643. (anonieme vertaling; opdracht bij Paris Oordeel ondertekend door Iohannes Gracht).
- GREENHAUS LORD 1968
C.Greenhaus Lord, Some Ovidian themes in Italian renaissance art, New York 1968. (diss. Columbia University).
- GUTHMÜLLER 1973
B.Guthmüller, "Picta poesis ovidiana", in: Renatae Litterae. August Buck zum 60. Geburtstag, Frankfurt a/M 1973, p.171-192.
- GUTHMÜLLER 1975
B.Guthmüller, "Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen", in: (ed. A.Buck en O.Herding), Der Kommentar in der Renaissance, Boppard am Rhein 1975.
- GUTHMÜLLER 1981
B.Guthmüller, Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard am Rhein 1981.
- HARTT 1958
F.Hartt, Giulio Romano, 2 dln., New Haven 1958.
- HELD 1980
J.S.Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue, 2 dln., Princeton 1980.
- HENKEL 1926/27
M.D.Henkel, "Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert", in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-1927, Leipzig/Berlijn 1930, p.58-144.
- HOLLSTEIN
F.W.H.Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca.1450-1700, Amsterdam 1949- .
- HOOF 1611(ed.1883)
P.C.Hooft, Emblemata Amatoria, (ed. K.Porteman), Leiden 1883.
- HOOF 1611(ed.1972)
P.C.Hooft, Alle de gedrukte werken 1611-1738, 9 dln., (ed.W.Hellings en P.Tuynman), Amsterdam 1972.
- HOOF 1636(ed.1972)
P.C.Hooft, Paris Oordeel. Tafelspel, in: Alle de gedrukte werken 1611-1738, deel 3 (Gedichten, Amsterdam 1636), (ed.W.Hellings en P.Tuynman), Amsterdam 1972.
- HOOGWERFF 1965
G.J.Hoogwerff, "Jan van Bijlert, schilder van Utrecht (1598-1671)", Oud Holland 80 (1965), p.3-33.
- VAN HOOGSTRATEN 1678
S.van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678.

- HOUWAERT 1582(ed.1615)
J.B.Houwaert, Pegasides Pleyn ofte den Lusthof der Maechden, Rotterdam 1615.
- HUYGENS (ed.1892)
De gedichten van Constantijn Huygens, 9dln, (ed. J.A.Worp), Groningen 1892-1899.
- HYGINUS Fabulae
The myth of Hyginus (vert. M.Grant), Londen 1960.
- JAFFE 1977
M.Jaffé, Rubens and Italy, Londen 1977.
- JAMESON 1973
C.Jameson, "Ovid in the sixteenth century", in: (ed. J.W.Binns), Ovid, Londen/Boston 1973.
- DE JONGE 1938
C.H.de Jonge, Paulus Moreelse, portret en genreschilder te Utrecht 1571-1638, Assen 1938.
- DE JONGH 1968/69
E.de Jongh, "Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen", Simiolus 3 (1968-1969), p.22-74.
- DE JONGH 1974
E.de Jongh, "Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries", Simiolus 7 (1974), p.166-191.
- DE JONGH & VINKEN 1961
E.de Jongh en P.Vinken, "Hals als voortzetter van een emblematische traditie", Oud Holland 76 (1961), p.117-152.
- JOST 1960
I.Jost, Studien zu Anthonis Blocklandt, mit einem vorlaufigen beschreibenden Oeuvre-Verzeichnis, Keulen 1960 (diss.).
- JOST 1963
I.Jost, "Hendrik van Balen", Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 14 (1963), p.83-128.
- JUDSON 1959
J.R.Judson, Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch art, 's-Gravenhage 1959.
- JUDSON 1970
J.R.Judson, Dirck Barendsz. 1534-1592, Amsterdam 1970.
- JUNIUS 1641
De Schilder-konst der Oude, Begrepen in drie Boecken, Middelburg 1641.
- KELLER 1969
H.Keller, Tizians Poesie fur Konig Philipp II von Spanien, Wiesbaden 1969.
- KETTERING 1983
A.McNeil Kettering, The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the golden age, Montclair (N.J.) 1983.
- KIRSCHENBAUM 1977
B.D.Kirschenbaum, The religious and historical paintings of Jan Steen, New York 1977.
- KRUL 1637
J.H.Krul, 't Vonnis van Paris en d'ontschaeckinghe van Helena, Amsterdam 1637.
- KUZNETZOW 1974
J.I.Kuznetzow, "Nikolaus Knüpfer 1603?-1655", Oud Holland, 88 (1974), p.169-219.

- LAIRESSE 1707(ed.1712)
G.de Lairese, Groot Schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, 2 dln., Amsterdam 1712.
- LEEMAN 1984
F.W.G.Leeman, Alciatus' Emblemata, Groningen 1984 (diss.).
- LEMAIRE 1505-1512(ed.1882)
Jean Lemaire de Belges, Illustrations de Gaulle et Singularitez de Troye, in: Oeuvres de Jean Lemaire de Belges, dl.1, (ed.J.Stecher), Leuven 1882.
- TOT LERING 1976
E.de Jongh e.a., Tot Lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw, cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam 1976.
- LIEDBOEK 1602
Den nieuwen Lust-hof, Amsterdam 1602.
- LIEDBOEK 1605
Tweede Nieu Amoureuus Liedt-boeck, Amsterdam 1605.
- LIEDBOEK 1608/10
Den bloem-hof van de nederlantsche ieught, naar de drukken van 1608 en 1610, (ed. L.M.van Dis en J.Smit) Amsterdam/Antwerpen 1955.
- LIEDBOEK 1611
Verscheyden Bruyloft Dichten en Liedekens, Leiden 1611.
- LIEDBOEK 1615
Apollo of Ghesangh der Musen, Amsterdam 1615.
- LIEDBOEK 1627
Amsterdamsche Pegasus, Amsterdam 1627.
- LOWENTHAL 1975
A.W.Lowenthal, The paintings of Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638), New York 1975 (diss. Columbia University).
- LUCIANUS
Lucian, III, (met vert. A.M.Harmon), Londen/New York 1921; VII, (met vert. M.D.MacLeod), Cambridge(Mass.)/Londen 1961 (The Loeb classical library).
- VAN MANDER Grondt
C.van Mander, Den Grondt der Edel vry Schilder-const, in: idem, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1603-1604.
- VAN MANDER Leven
C.van Mander, t'Leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds, in: idem, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1603-1604.
- VAN MANDER Wtlegghingh
C.van Mander, Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis, in: idem, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1603-1604.
- VAN MANDER Wtbeeldinge
C.van Mander, Wtbeeldinge der figueren, in: idem, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1603-1604.
- MANSION 1484
Cy commence Ovide ... son livre intitule Methamorphose ... moralise par maistre Thomas Waleys ...translate et compile par Colard Mansion, Brugge 1484.
- McGRATH 1984
E.McGrath, "Rubens's 'Susanna and the Elders' and moralizing inscriptions on prints", in: (ed.H.Vekeman en J.Müller Hofstede), Wort und Bild in der Niederlandischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984.

MET.

Metamorphoses, in: Ovid, III, IV, (met vert. door F.J.Miller; 3rd rev. ed. G.P.Goold), Cambridge(Mass.)/Londen 1977. (The Loeb classical library).

MIEDEMA 1973

Karel van Mander, Den Grondt der edel vry schilder-const, 2 dln., (ed. H.Miedema), Utrecht 1973.

MIEDEMA 1976

H.Miedema, "De nimf en de dienstmeid; een realistisch genre?", Oud Holland 90 (1976), p.262-266.

MIEDEMA 1977

Karel van Mander, Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders, (ed. H.Miedema), Amsterdam 1977.

MIEDEMA 1981

H.Miedema, Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander, Alphen a/d Rijn 1981.

VON MOLTKE 1938/39

J.W.von Moltke, "Salomon de Bray", Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 11-12 (1938-1939), p.302-420.

VON MOLTKE 1965

H.von Moltke, Govaert Flinck 1615-1660, Amsterdam 1965.

MOOG-GRUNEWALD 1979

M.Moog-Grunewald, Metamorphosen der Metamorphosen, Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XV. und XVII. Jahrhundert, Heidelberg 1979.

MOSS 1982

A.Moss, Ovid in Renaissance France. A survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600, Londen 1982.

MÜLLER HOFSTEDE 1984

J.Müller Hofstede, "'Non Saturatur Oculis Visu' - Zur 'Allegorie des Gesichts' von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d.A.", in: (ed. H.Vekeman en J.Müller Hofstede), Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984.

MÜNZ 1952

L.Münz, Rembrandt's Etchings, 2 dln., Londen 1952.

NAUMANN 1981

O.Naumann, Frans van Mieris the Elder (1635-1681), 2 dln., Doornspijk 1981.

VAN DER NISS 1621

De vyerighe liefde vande Godinne Venus, tot den Jonghelingh Adonis ... In Neerduytsch Rijm ghestelt ... geeyndicht door I.W.van der Niss, 's-Gravenhage 1621.

ODYSSEE

Homer, The Odyssey, (met vert. door A.T.Murray), 2 dln., Londen/New York 1924 (The Loeb classical library).

OUDAEN 1712

J.Oudaen, Poëzy, 3 dln., Amsterdam 1712.

PANOFISKY 1933

E.Panofsky, "Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danaë", Oud Holland 50 (1933), p.193-217.

PANOFISKY 1969a

E.Panofsky, Problems in Titian, mostly iconographic, Londen 1969.

PANOFISKY 1969b

E.Panofsky, "Erasmus and the visual arts", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969), p.200-227.

DE PASSE 1602, zie: DE PASSE 1607

DE PASSE 1607

P. Ovid. Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae ..., a Crispiano Passaao ... autore Guilhelmo Salsmanno, Arnhem 1607.

PERS 1638(ed.1657)

D.P.Pers, Bellerophon of Lust tot Wysheyt ... Waer by zijn gevoeght De Vrolijke Stemmen, Amsterdam 1657.

PIGLER 1974

A.Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 dln., Boedapest 1974.

PIGNATTI 1976

T.Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 dln., Venetië 1976.

POIRTERS 1646

A.Poirters, Het masker vande wereldt af-ghetrocken, Antwerpen 1646.

PORTEMAN 1977

K.Porteman, Inleiding tot de Nederlandse embleemliteratuur, Groningen 1977.

PORTEMAN 1979

K.Porteman, "'D'een klap, 'tgeen d'ander heelde'. Kijken en lezen in en rond 'Den Gulden Winckel' (1613)", in: (ed. S.F.Witstein en E.K.Grootes), Visies op Vondel na 300 jaar, 's-Gravenhage 1979.

PORTEMAN 1983, Zie: HOOFT 1611(ed.1983)

PORTEMNA 1984

K.Porteman, "Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw", in: (ed. M.Spies), Historische Letterkunde. Facetten van vakbeoefening, Groningen 1984, p.93-113.

POSNER 1971

D.Posner, Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590, (2 dln.), Londen 1971.

POSTHIUS 1563(ed.1569)

Iohan. Posthii Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV. ... Vergilii Solis figurae ... Schöne Figuren aus dem furtrefflichen Poeten Ovidio... mit Teutschen Reimen kürzlich erklärt, Frankfurt a/M 1569.

RAUPP 1984

H.-J.Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1984.

RDK

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, I-(VII), (ed. O.Schmitt e.a.), München 1937- .

REMBRANDT CORPUS 1982

J.Bruyn e.a., A Corpus of Rembrandt paintings, dl.1, 's-Gravenhage/Boston/Londen 1982.

RENOUARD 1614

Les Metamorphoses d'Ovide de nouveau traduites ... Nicolas Renouard ... contenant l'explication des fables ... le Jugement de Paris, Parijs 1614.

- REVIUS 1630(ed.1930)
J.Revius, Over-Ysselsche Sangen en Dichten, (ed. W.A.P.Smit), Amsterdam 1930.
- REZNICEK 1961
E.K.J.Reznicek, Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius; mit einem beschreibenden Katalog, 2 dln., Utrecht 1961.
- RICHARDSON 1980
F.L.Richardson, Andrea Schiavone, Oxford 1980.
- RIPA/PERS 1644
Iconologia of uybeeldingen des Verstands: van Cesare Ripa ...vertaelt door D.P.Pers, Amsterdam 1644.
- RODENBURGH 1619
Th.Rodenburgh, Eglentiers Poëtens Borst-Weringh, Amsterdam 1619.
- ROETHLISBERGER 1981
M.Roethlisberger, Bartholomeus Breenbergh. The paintings, Berlijn/New York 1981.
- ROSCHER
W.M.Roscher, Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, 6 dln., Leipzig 1884-1937.
- ROSKILL 1968
M.W.Roskill, Dolce's Aretino and Venetian art theory of the cinquecento, New York 1968.
- RUBENS KdK.
R.Oldenbourg, P.P.Rubens. Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1921 (Klassiker der Kunst 5).
- DU RYER 1677
Les Metamorphoses d'Ovide en latin et françois ... avec nouvelles Explications ...de Mr. Pierre Du-Ryer, Brussel 1677.
- DU RYER 1677(ed.1703)
Pub. Ovidius Naoos Herscheppinge ... vertaelt door J.V.Vondel. Verrijkt met ... aenmerkingen van ... Pieter Du-Ryer, Amsterdam 1703.
- RUSSELL 1977
M.Russell, "The iconography of Rembrandt's 'Rape of Ganymede'", Simiolus 9 (1977), p.5-18.
- SABINUS 1555(ed.1589)
P.Ovidii Metamorphosis seu fabulae poetica: earumque interpretatio ethica, physica et historica Georgii Sabini, Frankfurt 1589 (facs. ed. Garland, Londen 1976).
- SALOMON 1557, Zie BORLUIT 1557
- SAMBUCUS 1566
J.Sambucus, Emblemata ... Numis Antiqui, Antwerpen 1566.
- SCHENKEVELD 1980
M.A.Schenkeveld-Van der Dussen, "Hochzeitsdichtung und christlicher Glaube", in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Bd.8, Basel 1980, p.31-37.
- SCHNEIDER/EKKART 1973
H.Schneider en R.E.O.Ekkart, Lievens, sein Leben und seine Werke, Amsterdam 1973.
- SCHUBRING 1915/23
P.Schubring, Cassoni, Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance, 2 dln., Leipzig 1915 -1923.
- SCHWARTZ 1984
G.Schwartz, Rembrandt; zijn leven, zijn schilderijen, Maarssen 1984.

- SEZNEC 1961
J.Seznec, The survival of the pagan gods; the mythological tradition and its place in renaissance humanism and art, New York 1961 (La survivance des dieux antiques, 1951).
- SIECLE DE REMBRANDT 1970/71
Le siècle de Rembrandt, cat. tent. Grand Palais, Parijs 1970-1971.
- SLUIJTER 1977
E.J.Sluijter, "Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van Kuijl uit Gorinchem; Een identiteitsverwisseling sinds Houbraken", Oud Holland 91 (1977), p.166-195.
- SLUIJTER 1980
E.J.Sluijter, "Een zaalbeschildering van Gerard Hoet in 'De Slangenborg'. De liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido", Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 31 (1980), p.299-316.
- SLUIJTER 1981
E.J.Sluijter, "De uitbeelding van mythologische thema's", in: God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten, cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam 1981.
- SLUIJTER 1982
E.J.Sluijter, "Onderwerpen uit de Aeneis in de Noord-Nederlandse schilderkunst van de zeventiende en eerste helft achttiende eeuw", Hermeneus 54 (1982), p.314-329.
- SLUIJTER 1984
E.J.Sluijter, "Some observations on the choice of narrative mythological subjects in late mannerist painting in the Northern Netherlands", in: (ed. G.Cavalli-Björkman), Netherlandish Mannerism, Stockholm 1984, p.61-72.
- SLUIJTER-SEIJFFERT 1984
N.C.Sluijter-Seijffert, Cornelis van Poelenburch (ca.1593-1667), Leiden 1984 (diss.).
- SMIDS 1694
L.Smids, Poësy, Amsterdam 1694.
- SMIDS/VALENTIJN 1700
Alle de werken van Publ.Ovidius Naso. Het tweede deel. ... overgebracht door Abraham Valentijn; met verklaringen, en uitleggingen ... door Lud. Smids, Amsterdam 1700.
- SMIT 1975
W.A.P.Smit, Kalliope in de Nederlanden. Het renaissancistisch-klassicistische epos van 1550 tot 1850, 2 dln., Assen 1975.
- SNOEP 1975
D.P.Snoep, Praal en propaganda.Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw, Alphen a/d Rijn 1975.
- SOLIS 1563, zie: POSTHIUS 1563(1569).
- SPIEGHEL ed.1614
H.L.Spieghel, Hart-spieghel, Amsterdam 1614.
- SPRENG 1564(ed.1571)
J.Spreng, P.Ovidii Nasonis. Dass sinnreychen und hochverstendigen Poeten Metamorphoses ..., Frankfurt a/M 1571.
- STECHOW 1932
W.Stechow, Apollo und Daphne, Leipzig/Berlijn 1932.
- STECHOW 1935
W.Stechow, "Cornelis van Haarlem en de Hollandse laat-manneristische schilderkunst", Elseviers geïllustreerd maandschrift, 45 (dl.90), 1935, p.73-91.

- STECHOW 1940/41
W.Stechow, "The myth of Philemon and Baucis in art", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4 (1940-1941), p.103-113.
- STECHOW 1963
W.Stechow, "The finding of Erichthonius; an ancient theme in baroque art", in: Studies in Western Art, Acts of the 20th. International Congress of the History of Art, III, Princeton 1963, p.27-35.
- STECHOW 1972
W.Stechow, "Lusus laetitiaeque modus", Art Quarterly 35 (1972), p.165-175.
- STRAUSS 1977
W.L.Strauss, Hendrick Goltzius 1558-1617: The complete engravings and woodcuts, 2 dln., New York 1977.
- STRUYS 1634
J.Struys, Ontschakingh van Proserpina met de bruiloft van Pluto, Amsterdam 1634.
- SUIDA 1958
W.Suida, Luca Cambiaso, Milaan 1958.
- SUMOWSKI 1983
W.Sumowski, Gemälde der Rembrandt Schüler, I en II, Landau/Pfalz 1983.
- VAN TATENHOVE 1972
J.J.C.A.van Tatenhove, Interpretaties van het Venus en Adonis-verhaal uit de Metamorfosen van Ovidius, Leiden 1972 (ongepubliceerde doctoraalscriptie).
- VAN TATENHOVE 1982
J.van Tatenhove, "De jaloerse Mars. Nederlandse uitbeeldingen van een minder bekende versie van het Venus en Adonis-verhaal", Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1 (1982), p.385-399.
- TEMPESTA 1606
Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV ... incisi et in pictorum ..., Amsterdam 1606. (facs. ed. Garland, 1976).
- VAN THIEL 1983
P.J.J.van Thiel, "Werner Jacobsz, van den Valckert", Oud Holland 97 (1983), p.128-195.
- VAN THIEL 1984
P.J.J.van Thiel, "Cornelis Cornelisz. van Haarlem - his first ten years as a painter, 1582-1592", in: (ed. G.Cavalli-Björkman), Netherlandish Mannerism, Stockholm 1984, p.73-84.
- THRONUS (1618)
Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria; P.T.L., Utrecht z.j.
- THRONUS 1618(ed.1620)
Thronus Cupidinis. Editio tertia, Amsterdam 1620 (facs. ed. ingeleid door H.de la Fontaine Verwey, Amsterdam 1968).
- TIMMERS 1942
J.J.M.Timmers, Gerard Lairese, Amsterdam 1942.
- TRISTIA
Tristia, in: Ovid, VI, (met vert. door A.L.Wheeler), Cambridge (Mass.)/Londen 1975. (The Loeb classical library).
- TRITONIO 1560(ed. Comes 1616)
M.Antonii Tritonii utinensis mythologia in qua haec continentur disputatio.. fabulosa exempla ..., in: COMES 1551(ed.1616).
- TÜMPPEL 1969
C.Tümpel, "Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts", Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20 (1969), p.108-198.

- TÜMPPEL A. 1974
A.Tümpel, "Claes Cornelisz. Moeyaert. Katalog der Gemälde", Oud Holland 88 (1974), p.1-63, 245-290.
- TÜMPPEL C. 1974
C.Tümpel, "The iconography of the Pre-Rembrandtists", in: cat. tent. The Pre-Rembrandtists, Sacramento 1974.
- TURCHI 1584(ed.1592)
Le Metamorfosi di Ovidio ridotto da M. Gio Andrea dell'Anguillara ... con l'annotationi die M. Gioseppe Horologgi, et con nouve postille, & argomenti ... di M.Francesco Turchi, Venetie 1592.
- VAENIUS 1608
O.Vaenius, Amorum Emblemata, figuris aeneis incisa, Antwerpen 1608.
- VALENTINER 1928/34
W.R.Valentiner, Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen, 2 dln., Stuttgart/Berlijn z.j. (1928-1934; Klassiker der Kunst 31-32).
- VALENTINER 1930
E.Valentiner, Karel van Mander als Maler, Straatsburg 1930.
- VALENTIJN 1678
Al de werken van P. Ovidius Naso. Het tweede Deel Behelsende de Herscheppingen ..., vertaalt door Abraham Valentijn, Leiden 1678.
- VAN DE VELDE 1975
C.van de Velde, Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken, Brussel 1975.
- VELDMAN 1977
L.M.Veldman, Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century, Amsterdam 1977.
- VLEIGENTHART 1972
A.W.Vliegenthart, "Einige Bemerkungen zu Rembrandt's Aktäon und Kallisto", Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23 (1972), p.85-94.
- VOLLENHOVE 1686
J.Vollenhove. Pöëzy, Amsterdam 1686.
- VONDEL WB
De werken van Vondel, (ed. J.F.M.Sterck, H.W.E.Moller e.a.), 10 dln., Amsterdam 1927-1940 (WB editie).
- VOS ed.1726
J.Vos, Alle de gedichten, Amsterdam 1726.
- DE VRIES 1978
A.B.de Vries e.a., Rembrandt in the Mauritshuis, Alphen a/d Rijn 1978.
- VULGARE 1497(ed.1501)
Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venetië 1501.
- WARNERS 1968/69
J.D.P.Warners, "Gewoon, hoog en diep lezen", Spiegel der Letteren 11 (1968-1969), p.191-201.
- WARNERS & RANK 1968
J.D.P.Warners en L.Ph.Rank, Bacchus. Zijn leven verteld en verklaard door dichters, mythografen en geleerden, Amsterdam 1968.
- WEISNER 1964
U.Weisner, "Die Gemälde des Moyses van Uytenbroeck", Oud Holland 79 (1964), p.189-228.

WESTON 1975

W.E.Weston, Some themes from classical antiquity in the work of Rembrandt, Berkeley 1975 (ongepubliceerde dissertatie).

WETHEY 1975

H.E.Wethey, The paintings of Titian, dl.3: The mythological & historical paintings, Londen 1975.

WHITNEY 1586

G.Whitney, A choice of Emblems and other devises, For the most parte gathered out of sundrie writers. Englished and divers newly devised by Geoffrey Whitney, Leiden 1586.

WICHMANN 1923

H.Wichmann, Leonaert Bramer, sein Leben und seine Kunst, Leipzig 1923.

WISHNEVSKY 1967

R.Wishnevsky, Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden, München 1967 (diss.).

WITSTEIN 1964

S.F.Witstein, Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentiers Poetens Borst-weringh (1619), Amsterdam 1964. Mededelingen der Kon. Ned. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, nieuwe reeks, dl.27, nr.6.

WITSTEIN 1980

S.F.Witstein, Een Wett-steen vande leught. Verzamelde artikelen, Groningen 1980.

ZAALBERG 1954

C.A.Zaalberg, Das Buch Extasis van Jan van der Noot, Assen 1954.

ZAALBERG 1956

C.A.Zaalberg, The Olympia epics of Jan van der Noot, Assen 1956.

ZEEUSCHE NACHTEGAEL 1623

Zeeusche Nachtegael ende des selfs dryderley gesang, Middelburg 1623.

REGISTER op namen van beeldende kunstenaars en auteurs, geboren voor 1700.

Naar de noten wordt alleen verwezen wanneer de betreffende naam niet op de bijbehorende bladzijde in de tekst wordt genoemd.

Agostino, Niccolo di; 299.

Aken, Hans van (von Achen); 285, 25n5.

Akersloot, Willem; 115n3.

Albani, Francesco; 134, 75n8, 79n5.

Alberti, Leon Battista; 102n7.

Alciatus, Andrea; 169, 173, 252, 305, 306, 328, 96n11.

Aneau, Barthelémy; 167, 169, 170,

171, 173, 187, 188, 212, 217, 300,

302-303, 305, 306, 309, 310, 313,

314, 315, 316, 317, 320, 321, 328,

25n5, 30n1, 30n2, 33n7, 34n6, 57n1,

57n7, 63n2, 64n3, 95n6, 129n2;

afb.16, 28, 46.

Angel, Philips; 260, 286, 12n2.

Anguillara, Andrea dell'; 300, 301, 227n2.

Anraadt, Pieter van; 108.

Apollodorus; 41n7.

Apuleius; 29, 68, 210, 211, 212,

221, 16n1, 17n4, 24n2, 71n1.

Aratus; 324, 335.

Ariosto, Lodovico; 11n2, 297n4,

299n4, 301n1, 316n5.

Aristoteles; 272, 323, 332.

d'Arpino, Giovanni Cesari; 48n4.

Asselijn, Thomas; 286n5.

Athenion; 136.

Augustinus; 325, 338, 272n3.

Baburen, Dirck van; 82, 151, 154, 84n4.

