

Ovidius' *Herscheppingen* herschapen

Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord

ERIC JAN SLUIJTER

I

In 1604 schreef de schilder-dichter Karel van Mander (1548–1606) dat de *Metamorfosen* van Ovidius de 'Schilders-Bijbel gheheeten was, om datter veel Historien [verhalende voorstellingen] uyt gheschildert wierden'.¹ Daarmee gaf Van Mander aan dat mythologische thematiek in die periode buitengewoon populair was geworden als onderwerp voor schilderijen en dat het beroemde werk van Ovidius daarbij de belangrijkste bron was. Aan de hand van de twee meest geliefde mythologische onderwerpen, *Vertumnus als oude vrouw bij Pomona* en het *Oordeel van Paris*, zal worden nagegaan hoe deze popularisering zijn beslag kreeg in prenten en schilderijen en wat de relatie is met de literatuur waarin deze onderwerpen eveneens een rol speelden.

De *Metamorfosen* van Ovidius, die zo'n rijke schat aan mythologische verhalen bevat en daardoor kon fungeren als een soort 'who is who' van de klassieke mythologie,² was de tekst waaruit de meeste mensen in die tijd hun kennis over mythologische verhalen opdeden. Van alle literatuur uit de klassieke oudheid, werd de *Metamorfosen* in de zestiende en zeventiende eeuw verreweg het meest vertaald, gevarieerd, becommentarieerd én geïllustreerd.³ Geen ander werk was zo tot de populaire lectuur gaan behoren en vooral: werd zó uitvoerig van illustraties voorzien.⁴ Door die vertalingen en bewerkingen in de volkstaal werd de *Metamorfosen* tot vertrouwde lectuur voor een veel breder publiek dan voorheen, een publiek dat wel geletterd was, maar niet noodzakelijkerwijs geleerd en dat geen Latijn hoefde te kunnen lezen om toch kennis te kunnen nemen van deze erfenis uit de klassieke oudheid. Door de vele illustraties werden deze uitgaven bovendien tot aantrekkelijke prentenboekjes, waarin de afbeeldingen minstens zo belangrijk waren als de tekst. Zo konden deze verhalen zich niet alleen in woord, maar ook in beeld vastzetten in het geheugen van een betrekkelijk breed geletterd publiek, waaronder natuurlijk ook schilders.

¹ Van Mander, *Wileggghingh*, fol. iiiiv.

² De term 'who is who' van de mythologie voor Ovidius' *Metamorfosen* komt van Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, p. 28; de populariteit van de *Metamorfosen* in de late Middeleeuwen gaf hem daartoe aanleiding. Deze omschrijving is echter nog veel meer van toepassing – en voor een veel breder publiek – op de tweede helft van de zestiende en zeventiende eeuw.

³ Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 170–179.

⁴ Henkel, 'Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen'; Boschloo, *Ovidius herschapen*; Sluiter, "'Herscheppingen'" in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring' (Engelse vertaling in Sluiter, *Seductress of Sight*, p. 23–47).

Op de titelpagina's van zulke boekjes vinden we dan ook vaak aanbevelingen als: 'Seer ghenueghelijck ende ook profijtelijck voor alle Edele Gheesten, ende Constaeners, als Rhetorsijns, Schilders, Beeltsnijders, Goudsmeden'.⁵ En dat was aan geen dovemansoren gezegd, zoals reeds bleek uit Van Manders mededeling dat men de *Metamorfosen* de 'Schilders-Bijbel' placht te noemen. Een eeuw later, in het begin van de achttiende eeuw, schreef Gerard Lairesse in zijn *Groot Schilderboek* zelfs nogal zuur, dat schilders ook eens wat andere bronnen zouden moeten gebruiken. Volgens hem verzuimden ze dat uit luiheid en lazen ze bovendien nooit de teksten zelf:

... dewyl de Fabelen van Ovidius tegenwoordig zo overvloedig afgebeeld, en gemakkelyk te bekomen zyn, nevens een regel schrift drie à vier daar by, welke genoegsaam te kennen geven 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'ander een bloempot. Waarom zou ik hetzelfde dan niet mogen volgen, zonder verder te onderzoeken; nademaal deeze voorvallen van zulk een beroemden Meesters aldus zyn afgebeeld?⁶

Volgens Lairesse volgden de meeste schilders dus alleen maar prenten naar bekende meesters zonder de teksten zelf te lezen. Lairesse drijft met deze houding de spot, maar het is een houding waarvan wij – op basis van de vele schilderijen met steeds weer dezelfde onderwerpen – kunnen constateren dat die inderdaad moet hebben bestaan.

II

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw komen de eerste gedrukte vertalingen van de *Metamorfosen* op de markt, de vroegste in het Italiaans en het Frans. Die eerste uitgaven werden ook reeds met een aantal houtsneden geïllustreerd, terwijl uitleggingen van de verhalen werden toegevoegd. Vertaling in de volkstaal, illustraties en uitlegging gingen dus van het begin af aan heel vaak samen. Uitgaven in het Latijn – bestemd voor een ander publiek – werden nooit geïllustreerd. Bij zulke vertalingen moeten we ons voorlopig niet een mooie omzetting in dichtvorm voorstellen, maar prozavertalingen waarin van Ovidius' tekst weinig overbleef: deze werd meestal uit elkaar gerukt en opgesplitst in de afzonderlijke verhaaltjes – meer naverteld dan vertaald –, waarbij na elk verhaal uitleggingen werden toegevoegd. Die uitleggingen gaan terug op handschriften die soms wel meer dan honderd jaar eerder waren geschreven. De uitgaven waren dan ook niet bestemd voor een geleerde humanistische elite; die zal merendeels neergekeken hebben op dit soort uitgaven in de volkstaal. De beroemdste van deze allervroegste uitgaven is de *Ovidio Vulgare*, in 1497 in Venetië uitgegeven.⁷ Ook hier werd geput uit oude uitleggingen.⁸

⁵ Florianus, *Metamorphosis* (1588).