Backer, Jacob Adriaensz.; 105, 110,

113, 117, 118, 121, 122, 124, 158,

159, 240, 241, 260, 24n1, 80n2,

100n4, 123n1, 128n5, 131n1, 131n9;

280n2; afb.164, 177.

Balen, Hendrik van; 20, 19n1, 24n1,

31n4, 33n4, 36n2, 78n7.

Bandinelli, Baccio; 44n3.

Barbizet, Nicole; 96n15.

Barendsz., Dirck; 10, 16, 175, 204,

20n2, 30n4, 30n7, 30n10, 31n2,

35n7.

Barlaeus (Caspar van Baerle); 338,

95n2, 253n1.

Baudartius, Gulielmus (Willem);

201n2.

Baudous, Robert de; 14n2, 45n2.

Beeldemaker, Adriaen; 137.

Beer, Joos de; 30n3.

Behm, Georg; 174, 30n7, 32n2.

Benserade, Isaac de; 310, 24n2, 30n4, 80n2, 103n1.

Berchem, Claes (Nicolaes); 72, 105,

118, 120, 130, 139, 223, 262,

66n5, 96n6, 139n7; 193n3, afb.125, 167, 194.

Bersuire (Berchorius), Pierre; 198,

199, 210-212, 212, 297, 304, 314,

315, 321, 17n4, 24n2, 48n3, 298n3,

299n1, 316n3.

Beverwijk, Johan van; 270, 276, 277n2.

Bidloo, Govert; 178n2.

Biens, Cornelis Pietersz.; 265n2.

Bion; 127, 41n7.

Biset, Jean; 128.

Bisschop, Cornelis; 106-108;

afb.146.

Bleecker, Dirck; 273, 96n6, 98n2.

Blocklandt (van Montfoort),

Anthonie; 10, 30n3, 39n2, 40n7,

41n7, 48n4, 49n6, 90n1.

Bloemaert, Abraham; 14-19, 21, 22,

24-27, 37, 41-51, 56, 59, 60,

63-66, 68, 72, 79, 81, 84, 97, 104,

113, 116, 117, 119, 121, 122, 145,

147, 158, 205, 207, 209, 221, 241,

247, 250, 255, 257, 285, 35n3,

40n6, 61n3, 61n4, 70n4, 85n2,

98n1, 106n3, 118n4, 141n7, 204n1;

afb.7, 14, 19, 24, 78, 83, 84, 87,

87-89, 114.

Bloemaert, Cornelis; 137n5, 137n6.

Bloemaert, Frederik; 255, 46n3.

Bloemaert, Hendrik; 64, 83-85, 111,

119, 154, 258, 259; afb.141, 142.

Blommendaal, Reyer van; 136.

Boccaccio, Giovanni; 227, 228, 328,

48n3, 313n1, 280n2.

Boeckhorst, Johan; 136.

Boeyermans, Theodoor; 136.

Boiardo, Matteo M.; 299n4.

Bol, Ferdinand; 105-109, 112-115,

117, 121-124, 126, 139-141, 157-

159, 162, 223, 240, 241, 260,

24n1, 98n3, 111n2, 118n6, 128n5,

255n4; afb.147, 156-158, 179-181,

187, 211.

Bolomey, Benjamin; 118, 119.

Bonifazio Veronese (de' Pitati); 33n6, 57n4.
 Bonsignori, Giovanni dei; 297, 299, 298n1, 298n2, 298n3.
 Bor, Paulus; 82, 105, 138, 141, 83n5, 120n1, 131n1.
 Borbonius, Nicolaes; 271.
 Borch, Anna ter; 265n3.
 Borcht, Pieter van der; 22, 33, 38, 48, 57, 62, 90, 146, 227, 247, 266, 309, 310, 316, 30n1, 30n2, 30n4, 30n10, 39n4, 41n1, 43n4, 54n9, 55n1, 55n9, 56n4, 60n6, 61n3, 63n2, 63n4, 64n3, 64n7, 67n1, 67n3, 67n5, 67n11, 68n4, 70n3, 79n5, 81n6, 82n2, 95n6, 96n11, 102n6, 118n1, 127n2, 129n2, 137n7, 139n5, 139n9; afb.32, 61, 92, 100.
 Borghini, Raffaello; 125, 239, 41n7.
 Borluit, Guillaume; 38, 318, 57n7, 67n5, 306n2.
 Borromeo, Carlo; 270n3.
 Bosch, Balthasar van den; 24n4, 69n4.
 Both, Jan; 72, 103.
 Brakenburg, Richard; 102.
 Bramer, Leonard; 87, 88, 101, 102, 156.
 Brandt, Geraerd; 337, 338.
 Bray, Jan de; 103, 105, 136, 137, 141, 115n1.
 Bray, Salomon de; 54, 105, 121, 126, 137, 138, 141, 139n6; 139n8; afb.186.
 Bredero, Gerbrand Adriaensz.; 171, 172, 174, 176, 179, 200, 205, 208, 232, 272, 279, 12n2, 173n2, 219n3, 252n3, 291n1, 212n4.
 Breenbergh, Bartholomeus; 53, 62-64, 67, 68, 121, 127, 128, 137, 138, 151, 152, 70n1, 78n1, 81n6, 131n1.
 Broeck, Barbara van den; 40n3, afb.74.
 Broeck, Crispijn van den; 16, 40, 41, 121, 122, 202, 204, 17n4, 25n5, 42n3, 48n1, 123n1, 123n2; afb.2, 74.
 Bril, Paul; 68, 36n2, 80n1, 129n1.
 Bronckhorst, Gerrit van; 79, 141.
 Bronckhorst, Jan Gerritsz. van; 55, 105, 141, 84n8, 117n5, 119n4, 136n1.
 Brueghel I, Jan; 68, 219, 66n8, 178n3.
 Brune de Jonge, Johan de; 275n5,

276n2, 286n5.
 Bruyn, Nicolaas de; 28n3, 58n7, 218n2.
 Bry, Jan Theodor de; 30, 34, 174, 175, 78n7, 132n6.
 Burchoorn, Iohannes; 322.
 Buytewech, Willem; 119n5, 251n2.
 Bijlert, Jan van; 82, 83, 85, 121, 122, 139, 140, 223, 240, 84n8, 128n5, 131n8; afb. 176.
 Cambiaso, Luca; 38, 16n7, 33n6, 41n8.
 Camerarius, Joachim; 252.
 Campen, Jacob van; 96, 105, 108n4, 133n4.
 Camphuyzen, Dirck Raphaelsz.; 274, 275, 288, 337.
 Cantarini, Simone; 123.
 Caraglio, Gian Jacopo; 44n3, 79n4.
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da; 82n1.
 Carracci, Agostino; 81, 131, 26n1, 49n6, 75n8, 89n4, 90n4.
 Carracci, Annibale; 92, 97, 131, 40n6, 54n7, 75n8, 100n5.
 Cartari, Vincenzo; 328, 44n6, 61n2, 265n4.
 Casteleyn, Mathys; 313n3.
 Cats, Jacob; 172, 174-179, 181, 186, 196, 252, 253, 270, 272, 275-277, 286, 289, 329, 333, 336, 250n1, 259n2, 265n2.
 Catullus, G. Valerius; 202, 252, 17n4, 80n3, 253n1.
 Cause, Hendrick; 311n2.
 Cesi, Carlo; 92n2.
 Claudianus; 94.
 Clerck, Hendrik de; 20, 91, 19n1, 24n1, 28n3, 31n4, 33n4, 36n2, 122n4.
 Clock, Claes Jansz.; 57, 14n2, 24n7, 59n2, 60n4, 255n1; afb.101.
 Cock, Hieronymus; 64n3, 107n8.
 Codde, Pieter; 56, 59, 72, 75, 102, 139, 154, 165, 183, 223, 100n1, 131n7; afb.106, 124, 132.
 Coecke van Aelst, Pieter; 43n3.
 Coques, Gonzales; 219, 71n2.
 Coignet, Gillis; 98n1.
 Collenius, Harmanus; 118-120, 263.
 Colonna, Francesco; 326.
 Colijns, David; 134, 184, 185; afb.204.
 Comes, zie: Conti.

Coninxloo, Gillis van; 15, 28, 32, 51, 58, 68, 218, 35n3, 65n12, 139n9, 285n4; afb.103.
 Conti (Comes), Natale; 167-169, 187, 199, 211, 225, 227, 302, 303, 313-317, 321, 323, 326, 328, 17n4, 24n2, 55n7, 97n6, 173n7, 198n6, 198n7.
 Coornhert, Dirk Volckertsz.; 52, 169, 270, 274, 53n2, 54n5.
 Cornelisz. van Haarlem, Cornelis; 14-27, 29, 34, 36-42, 46, 47, 49, 50, 92, 121, 126, 131, 132, 141, 145, 147, 150, 158, 162, 164, 165, 191, 192, 194, 202-205, 208, 209, 221, 235, 237-239, 241, 256, 257, 285, 291, 44n3, 100n1, 116n2, 116n3, 128n5, 139n9, 267n4; afb.5, 6, 12, 13, 25, 26, 50, 55-57, 63-68, 70, 90.
 Correggio (Antonio Allegri); 97n2.
 Correggio, Niccolo da; 297n4.
 Cort, Cornelis; 33-36, 90, 92, 132, 149, 194, 30n8, 82n1, 255n1, afb.47.
 Coster, Samuel; 201, 202, 334, 336, 48n1, 103n3.
 Couwenbergh, Christiaan van; 82, 83, 96, 105, 121, 126, 141, 165, 86n1, 88n2, 100n1, 128n5.
 Cranach, Lucas; 24n4.
 Cuylenburgh, Abraham van; 51, 75, 80, 81, 100, 76n3, 76n4, 78n1, 78n2, 88n2, 131n7.
 Cuyp, Aelbert; 108n4.
 Dalens I, Dirk; 76, 65n7, 68n6.
 Danckers, J(ohan?); 118, 137, 263, 131n1.
 Davent, Leon (Maître L.D.); 45n5.
 Decker, Cornelis; 310, 118n6.
 Decker, Jeremias de; 213.
 Delaune, Etienne; 30n2, 30n3, 30n4.
 Delff, Cornelis Jacobsz.; 254n5.
 Diepenbeeck, Abraham van; 71n2.
 Diodorus; 179n5.
 Dolce, Lodovico; 34, 167, 170, 187, 239, 241, 300-302, 305, 314, 317, 320, 30n1, 41n7, 102n7, 179n1, 193n2, 225n2, 227n2.
 Dolendo, Bartholomeus; 71, 16n2, 70n3.
 Domenichino (Domenico Zampieri); 75n8.
 Doncker, Herman Meynderts; 108, 128n5.
 Doomer, Lambert; 255n4.
 Dort, Seger van; 227, 310, 311,

322, 323.
 Dou, Gerrit; 102n1.
 Doudijns, Willem; 142, 146n6.
 Drost, Willem; 109, 112, 113, 259, 260, 106n1.
 Du Bellay, Joachim; 328n4.
 Dujardin, Karel; 105, 121, 126, 127, 139, 141; afb.188.
 Duquesnoy, François; 97n4.
 Dürer, Albrecht; 97n3.
 Du Ryer, Pierre; 169, 188, 226, 243, 244, 321, 24n2, 40n6, 40n8, 45n6, 56n1, 65n9, 80n2, 81n6, 94n1, 104n2, 119n1, 173n7, 229n1.
 Duval, Robert; 254n3.
 Duym, Jacob; 48n1.
 Dijck, Abraham van; 109, 112, 113, 259, 260; afb. 153.
 Dyck, Anthony van; 126, 135, 136, 160.
 Eeckhout, Gerbrand van den; 55, 105-109, 112-115, 137, 157, 262, 64n4, 104n4, 131n1, 131n9; afb.159.
 Elliger, Ottmar; 103, 136, 141n7.
 Elsheimer, Adam; 51, 56, 62, 63, 65, 68, 70, 81, 100, 115, 152, 45n6, 88n1.
 Engbrechts, Cornelis; 12n2.
 Erasmus, Desiderius; 270, 271, 304, 324, 325, 275n5.
 Euripides; 55, 67n5, 138n6, 179n5.
 Everdingen, Caesar Boetius van; 105, 110, 116, 117, 128-130, 133, 158, 163, 164, 184, 185, 261, 24n1, 96n8, 100n1, 131n8, 139n8, afb.162 (166), 193 (203).
 Fabriano, Gilio da; 270n3.
 Fabritius, Barent; 106, 109, 111, 259, 260; afb.145, 151.
 Fallet, Gideon; 317.
 Fantuzzi, Antonio; 43n3.
 Ficino, Marsilio; 276n2.
 Floris, Frans; 10, 24, 97, 174, 16n4, 25n6, 30n3, 255n1.
 Fontana, Giovanni Battista; 90, 48n4.
 Flinck, Govert; 55, 105-109, 112-115, 121, 157, 259, 273, 129n6, 131n8, 137n2; afb.154.
 Florianus, Johannes; 22, 58, 65, 107, 146, 227, 300, 302, 310-314, 317, 321, 322, 329, 30n1, 30n9, 30n10, 34n5, 38n7, 39n5, 41n7, 43n4, 43n6, 44n1, 44n2, 44n7, 44n9, 57n7, 64n8, 67n5, 81n6,

87n3, 106n2, 110n5, 129n2, 129n5, 130n5, 135n3, 187n1, 190n1, 265n3.
 Franck, Pauwels; 33, 75, 78, 174, 30n7, 30n10, 31n3, 32n2, 73n3.
 Francken II, Frans; 136, 219.
 Franco, Giacomo; 311n4.
 Franco, Giovanni Battista; 134.
 Fraunce, Abraham; 169, 170, 243, 321, 225n2, 244n1, 316n7.
 Frijtom, Johanna van; 118, 263.
 Fulgentius; 168, 17n4, 56n6, 298n2.
 Galle I, Cornelis; 219.
 Galle, Philips; 39n2, 40n7.
 Geesteranus, Johannes Evertsz.; 274, 288.
 Gelder, Aert de; 112, 114, 259, 260, 109n4; afb.155.
 Gheyn II, Jacob (Jacques) de; 14, 16, 17, 49, 131, 175, 202, 204, 18n5, 18n8, 30n4, 30n7, 30n10, 31n2, 35n1, 48n1, 89n4, 90n6, 141n7, 251n2, 284n2, 285n4; afb.2, 93.
 Ghisi, Giorgio; 39n2, 41n7.
 Ghisi, Theodoro; 39n2, 40n7, 41n7.
 Ghistele, Cornelis van; 312.
 Giorgione da Castelfranco; 33n6, 219n1.
 Glauber, Johannes; 67, 123, 129, 239, 141n6.
 Goes, Joannes Antonides van der; 199, 48n1.
 Golding, William; 226, 236, 300, 305, 316n7.
 Goltzius, Hendrick; 14, 16-18, 23, 34-37, 39-43, 45, 47, 50, 57, 58, 60, 61, 64, 67, 70, 71, 78, 79, 84, 90, 98, 108, 109, 113, 117, 121, 126-128, 131, 145, 147-149, 152, 158, 164, 165, 191, 204, 206, 235, 237, 238, 255-257, 260, 267, 276, 278, 281, 15n2, 25n5, 30n8, 30n10, 33n7, 38n1, 38n2, 38n3, 44n3, 46n3, 49n3, 49n6, 49n8, 56n1, 63n2, 68n4, 81n4, 82n4, 95n6, 96n1, 100n1, 100n5, 104n4, 107n8, 129n2, 129n5, 192n2, 218n5, 218n6, 219n3, 255n1, 281n1, 285n4, 290n2; afb.1, 3, 48, 49, 73, 85, 86, 94, 95, 102, 113, 195.
 Goudt, Hendrick; 100, 115.
 Graat, Barent; 71n6, 144n3, 131n7.
 Gracht, Johannes; 212, 216, 24n2, 110n5, 128n1, 227n1, 310n7; afb. 150.

Gramaye, Jan Baptiste; 48n1.
 Grebber, Anthonie de; 115.
 Grebber, Pieter de; 82, 96, 105, 128, 129, 186, 89n4, 119n5, 120n1, 131n9, 139n6, 139n7; afb.192.
 Grenerus, Hermanus; 326, 328, 329.
 Grotius (Hugo de Groot); 323, 89n4.
 Gijsselaer, Philips; 100.
 Haecht, Willem van; 219.
 Haechtanus, Laurentius; 315n2, 317n4.
 Haefsten, Nicolas van; 119n2, 120n3.
 Haelwegh, Albert; 96.
 Haensbergen, Jan van; 51, 80, 223, 72n4, 76n3, 77n4, 78n1, 81n1, 133n2, afb.135.
 Hals, Frans; 253.
 Harduwijn, Justus de; 252n3.
 Heemskerck, Johan van; 289.
 Heemskerck, Maarten van; 10, 274, 205n4.
 Heere, Lucas de; 24n2, 313n1.
 Heerschop, Hendrik; 137, 138, afb. 209.
 Heinsius, Daniël; 332, 336, 338, 252n3, 311n4.
 Heintz, Joseph; 30, 31, 33, 38, 135, 174, 175, 180, 32n2, 34n9, 78n7; afb.40.
 Helst, Bartholomeus van der; 131n8.
 Helt Stocade, Nicolaes de; 121, 123, 124, 128, 131, 100n5, 105n1, 139n7; afb.182.
 Herri met de Bles; 206n5.
 Herp, Willem van; 136.
 Heusch, Willem de; 77, 100, 76n3, 78n1.
 Hewamaul, Hans; 87n3.
 Heyns, Zacharias; 213.
 Hoet, Gerard; 10, 51, 54-56, 63, 80, 95, 103, 123, 125, 127, 136, 140, 142, 144, 162, 239, 71n6, 78n2, 78n3, 96n5, 119n2, 120n1, 120n3, 131n7; afb.172, 184, 213.
 Hofferus (Hoffer), Adrianus; 252.
 Holbein, Hans; 271.
 Hollar, Wenzel; 62, 68n5.
 Holsteyn, Cornelis; 103, 105, 121, 127, 136, 137, 139, 80n2, 128n5, 131n9, 133n4.
 Homerus; 12, 52, 55, 141, 162, 201, 338, 17n4, 53n1, 53n2, 53n5, 54n5, 54n8.
 d'Hondecoeter, Gillis; 51, 65.
 d'Hondecoeter, Gijsbert Gillisz.; 254n4.

Hondius, Abraham; 123, 239, 81n6, 118n5.
 Honthorst, Gerard (Gerrit) van; 54, 82, 83, 105, 121, 122, 124, 131, 137, 151, 186, 240, 254, 84n4; afb.175.
 Hoof, Pieter Cornelisz.; 201, 202, 214, 217, 221, 229, 232, 234, 236, 239, 276, 291, 338, 24n2, 219n3, 249n3, 250n1.
 Hoogstraten, David van; 325, 48n1.
 Hoogstraten, Samuel van; 29, 271, 272, 283n1.
 Horatius Flaccus, Q.; 275, 282, 302, 312, 316, 325, 330, 334.
 Horologgi, Gioseppe; 167, 169, 175, 187, 227, 244, 245, 260, 301, 305, 317, 320, 321, 300n2.
 Houbraken, Arnold; 102, 133, 142, 66n5.
 Houven, Abraham van der; 204n1.
 Houwaert, Jan Baptist; 189, 190, 193, 212, 213, 245, 246, 249, 260, 266, 275, 329-332, 336.
 Huygens, Constantijn; 95, 231, 234, 97n6, 265n3, 276n2, 286n5.
 Hyginus; 17n4, 56n6, 67n5, 103n1, 103n6, 138n6, 179n5.
 Isaacz., Pieter; 39n2.
 Jacobsz., Lambert; 110n6, 117n6.
 Jode, Pieter de; 30n5.
 Jordaens, Jacob; 107, 108, 123, 135, 139, 158, 160, 59n5, 65n3, 75n7, 138n5, 267n4.
 Junius, Franciscus; 102n7, 275n5, 286n5.
 Keirincx, Alexander; 51, 65, 68, 81n6, 91n2, 107n8, 139n9.
 Keynooghe, Jan; 48n4.
 Ketel, Cornelis; 284, 285, 12n2, 98n1.
 Keyser, Hendrick de; 97n3.
 Keyser, Thomas de; 53, 54, 121, 127, 128, 139n6, 287n4.
 Kircher, Athanasius; 323, 324.
 Knüpfer, Nicolaus; 87, 98, 100, 101, 103, 104, 156, 163, 71n6, 81n6, 128n5.
 Koninck, Philips; 114n2.
 Koninck, Salomon; 115, 98n3, 114n2, 119n5.
 Krul, Jan Harmens; 200, 205, 214, 221, 336, 179n2.
 Kuijl, Gerard van; 83, 141.
 Lactantius, L. C. Firmianus, 334.
 Laeck, Reynier van der; 121, 127, 81n6.

Laeff, Leendert de; 134, 184, 185, afb.205.
 Laiesse, Gerard (de) (als auteur); 11, 12, 124, 125, 160-164, 189, 189, 238, 271, 275, 282, 286, 123n1, 127n3, 130n4, 241n3, 283n1, 287n1.
 Laiesse, Gerard (de) (als kunstenaar); 10, 56, 62, 80, 103, 109, 128, 136-140, 142, 144, 155, 223, 71n6, 82n2, 102n8, 104n4, 115n1, 141n3; afb.212.
 Langlade, P.A. de; 81n1.
 Laurentius, A.; 276.
 Lastman, Pieter; 51-56, 58-62, 95, 99, 101, 109-111, 128, 130, 136, 151, 152, 154, 163-165, 287, 63n3, 70n1, 81n6, 88n1, 100n1, 114n2, 119n5, 133n4, 137n8, 255n4; afb.98, 99, 104.
 Leeuw, Pieter van der; 65, 108n2.
 Lemaire de Belges, Jean; 199, 17n4.
 Leocras; 97n2.
 Lievens, Jan; 98, 137, 138, 260, 95n2, 109n4, 114n2, 286n4.
 Linsen, Jan; 56, 60, 81n2.
 Lint, Peter van; 136.
 Lisse, Dirck van der; 51, 66, 75, 77, 80, 131, 137, 107n8, 254n4; afb.130, 134, 197.
 Lois, Jacob; 75, 183n2.
 Lomazzo, Gian Paolo; 102n7.
 Loo, Jacob van; 98, 105, 121, 122, 124, 128, 131, 132, 137, 158, 159, 164, 186, 194, 240, 241, 100n1, 100n5, 123n1; afb.178, 198, 199.
 Lorrain, Claude Gellée le; 66n6.
 Loth, Johann Carl; 106n1.
 Lotijn, Johannes; 254n5.
 Loufouch, J(oan?); 141.
 Lucas van Leyden; 205.
 Lucianus; 215, 17n4, 24n2, 29n2, 179n5.
 Luther, Maarten; 304, 305.
 Maes, Nicolaes; 96, 109, 111, 114, 259, 260, 106n3, 113n1, 128n5, afb.152.
 Mander, Karel van (als auteur); 7, 8, 15, 16, 20, 25, 28, 48, 49, 55, 61, 68, 84, 97, 102, 118, 131, 136, 137, 146, 167-171, 176, 179, 181, 187, 198, 199, 201, 203, 205-207, 210, 211, 221, 225-229, 234, 236, 239, 243, 245, 249, 256, 258, 262, 265, 266, 271, 273, 276, 277, 279, 283-287, 290-292, 295,

310, 313-321, 323, 329, 336, 11n2, 12n2, 14n1, 18n6, 19n3, 24n2, 27n1, 29n1, 31n4, 42n3, 57n4, 67n5, 69n1, 69n2, 89n2, 90n7, 95n7, 98n1, 119n4, 120n3, 172n3, 192n2, 218n7, 219n1, 219n3, 219n5, 220n1, 220n4, 281n1.

Mander, Karel van (als kunstenaar); 15, 16, 24, 49, 56-58, 71, 14n2, 37n3, 48n1, 59n2, 70n3; afb.93, 101, 103.

Mander III, Karel van; 96, 115n3.

Mansion, Colard; 167, 168, 210, 227, 243-245, 260, 296-299, 304, 306, 17n4, 173n7, 187n7, 198n3, 316n3.

Marcantonio Raimondi; 25-29, 68, 72, 91, 140, 149, 218, 30n2, 31n2, 39n2, 126n3; afb.15, 35.

Marot, Clément; 300, 302, 308n1.

Matham, Jacob; 14, 30, 34, 36, 39, 97, 134, 175, 191, 192, 205, 267, 15n5, 16n6, 25n5, 31n7, 38n3, 44n3, 48n1, 49n3, 49n8, 63n2, 75n8, 77n1, 218n5, 218n6; afb.41, 50.

Maurer, Christoph; 87n3.

Meebeecq, C.; 128n5, 144n3.

Melzi, Francesco; 43n3.

Menton, Frans; 97, 174, 30n3.

Metsu, Gabriël; 141.

Metsijs, Quinten; 206n5.

Meyerlingh, Aalbert; 63.

Michelangelo Buonarroti; 271, 96n15.

Mierevelt, Michiel van; 24, 26, 27n3, 218n4.

Mieris I, Frans van; 119n5, 120n1, 133n3.

Mieris II, Frans van; 118, 264, 119n2, 120n3; afb.174.

Mieris, Willem van; 10, 129, 132, 133, 140, 142, 195, 55n1, 96n5, 128n5, 131n7, 139n9, 144n3; afb.201, 202.

Mignon, Jean; 30n2.

Moeyaert, Claes (Nicolaes); 52-55, 59, 62-66, 69, 72, 104, 107, 139, 140, 151, 152, 221, 222, 70n1, 108n2; afb.111, 115, 118.

Moeyaert, Jan; 56, 59, afb.105.

Molanus, Johannes; 270n3.

Molenaer, Jan Miense; 119n5, 251n2.

Moni, Louis de; 118, 119.

Moonen, Arnold; 48n1.

Moor, Karel de; 131n6.

Moreelse, Paulus; 23, 27, 28, 30, 33-37, 40-42, 72, 77, 78, 83, 84, 92, 111, 119, 121, 122, 132, 134, 154, 175, 180, 191, 221, 238, 241, 258, 259, 262, 264, 277, 14n2, 31n2, 31n4, 31n7, 38n2, 51n1, 54n4, 75n8, 82n1, 123n5, 139n9; afb.27, 41, 51, 72, 77, 140.

Mostaert, Jan; 16, 17.

Muller, Herman Jansz.; 87, 88, 311.

Muller, Jacques; 127, 128.

Muller, Jan Hermansz.; 267n4.

Musscher, Michiel van; 119n5.

Mijntens, Jan; 137.

Mijntens, Daniel; 129, 137.

Neck, Jan van; 135, 139, 186; afb.207.

Neer, Aert van der; 108.

Neer, Eglon van der; 126, 129, 142, 241, 131n7; afb.189.

Netscher, Caspar; 113, 119, 129, 142, 263, 264, 120n3; afb.170, 171.

Netscher, Constantijn; 128, 119n2, 120n3.

Nettema, D.; 139n8.

Nieulandt, Adriaen van; 23, 37, 41, 62, 78, 82, 84, 95, 116, 117, 132, 194, 237, 261, 96n5, 112n2, 128n5, 129n1, 139n6, 139n9; afb.58, 69, 110, 137, 138, 160.

Nieulandt, Willem van; 68, 80n1, 107n8.

Niss, I.W. van der; 229-231, 234, 236, 238, 240.

Nolpe, Pieter; 48n1, 201n3.

Noordt, Jan van; 55, 128, 129, 80n2, 131n4.

Noot, Jan van der; 200, 202, 326-328, 336, 203n4.

Oever, Hendrick ten; 96, 108, 139n7.

Olis, Jan; 110, 116, 261, afb.163.

Ostade, Adriaen van; 108n4.

Oudaen, Joachim; 248, 337, 55n3, 55n7.

Ovidius Naso, P.; 12, 22, 29, 30, 33, 34, 36, 38, 42-44, 48, 54-58, 61, 62, 64-66, 74-76, 78, 80, 85, 92, 94, 95, 101, 102, 107, 109, 112, 114, 117, 124-127, 129, 134-139, 145, 146, 149, 152, 153, 159-163, 167, 168, 174, 179, 180, 184, 185, 190-193, 195, 198, 201, 207, 210, 211, 225-231, 237, 238, 240, 243, 246-248, 252, 261, 265, 295-339 passim, 14n2, 17n4, 24n2,

31n1, 31n5, 38n3, 38n7, 39n5, 41n7, 45n1, 63n2, 67n2, 67n4, 67n5, 67n12, 68n2, 68n5, 70n3, 81n6, 82n2, 103n1, 103n6, 106n2, 115n1, 118n1, 118n4, 119n4, 130n3, 130n5, 141n2, 141n6, 232n2, 245n2, 250n3, 285n5, 287n1, 287n3.

Ouwater, J.H. van; 81n6.

Palaephatus; 323, 324.

Paleotti, Gabriele; 270n3.

Palma il Giovane, Jacopo; 16n7, 285n4.

Palma il Vecchio, Jacopo; 33n6.

Panneels, Willem; 79, 137n5.

Pannemaker, Willem; 43n3.

Parmigianino (Francesco Mazzola); 30n2.

Passe I, Crispijn de; 14, 22, 28, 34, 38, 48, 67, 79, 127, 132, 146, 174, 190, 191, 207, 218, 227, 233, 247, 309, 317, 18n2, 24n2, 25n5, 30n2, 30n4, 30n7, 30n10, 32n2, 33n7, 40n6, 40n8, 43n4, 45n6, 54n9, 55n9, 56n4, 57n1, 57n3, 61n3, 62n2, 63n2, 63n4, 64n3, 64n5, 64n7, 65n9, 68n4, 70n4, 82n2, 82n4, 85n2, 92n3, 95n6, 96n11, 104n2, 107n8, 112n2, 119n1, 127n2, 129n2, 137n7, 139n5, 139n9, 173n2, 204n1; afb.4, 17, 33, 51, 82.

Passe II, Crispijn de; 84n2.

Passe, Magdalena de; 229, 45n6, 56n1, 67n3, 68n5, 81n6, 94n1.

Paulus (apostel); 324, 325, 335.

Peeters, Gillis; 129n2.

Pels, Andries; 100n1.

Pencz, Georg; 30n2.

Penni, Luca; 25n5, 30n2.

Perelle, Gabriel; 107n8.

Pers, Dirk Pietersz.; 171, 228, 229, 234, 236, 239, 252, 332, 333, 336, 1n1.

Peruzzi, Baldassare; 30n2, 97n6.

Petrarca, Francesco; 297n4.

Petronius; 272.

Petrus (apostel); 324.

Philostratos; 317.

Pierson, Cristoffel; 54, 139, 140, 141, 221-223; afb.210.

Pisan, Christine de; 48n3.

Plato; 313, 314, 323, 324.

Plinius Secundus, C.; 271, 97n2, 136n2, 273n3.

Plutarchus; 302, 318.

Poelenburch, Cornelis van; 21, 28, 33, 37, 49, 51, 52, 54, 56, 59,

60, 62, 63, 66, 68, 70-81, 98, 100, 103, 105, 110, 132, 133, 139, 151-155, 159, 162, 164, 165, 181-186, 194, 209, 210, 221, 223, 24n1, 27n3, 57n8, 91n2, 96n4, 128n5, 131n1, 254n5, 287n4; afb.108, 119-122 (123), 126-129 (131), 133 (136), (139).

Poirters, Adriaan; 252.

Pontanus (Spanmüller), Jacob; 323, 325.

Pontormo, Jacopo; 43n3.

Poorter, Willem de; 87, 95, 98, 101-103, 136, 156, 163, 141n1.

Posthous, Johannes; 169, 170, 173, 174, 187, 190, 233, 247, 266, 300, 307-309, 316, 317, 64n5.

Pot; Hendrick Gerritsz.; 119n5, 251n2.

Potter, Paulus; 74, 183, 287n4.

Potter, Pieter; 80n2.

Praxiteles; 271.

Primaticcio, Francesco; 16n7, 43n3, 45n5.

Propertius, Sextus; 272.

Pynas, Jacob; 52, 62, 63, 65, 67, 70, 98, 101, 151, 152, 45n6, 141n3.

Pynas, Jan; 52-54, 101.

Quellinus, Artus; 287n4.

Quellinus, Erasmus; 136.

Quintilianus, M. Fabius; 275n5.

Rabelais, François; 304, 305.

Rafael (Raffaello Sanzio); 16, 18, 20, 25-28, 68, 70-72, 140, 149, 150, 210, 218, 124n1; afb.15.

Raffaellino da Reggio; 30n8.

Raimondi, zie Marcantonio.

Ravesteyn, Arnold van; 129.

Ravesteyn II, Nicolaes van; 119n1.

Regius, Raphael; 299-300, 303.

Rembrandt van Rijn; 5, 29, 87-103, 106, 108, 110, 111, 113, 116, 117, 132, 138, 154-157, 163, 165, 195, 196, 279, 45n6, 80n2, 114n2, 119n5, 139n7, 286n4; afb.143, 144, 148, 149.

Renouard, Nicolas; 167, 169, 188, 212, 216, 228, 243-245, 321, 24n2, 173n7, 225n2, 227n2, 310n7.

Revis, Jacobus; 213, 337.

Ridolfi, Carlo; 33n6, 58n8.

Ripa, Cesare; 252, 276n2, 286n1.

Rodenburgh, Theodoor; 213, 214, 233, 246, 249, 328, 336, 282n3.

Roemer Visscher, Pieter; 265n3.

Rollenhagen, Gabriël; 96n11, 213n7.
 Romano, Giulio; 39n2, 57n4, 126n3.
 Ronsard, Pierre de; 326, 328, 41n7.
 Rosso Fiorentino; 43n3.
 Rota, Martino; 41n6, 42n3, 239n3.
 Rotgans, Lucas; 169, 336.
 Rottenhammer, Johann; 174, 19n1, 24n1, 30n7, 31n4, 33n4, 36n2, 37n3, 78n7, 219n3, 285n4.
 Rubens, Petrus Paulus; 23, 40, 41, 57, 67, 71, 79, 83, 92, 94, 100, 103, 104, 107, 121-123, 125, 127, 129, 135-138, 158, 160, 163, 219, 241, 26n1, 26n3, 45n3, 46n6, 48n4, 49n6, 54n1, 58n9, 65n3, 66n8, 82n1, 97n5, 97n6, 102n8, 109n3, 131n1, 139n8; afb.75.
 Rijckere, Bernard de; 30n3.
 Sabinus, Georgius; 167, 169, 187, 188, 226, 228, 236, 243, 244, 303, 305, 309, 315-317, 321, 225n2, 333n3.
 Sadeler, Egidius; 30, 75, 78, 135, 174, 175, 219, 31n4, 32n2, 73n3; afb.40.
 Sadeler, Jan; 16, 20n2.
 Sadeler, Justus; 174, 30n7.
 Sadeler I, Raphael; 25n5.
 Sadeler II, Raphael; 233, 41n6, 42n3, 123n4, 267n1; afb.76.
 Saenredam, Jan; 14, 34, 44, 45, 48, 77, 78, 116, 126, 191, 247, 267, 276, 278, 30n6, 36n7, 39n2, 39n3, 41n4, 49n6, 50n1, 62n2, 85n2, 118n4, 132n6; afb.49, 51, 83, 95.
 Salomon, Bernard; 9, 33, 38, 43, 48, 54, 57, 63, 64, 67, 68, 79, 116, 118, 129, 138, 149, 305-307, 310, 318, 22n3, 30n1, 30n2, 30n4, 39n4, 45n2, 45n5, 49n6, 55n1, 55n9, 81n4, 81n6, 82n2, 95n6, 96n11, 102n6, 107n8, 110n5, 127n2, 137n7, 139n5, 139n9; afb.29, 59, 79.
 Saftleven, Cornelis; 108n4.
 Sambucus, Johannes; 170, 173, 212, 217, 25n5.
 Sandrart, Joachim von; 53, 54, 139n6, 273n2, 287n4.
 Sannazaro, Jacopo; 28, 299n4.
 Sanuto, Giulio; 41n6, 42n3.
 Savery, Roelant; 41n6, 65n12.
 Scaramucci, Luigi; 40n6.
 Schalcken, Godfried; 115, 142, 119n5, 131n7, 133n3, 139n9, 141n7.

Schelte à Bolswert; 107, 66n3.
 Schiavone, Andrea; 25n5, 30n2, 33n6, 57n4, 58n8, 59n6.
 Schrevelius, Theodoor; 24, 175, 247, 255, 44n10.
 Schuer, Theodoor van der; 142.
 Seneca, L. Annaeus; 276n2.
 Servius; 103n6.
 Serwouters, Pieter; 279, 219n3.
 Shakespeare, William; 125, 229-232, 234, 237, 239, 240, 41n7, 252n2.
 Sibilla, Gijsbert; 119n5, 120n1.
 Sidney Philip; 328.
 Simitendi, Arrigo; 297n3.
 Simonides; 318.
 Six, Jan; 100n5.
 Smids, Ludolph; 179, 187, 311, 128n3, 178n3.
 Solis, Nikolaus; 44n3.
 Solis, Virgil; 9, 33, 38, 43, 48, 57, 64, 67, 79, 116, 118, 129, 138, 266, 307, 310, 22n3, 30n1, 30n2, 30n4, 39n4, 45n2, 45n5, 49n6, 54n7, 55n1, 55n9, 62n11, 63n2, 63n4, 68n4, 81n4, 81n6, 82n2, 87n3, 95n6, 96n11, 102n6, 107n8, 110n5, 127n2, 137n7, 139n5, 139n9; afb.30, 60, 80, 91, 112.
 Soutman, Pieter; 94.
 Spieghel, Hendrik Laurensz.; 335, 336, 292n4.
 Spranger, Bartholomeus; 16, 18, 20, 38, 39, 70, 71, 149, 206, 285, 14n1, 14n2, 17n7, 54n7, 67n3, 192n2, 219n3, 267n4; afb.1.
 Spreng (Sprengius), Johannes; 170, 226, 227, 236, 243, 260, 300, 307, 308, 310, 314, 317, 187n7.
 Starter, Jan Jansz.; 250n1.
 Statius, P. Papinius; 103n1, 137n1.
 Steen, Jan; 66, 102, 119n5, 120n1.
 Stradano, Giovanni; 54n7.
 Struys, Jacob; 189n6, 266n1, 287n3.
 Strijcker (Brasemary), Willem; 141, 105n1, 287n4.
 Sustris, Lambert; 94n5.
 Swanenburgh, Willem; 48, 274, 24n5, 27n3, 49n6, 218n4.
 Swanevelt, Herman van; 63n1, 81n6, 141n6.
 Sweelinck, Gerrit Pietersz., 49, 37n3.
 Tempel, Abraham van den, 141, 137n2.

Tempesta, Antonio; 22, 29, 30-35, 37, 38, 43, 45, 48, 54, 57, 77, 85, 89-91, 108, 110, 113, 116, 118, 126-130, 133, 138, 146, 160, 176, 180, 247, 310, 36n2, 40n2, 40n6, 41n3, 58n8, 58n9, 62n11, 63n2, 64n3, 67n5, 67n11, 68n4, 73n3, 73n5, 75n8, 81n4, 81n6, 82n2, 95n4, 95n6, 96n11, 117n2, 137n7, 139n5; 322n1, afb.36-39, 62, 81, 191.
 Tengnagel, Jan; 52, 54, 61, 62, 84, 111, 151, 152, 257, 262, 46n4, 70n1, 113n1, 287n4; afb.109.
 Tengnagel, Mattheus Gansneb; 111n2.
 Terbrugghen, Hendrick; 82.
 Terentius Afer, P.; 272, 208n1, 261n2.
 Terwesten, Augustinus; 118, 120, 127, 129, 142, 125n7, 139n7.
 Terwesten, Mattheus; 140.
 Testa, Pietro; 102n8.
 Theocritus; 168, 41n7.
 Thievaert, Daniel; 110, 117; afb.165.
 Thulden, Theodoor van; 123n1.
 Tilman, Simon Peter; 137.
 Timanthes; 102, 28n4.
 Titiaan (Tiziano Vecelli); 29-31, 33-38, 41, 77-79, 90, 92, 97, 121, 123-125, 132, 149, 150, 192-194, 233, 239, 40n6, 42n3, 48n4, 80n3, 82n1, 135n1, 178n2, 237n4, 241n3, 267n1; afb.47, 76.
 Tol, Claes (Nicolaes); 75, 71n6.
 Tollius, Cornelius; 323, 324.
 Tritonio, Antonio; 226, 236, 245, 170n7.
 Troyen, Rombout van; 68, 102, 81n6, 82n2.
 Turchi, Francesco; 167, 169, 187, 188, 244-246, 249, 301, 305, 300n2.
 Uyttenbroeck, Moyses van; 51, 52, 56, 59, 60, 63-69, 72, 80, 98, 107, 108, 119, 129, 137, 138, 140, 151-155, 221, 222, 29n1, 81n1, 94n4, 104n2, 109n1, 116n1, 141n3.
 Vaenius (Van Veen), Otto; 252, 246n1, 249n2, 250n1, 259n1.
 Vaga, Pierino del; 79n4.
 Vaillant, Jacques; 141n3.
 Valckert, Werner van den; 131; 23n1, 100n5, 141n7; afb.196.
 Valentijn, Abraham, 179, 227, 310, 311, 118n6.

Valerius Maximus; 102n7.
 Vasari, Giorgio; 48n4, 219n1.
 Velde, Adriaen van de; 63, 108, 110, 118, 120, 263; afb.168.
 Velde, Jan van de; 115n3.
 Veneziano, Agostino; 79n4.
 Venne, Adriaen van de; 274, 251n2, 259n1, 283n1, 286n5.
 Verbuys, Arnoldus; 89n4.
 Vergilio, Giovanni del; 297n1.
 Vergilius Maro, P.; 12, 139, 141, 143, 160, 162, 163, 312, 338, 22n1, 44n10, 82n2, 248n1, 287n1.
 Verhoek, Pieter; 200.
 Verkolje, Jan; 113, 118, 120, 142, 143, afb.169.
 Vermeer, Johannes; 131n9.
 Vermeyen, Jan; 43n3.
 Veronese, Paolo (Paolo Cagliari); 38, 123, 30n2, 40n6, 41n8, 96n6, 121n2, 126n3.
 Verschoor, Willem; 121, 126, 133, 134, 185, 186, 132n7, 139n9, 141n1; afb.185 (206).
 Vertangen, Daniël; 51, 62, 68, 72, 76, 78-81, 96, 123, 125, 239, 71n6, 141n3; afb.183.
 Verwilt, François; 98, 131, 128n5.
 Victors, Jan; 109, 112-114.
 Vinckboons, David; 65n12, 139n9.
 Vois, Arie de; 126, 135, 142, 143, 186; afb.190, 208.
 Vollenhove, Johannes; 216, 217, 337, 338.
 Vondel, Joost van den; 213, 216, 217, 227, 234, 273, 288, 289, 319, 323-325, 334-336, 338, 8n1, 11n1, 24n2, 41n7, 98n2, 125n1, 135n3, 187n1, 189n6, 226n7, 250n1, 253n1, 286n5, 287n3.
 Voorhout, Johannes; 141n7, 144n3.
 Vos, Jan; 176-178, 185, 197, 233-235, 273, 277, 289, 336, 53n6, 103n3, 280n2, 286n5.
 Vossius, Gerard; 323-325, 334, 335.
 Vrancx, Sebastiaan; 63n2.
 Walleys, Thomas; 297n2.
 Waterloo, Antonie; 81n1.
 Weenix, Jan Baptist; 103.
 Werff, Adriaen van der; 10, 132, 140, 142, 224, 128n5; afb.200, 214, 215.
 Westerbaen, Jacob; 289.
 Wet I, Jacob de; 87, 101, 102, 156, 163, 96n6, 137n2.
 Wet II, Jacob de; 139n7.

Whitney, Geffrey; 170, 173, 212, 217, 252, 25n5.
 Wickram, Georg; 227n2.
 Wierix, Johan; 97.
 Willeboirts Bosschaert, Thomas; 122n4, 123n1.
 Willaerts, Adam; 80n1, 81n3, 254n4.
 Wilson, Thomas; 328n6.
 Witte, Emanuel de; 98, 100, 110, 116, 117, 261, 128n5, afb.161.
 Wolfsen, Aleida; 118, 264, 119n2, 119n4, 120n3, afb.173.
 Wouwerman, Philips; 81n6.
 Wtewael, Joachim; 14, 16, 18-20, 22-29, 31-33, 35-37, 40, 41, 49, 70-72, 76, 81, 98, 132, 145, 147, 149, 153, 162, 164, 165, 180, 181, 183, 193, 194, 196, 206, 207, 209, 220, 221, 223, 237, 241, 279, 285, 17n4, 38n1, 45n6, 90n3, 91n2, 100n1, 139n9; afb.8-11, 20-23, 42-45, 53, 54, 71, 97.
 Wijnants, Jan; 141.
 Zuccaro, Federico en Taddeo; 12n2.

REGISTER op onderwerpen van uitbeeldingen, voorzover gebaseerd op de klassieke mythologie, de bijbel en de post-klassieke literatuur.

Naar de noten wordt alleen verwezen wanneer het betreffende onderwerp niet op de bijbehorende bladzijde in de tekst wordt genoemd.

Achelous, de maaltijd bij; 66.
 Achilles ontdekt onder de dochters van Lycomedes; 102-103, 136-137, 143, 144, 160.
 Achilles, de dood van; 103.
 Acis en Galathea; 14n2, 131n2.
 Actaeon, zie: Diana.
 Adonis, zie: Venus.
 Aegina bezocht door Jupiter; 97n7.
 Aeneas en Achates voor Dido; 141, 143, 15n2.
 Aeneas met Cupido als Ascanius, bij het feestmaal van Dido; 143.
 Aeneas en Dido, in de grot; 143.
 Aeneas en Dido, op jacht; 141, 143.
 Aeneas, de vergoding van; 139, 160.
 Aeneas, vlucht uit Troje; 82.
 Aeneas krijgt de wapenen van Venus; 141.
 Aetas aurea (het Gouden tijdperk); 16, 17, 204, 205, 207, 208; 18n2, 70n4; afb.3, 4.
 Aglauros door Mercurius in steen veranderd; 115n1.
 Ajax en Odysseus; 87, 88.
 Alpheus, zie: Arethusa.
 Amor en Psyche, de bruiloft van; 16-18, 20, 70, 149, 204, 206, 14n2, 285n4; afb.1.
 Amor bij slapende Psyche; 50n2.
 Amphitrite, zie: Neptunus.
 Andromeda, de bevrijding door Perseus; 15, 24, 48, 49, 81, 89, 90, 98, 139, 148, 285, 14n2, 34n1; afb.91-97, 143.
 Angelica en Medoro; 128n5.
 Antiope, zie: Jupiter.
 Apelles en Campaspe; 219, 220n1, 273n3.
 Apollo, zie ook: Marsyas (het villen van).
 Apollo en de dode Coronis; 55, 56, 60, 62, 81, 128, 151, 152.
 Apollo en Daphne; 15, 79, 81, 164, 289, 141n6.
 Apollo en Diana, met de vrije kunsten; 82.
 Apollo en Hyacinthus; 272, 189n6, 287n2, 287n3.
 Apollo door Jupiter bestraffend toegesproken; 15.
 Apollo en Leucothoe; 38n3.
 Apollo en Marsyas, de muziekwedstrijd tussen; 56, 57.
 Apollo en Pan, de muziekwedstrijd tussen, zie: Midas, oordeel van.
 Arethusa achtervolgd door Alpheus; 141.
 Arethusa schrikt van de stem van Alpheus; 141n6.
 Argus, zie: Juno; Jupiter; Mercurius.
 Ariadne, zie: Bacchus; Theseus.
 Atalanta en Hippomenes, de wedstrijd tussen; 38, 62, 332, 333.
 Atalanta en Meleager, de aanbidding van de zwijnskop; 136, 137, 161.
 Athena, zie: Odysseus.
 Bacchus, zie ook: Venus.
 Bacchus en Ariadne; 10, 79, 80, 128, 144.
 Bacchanaal; 10, 20.
 Bathseba, het bad van; 114, 120, 131, 159, 251, 260, 263, 270, 274, 277, 280, 330, 109n4, 119n5.
 Battus, zie: Mercurius.
 Beroe bij Semele, Juno als; 45n2, 46n3, 116n1, 144n4.
 Cacus, zie: Hercules.
 Cadmus in gevecht met draak; 43n1.
 Cadmus, de gezellen van - door draak verzwolgen; 15.
 Callisto, zie ook: Diana.
 Callisto door Jupiter aanschouwd; 130, 159, afb.194.
 Callisto verleid door Jupiter in de gedaante van Diana; 67, 68, 128-130, 143, 144, 159, 160, 162, 332, 30n1, 83n4, 133n2, 287n2, 287n3, afb.191-193.
 Calypso, zie: Mercurius.
 Cephalus en Procris; 56, 81, 139, 14n2, 15n4, 45n6, 65n12, 116n3, 139n9.

Ceres, zie ook Venus.
 Ceres, de bespotting van; 115.
 Christus, de bewening van; 127n2.
 Cimon aanschouwt de slapende
 Efigenia; 130, 159, 280, 131n1.
 Circe en (de gezellen van)
 Odysseus; 54, 83, 139, 307,
 331-333.
 Circe, door Odysseus bedreigd;
 54n7, 55n1.
 Circe en Odysseus als liefdespaar;
 38n5, 54n7.
 Coronis, zie: Apollo.
 Cupido, zie: Amor; Venus
 Danaë door Jupiter als gouden
 regen bezocht; 42, 50, 89, 97, 98,
 101, 128, 251, 255, 272, 285, 331,
 332, 15n4, 41n7, 119n5, 273n2.
 Danaïden, de kwelling van de; 284,
 287.
 Daphne, zie: Apollo.
 Diana (alleen); 10, 131.
 Diana met nimfen (zonder Actaeon of
 Callisto); 76, 82, 103, 131, 134,
 158, 271, 70n1; afb.137.
 Diana verrast door Actaeon; 23, 29,
 30-33, 35-37, 49, 61, 73-76, 77,
 78, 80, 89, 90-94, 98-100, 131,
 132, 133-135, 143, 147-150, 154,
 155, 159, 160, 163, 168-187, 192,
 193, 195-197, 233, 235, 247, 269,
 277-280, 305, 306, 333, 14n2, 45n6,
 65n12, 220n1, 267n1, 285n4, 287n4,
 298n2, 305n3; afb.28-36, 38-45,
 126-132, 144, 203-208.
 Diana en de Apulische herder; 81n6
 Diana en de ontdekking van de
 zwangerschap van Callisto; 15, 23,
 29, 30, 31, 32, 33-37, 50, 61, 73,
 76-79, 80, 89-94, 98-100, 132, 133,
 147-150, 154, 155, 159, 160, 187-
 197, 233, 235, 247, 249, 279, 280,
 14n2, 65n12, 82n4, 129n3, 267n1,
 305n5, afb.37, 46-58, 133-136, 138,
 139, 144, 198-202.
 Diana bij de slapende Endymion;
 144, 115n1, 126n3, 287n3.
 Diana door satyrs bespied; 130,
 131, 159, 280, 50n2; afb.197.
 Dido, zie ook : Aeneas.
 Dido, de dood van; 141, 143, 332.
 Discordia, zie Peleus.
 Endymion: zie Diana
 Erichthonius, het vinden van - door

de dochters van Cecrops; 67,
 136, 137, 138, 159.
 Esther en Mordechai; 114.
 Esther, het toilet van; 119n5.
 Europa, zie ook: Jupiter.
 Europa, de roof van; 89, 94, 95,
 96, 99-101, 139, 159, 270, 320.
 Eurydice, de dood van; 67.
 Flora en Zephyr; 161, 254.
 Galathea, zie: Acis.
 Ganymedes, de roof van; 89,
 96, 97, 98-100, 156, 271, 272, 305.
 Godenbijeenkomst, zie ook: Aetas
 aurea; Peleus en Thetis.
 Godenbijeenkomst op de wolken;
 70, 71, afb.119.
 Gouden tijdperk, zie: Aetas aurea.
 Gyges en de vrouw van Candauros;
 131, 159.
 Helena, zie: Paris.
 Hercules en Cacus; 14n2, 15n3,
 22n1.
 Hercules en Dianeira (als liefdes-
 paar); 38n3, 38n5.
 Hercules en Omphale; 15, 22n1.
 Hermaphroditus, zie: Salmacis.
 Hero en Leander; 88, 267n2.
 Herse, zie: Mercurius.
 Hesperia, de dood van; 67n4.
 Hippomenes, zie: Atalanta.
 St. Hubertus, voor het hert met
 het crucifix; 183, 74n2.
 Hylas en de nimfen; 272.
 Icarus en Daedalus; 83n4.
 Icarus, de val van; 284, 287, 305,
 307, 284n5, 287n4.
 Io, zie ook: Juno; Jupiter;
 Mercurius.
 Io als koe bij haar vader; 66.
 Iphigenia, het offeren van; 87, 88,
 101, 102, 156, 28n4.
 Ixion door Juno bedrogen; 141n2.
 Ixion, de kwelling van; 284, 287.
 Ixion, de val van; 15n2, 71n5,
 267n4.
 Jacob met de engel; 130n3.
 Jacob en Esau; 112n2.
 Jason en Creusa, het huwelijk van;
 100n5.
 Jozef en de vrouw van Potifar; 124,
 185, 240, 271, 289, 330, 134n3.
 Juda en Tamar; 110, 114, 117, 330,
 255n4.
 Judith en Holofernes; 119n5.

Juno, zie ook: Jupiter.
 Juno siert haar pauw met de ogen
 van Argus; 104, 108, 109, 43n1,
 45n6.
 Juno geeft Io ter bewaking aan
 Argus; 66.
 Jupiter, zie ook: Aegina; Callisto;
 Danaë.
 Jupiter als satyr bij Antiope; 42,
 50, 128, 130, 131, 159, 255, 280,
 100n5, 281n1; afb.195.
 Jupiter en Europa als liefdespaar;
 38n3.
 Jupiter en Io (als koe), door Juno
 verrast; 55, 60, 108, 109, 141,
 151, 152, 115n1.
 Jupiter beveelt Mercurius Argus te
 doden; 141.
 Jupiter en Semele; 128, 141, 332,
 98n3, 130n2.
 Kindermoord, de; 16n8, 205n4.
 Lapithen en Centauren, de strijd
 tussen; 141.
 Lara, zie ook: Mercurius.
 Lara, de bestraffing van; 15, 22n1,
 287n4.
 Latona, bij de Lycische boeren; 68.
 Leander, zie: Hero
 Leda en de zwaan; 270, 271, 273,
 332.
 Lot en zijn dochters; 270, 330,
 74n1, 267n4.
 Lucretia en Tarquinius; 208, 272,
 289, 332.
 Mars door Amor geboeid; 83.
 Mars en Venus (zonder andere
 goden); 10, 37-39, 50, 149, 237.
 Mars en Venus, de ontdekking van
 de vrijage van; 10, 37-39, 149,
 208, 235, 271, 272, 14n2, 192n2,
 206n4, 285n4.
 Marsyas, zie ook: Apollo.
 Marsyas, het villen van; 82, 15n2,
 287n4.
 Meleager, zie: Atalanta.
 Mercurius, zie ook: Aglauros;
 Jupiter.
 Mercurius en Argus; 15, 62, 63-66,
 100, 103, 104, 106-109, 152, 157,
 164, 130n3, 267n4; afb.112-115,
 145-147, 130n3, 267n4.
 Mercurius en Battus; 62, 63, 66,
 152, 108n3, 130n3, 130n4, 287n2.
 Mercurius bij Calypso; 140, 141.
 Mercurius ziet Herse; 62, 63, 152,
 afb.111.

Mercurius en Lara, de vrijage van;
 267n4.
 Midas, het oordeel van; 15, 56-60,
 152, 14n2, afb. 100-108.
 Monnik en de bagijn, de; 16n8,
 205n4.
 Muzenconcert; 10.
 Narcissus, bij de bron; 141,
 229-231, 305, 333.
 Nausicaa, zie: Odysseus.
 Neptunus en Amphitrite; 141n7.
 Neptunus en Caenis; 14n2.
 Niobiden, de dood van de; 15, 285,
 307, 88n2, 287n4.
 Noach, de schande van; 271.
 Odysseus, zie ook: Achilles; Ajax;
 Circe.
 Odysseus neemt Astyanax uit de
 armen van Andromache; 144n4.
 Odysseus en Athena, verbergen de
 schatten der Phaiaken; 54, 136,
 152, 80n5.
 Odysseus en Nausicaa, de ontmoet-
 ing aan het strand tussen;
 52-54, 60, 95, 139, 151, 159, 287;
 afb.98,99.
 Odysseus en de Sirenen; 144n4.
 Oenone, zie: Paris.
 Orestes en Pylades, de offerstrijd
 tussen; 55, 60, 61, 151, 287.
 Orpheus, de dood van; 103.
 Pan, zie ook: Midas.
 Pan door Cupido overwonnen; 285n6.
 Pan en Syrinx; 64, 68, 80, 139,
 164, 65n12.
 Paulus en Barnabas te Lystra; 55,
 61, 102.
 Paris, het oordeel van; 15, 17, 18,
 20, 22, 23, 24-28, 49, 61, 68, 69,
 71, 72, 139, 140, 147-150, 159,
 168, 198, 199, 204, 206, 210-224,
 235, 269, 277-280, 14n2, 205n4,
 285n4; afb.15-27, 117, 118, 120-
 125, 210-215.
 Paris schaakt Helena; 103.
 Paris en Oenone; 50, 128, 38n3,
 39n3.
 Paris stelt Helena voor aan het hof
 van Priamus; 144n4.
 Peleus en Thetis, de Godenbijeen-
 komst bij de bruiloft van; 15,
 16-21, 22, 24-26, 37, 39, 49, 70,
 71, 145, 147-149, 198-210, 220,
 221, 235, 268, 291, 23n2, 60n1,
 285n4; afb.2, 5-14.
 Perseus, zie ook: Andromeda.

Perseus rust zich uit voor het doden van Medusa; 144n4.
 Perseus doodt Medusa; 320.
 Phaëton, de val van; 105, 307, 267n4.
 Philemon en Baucis, Jupiter en Mercurius in het huis van; 89, 100.
 Philoctetes op Lemnos; 141.
 Pictura; 219, 278, 284.
 Polyxena, het offeren van; 101, 156.
 Pomona, zie: Vertumnus.
 Preciosa en Majombe; 112, 110n3, 111n2.
 Priamus en het lijk van Hector; 83n4.
 Procris, zie: Cephalus.
 Prometheus, de kwelling van; 82n1.
 Prometheus door Vulcanus geketend; 82, 287n4.
 Proserpina, de roof van; 88, 89, 94, 95, 99, 103, 156, 332.
 Psyche, zie ook: Amor.
 Psyche naar de Olympus gevoerd; 71, 80n5.
 Pygmalion en Galathea; 14n2.
 Pyramus en Thisbe; 301, 303, 64n6, 70n1, 81n6, 267n2, 305n3.
 Rinaldo en Armida; 126.
 Ruth en Naomi; 112, 114, 109n4, 111n2.
 Salmacis en Hermaphroditus; 67, 229, 45n6, 258n2.
 Salome, de dans van; 270.
 Salome met hoofd van Johannes de Doper; 119n5.
 Salomo, het oordeel van; 271, 284.
 Salomo, de afgodendienst van; 102.
 Saturnus door Rhea misleid; 144n4.
 Semele, zie: Beroë; Jupiter.
 Scylla verandert in een zeemonster; 110n5.
 St. Sebastiaan, het martelaarschap van; 49n6, 90n3.
 Silenus, de triomf van; 83.
 Silvio en Dorinda; 56n1.
 Sine Cerere et Baccho..., zie: Venus.
 Sisypheus, de kwelling van; 284, 287.
 Suzanna en de ouderlingen; 131, 135, 159, 186, 273, 274, 280, 289, 43n1, 267n4, 290n2.
 Tantalus, de kwelling van; 284.
 Theseus en Ariadne; 141, 128n5, 287n4.

Theseus neemt de sandalen en het zwaard van zijn vader onder de steen vandaan; 144n4.
 Thetis, zie ook: Peleus.
 Thetis dompelt de kleine Achilles in het water van de Styx; 144n4.
 Titanen, de val van de; 15n2, 15n3.
 Tityus, de kwelling van; 284, 287, 43n1, 81n1, 83n4.
 Tobias met de engel; 130n3.
 Venus, zie ook: Aeneas; Mars.
 Venus (en Cupido); 10, 131, 218, 236, 271, 273, 14n2, 25n5, 41n4.
 Venus, de geboorte van; 273, 15n2.
 Venus en Adonis (vrijage en vertrek van Adonis); 15, 23, 37-42, 50, 61, 88, 106, 121-128, 147-150, 154, 158, 159, 161, 225-242, 280, 14n2, 45n6, 115n1, 116n3, 139n9, 189n6, 267n1, 287n2, 287n3, 305n3; afb.59-78, 175-190.
 Venus beweent de dode Adonis; 40, 41, 127-128, 160, 229, 235, 39n2, 39n4, 70n1, 125n7.
 Venus, Ceres en Bacchus (Sine Cerere...); 10, 46, 210, 261, 11n1, 14n2, 41n4, 71n5, 218n6.
 Venus straft Cupido; 83.
 Venus door satyr(s) bespied; 42, 43, 50, 130, 131, 159, 255, 280; afb.196.
 Venus in de smidse van Vulcanus; 141, 15n2, 22n1.
 Verloren zoon, de; 208.
 Vertumnus als oude vrouw bij Pomona; 15, 23, 43-48, 50, 61, 62, 83-86, 100, 106, 109-114, 116-120, 128, 133, 143, 147-150, 152, 157, 158, 160, 161, 165, 231, 243-264, 268, 269, 280, 320, 337, 338, 287n4; afb.79-90, 109, 110, 140-142, 148-174.
 Vertumnus en Pomona als liefdespaar; 126, 141.
 Vulcanus, zie ook: Mars; Venus.
 Vulcanus en Maja; 38n5.
 Zephyr, zie: Flora.
 Zintuigen, de; het Gezicht; 219, 220, 278, 178n3; de Reuk; 255, 46n3; de Smaak; 255, 86n1.
 Zondeval, de; 25, 26, 220, 16n8, 82n1.
 Zondvloed, de mensheid voor de; 16, 20, 37, 39, 204, 205, 208.

English Summary

THE DEPICTION OF 'PAGAN FABLES' IN NORTHERN NETHERLANDISH PAINTING, circa 1590-1670.

Towards a description and interpretation of narrative subject matter from classical mythology in painting.

PART I

pp. 3-13 After an introduction explaining the method and establishing the scope of the investigation with regard to both the period under scrutiny and the subjects discussed, Part I endeavours to chart the depiction of narrative subjects from classical mythology in Northern Netherlandish painting between about 1590 and 1670. The objective of Part I is to obtain from the depiction of these themes an outline which may serve as a foundation for the many questions raised by the material. Before examining, say, the contemporary beholder's approach to paintings featuring such subjects, I consider that an attempt should be made to acquire an overall view of the output of paintings depicting such themes with a view to discovering which subjects were chosen during the period in question, which were particularly popular in certain periods or among certain groups of painters, how these subjects were depicted and what developments they display.

pp. 14-165 For this purpose the whole periode is divided into chronological blocks; in each block, frequently depicted subjects are considered, usually per group of painters. Closer attention is paid to subjects which - as far as can be established from the paintings which have been preserved - enjoyed a certain degree of popularity. Foremost among them are Vertumnus appearing to Pomona in the guise of an old woman, the Love making of Venus and Adonis, the Judgement of Paris, the Banquet of the Gods at the Wedding of Peleus and Thetis, Diana surprised by Actaeon, and Diana's discovery of Callisto's pregnancy (the subjects also treated in Part II); extra attention is also paid to Mercury and Argus and the Judgement of Midas. The links between various depictions of one and the same subject are explored, as are the role played by book illustrations and other prints in the development of certain pictorial traditions, the relationship of the representations to the stories on which they are based, the particularities of the chosen moment, action and location, and where possible the extent to which all this is linked with more general features of idiom and subject choice of certain painters or groups of painters. The material is presented in a manner enabling the author's progress through it to be followed in detail.

pp. 14-21 Among artists of the generation of the late Dutch mannerists, a striking increase in the depiction of mythological subjects in prints can be observed from ca. 1587, stimulated in particular by engravings by and after Goltzius. The trend was less pronounced in paintings at first, but the 1590s saw a gradual rise in the

numbers of paintings with mythological subjects, primarily by Cornelis Cornelisz., Abraham Bloemaert and Joachim Wtewael. Prior to 1600 only the Banquet of the Gods is noticeably predominant, almost invariably including, albeit inconspicuously, the intervention of Discordia at the wedding of Peleus and Thetis. Quite a lot of unusual, often gruesome, subjects were also depicted which rarely or never recurred subsequently.

pp.22-50

After 1600 we observe a marked increase in the number of pictures featuring narrative mythological subject matter by these same artists, now joined by Goltzius as a painter; the character of the works, however, had changed. A relatively small number of subjects were now selected, as it were, and frequently repeated. People with any knowledge of mythology will have been quite familiar with the subjects and have been able to identify their depictions easily. It was during this period that a wider public had probably become familiar with the myths from Ovid's *Metamorphoses* and their depiction, through the copiously illustrated editions of the Florianus translation, through small books of prints with paraphrases and through series of loose prints (see App. I, 1 and 2 and App. II). Throughout the 17th century the *Metamorphoses* were to remain the major source for paintings of themes from classical mythology.

The divergence in style that now occurred, on the one hand a continuation of the late-mannerist rendering developed in the 1580s and 1590s (Wtewael), on the other hand a more 'academic' direction (Goltzius, Cornelis Cornelisz., Bloemaert), appears to be coupled with a variation in choice of subject matter. The subjects of the former type feature a host of figures with much virtuoso display (for instance the Diana scenes and again the Banquet of the Gods at the wedding of Peleus and Thetis); the other subjects present just a few large figures in a tranquil situation (such as Venus and Adonis, or Vertumnus and Pomona). In the case of identical subjects, the character of the paintings differs exceedingly (see, for example, the Judgement of Paris). However, the subjects in favour by then always featured an idyllic situation with an erotic tinge and preferably (female) nudes, violent emotions and actions being rare. In these subjects - with the exception of the Vertumnus and Pomona theme - the portrayed idyll is always on the verge of being disturbed. The stories end in disaster, although there are scarcely any signs of this, or none at all, in the image.

The chosen form of depiction was usually directly linked with compositions familiar from book illustrations or prints and which often seem to have lodged in the artist's mind - and probably the beholder's too - as a 'prototype'. Famous prints like Marcantonio Raimondi's after Raphael for the Judgement of Paris, or Cornelis Cort's after Titian for the Discovery of Callisto's Pregnancy exerted a powerful influence on the manner of depiction. In other cases - Vertumnus and Pomona in particular and to a lesser extent Venus and Adonis - the northern tradition of book illustration, largely established by the inventions of Bernard Salomon, was decisive. Occasionally, as in the case of Diana and Actaeon, the pictorial arrangement in the tradition of book illustration in various late 16th and early 17th-century prints of this theme was transformed into compositions providing the paintings with a more accurate and sophisticated basis. Sometimes prints with formally related subjects set the pattern, as is the case with the Banquet

of the Gods at the wedding of Peleus and Thetis (including Spranger's composition, engraved by Goltzius, with the Wedding of Cupid and Psyche). With regard to representations from the *Metamorphoses* the chosen episode of a story was almost always identical with the one in the book illustrations, and remained so. Throughout the period in question, episodes other than those already perpetuated in such series are rarely encountered.

The relationship between the paintings and the text usually became closer than in the case of the prints. Even with paintings in an obviously late-mannerist idiom - in which the story is by no means clearly 'narrated', closer inspection reveals the presence of several direct references to passages from the *Metamorphoses* text; these enabled the beholder to identify a variety of elements in the story. In the depictions of Venus and Adonis or Vertumnus and Pomona so typical of the 'post-mannerist' style and showing a static situation rather than an action, gestures and accessories pinpoint the episode - a moment from a monologue of Venus and Vertumnus respectively - and thus the relation to the text. In the case of Venus and Adonis, there was growing emphasis in the 1620s, under the influence of Titian's famous creation and the works it inspired, on the narrative action of Adonis' departure which, although not true to the text, visualized the fatal turn the story was to take.

pp.51-86

The preserved output of mythological paintings by a younger generation - largely active during the same period as the late mannerists, the second and third decades of the century - exhibits striking differences. The genuine figure-painters among them, the Amsterdam circle of Lastman and the Utrecht Caravaggisti, evinced relatively scant interest in mythological themes. Only painters specializing in landscapes in which the staffage played an important part (Van Uytenbroeck and Poelenburch) frequently drew on mythological subjects. Apart from Poelenburch and his followers, the painters of this generation resorted to a wide range of subjects.

pp.51-62

The subjects so popular among the older generation are rarely encountered in the work of Lastman and his circle: no Venuses or Dianas, no amorous situations. Nor do they limit themselves to the familiar subjects from the *Metamorphoses*; many of the ones they chose had few or no precedents in Northern Netherlandish painting. They generally featured a dramatic confrontation and noble or prudent deeds (see for example Odysseus and Nausicaa). The only more common subject, the Judgement of Midas, has a somewhat comical, mocking character. Quite often the paintings are not immediately recognizable as depictions of an episode from classical mythology: a comparison of a painting of Vertumnus and Pomona by Tegnagel (1617) with Goltzius' works (1613 and 1615) shows an obvious contrast with the older generation. These painters usually kept faithfully to the text, rendering the story clearly 'legible' by stressing actions and reactions.

pp.62-69

Painters like Jacob Pynas, the early Moeyaert, Van Uytenbroeck, Breenbergh and the early Poelenburch presented themes such as Mercury and Herse, inspired by Elsheimer's composition, and 'pastoral' subjects such as Mercury and Battus and in particular Mercury and Argus. The *Metamorphoses* illustrations were frequently an important source of inspiration in such subjects. Although confined to the familiar material of

the Metamorphoses, Van Uytenbroeck's choice was often original, probably governed to an important extent by the opportunity the subject provided to depict landscape staffage and cattle.

pp.70-81 In Poelenburch's work we re-encounter subjects familiar to us from the late mannerists: it presents no new themes, a limited range of subjects, much repetition and an abundance of nude females. However, his formal language is completely different and Poelenburch was not usually over-concerned with even quite elementary factors in a story. He adapted familiar subjects to the type of picture he was accustomed to paint. Far into the latter half of the 17th century, followers were to carry on in this fashion. They painted countless versions of Diana and Actaeon and Diana and Callisto, the borderline between narrative and non-narrative, between paintings with this kind of subject and ones with nymphs merely disporting themselves in idyllic surroundings, often being most indistinct. The further their paintings departed from the traditions formed by prints and illustrations, the more tenuous the links with the story became.

pp.82-86 Prior to 1630 mythological subjects are very sparse in the work of the Utrecht Caravaggisti. A few Vertumnus and Pomona representations from the early 1630s are conspicuous for the fresh twist the subject acquires by being adapted to these painters' favoured pictorial form and themes.

pp.89-100 In that same decade Rembrandt painted a number of narrative mythological subjects; all but one of these fairly early works were painted between about 1630 and 1637. He chose well-known stories of which large numbers of illustrations and prints existed. On an international scale, they were all fairly common mythological themes, but only in his painting of Diana and nymphs, which incorporates both the Actaeon and Callisto story - and to a lesser extent Andromeda too - did he subscribe to a traditional choice of the Northern Netherlands. In sharp contrast to Lastman, eroticism and the nude feature prominently in these works. Rembrandt experimented with both small and large figure mythological representations. In a case in point, the painting of Diana and Actaeon and Callisto, the paramount importance of many book illustrations and other prints to Rembrandt, is demonstrated. The motifs he culled from them are however extremely characteristic. He always gave a special twist to pictorial traditions and exploited a subject's expressive possibilities to the full. Although a large number of pictorial models were a major source of inspiration to him, he does not seem to have possessed more than a general knowledge of the written sources - of these subjects at least.

pp.87-88 In Bramer's few and small mythological paintings we encounter unusual, emotional subjects, as is also the case with the equally rare works with such themes by De Poorter, De Wet and Knüpfer. They, too, mainly feature scenes of terror and suffering, occasionally physical violence; De Wet and De Poorter, who may almost be termed specialists in sacrificial scenes, were especially partial to the sacrifices of Iphigenia and Polyxena. In stark contrast to the majority of the aforementioned representations as well as to what follows, Rembrandt, Bramer, De Poorter, De Wet and Knüpfer thus frequently painted highly emotional scenes in which more often than not female victims find themselves in distressing circumstances.

pp.106-115 Rembrandt's pupils and followers of a distinctly younger generation, painters such as Flinck, Bol, Van den Eeckhout, Barent Fabritius and Maes who had been formed under Rembrandt's influence after the brief period during which he painted mythological pictures, display quite different preferences: no violent or emotional action, no nudes and amorous scenes, but a static moment with a few large figures in a tranquil situation. They were particularly fond of the Mercury and Argus themes and notably of Vertumnus and Pomona. In their depictions of the latter, a practically motionless scene with two starkly contrasting figures in a charged situation, they strongly reduced all the 'narrative' accessories, so that it is sometimes hard to identify the subject. Always popular, it was now moulded into the type of portrayal of which the Rembrandt school was so fond and which can be observed in many paintings with different subjects: a situation in which a significant conversation is being conducted between an old woman or man and a beautiful young female. Rembrandt drawings which seem to have stimulated these subjects in the forties, and occasionally prints after Flemish artists like Rubens and Jordaens, also influenced Rembrandt's pupils to a considerable extent.

pp.116-141 A number of painters active around the middle of the century and given the common denominator of academicians here, such as Backer, Van Loo, Van Everdingen and the later Bol, likewise displayed a predilection for a few large figures in a practically motionless situation. Their scenes feature nudes and have an erotic tinge however, the personages being immediately recognizable as 'classical' gods and goddesses. Choice and conception are often reminiscent of Cornelis, Goltzius and Bloemaert in their 'post-mannerist' phase. Pomona, for instance, in the perennially popular subject of Vertumnus in the guise of an old woman, is a naked goddess instead of a peasant lass, shepherdess or young beauty in fantastic apparel. Moreover, a variety of elements faithful to the text and serving to identify the event recur in increasing abundance. The lovers Venus and Adonis, were restored to favour, their carefree love making, as well as their parting, now being frequently depicted. Even Adonis' departure, though, was set in the mood of an amorous idyll in the paintings of Backer, Van Loo and Bol, who tended to play down the movement heralding the tragedy as far as possible. Academicians and kindred spirits painted quite erotic scenes such as Jupiter seducing Callisto in the guise of Diana, as well as depicting Diana and Actaeon and Diana and Callisto in scenes peopled with large figures. In general, the range of subjects was not very wide, and the painters gratefully resorted to the traditional pictorial arrangements in illustrations and prints from the late 16th and early 17th century. The influence of Rubens' compositions is also noticeable, and the popularity of certain subjects among Flemish painters like Rubens, Jordaens and Van Dyck seems to have acted as a stimulus (see the Discovery of Erichthonius, for example).

Painters active towards the end of the 17th century are only mentioned in connection with the more popular subjects and are not treated separately here. It should however be noted that they either clung fairly closely to traditional compositions or on the contrary abandoned them entirely. The latter is particularly the

case with painters who were really genre painters in the first place (again, see the Vertumnus and Pomona representations, which scarcely differ from the numerous genre scenes featuring a young and an old woman). Artists like Lairese, Hoet and Willem van Mieris treated the usual subjects such as the Judgement of Paris, as well as, suddenly, a number of themes rarely or never previously depicted. Subjects from the *Aeneid*, particularly the love story of Aeneas and Dido, were depicted with increasing frequency.

pp. 160-162

The last pages of Part I deal briefly with some passages from Lairese's *Groot Schilderboek* containing remarks on what was probably common practice in the depiction of mythological subjects, such as the frequent - and in Lairese's view excessive and indolent - use of *Metamorphoses* illustrations and other prints, and on the indeed strikingly limited range of themes. This lack of variety may have been due to the fact that artists generally worked for a free market and not to order; popular subjects in a familiar formula were probably more marketable and were not bound by a specific context.

As is clear by now, at a first glance the majority of the paintings convey the impression of an idyllic situation in scenic surroundings, and are invariably concerned with love and eroticism. Problems of beauty, chastity, virginity, and desire, seduction and deception, are the main elements of the depicted stories. Although the idyll is often on the brink of disaster, violent actions and emotions, even when required by the story, are usually minimized. Speech is frequently involved in the situation; the beholder is aware that the words are vital to the course of the story.

A clear relationship between form and subject can always be observed, as revealed for instance by the widely differing choices made by artists working concurrently in the 1620s: the mannerists who were still working in a markedly mannerist style, painters of the same generation who were developing a more academic style, Lastman and his circle, the Caravaggisti and Poelenburch and his followers.

PART II

pp. 167-292

Part II examines six of the most popular subjects with a view to discovering the extent to which the interpretations and associations prompted by these mythological narratives as treated in literary texts can be correlated with what part I has taught us about the pictorial features of the depicted episodes from those stories. Each section begins with a survey of the interpretations of the myth from which the subject was derived, as can be found in printed *Metamorphoses* commentaries. Van Mander's *Wtleggingh op den Metamorphosis* (1604) is always the point of departure; in addition, several other commentaries are cited in order to provide a background for Van Mander's exposition. The subjects are then considered - where possible - in terms of their treatment in various kinds of literature published in the Netherlands, apart from the specific commentaries. The texts in question are extremely varied, being either unconnected with images, for instance serious (love)

poetry, poems from songbooks and epithalamia, or with a specific bearing on images, as is the case with emblems, captions to prints and poems about paintings. The investigation then examines whether there is any connection between elements from the thus outlined literary frame of reference and what was learned from discussion of the paintings. It is less a matter of seeking unequivocal meanings than of attempting to indicate an entire gamut of ideas and associations to which these images may have given rise.

pp. 168-187

In the interpretations of the Actaeon myth which are the most relevant for our purpose, the function of the fable was to exemplify how man's senses could be deranged (turning him into a 'beast') by (his pursuit of) forbidden female beauty as epitomized by the sight of (virginal) nudity; the transgression is severely punished. For such an interpretation the essential elements of the story - a hunter sees chaste women in the nude, turns into a beast and is killed - need only be taken in a 'virtuous sense'; no erudition is required. Notably certain poems related to depictions trace in a remarkable manner the beholder's progress from seeing a depiction of the subject and the sensual pleasure this gives him, towards the general 'exemplum', on the basis of what is seen and knowledge of the gist of the story. The titillating game inherent in the idea of the beholder being in 'the same' voyeuristic situation as the severely chastised Actaeon, would appear to be an important aspect of the theme's appeal. Such connotations may have been directly prompted by certain paintings, the beholder being assumed to possess elementary knowledge of the story. In various depictions, however, the accents appear to be placed differently each time for the reason that in the one case the sensuous idyll and in the next the penalty is stressed; occasionally quite different implications seem to play a role.

pp. 187-197

In the Callisto story, the most commonly depicted passage consisting in fact of five lines from the *Metamorphoses* which appear with variations in the many captioned prints, includes a clear moral: infringement - even involuntary - of the laws of chastity always comes to light and is inexorably punished. References to transgression and retribution are always visible in both Actaeon and Callisto representations, albeit to a very slight degree on occasion. The beholder is thus given a chance to 'read' - if so inclined - the moral (of chastity) which constitutes the constant gist of literary interpretations. This is far less the case in representations of the Judgement of Paris.

pp. 210-224

The Paris fable has always functioned as a straightforward exemplum of the foolish youth who allows himself to be blinded and tempted by sensual beauty and love, leading him to make the wrong choice (for life): this was an obvious and probably over-familiar moral lesson arising directly from the parable-like story and which was always easy to project in representations of the choice. In order to arrive at this moral, though, the beholder had to draw on his knowledge of the story to supplement what he saw. The image would sometimes allude subtly to the moral, for instance by conjuring up associations with the Fall, or by warning gestures from the other two goddesses, or by

offering a choice of three distinctly different 'alternative' types. Due to actual image's appeal to the beholder's sensual pleasure, it contained a built-in ambiguity similar to the one observed in the Actaeon legend. The literature also shows that diverse other ideas were sometimes involved, some of them applicable to certain Paris representations. Depictions of this subject, often primarily a painted 'exposition' of consummate feminine beauty displayed both to Paris and the beholder, may apparently also be associated with Pictura, the theme moreover can be connected with the allegory of Sight. Notions of woman as a temptress and the cause of man's ruin, and the perpetual repetition of the 'omnia vincit amor' motif in amatory emblematicism, love poems and epithalamia, are further associations. Finally the story could give rise to a light-hearted 'panegyric' upon beauty, love and youth, whereby the evident moral could be 'forgotten' in certain circumstances. Emphasis on such aspects, or the extent to which several of them could feature simultaneously in depictions, differ from one case to the next.

pp. 198-210

The myth of the Banquet of the Gods at the wedding of Peleus and Thetis and Discordia's interference is closely related to the Judgement of Paris; sometimes they are even combined in one picture. Neither of the stories occurs in the Metamorphoses, incidentally, although Metamorphoses commentaries often enlarge upon them in a kind of self-evident supplement, notably the Judgement of Paris being included in various translations of the Metamorphoses; even prints of it were occasionally interspersed with other Metamorphoses illustrations. The Banquet of the Gods at the wedding of Peleus and Thetis is an exemplum of peace and unity among rulers who are rent by jealousy and discord. Van Mander specifies the political implications of the moral and a similar meaning may be read into the depictions of this subject which were popular between ca. 1590 and 1620. In such cases the representation may be regarded as a picture of abundance, love and harmony, similar in form to the Golden Age idyll but poised on the brink of destruction. Negative associations could also be evoked, though - many paintings seem to emphasize this - notably a surfeit of sensual pleasures, inevitably culminating in disaster, as implied by the appearance of Discordia. This notion is linked with the subject in a few texts and the same associations are especially prominent in several representations with a highly similar pictorial form but 'filled in' with another subject such as Mankind before the Flood. Interpretation of the paintings would have depended not only on different accents in the actual depiction but also on the beholder's own background and on the context in which the painting was placed.

pp. 225-242

Relevant literary interpretations of the Adonis myth pursued various paths, always focussing however on Venus' warning and Adonis' heedlessness, Venus variously embodying physical pleasure, divine love or simply a wise counsellor, and Adonis the pursuer of earthly pleasures, virtuous and innocent, vain and haughty or simply disobedient. It is striking that all translations prior to Vondel (1671) omit Ovid's attribution of a 'positive' motive to Adonis, impelled by his 'virtus' to hunt dangerous game, and only relate that he ignored Venus' advice. The love scenes often prompted such interpretations by hinting at

the warning and - discreetly - at the fatal results. In another group of paintings Adonis' disregard of Venus' advice is visualised by means of his departure. Most of the paintings supply no clue as to the direction in which the representation should be interpreted; it probably depended on the beholder's knowledge and preferences. The most straightforward association, and one which often emerges directly from the picture, is the punishment of physical love and unchastity (also expressed in a poem about a painting with this subject). This simple interpretation could be indicative or predominant, while notions on the omnipotence of love and the transiency of earthly beauty could play a role in one way or another.

pp. 243-264

Notions of the transience of beauty often seem on the surface in Vertumnus and Pomona representations, pictures of a beautiful young woman being addressed by an ugly old crone making an admonitory gesture. This general concept is also frequently encountered in numerous genre scenes and in various Bathsheba representations, for example. The Vertumnus and Pomona myth actually focusses on transience, where it is connected with the timely decision to wed which a young woman must make. There are remarkable parallels to be drawn between this story and the frequently recurring 17th-century "Petrarcan" motif of the cool, unwilling virgin who is unmoved by her suitor's wretched suffering, as well as the constantly repeated notions of the proper path towards marriage; in the end the virtuous maiden will yield to the right man to prevent her beauty and ripeness from 'withering'. Occasionally the fable of Vertumnus and Pomona is cited in a literary context in connection with such ideas.

Symbols of love and marital fidelity are often prominent features in paintings, especially the elm and vine at which Vertumnus is frequently pointing, a motif from the actual story which had also become a familiar emblem in its own right. These elements, which also evoke associations with virginity, ripeness and sexuality, were used to prompt thoughts about the morality of love and marriage in the beholder. The representations sometimes stress erotic implications - now and then combined with the image of the 'threatened' young beauty; at other times they are completely absent. The emphasis on contrasting elements which need seldom be mutually exclusive tended to vary exceedingly in paintings dealing with this subject.

The way in which the themes treated here were resorted to in, for example, songbooks, epithalamia and amatory emblems demonstrates that a wide, literate but not necessarily erudite public was presumed to be familiar with such stories, probably largely due to the aforementioned illustrated translations and paraphrases of the Metamorphoses.

Van Mander's Wtleggingh - a Metamorphoses commentary expounding texts and not images (firmly in the ancient literary tradition of explaining and justifying myths without ever alluding to depictions) - often supplied interpretations opening up a particular direction to us. In other widely varying texts we invariably encountered morals attached to the stories, their character usually that of simple exempla resulting in fairly straightforward fashion from the story. These appear to have been considered quite self-evident. Any literate burgher could

probably have distilled such ideas from the story without too much of an effort, bearing in mind that virtue was rewarded and vice punished. Different authors, incidentally, state that everyone was free to vary his interpretation in his own way. It often transpires that the pictorial tradition of depicting a particular episode - usually always the same one - of a story on the one hand and the literary tradition of expounding such a fable on the other need have little in common; it is well to keep this in mind. Even when such expositions were obvious to contemporaries, this does not necessarily imply that a picture of an episode from a particular story was expected to express the same thing.

In many cases it was possible to give an indication of what were probably the ideas and associations most commonly connected with the depictions discussed. However, only rarely did a text actually give the impression of saying something about the associations aroused by looking at this kind of depiction. At other times the texts yielded interpretations which seemed to concur with various aspects of the depictions of the subjects in question, so that one may assume that the depictions prompted such ideas fairly easily. In other cases the image did not immediately give rise to particular interpretations which we encountered in texts, but did facilitate the projection of such ideas. Part II shows for each of the subjects discussed how the accents in meanings, ideas and associations imputed to the paintings in different periods and by different painters or groups of painters continually shift.

As stated above, the subjects usually involved love and eroticism. The morals which could be connected with the picture almost invariably alluded to the dangers of surrendering to sensual pleasures - the very thing to be seen in the picture - prompting ideas pertaining to the battle between chastity and lust, the 'omnia vincit amor' motif, to woman as a seductress, and to feminine beauty as the trigger of irrational lust. The idea that desire and lust are mainly aroused through the eye, emerged notably in the discussion of representations of Diana and Actaeon and the Judgement of Paris.

pp.270-281

This issue, directly connected with the erotic implications of these paintings, is considered in more detail in the Concluding Observations. With the help of numerous 17th-century texts from theoretical writings on art and other literature (including poetry on paintings), it is shown that the frequently expressed notion that what enters the mind through the eye has the greatest impact on the spirit, was often discussed in terms of the arousal of sensual desire caused by paintings depicting nude (female) figures.

Indeed, in many of the paintings discussed, erotic and moralistic preoccupations are linked in an unviolable, mutually reinforcing context. In connection with this kind of painting - the most obvious case in point being the Actaeon and Paris representations - the link between the eyes as tempters, painting as the temptress, as the source of pleasure in a positive and negative sense, is forged several times. Of course the painters and buyers of such paintings were not averse to such depictions, but they were surely aware of the harsh criticism inflicted on them. Perhaps the tension between the picture as an object of

pleasure and as a threat added to its appeal. These implications are exploited in totally different manners by, for example, Wtewael in his Actaeon and Paris representations and Rembrandt in his painting of Diana with Actaeon and Callisto.

pp.281-290

The Concluding Observations finally, broaches the question of whether the moral lesson should be regarded as an essential factor in the connotations of the paintings discussed here. Did these works embody the 'to teach and delight' principle in optima forma? I tend to the opinion that edification was not the general aim, and that the painter and his public probably did not see the theoretical principles of poetry, which posited that instruction be obtained through amusement and spoke of concealed, more profound wisdom, as the primary function of paintings. While countless introductions to poetical works, books of emblems and commentaries on the myths harp on concepts which stress the lofty didactic goal of the wisdom hidden in these literary works, it is striking that 17th-century literature on painting - at least in the relevant period - makes scant reference to such ideas. In specifically art-theoretical works such as those by Van Mander and Angel and in other texts expressing views on the painter or his profession, little attention is in fact paid to more profound literary implications or to a lofty didactic function. The common emphasis on such aspects in present-day iconology seems largely due to a rather undue alacrity in applying literary principles to painting.

This does not mean that paintings with a mythological theme never had a distinctly didactic-moralistic function; this was certainly possible if they were intended for a specific context. Moralistic implications, as contended above, may have played a greater or lesser role in the popular, 'frivolous' subjects discussed here, if only with a view to justifying the depiction to oneself and others in a society which adopted such an ambivalent attitude towards the picture as a pleasurable sensory stimulus as well as towards the 'pagan fables'. The moral implications of the subjects under discussion were always to hand and could be activated if the need were felt. However, they will not have been of great importance to the choice and popularity of certain subjects.

APPENDICES

pp.295-312

The first paragraph of Appendix I gives a general outline of the traditions of *Metamorphoses* translations, adaptations and commentaries in the vernacular published prior to 1600 in Italy, France, Germany and the Netherlands. A number of influential works are briefly treated, starting with the first printed editions published in Bruges in 1488 (in French) and Venice in 1497 (in Italian). After a concise discussion of, among others, annotated translations of Dolce, Dell'Anguillara and Aneau, the paragraph closes with a brief review of Johannes Florianus' Dutch translation (1552), which from 1566 until well into the 17th century was reprinted several times with copies of Virgil Solis' woodcuts, and the copiously illustrated works with succinct paraphrases, starting with the booklet with Bernard Salomon's important woodcuts which appeared in 1557 in French and Dutch and

which was followed by a number of similar editions. The prefaces to these works are subjected to special scrutiny in order to explore their approach to the Metamorphoses. One of the objectives of this exposition is to establish the place of Van Mander's Wtleggingh op den Metamorphosis to some extent.

pp. 312-321 Paragraph 2 examines Van Mander's Wtleggingh more closely,
pp. 321-325 particularly the preface again; the following paragraph reviews
pp. 326-339 further prefaces to 17th-century Dutch translations of the
pp. 335-339 Metamorphoses. The last two paragraphs focus on the manner in
p. 341 which a number of Dutch literary works containing much
mythological material justify its use; finally negative opinions
on the use of mythology are cited.

Appendix II presents a chart of the influence of Bernard Salomon's woodcuts on Metamorphoses illustrations published in the Netherlands prior to 1700.

Translated from the Dutch by Ruth Koenig.

CURRICULUM VITAE

Eric Jan Sluijter werd geboren in Haarlem op 17 april 1946. In 1964 slaagde hij voor het eindexamen gymnasium bèta. Na een jaar studie aan de TH in Delft, studeerde hij vanaf 1965 kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden. In 1969 en 1970 was hij als student-assistent werkzaam aan het Rapenburg-project. Hij legde in 1971 cum laude het doctoraalexamen af met scripties voor Prof. Dr. H. van de Waal en Prof. Th. H. Lunsingh Scheurleer, respectievelijk over 19de-eeuwse "art photography" in Engeland en over 18de-eeuwse huizen aan het Leidse Rapenburg. Van 1972 tot mei 1976 was hij als wetenschappelijk ambtenaar verbonden aan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage en sindsdien als wetenschappelijk medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden; zijn onderwijs- en onderzoekstaak betreffen de beeldende kunsten van de 16de, 17de en 18de eeuw in het Nederlandse cultuurgebied.

Hij publiceerde enkele monografische artikelen, onder andere over de 18de-eeuwse kunstenaar Hendrik Willem Schweickhardt (1975) en de 17de-eeuwse schilder Gerard van Kuijl (1977), voorts een aantal artikelen over thematiek uit de klassieke mythologie in de Noordnederlandse schilderkunst en boekbesprekingen voor het tijdschrift Oud Holland.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

Op een enkele uitzondering na, zijn
alleen werken afgebeeld met de onderwerpen
die ook in deel II worden behandeld.
Een exemplaar van deze studie met ruim 900
afbeeldingen (foto's en fotokopieën) bevindt
zich in de bibliotheek van het Kunsthistorisch
Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden.

AFBEELDINGEN

1. H.Goltzius naar B.Spranger.
Ged. 1587. De bruiloft van Amor en Psyche (gravure).
2. J.de Gheyn II naar C.van den Broeck. Ged. 1589. De bruiloft van Peleus en Thetis (gravure).
3. Anoniem naar H.Goltzius.
Aetas aurea (gravure). Uit Metamorfosen-reeks.
4. C.de Passe I.
Aetas aurea (gravure). Uit: DE PASSE 1607.
5. Cornelis Cornelisz.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Dk. 246x419 cm. Haarlem, Frans Hals Museum.
6. Cornelis Cornelisz. Ged. 1597.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Pan. 23x30 cm. Worcester (Mass.), The Worcester Museum of Art.
7. A.Bloemaert.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Dk. 101x146,5 cm. München, Alte Pinakothek.
8. J.Wtewael. Ged. 1602.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Koper 31x42 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
9. J.Wtewael.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Koper 16x21 cm. München, Alte Pinakothek.
10. J.Wtewael.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Koper 14x22 cm. Nancy, Musée des Beaux-Arts.
11. J.Wtewael. Ged. 1610.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Pan. 114x160 cm. Providence, Rhode Island School of Design.
12. Cornelis Cornelisz. Ged. 1612.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Dk. 134x197 cm. Pommersfelden, verz. Schönborn.
13. Cornelis Cornelisz. Ged. 1612.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Pan. 95x104 cm. Vig. Brussel, 14-12-1927, nr.29.
14. A.Bloemaert. Ged. 1638.
De bruiloft van Peleus en Thetis. Dk. 195x164,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Galerij Willem V).
15. Marcantonio Raimondi naar Rafael.
Het oordeel van Paris (gravure).
16. Anoniem.
Het oordeel van Paris (houtsnede). Uit: ANEAU 1552.
17. C.de Passe I.
Het oordeel van Paris (gravure). Uit: DE PASSE 1607.
18. Anoniem.
Het oordeel van Paris (ets). Uit: THRONUS 1618(ed.1620).
19. A.Bloemaert.
Het oordeel van Paris. Pan. 70x90 cm. Londen, Tent. Arcade Gallery 1950.
20. J.Wtewael.
Het oordeel van Paris. Koper 15x20 cm. Waddesdon Manor, verz. J.de Rothschild.
21. J.Wtewael.
Het oordeel van Paris. Koper 17x21,5 cm. Downton Castle, verz. D.P.H.Lennox.
22. J.Wtewael. Ged. 1615.
Het oordeel van Paris. Pan. 66x79 cm. Londen, National Gallery.
23. J.Wtewael.
Het oordeel van Paris. Pan. 81x104 cm. Duitsland, part. verz.

24. A.Bloemaert.
Het oordeel van Paris. Dk. 93x122 cm. Vig. Londen (Christie), 14-4-1978, nr.2.
25. Cornelis Cornelisz. Ged. 1628.
Het oordeel van Paris. Pan. 40x52 cm. Boedapest, Scépművészeti Museum.
26. Cornelis Cornelisz. Ged. 1636.
Het oordeel van Paris. Pan. 44x57 cm. Vig. Amsterdam (Sotheby/MvW), 26-4-1977, nr.54.
27. P.Moreelse. Ged. 1631.
Het oordeel van Paris. Pan. 49x95 cm. Verblijfplaats onbekend.
28. Anoniem.
Diana en Actaeon (houtsnede). Uit: ANEAU 1552.
29. B.Salomon.
Diana en Actaeon (houtsnede). Uit: SALOMON 1557.
30. V.Solis.
Diana en Actaeon (houtsnede). Uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).
31. Anoniem, kopie naar V.Solis.
Diana en Actaeon (houtsnede). Uit: FLORIANUS 1566(ed.1619).
32. P.van der Borcht.
Diana en Actaeon (ets). Uit: VAN DER BORCHT 1591.
33. C.de Passe I.
Diana en Actaeon (gravure). Uit: DE PASSE 1607.
34. Anoniem.
Diana en Actaeon (ets). Uit: THRONUS 1618(ed.1620).
35. School Marcantonio Raimondi.
Diana en Actaeon (gravure).
36. A.Tempesta.
Diana en Actaeon (ets; B.823).
37. A.Tempesta.
Diana en Callisto (ets; B.822).
38. A.Tempesta.
Diana en Actaeon (ets). Uit: TEMPESTA 1606.
39. A.Tempesta.
Diana en Actaeon (ets; B.815).
40. E.Sadeler naar J.Heintz.
Diana en Actaeon (gravure).
41. J.Matham naar P.Moreelse.
Diana en Actaeon (gravure).
42. J.Wtewael. Ged. 1607.
Diana en Actaeon. Pan. 58x79 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.
43. J.Wtewael.
Diana en Actaeon. Koper 15,5x21 cm. Vig. Londen, 22-6-1895, nr.345.
44. J.Wtewael.
Diana en Actaeon. Pan. 28,5x29,5 cm. Upton House, verz. Bearsted.
45. J.Wtewael. Ged. 1612.
Diana en Actaeon. Pan. 57x76 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
46. Anoniem.
Episodes uit het Callisto-verhaal (houtsnede). Uit: ANEAU 1552.
47. C.Cort naar Titiaan.
Diana en Callisto (gravure).
48. Anoniem naar H.Goltzius.
Diana en Callisto (gravure). Uit Metamorfosen-reeks.
49. J.Saenredam naar H.Goltzius.
Ged. 1599. Diana en Callisto (gravure).
50. J.Matham naar Cornelis Cornelisz. Ged. 1599. Diana en Callisto (gravure).
51. J.Saenredam naar P.Moreelse.
Ged. 1606. Diana en Callisto (gravure).

52. C.de Passe I.
Diana en Callisto (gravure).
Uit: DE PASSE 1607.
53. J.Wtewael?
Diana en Callisto.
Pan. 50,8x69,8 cm. Cleveland,
Cleveland Museum of Art.
54. J.Wtewael?
Diana en Callisto.
Pan. 37x47 cm. Roanne, Musée
Joseph-Dechelette.
55. Cornelis Cornelisz.
Diana en Callisto.
Pan. 55x96 cm. Campione d'Italia,
ksth. Silvano Lodi, 1977.
56. Cornelis Cornelisz.
Diana en Callisto.
Pan. 51x78 cm. Kiev, Museum.
57. Cornelis Cornelisz. Ged. 1623.
Diana en Callisto.
Pan. 58,4x83,7 cm. Voorheen
Postdam, Sanssouci.
58. A.van Nieulandt. Ged. 1626.
Diana en Callisto.
59. B.Salomon.
Venus en Adonis (houtsnede).
Uit: SALOMON 1557.
60. V.Solis.
Venus en Adonis (houtsnede).
Uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).
61. P.van der Borch.
Venus en Adonis (ets).
Uit: VAN DER BORCHT 1591.
62. A.Tempesta.
Venus en Adonis (ets).
Uit: TEMPESTA 1606.
63. Cornelis Cornelisz.
Ged. 16(00?). Venus en Adonis.
Pan. 31x41 cm. Vlg. Londen
(Sotheby), 14-12-1977, nr.68.
64. Cornelis Cornelisz. Ged. 1603.
Venus en Adonis.
Pan. 39x54 cm. Stockholm,
Nationalmuseum.
65. Cornelis Cornelisz. Ged.
1611. Venus en Adonis. Pan.
134x185cm. Kiev, Museum.
66. Cornelis Cornelisz. Ged.
162(2?). Venus en Adonis.
Pan. 72,5x101 cm. Vlg. Londen
(Christie), 28-6-1974, nr.62.
67. Cornelis Cornelisz. Ged. 1625.
Venus en Adonis.
Pan. 26x37 cm. Heino, Stichting
Hannema-De Stuers.
68. Cornelis Cornelisz. Ged. 1630.
Venus en Adonis.
Pan. 46x38 cm. Vlg. Berlijn,
30-4-1930, nr.40.
69. A.van Nieulandt. Ged. 1627.
Venus en Adonis.
Pan. 107x160 cm. Vlg. Stockholm,
22-10-1952, nr.157.
70. Cornelis Cornelisz. Ged. 1614.
Venus en Adonis.
Pan. 95x74 cm. Caen, Musée des
Beaux-Arts.
71. J.Wtewael.
Venus en Adonis.
Pan. 39x60 cm. Den Haag,
Rijksdienst Beeldende Kunsten.
72. P.Moreelse. Ged. 1614.
Venus en Adonis.
Pan. 30x46 cm. Aken, part. verz.
73. H.Goltzius. Ged. 1614.
Venus en Adonis.
Dk. 114x191,5 cm. München, Alte
Pinakothek.
74. Barbara van den Broeck naar
C.van den Broeck. Ged. 1600.
Venus en Adonis (gravure).
75. Naar Rubens.
Venus en Adonis.
Pan. 59x81 cm. Den Haag,
Mauritshuis.
76. R.Sadeler II naar Titiaan.
Ged. 1610. Venus en Adonis
(gravure).

77. P.Moreelse. Ged. 1622.
Venus en Adonis.
Pan. 38x51 cm. Stuttgart,
Staatsgalerie.
78. A.Bloemaert. Ged. 1632.
Venus en Adonis.
Dk. 133x189 cm. Kopenhagen,
Statens Museum.
79. B.Salomon.
Vertumnus en Pomona (houtsnede).
Uit: SALOMON 1557.
80. V.Solis.
Vertumnus en Pomona (houtsnede).
Uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).
81. A.Tempesta. \
Vertumnus en Pomona (ets).
Uit: TEMPESTA 1606.
82. C.de Passe I.
Vertumnus en Pomona (gravure).
Uit: DE PASSE 1607.
83. J.Saenredam naar A.Bloemaert.
Ged. 1605. Vertumnus en Pomona
(gravure).
84. A.Bloemaert.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 99x86,5 cm. Malibu, part.
verz.
85. H.Goltzius. Ged. 1613.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 90x149,5 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.
86. H.Goltzius. Ged. 1615.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 89x102 cm. Vlg. Londen
(Sotheby), 11-12-1974, nr.5.
87. Atelier De Passe? naar
A.Bloemaert.
Vertumnus en Pomona (gravure).
Uit: DU RYER 1677.
88. A.Bloemaert. Ged. 1620.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 96x122 cm. Vlg. New York,
12-2-1970, nr.13.
89. A.Bloemaert.
Vertumnus en Pomona.
Geen gegevens bekend. Lewis and
Simons Gallery.
90. Cornelis Cornelisz..
Vertumnus en Pomona.
Pan. 28x31,5 cm. Vlg. München,
26-6-1963, nr.1127.
91. V.Solis.
Andromeda en Perseus (houtsnede).
Uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).
92. P.Van der Borch.
Andromeda en Perseus (ets).
Uit: VAN DER BORCHT 1591.
93. J.de Gheyn II naar K.van Mander.
Andromeda en Perseus (gravure).
94. H.Goltzius. Ged. 1583.
Andromeda en Perseus (gravure).
95. J.Saenredam naar Goltzius.
Ged. 1601.
Andromeda en Perseus (gravure).
96. Anoniem.
Andromeda en Perseus.
Pan. 40,5x33 cm. Vlg. Londen
(Sotheby), 29-6-1966, nr.18.
97. J.Wtewael.
Andromeda en Perseus.
Dk. 197x154 cm. Voorheen Londen,
Ksth. Knoedler, vóór 1929.
98. P.Lastman. Ged. 1609.
Odysseus en Nausicaa.
Pan. 87x124 cm. Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
99. P.Lastman. Ged. 1619.
Odysseus en Nausicaa.
Pan. 90x115 cm. München, Alte
Pinakothek.
100. P.van der Borch.
Het oordeel van Midas (ets).
Uit: VAN DER BORCHT 1591.
101. C.Clock naar K.van Mander.
Het oordeel van Midas (gravure).
102. H.Goltzius. Ged. 1590.
Het oordeel van Midas (gravure).

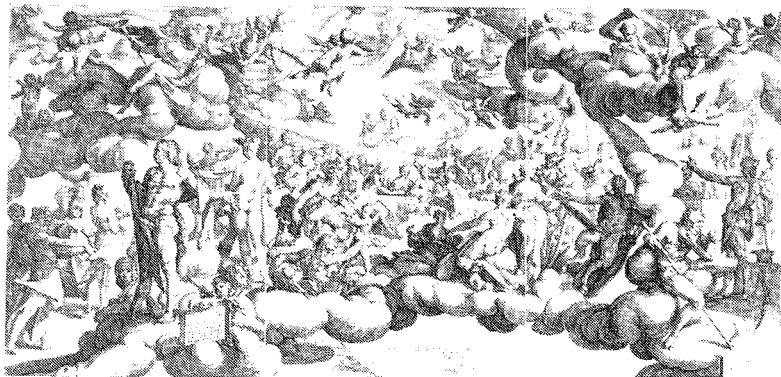
103. G.van Coninxloo en K.van Mander.
Ged. 1588.
Het oordeel van Midas.
Pan. 120x204 cm. Dresden,
Gemädegalerie.
104. (naar?) P.Lastman.
Het oordeel van Midas.
Dk. 87x127 cm. Kassel,
Gemädegalerie.
105. J.Moeyaert?
Het oordeel van Midas.
Pan. 34x39 cm. Vlg. Londen
(Christie), 27-5-1960, nr.14.
106. P.Codde.
Het oordeel van Midas.
Pan. 57x62,2 cm. Voorheen
Londen, ksth. Dowdeswell.
107. M.van Uyttenbroeck. Ged. 1625.
Het oordeel van Midas.
Geen gegevens bekend. Voorheen
Duitsland, part.verz.
108. C.van Poelenburch.
Het oordeel van Midas.
Pan. 56,2x77 cm. Stockholm,
Museum Hallwyl.
109. J.Tengnagel. Ged. 1617.
Vertumnus en Pomona.
Koper 20x27 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.
110. A.van Nieulandt.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 54x62 cm. Vlg. Keulen,
29/30-11-1909, nr.153.
111. C.Moeyaert. Ged. 1624.
Mercurius ziet Herse.
Pan. 52,7x84 cm. Den Haag,
Mauritshuis.
112. V.Solis.
Mercurius en Argus (houtsneede).
Uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).
113. Anoniem naar H.Goltzius.
Mercurius en Argus (gravure).
Uit Metamorfosen-reeks.
114. A.Bloemaert.
Mercurius en Argus. Dk. 61,5x80
cm. Utrecht, Centraal Museum.
115. C.Moeyaert.
Mercurius en Argus.
Pan. 31x67,5 cm. Milwaukee,
verz. A.Bader.
116. M.van Uyttenbroeck. Ged.
162(6?). Het vinden van
Erichthonius. Pan. 42x65,5 cm.
Amsterdam, verz. F.Butôt.
117. M.van Uyttenbroeck. Ged. 1626.
Het oordeel van Paris.
Pan. 37,5x39 cm. Kassel,
Gemädegalerie.
118. C.Moeyaert.
Het oordeel van Paris.
Pan. 62x83 cm. Voorheen Londen,
verz. E.Shapiro.
119. C.van Poelenburch.
Godenbijeenkomst.
Koper 38x49 cm. Den Haag,
Mauritshuis.
120. J.Both en C.van Poelenburch
(detail). Het oordeel van Paris.
Koper 97x129 cm. Londen, National
Gallery.
121. C.van Poelenburch.
Het oordeel van Paris.
Pan. 26x24 cm. Pommersfelden,
verz. Schönborn.
122. C.van Poelenburch.
Het oordeel van Paris.
Koper 29x37 cm. Kassel,
Gemädegalerie.
123. School Poelenburch.
Het oordeel van Paris.
Pan. 29x36 cm. Weston Park,
verz. Earl of Bradford.
124. P.Codde.
Het oordeel van Paris.
Pan. 40,6x53,5 cm. Vlg. Londen
(Christie), 30-4-1948, nr.133.
125. N.Berchem.
Het oordeel van Paris.
Pan. 90x114 cm. Vaduz, Verz.
Liechtenstein.

126. C.van Poelenburch.
Diana en Actaeon.
Koper 44x56 cm. Madrid, Prado.
127. C.van Poelenburch.
Diana en Actaeon.
Pan. 52x84 cm. Nancy, Musée des
Beaux-Arts.
128. C.van Poelenburch.
Diana en Actaeon.
Pan. 17,3x39,5 cm. Leningrad,
Hermitage.
129. C.van Poelenburch. Ged. 1659.
Diana en Actaeon.
Pan. 59x83 cm. Kopenhagen,
Statens Museum.
130. D.van der Lisse.
Diana en Actaeon.
Pan. 48,5x83 cm. Berlijn, Staat-
liche Museen (Bode Museum).
131. School Poelenburch.
Diana en Actaeon.
Koper 39,5x48,5 cm. Leningrad,
Hermitage.
132. P.Codde.
Diana en Actaeon.
Pan. 65x95 cm. Frankrijk, part.
verz.
133. C.van Poelenburch.
Diana en Callisto.
Pan. 53,5x81,5 cm. Leningrad,
Hermitage.
134. D.van der Lisse.
Diana en Callisto.
Pan. 40x66 cm. Vlg. Londen,
(Christie), 25-10-1946, nr.71.
135. J.van Haensbergen.
Diana en Callisto.
Pan. 31x38 cm. Stuttgart,
Staatgalerie.
136. School Poelenburch.
Diana en Callisto?
Pan. 32x40 cm. München,
Bayerische Staatsgemäldesgn.
137. A.van Nieulandt. Ged. 1641.
Diana en nimfen.
Pan. 52x81 cm. Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
138. A.van Nieulandt. Ged. 1654.
Diana en Callisto.
Dk. 116x84 cm. Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
139. School Poelenburch.
Diana en Callisto.
Koper 19x23,8 cm. München,
Bayerische Staatsgemäldesgn.
140. P.Moreelse.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 130x114 cm. Rotterdam,
Museum Boymans-Van Beuningen.
141. H.Bloemaert.
Vertumnus en Pomona.
Dk. geen maten bekend. Voorheen
Amsterdam, ksth. Goudstikker,
ca. 1920.
142. H.Bloemaert. Ged. 1635.
Pomona.
Dk. 108x176 cm. Utrecht,
Centraal Museum.
143. Rembrandt.
Andromeda.
Pan. 34,5x25 cm. Den Haag,
Mauritshuis.
144. Rembrandt. Ged. 1634.
Diana met Actaeon en Callisto.
Dk. 73,5x93,5 cm. Anholt, Museum
Wasserburg, verz. Fürst Zu
Salm-Salm.
145. B.Fabritius. Ged. 1662.
Mercurius en Argus.
Dk. 81x11 cm. Kassel, Gemälde-
galerie.
146. C.Bisschop. Ged. 1650.
Mercurius en Argus.
Dk. 99x126,5 cm. Dordrecht,
Dordrechts Museum.
147. F.Bol.
Mercurius en Argus.
Dk. 204x243 cm. Potsdam, Neues
Palais.

148. Rembrandt.
Vertumnus en Pomona.
Pen en bister, 177x218 mm. Voor-
heen verz. Van Regteren Altena.
149. Naar? Rembrandt.
Vertumnus en Pomona.
Pen en bister, 110x101 mm.
Stockholm, National Museum.
150. Anoniem.
Vertumnus en Pomona (ets).
Uit: GRACHT 1643.
151. B.Fabritius?
Vertumnus en Pomona.
Pan. 68x55 cm. Vlg. Luzern, 3-9-
1935, nr.2216.
152. N.Maes.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 46,5x61 cm. Dublin,
National Gallery.
153. Abr.van Dijk?
Vertumnus en Pomona.
Dk. 106x106 cm. Warschau,
Nationaal Museum.
154. G.Flinck.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 95x112 cm. Rochester,
Memorial Art Gallery.
155. A.de Gelder.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 93,5x112 cm. Praag, Narodni
Galerie.
156. F.Bol?
Vertumnus en Pomona.
Dk. 92x104 cm. Columbus (Ohio),
Gallery of Fine Arts.
157. F.Bol. Ged. 164(4?).
Vertumnus en Pomona.
Dk. 155x130 cm. Cincinnati, Art
Museum.
158. F.Bol.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 124x133 cm. Vlg. Amsterdam
(Mak van Waay), 13-12-1963, nr.68.
159. G.van den Eeckhout. Ged.1669.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 127,5x103,5 cm. Boedapest,
Scépművészeti Museum.
160. A.van Nieulandt. Ged. 1647.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 46,5x63,5 cm. Voorheen
Londen, verz. E.Shapiro.
161. E.de Witte. Ged. 1644.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 46x63 cm. Rotterdam, Museum
Boymans-Van Beuningen.
162. C.B.van Everdingen.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 46x30 cm. New York, ksth.
D.Spark 1978.
163. J.Olis.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 57,5x68 cm. Vlg. Stuttgart,
5-7-1932, nr.125.
164. J.A.Backer.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 132x107 cm. Voorheen Den
Haag, ksth. St. Lucas 1957.
165. D.Thievaert?
Vertumnus en Pomona.
Pan. 24x36 cm (grisaille).
Voorheen Marssum, ksth. Buma 1938.
166. Anoniem.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 102x137 cm. Malibu, J.Paul
Getty Museum.
167. N.Berchem.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 188x228 cm. Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
168. A.van de Velde. Ged. 1670.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 75x100 cm. Wenen,
Kunsthistorisches Museum.
169. J.Verkolje. Ged. 1678.
Vertumnus en Pomona.
Geen maten bekend. Dessau,
Schloss Wörlitz.

170. Casp.Netscher.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 48x38 cm. Voorheen Zürich,
verz. Zurcher (1945).
171. Casp.Netscher.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 47x38,5 cm. Verz. Duke of
Sutherland (voorheen verz. Earl
of Ellesmere).
172. G.Hoet.
Vertumnus en Pomona.
Dk. 64,5x54 cm. Leningrad,
Hermitage.
173. Aleida Wolfsen.
Vertumnus en Pomona.
Pan. 41x32,5 cm. Vlg. Amsterdam,
6-11-1900, nr.146.
174. F.van Mieris II?
Vertumnus en Pomona.
Pan. 36x28,5 cm. Den Haag, ksth.
Vermeulen 1975.
175. G.van Honthorst. Ged. 1641.
Venus en Adonis.
Dk. 149x162 cm. Verz. Viscount
Maugham.
176. J.van Bijlert (fragment).
Venus (en Adonis).
Dk. 121x90 cm. Utrecht, Centraal
Museum.
177. J.A.Backer.
Venus en Adonis.
Dk. 195x228 cm. Kronberg
(Taunus), Burg Kronberg.
178. J.van Loo.
Venus en Adonis. Dk. 79x69 cm.
Vlg. Parijs, 13-2-1939, nr.116.
179. F.Bol.
Venus en Adonis.
Dk. 168x230 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.
180. F.Bol. Ged. 1661.
Venus en Adonis.
Dk. 200x222 cm. Miami Beach,
Bass Museum.
181. F.Bol.
Venus en Adonis.
Dk. 115,5x133 cm. Graz,
Landesmuseum.
182. N.de Helt Stocade. Ged.1654.
Venus en Adonis.
Dk. geen maten bekend.
Luxemburg, part. verz. 1955.
183. D.Vertangen.
Venus en Adonis.
Pan. 31x40 cm. Vlg. Milaan,
24/25-5-1976, nr.29.
184. G.Hoet.
Venus en Adonis.
Pan. 36x29 cm. Liberec, Oblastni
Galerie.
185. W.Verschoor. Ged. 16(5?)2.
Venus en Adonis.
Dk. 143x103 cm. Vlg. Parijs,
9/10-6-1938, nr.103.
186. S.de Bray.
Venus en Adonis.
Pan. 37x32 cm. Stockholm,
Universiteitsmuseum.
187. F.Bol.
Venus en Adonis.
Dk. 112x90 cm. Orléans,
Musée des Beaux-Arts.
188. K.Dujardin.
Venus en Adonis.
Dk. 87x180,5 cm. Den Haag,
Rijksdienst Beeldende Kunsten.
189. E.van der Neer.
Venus en Adonis.
Dk. 63,5x63 cm. Glasgow, Art
Gallery.
190. A.de Vois. Ged.1678.
Venus en Adonis.
Pan. 38x49 cm. Potsdam, Neues
Palais.
191. A.Tempesta.
Jupiter als Diana bij Callisto
(ets). Uit: TEMPESTA 1606.

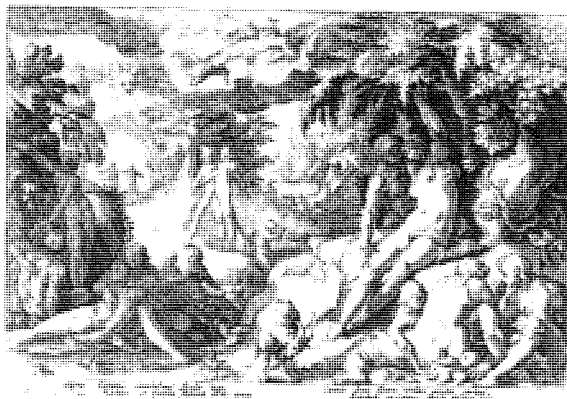
192. P.de Grebber.
Jupiter als Diana bij Callisto.
Dk. geen maten bekend.
Oostenrijk, Schloss Hollenburg.
193. C.B.van Everdingen. Ged. 1655.
Jupiter bij Callisto.
Dk. 165x193 cm. Stockholm,
Nationalmuseum.
194. N.Berchem.
Jupiter ziet Callisto.
Dk. 129x164 cm. Vlg. Londen
(Christie), 24-5-1936, nr.68A.
195. H.Goltzius. Ged. 1612.
Jupiter als satyr bij Antiope.
Dk. 126,5x175,5 cm. Den Haag,
Rijksdienst Beeldende Kunsten.
196. W.van den Valckert.
Venus door satyrs bespied (ets).
197. D.van der Lisse.
Diana door satyrs bespied.
Pan. 44x51,5 cm. Vlg. Londen
(Sotheby), 3-12-1969, nr.25.
198. J.van Loo.
Diana en Callisto.
Dk. 99x81,5 cm. Vlg. Londen
(Christie), 9-12-1973, nr. 43.
199. J.van Loo.
Diana en Callisto.
Dk. 105x168 cm. Alès,
Musée de la Ville.
200. A.van der Werff. Ged. 1704.
Diana en Callisto.
Pan. 46x39 cm. München, Alte
Pinakothek.
201. W.van Mieris. Ged. 1706.
Diana en Callisto.
Pan. 24x30 cm. Voorheen Parijs,
ksth. Kleinberg 1911.
202. W.van Mieris.
Diana en Callisto.
Koper, geen maten bekend.
Voorheen Nice, ksth. J.Gans 1960.
203. Anoniem (C.B.van Everdingen?).
Diana en Actaeon.
Pan. 61x122 cm. Ithaca (NY),
Herbert F.Johnson Museum.
204. D.Colijns. Ged. 1641.
Diana en Actaeon. Dk.
99x131 cm. Denemarken, part.verz.
205. L.de Laeff.
Diana en Actaeon.
Pan. 74x109 cm. Vlg. Londen
(Christie), 1-7-1955, nr.88.
206. W.Verschoor?
Diana en Actaeon.
Dk. geen maten bekend. Voorheen
Amsterdam, ksth. Goudstikker.
207. J.van Neck?
Diana en Actaeon.
Dk. 101x125 cm. Vlg. Rotterdam,
8-4-1963, nr.37.
208. A.de Vois.
Diana en Actaeon.
Pan. 27x43 cm. Warschau,
Nationaal Museum.
209. H.Heerschop.
Het vinden van Erichthonius.
Dk. 111x122 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.
210. C.Pierson.
Het oordeel van Paris.
Geen gegevens bekend.
211. F.Bol. Ged. 1656.
Echtpaar als Paris en Venus.
Dk. 116x157 cm. Den Haag,
Rijksdienst Beeldende Kunsten.
212. G.Lairesse.
Het oordeel van Paris.
Dk. 197x308 cm. Londen, verz.
Lord Methuen.
213. G.Hoet.
Het oordeel van Paris.
Pan. 41x46 cm. Vlg. Amsterdam
(Mak van Waay), 7-4-1936, nr.94.
214. A.van der Werff. Ged. 1712.
Het oordeel van Paris.
Pan. 56x49,5 cm. Dresden,
Gemäldegalerie.
215. A.van der Werff.
Het oordeel van Paris.
Pan. 62x44,5 cm. Londen, Dulwich
College.



1. H. Goltzius naar B. Spranger, 1587.



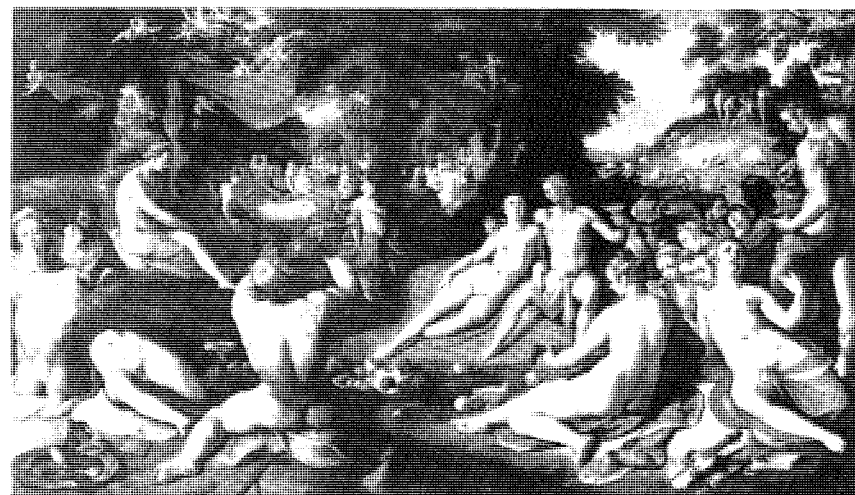
2. J. de Gheyn II naar C. van den Broeck, 1589.



3. Anonim, naar H. Goltzius.



4. C. de Passe I, uit: DE PASSE 1607.



5. Cornelis Cornelisz., 1593.



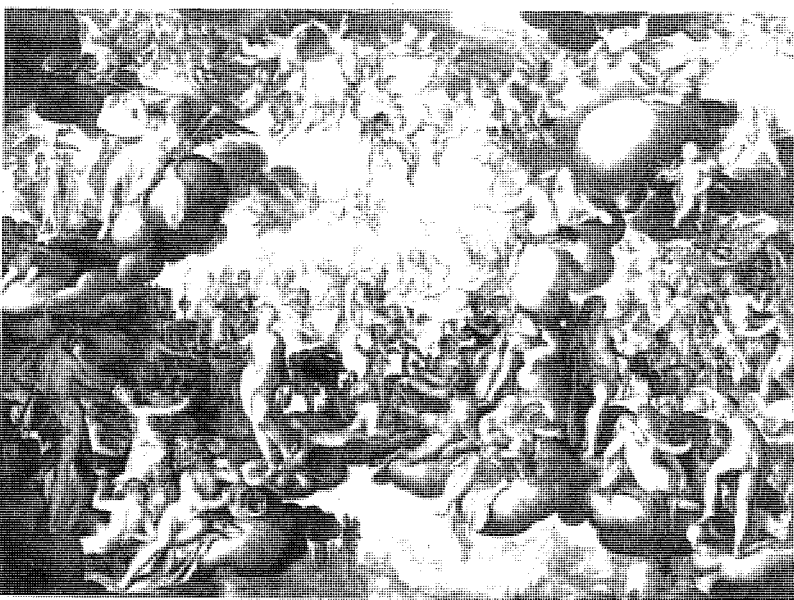
6. Cornelis Cornelisz. 1597.



7. A. Bloemaert.



9. J. Wtewael.



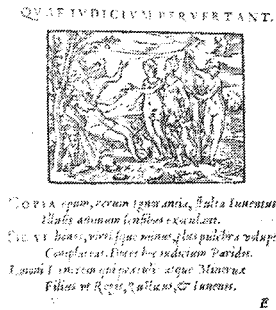
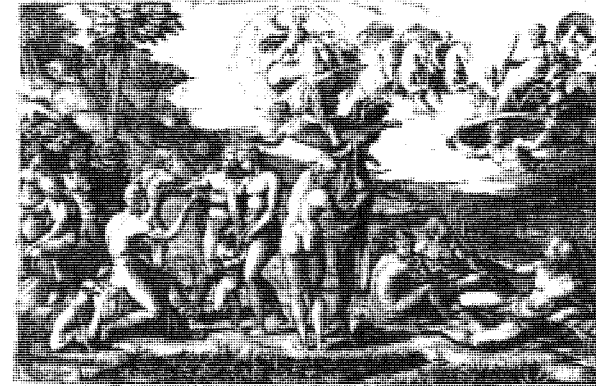
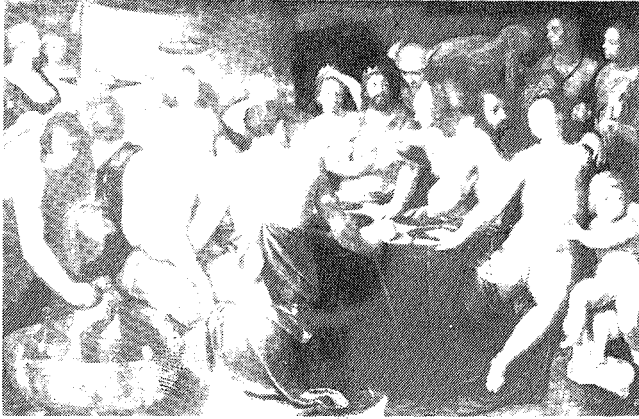
8. J. Wtewael, 1602.

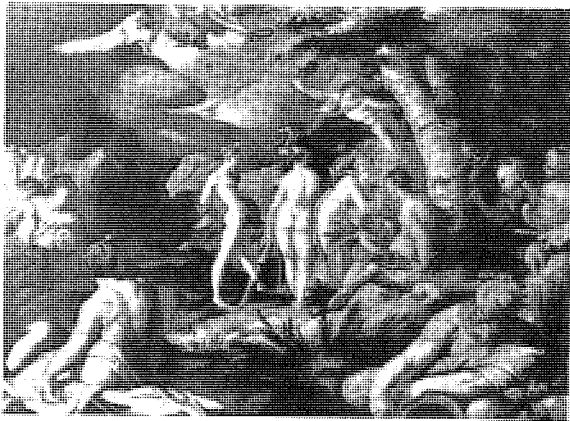


10. J. Wtewael.



11. J. Wtewael,
1610.

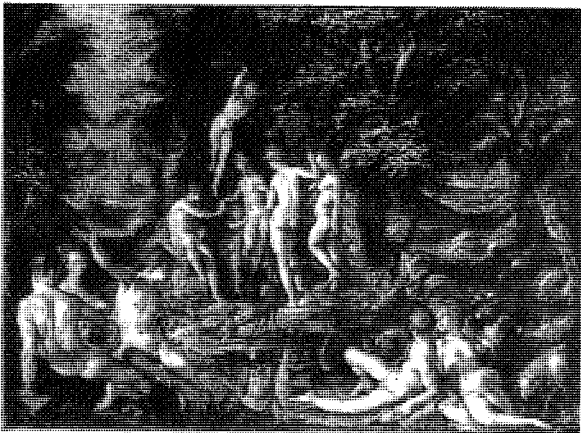




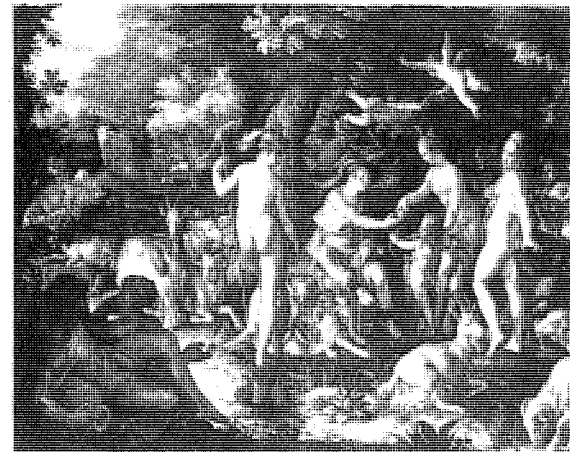
19. A. Bloemaert.



22. J. Wtewael, 1615.



20. J. Wtewael.



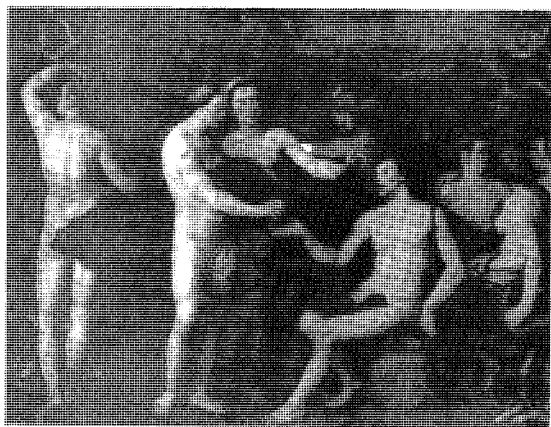
23. J. Wtewael.



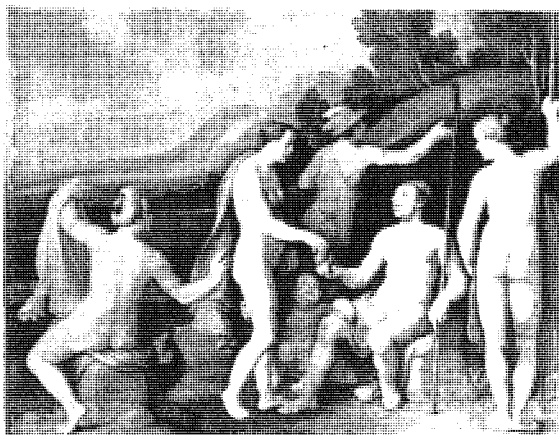
21. J. Wtewael.



24. A. Bloemaert.



25. Cornelis Cornelisz.,
1628.



26. Cornelis Cornelisz.,
1636.

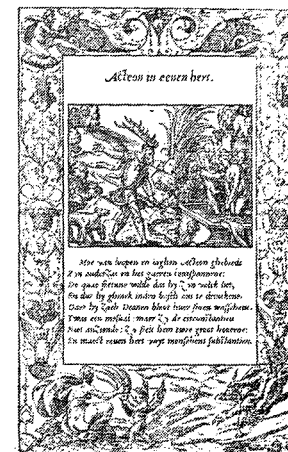


27. P. Moreelse,
1631.



CORNIBVS in ceruicem mutatum. A. B. contra scriptis
Membratum propriè dispartitur canes.
N. A. B. miser est hominus, I. a. n. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
T. o. s. t. u. d. i. n. d. u. m. p. r. o. d. u. c. t. u. m. a. n. i. m. a. m.
I. p. p. r. o. v. i. d. e. n. d. u. m. s. u. g. g. e. r. i. t. u. r. e. m. e. n. d. a. n. d. u. m.
I. a. n. e. s. e. r. e. x. d. o. m. i. n. i. u. m. i. n. v. e. r. e. d. i. c. t. u. r.

28. Anoniem,
uit: ANEAU 1552.



29. B.Salomon,
uit: SALOMON 1557.



30. V.Solis,
uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).



31. Anoniem, kopie naar V.Solis,
uit: FLORIANUS 1566(ed.1619).

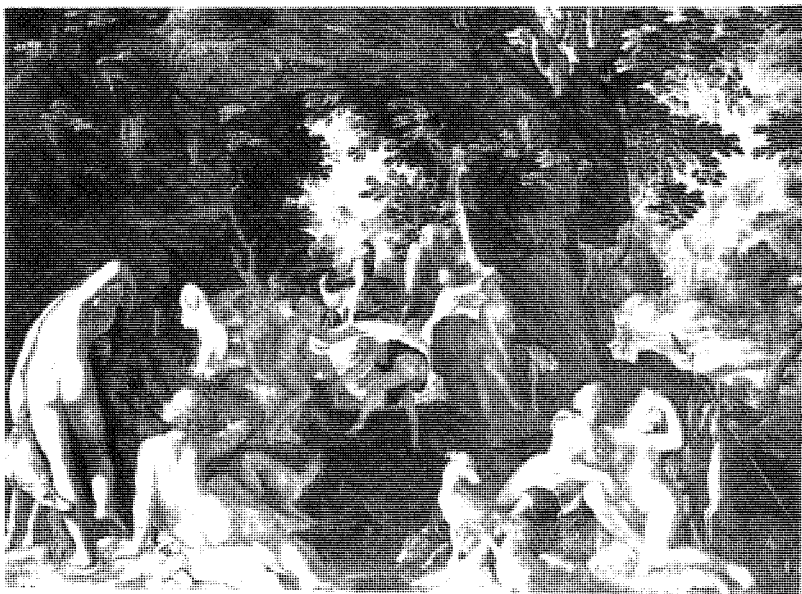


40. E.Sadeler naar
J.Heintz.



41. J.Matham naar
P.Moreelse

42. J.Wtewael, 1607.



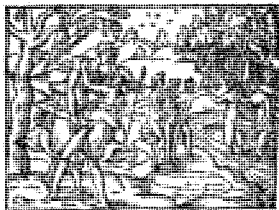
43. J.Wtewael.



44. (naar?)
J.Wtewael.

45. J.Wtewael, 1612.





46. Anoniem,
uit: ANEAU 1552.

47. C.Cort naar Titiaan.



50. J.Matham naar
Cornelis Cornelisz., 1599.



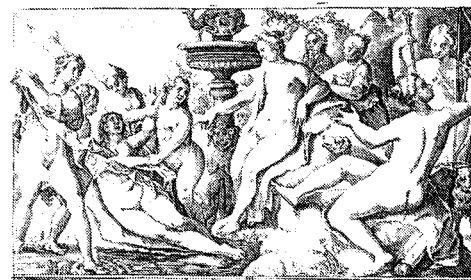
48. Anoniem naar
H.Goltzius.



49. J.Saenredam naar
H.Goltzius.

LIBER II.
CALLISTO ET LUNO.

Ensemble van
Callisto en Luno.



51. J.Saenredam naar
P.Moreelse, 1606.

52. C.de Passe I,
uit: DE PASSE 1607.



53. J. Wtewael?



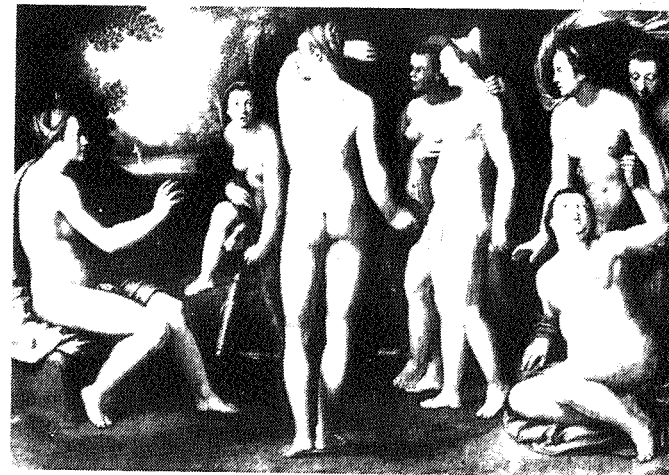
54. J. Wtewael?



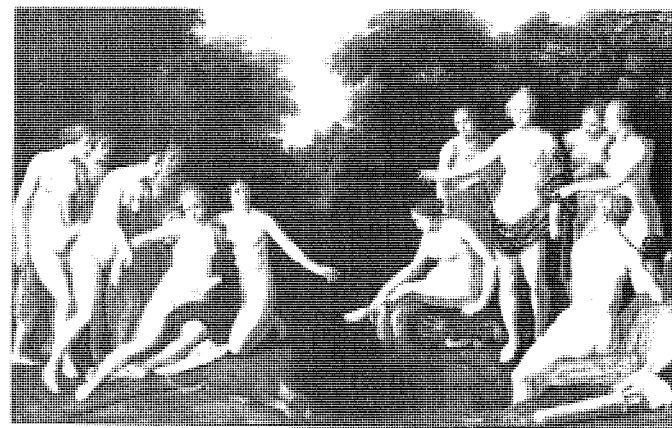
55. Cornelis Cornelisz.



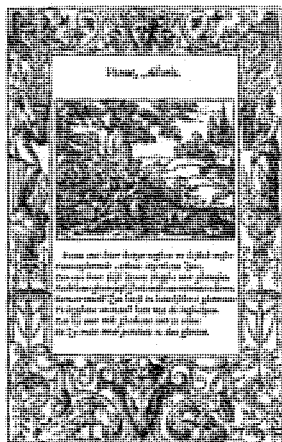
56. Cornelis
Cornelisz.



57. Cornelis
Cornelisz.,
1623.



58. A. van
Nieulandt,
1626.



59. B.Salomon,
uit: SALOMON 1557.



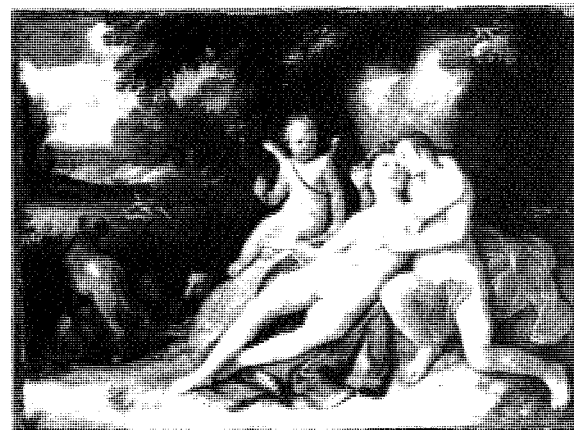
60. V.Solis,
uit: POSTHIUS 1563(ed.1569).



61. P.van der Borch,
uit: VAN DER BORCHT 1591.



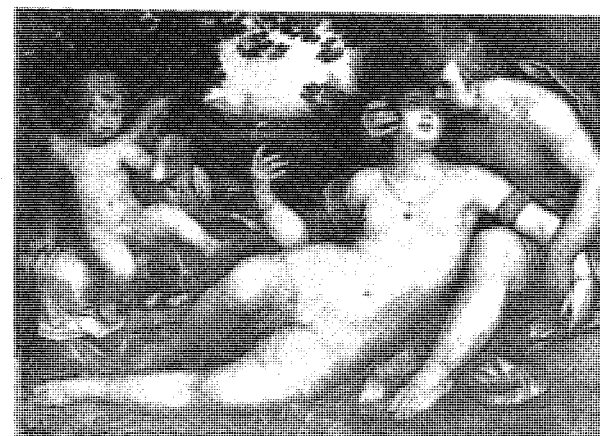
62. A.Tempesta,
uit: TEMPESTA 1606.



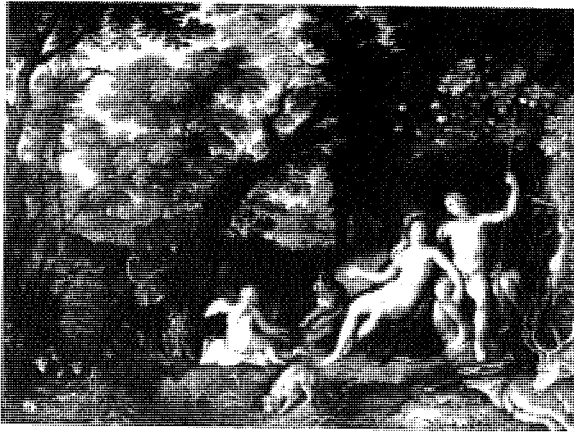
63. Cornelis Cornelisz.
16(00?).



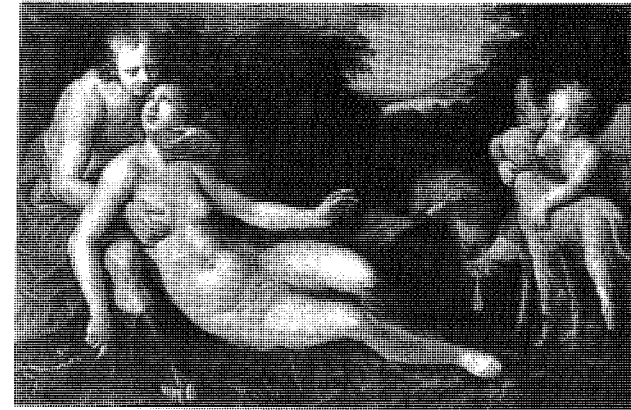
64. Cornelis Cornelisz.
1603.



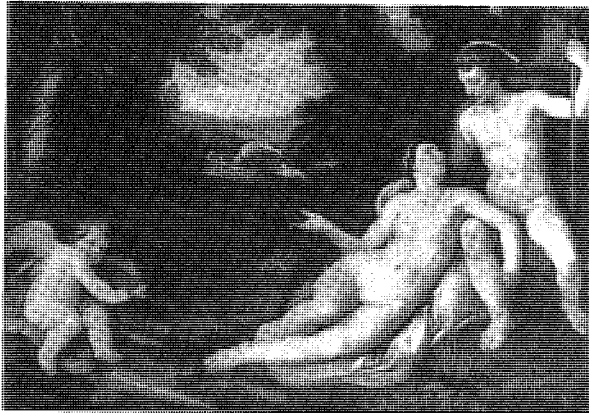
65. Cornelis Cornelisz.
1611.



66. Cornelis Cornelisz.
162(2?).



69. A. van Nieulandt, 1627.



67. Cornelis Cornelisz.
1625.



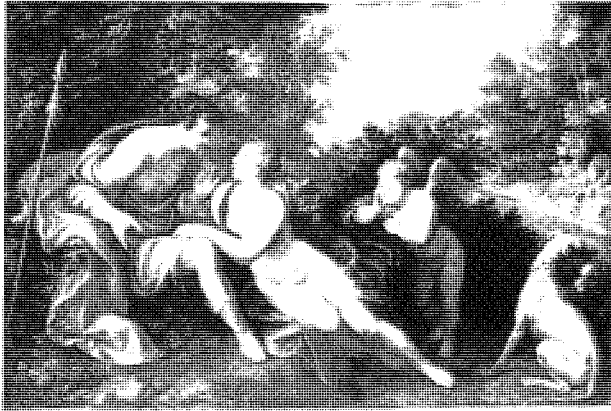
70. Cornelis Cornelisz., 1614.



68. Cornelis Cornelisz.
1630.



71. J. Wtewael.



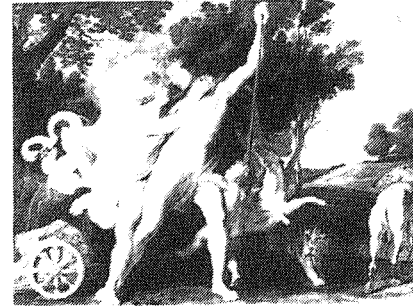
72. P. Moreelse,
1614.



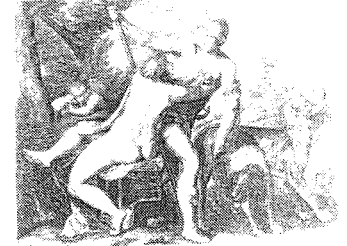
73. H. Goltzius,
1614.



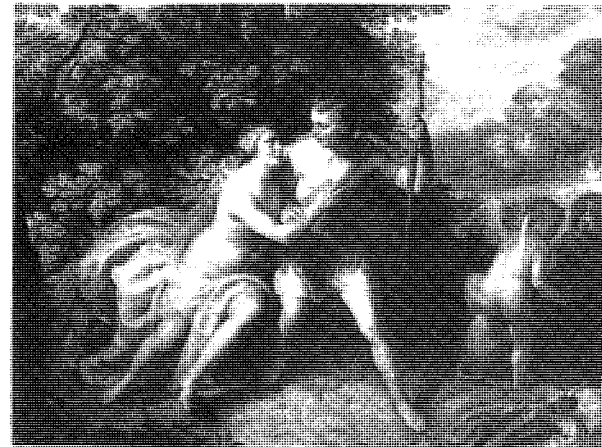
74. Barbara van den
Broeck naar
C. van den Broeck,
1600



75. Atelier Rubens.



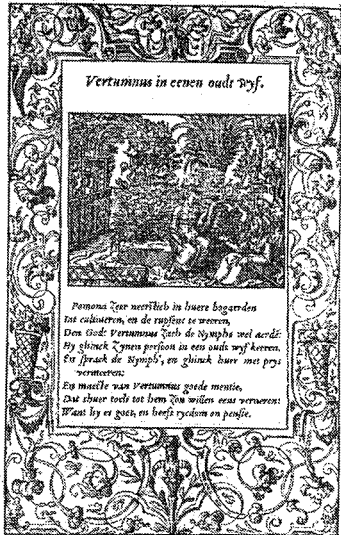
76. R. Sadeler naar
Titiaan.



77. P. Moreelse,
1622.



78. A. Bloemaert,
1632.



80. V.Solis, uit: POSTHIUS 1563
 (ed.1569).

79. B.Salomon, uit: SALOMON 1557.



81. A.Tempesta, uit: TEMPESTA 1606.

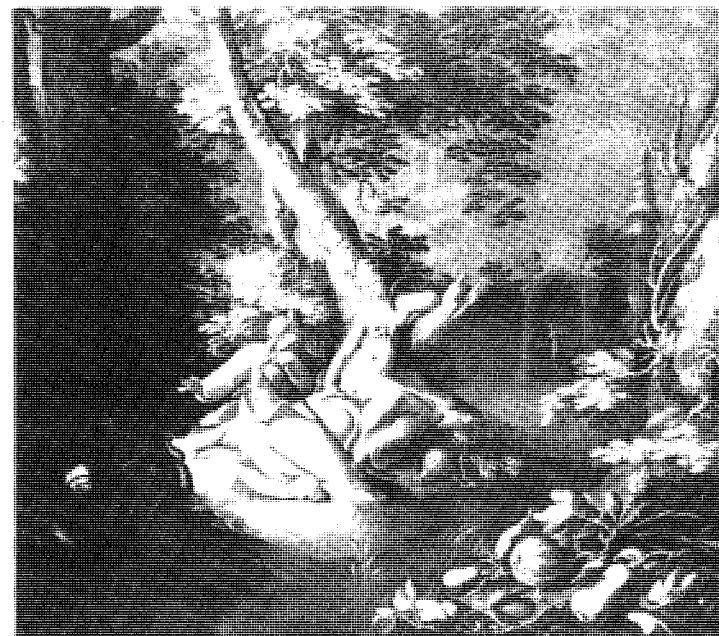


82. C.de Passe I,
 uit: DE PASSE 1607.



83. J.Saenredam naar
 A.Bloemaert, 1605.

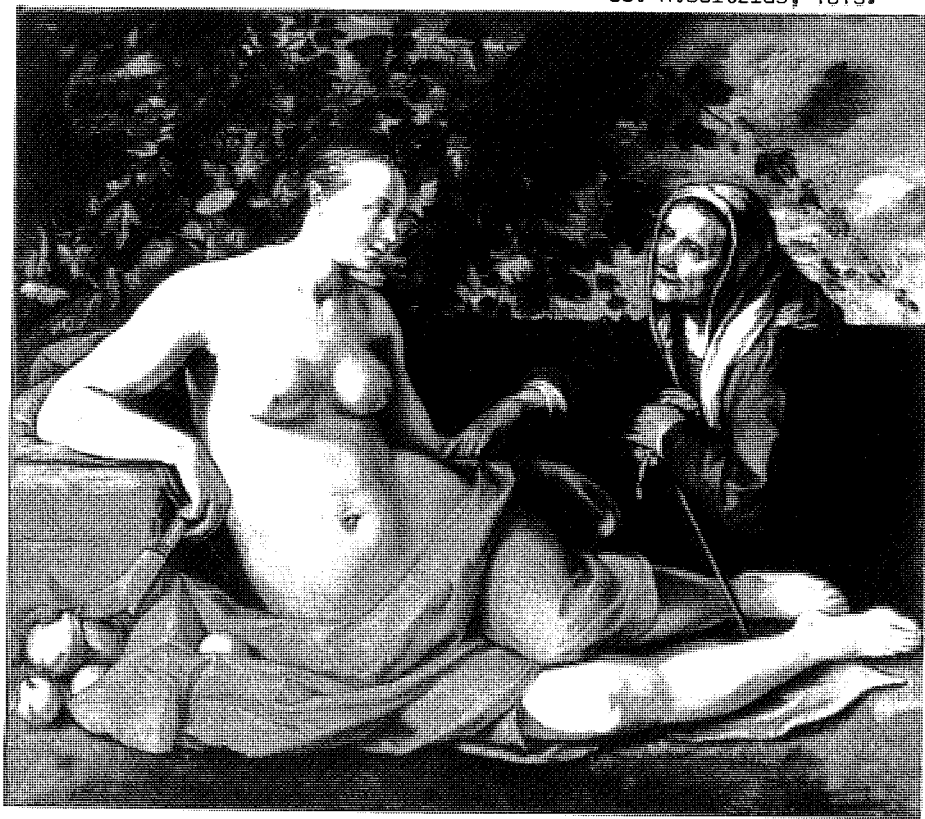
84. A.Bloemaert.





85. H.Goltzius, 1613.

86. H.Goltzius, 1615.



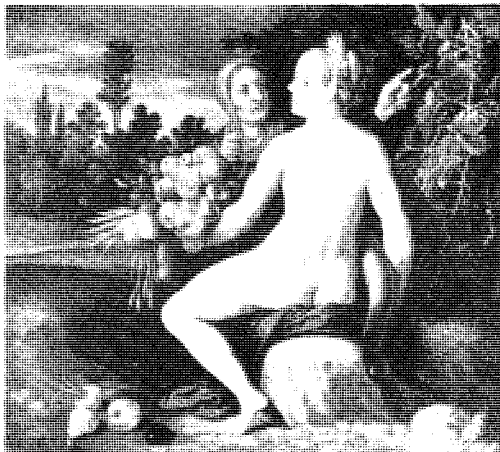
87. Atelier De Passe?,
naar A.Bloemaert.



88. A.Bloemaert, 1620.



89. A.Bloemaert.



90. Cornelis Cornelisz.

91. V.Solis, uit:
POSTHIUS 1563(ed.1569).

92. P.van der Borcht, uit:
VAN DER BORCHT 1591.

93. J.de Gheyn II naar
K.van Mander.

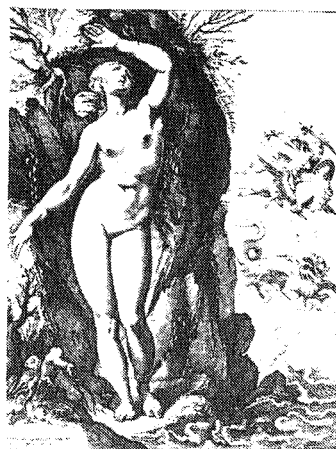
94. H.Goltzius, 1583.



95. J.Saenredam naar H.Goltzius, 1601.



96. Anonim.

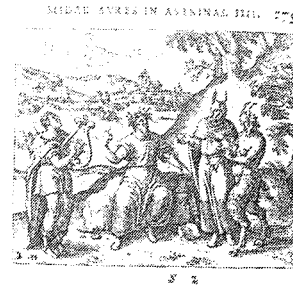


97. J.Wtewael.



98. P.Lastman,1609.

99. P.Lastman, 1619.



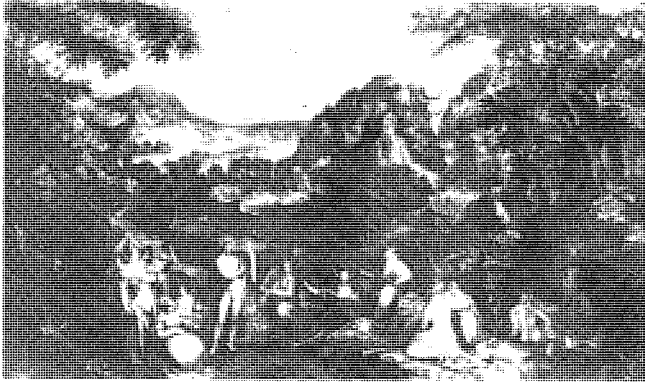
100. P.van der Borcht, uit:
VAN DER BORCHT 1591.



101. C.Clock naar
K.van Mander.



102. H.Goltzius,
1590.



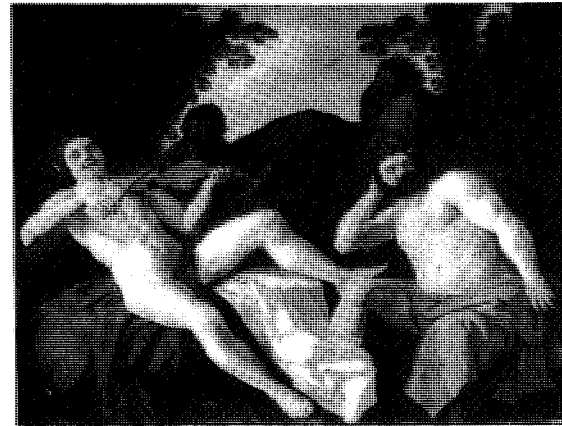
103. G.van Coninxloo en K.van Mander, 1588.



106. P.Codde.



104. (naar?)
P.Lastman.



107. M.van Uyttenbroeck,
1625.



105. J.Moeyaert?



108. C.van Poelenburch.



109. J. Tegnagel, 1617.



110. A. van Nieulandt.



111. C. Moeyaert,
1624.



112. V. Solis, uit: POSTHIUS 1563
(ed. 1569).



113. Anonim naar H. Goltzius.



114. A. Bloemaert.



115. C. Moeyaert.



116. M. van Uytenbroeck, 162(6?).



117. M. van Uytenbroeck, 1626.



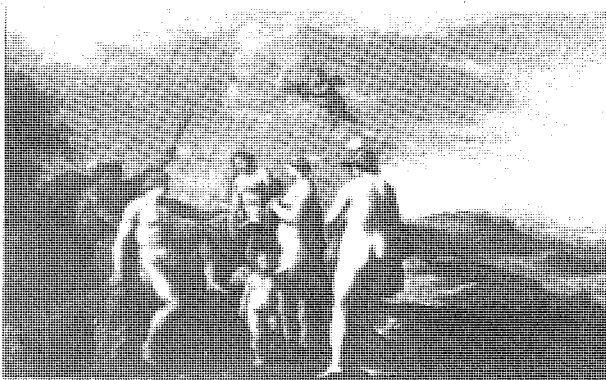
118. C. Moeyaert.



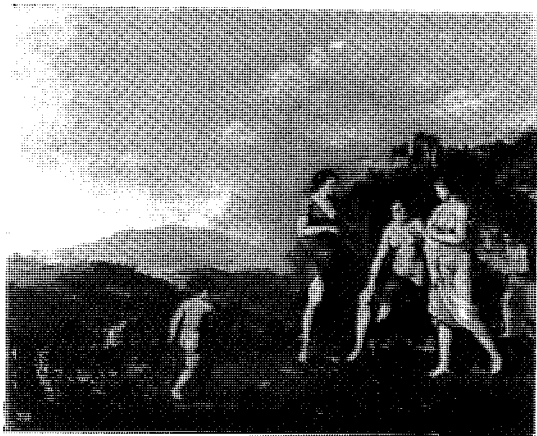
119. C. van Poelenburch.



120. J. Both en
C. van Poelenburch,
(detail).



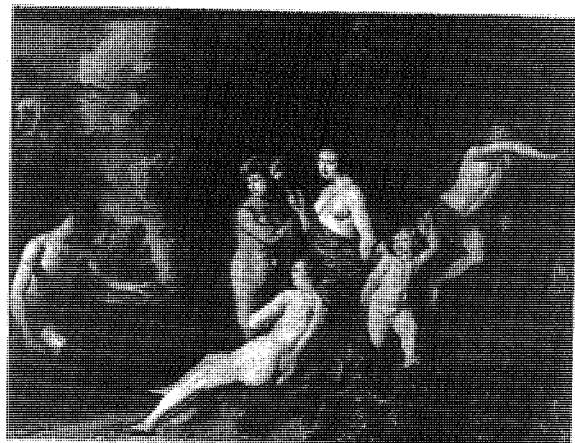
121. C. van Poelenburch.



122. C.van Poelenburch.



123. School Poelenburch.



124. P.Codde



125. N.Berchem.



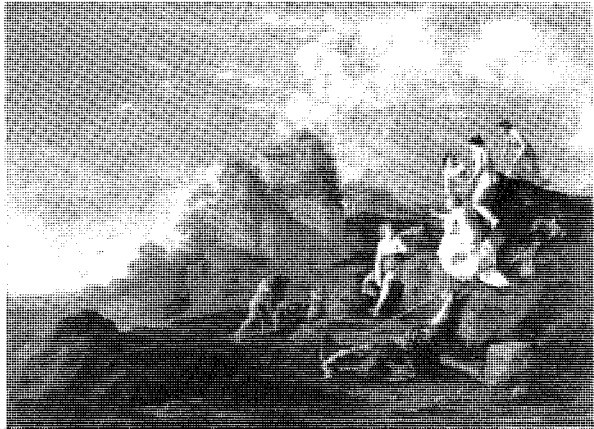
126. C.van Poelenburch.

127. C.van Poelenburch.





128. C.van Poelenburch.



129. C.van Poelenburch,
1659.

130. D.van der Lisse.

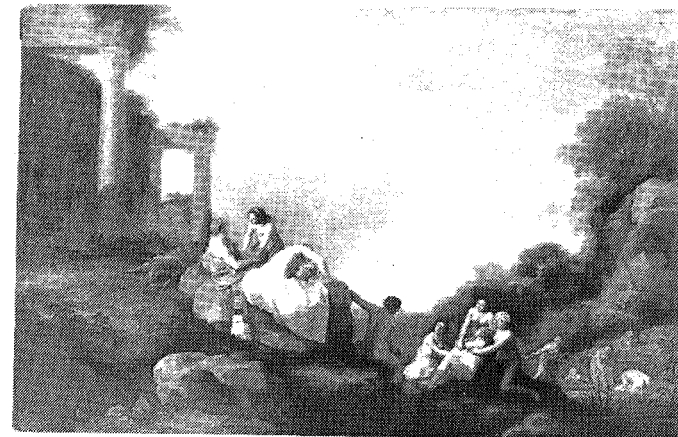


131. School
Poelenburch.



132. P.Codde.

133. C.van Poelenburch.





134. D.van der Lisse.



137. A.van Nieulandt,
1641.



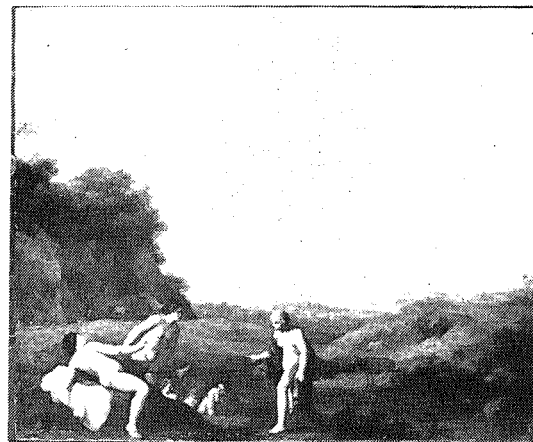
135. J.van Haensbergen.



138. A.van Nieulandt,
1654.



136. School
Poelenburch.



139. School
Poelenburch.



140. P. Moreelse.



141. H. Bloemaert.

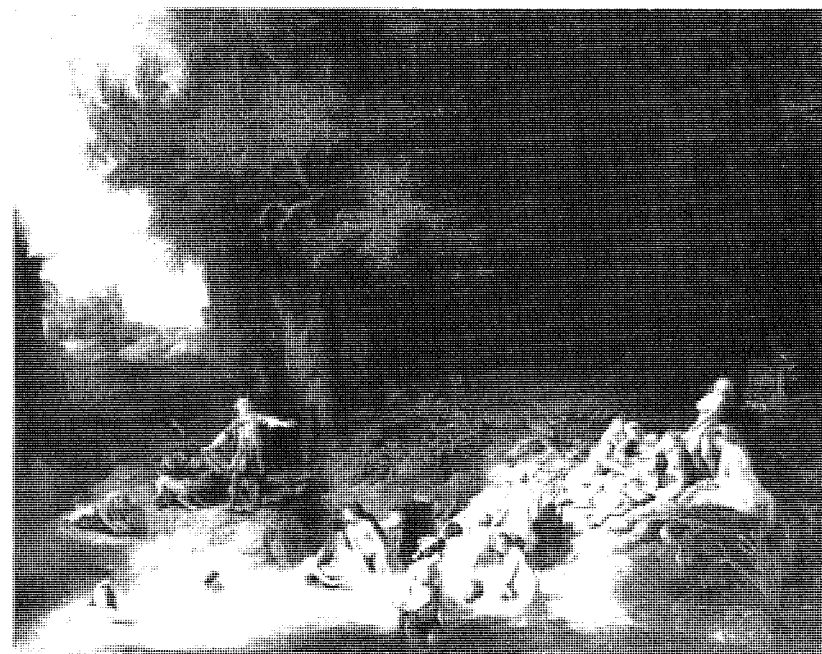


142. H. Bloemaert, 1635.



143. Rembrandt.

144. Rembrandt, 1634.





145. B.Fabritius,
1662.



148. Rembrandt.



149. Naar? Rembrandt.



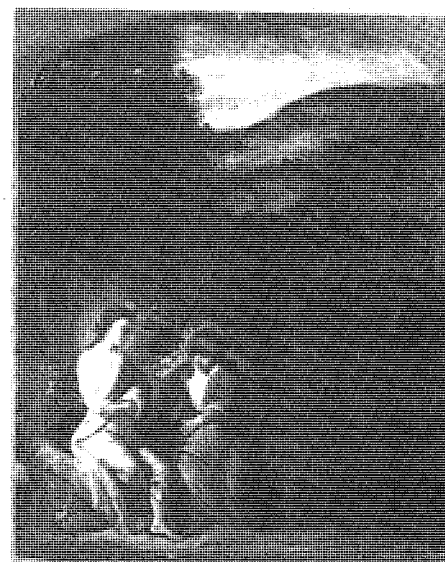
146. C.Bisschop,
1650.



150. Anoniem, uit: GRACHT 1643.



147. F.Bol.



151. B.Fabritius?



152. N.Maes.



155. A.de Gelder.



153. Abr.van Dijck?



156. F.Bol?



154. G.Flinck.



157. F.Bol, 164(4?).



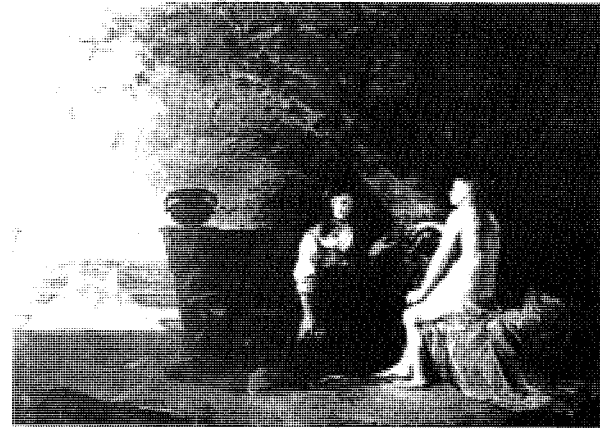
158. F. Bol.



159. G. van den Eeckhout,
1669.



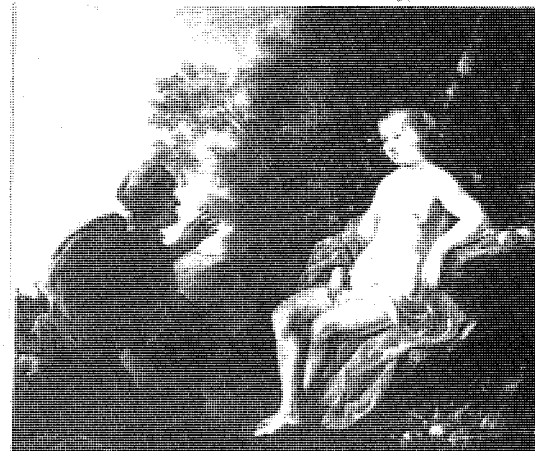
160. A. van Nieulandt,
1647.



161. E. de Witte, 1644.



162. C. B. van Everdingen.



163. J. Olis.



170. Casp. Netscher.



171. Casp. Netscher.



173. Aleida Wolfsen.



174. F. van Mieris II?



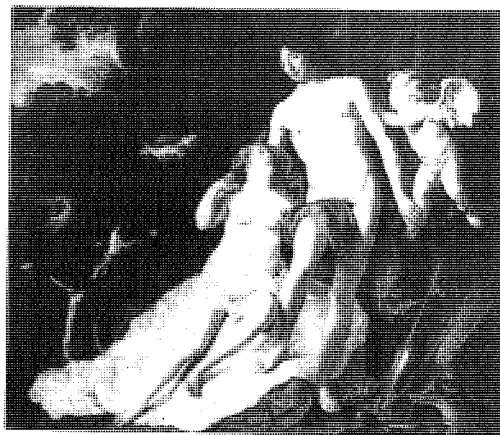
172. G. Hoet.



175. G. van Honthorst, 1641.



176. J.van Bijlert (fragment).



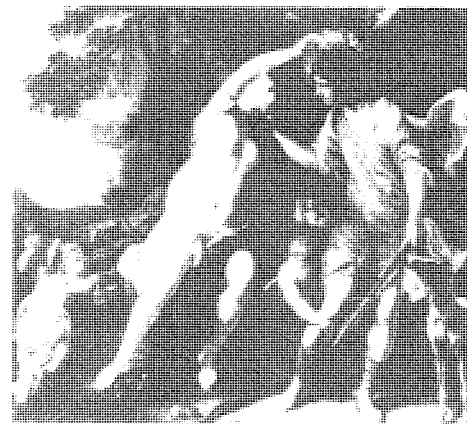
177. J.A.Backer.



178. J.van Loo.



179. F.Bol.



180. F.Bol, 1661.

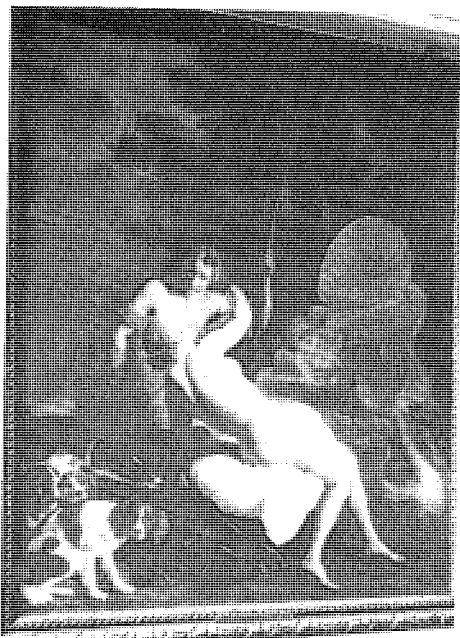


181. F.Bol.

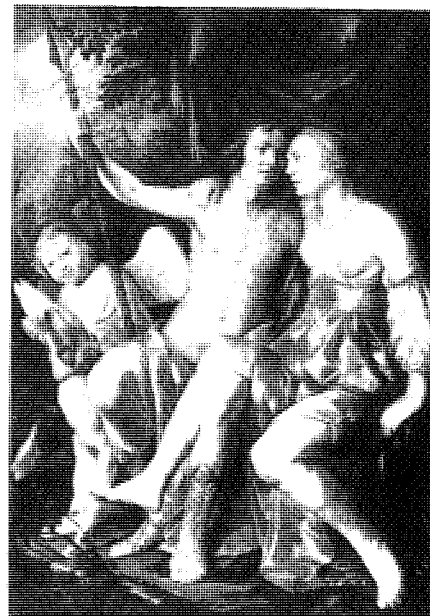


183. D.Vertangen.

182. N.de Helt Stocade, 1654.



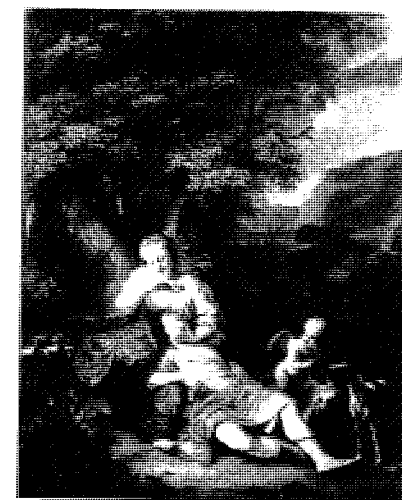
184. G.Hoet.



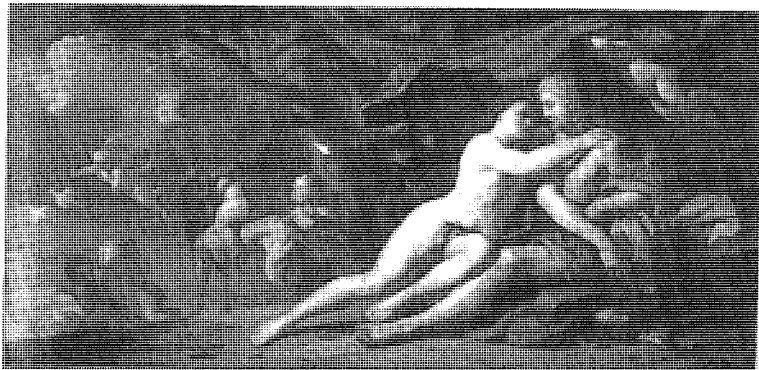
185. W.Verschoor, 16(5?)2.



186. S.de Bray.



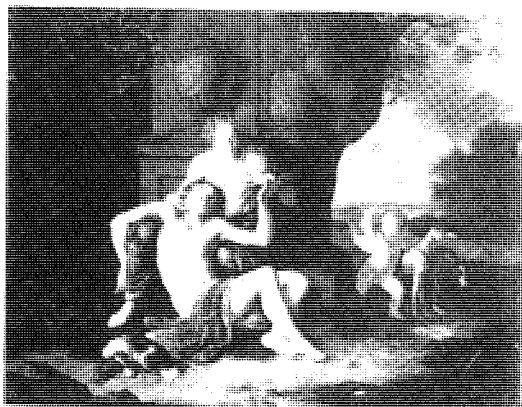
187. F.Bol.



188. K.Dujardin.



189. E.van der Neer.



190. A.de Vois, 1678.



191. A.Tempesta,
uit:TEMPESTA 1606.



192. P.de Grebber.



193. C.B.van Everdingen,
1655.



194. N.Berchem.

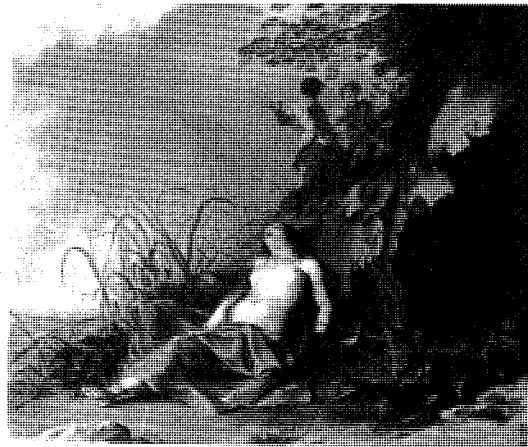


195. H.Goltzius, 1612.



196. W.van den Valckert.

197. D.van der Lisse.



198. J.van Loo.



199. J.van Loo.



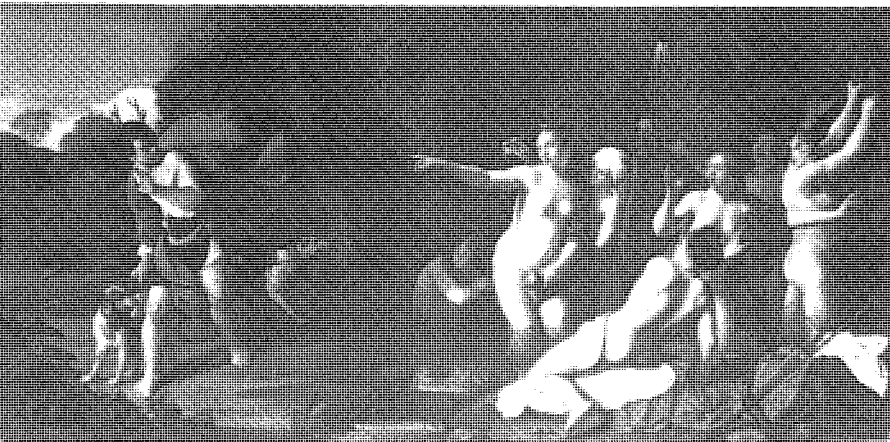
200. A.van der Werff,
1704.



201. W.van Mieris, 1706.

202. W.van Mieris.

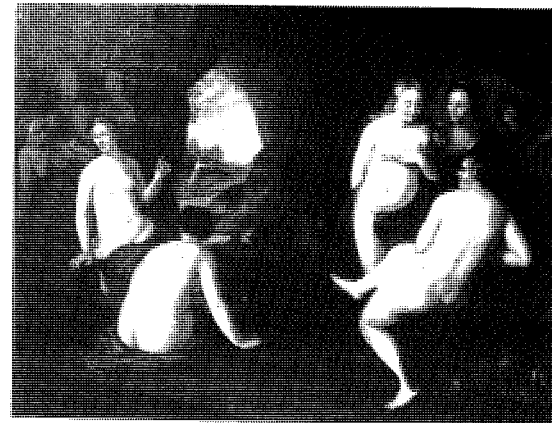
203. Anoniem (C.B.van Everdingen?).



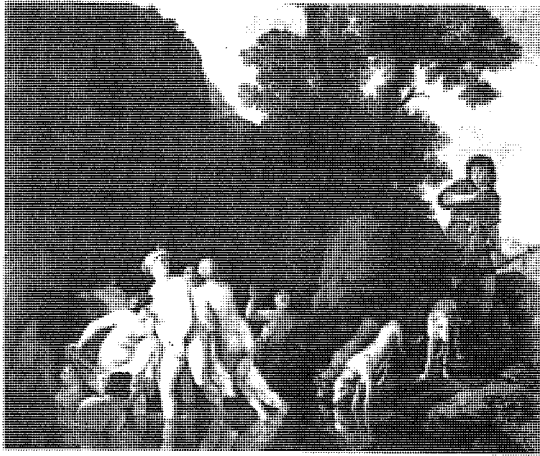
204. D.Colijns,
1641.



205. L.de Laeff.



206. W.Verschoor?



207. J.van Neck?



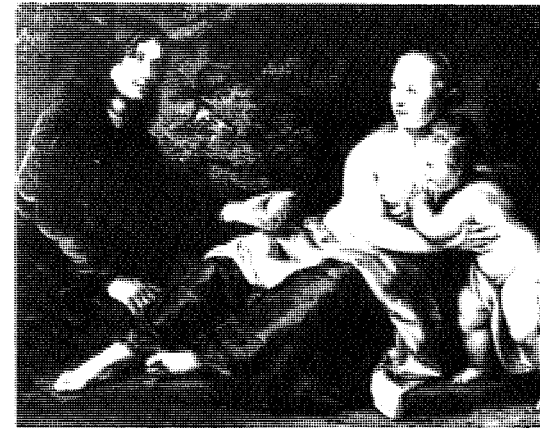
208. A.de Vois.



209. H.Heerschop.

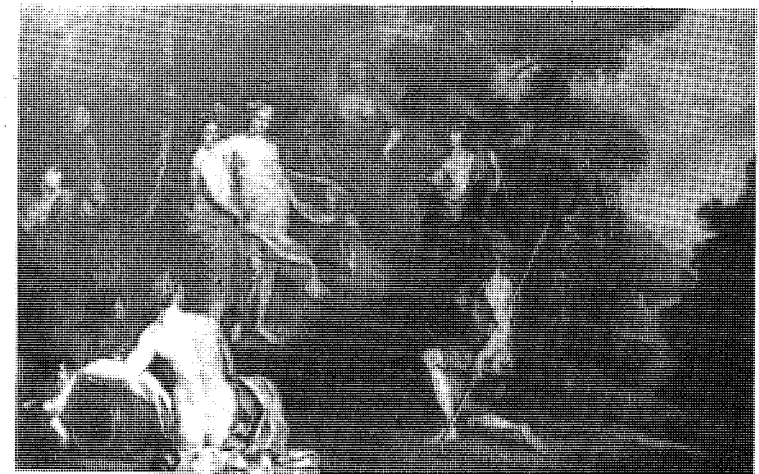


210. C.Pierson.



211. F.Bol, 1656.

212. G.Lairesse.

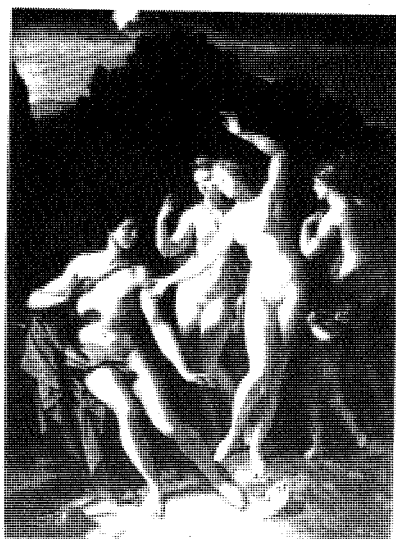




213. G. Hoet.



214. A. van der Werff, 1712.



215. A. van der Werff.