⁶ Lairesse, *Groot Schilderboek* 1707 (ed. 1740) 1, p. 123.

⁷ Zie over de *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, o.a. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. De vroegste gedrukte vertaling was de in Brugge uitgegeven Franstalige uitgave van Colard Mansion (1484). Zie voor verdere literatuurverwijzingen betreffende deze werken: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 289.

⁸ Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, p. 56–104.

Afb. 1. Bernard Salomon, Diana en Actaeon, uit: *Excellente figuren ghesneden uuyten uppersten Poete Ovidius, Lyon 1557, Houtsnede.*



Moe van loopen en iaghen Acteon ghebedt
Zyn onder dat en het gaeren iontspanne:
De quae fortune wilde dat hy Zyn volck liet,
En dat hy ghinc inden bosch om te drinckene.
Daer hy Zach Dianen bloot huer staen wasschene.
Twas een mesual: maer Zy de circunstantien
Niet anziende: Zy stelt hem twee groot hoorene:
En maect eenen hert vuyt menschens substantien.

Vanaf het midden van de zestiende eeuw ontstaat een ware stroomversnelling van *Metamorfosen*-uitgaven in de volkstaal; dan verschijnen er ook Nederlandstalige versies. Van cruciaal belang is de eerste uitvoerige geïllustreerde uitgave die in 1557 in Lyon werd gepubliceerd in een Franse en een Nederlandse uitgave.⁹ Deze werden geïllustreerd met maar liefst 178 zeer levendige houtsneden van de Franse illustrator Bernard Salomon (afb. 1). De dichtregels eronder geven geen vertaling van Ovidius' tekst, maar een korte samenvatting van het geïllustreerde verhaal in dichtvorm. De prentjes vormden duidelijk het uitgangspunt; die zijn ongetwijfeld het eerst ontstaan, waarna de rederijker Guillaume Borluit de tekstjes gerijmd heeft.

⁹ Borluit, *Excellente figuren* (1557). Zie verder Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 175–176.



Afb. 2. Anoniem, kopie naar Virgil Solis, Diana en Actaeon, uit: *Metamorphosis* dat is de *Herschepinghe*. Beschreven door den vermaerden Poet Ovidius Naso, vertaald door Johannes Florianus, Antwerpen 1566, Houtsnede.

Het boekje heeft dezelfde uiterlijke vorm als de embleemboekjes die in deze tijd populair werden: een prentje, een opschrift erboven en een vers eronder. Maar inhoudelijk is er een groot verschil. In een embleemboek zien we, simpel gezegd, boven het prentje een motto, de inscriptio, en eronder een tekst waarin op spitsvondige wijze een wijsheid wordt medegedeeld die pas geheel begrepen kan worden als men motto, prent en tekst combineert. Bij de *Metamorfosen*-uitgave betreft het gewoon een soort titel voor het betreffende verhaal – ‘Actaeon in eenen hert’, bijvoorbeeld – en een samenvatting van het verhaal dat in de prent voorgesteld is. Wél werden zulke prentjes met mythologische uitbeeldingen direct voor emblemen gebruikt; dat gebeurde het eerst in Frankrijk, bijvoorbeeld in het embleemboekje *Picta Poesis* door Barthélémy Aneau (Anulus) uit 1552.¹⁰ De voorstelling van Actaeon die de badende Diana ziet, heeft hier als motto ‘ex domino servus’ (van heer tot slaaf), en een gedicht waarin gesteld wordt dat het verhaal over Actaeon, die na zijn metamorfose tot hert door zijn eigen honden wordt verslonden, ons laat zien dat menigeen door ondankbare klaplopers en profiteurs te gronde wordt gericht.

¹⁰ Anulus, *Picta Poesis* (1552), p. 41.

De illustraties van Salomon waren van doorslaggevende invloed, vooral doordat zij kort daarna alle 178 werden gekopieerd – niet letterlijk maar in vrije kopieën – door de Duitse illustrator Virgil Solis. Zijn houtsneden verschenen in twee Duitse uitgaven die in 1563 in Frankfurt werden uitgegeven.¹¹ De illustraties van Solis waren erg belangrijk voor Nederland, omdat zeer nauwkeurige kopieën ervan werden gebruikt voor de eerste echte *Metamorfosen*-vertaling in het Nederlands: de prozavertaling van Johannes Florianus (Blommaerts), die in 1552 voor het eerst in Antwerpen verscheen. In de tweede druk van 1566 werden alle 178 illustraties opgenomen. Dat gebeurde echter niet op dezelfde fraaie wijze als in de eerdere uitgaven. Ze werden gewoon in de tekst geplaatst, hoewel ze eigenlijk niet in de bladspiegel pasten (afb. 2). Desondanks was het boekje een groot succes. Vanaf dat moment zou deze complete prozavertaling – dus nu niet meer parafraseringen of een in stukjes gehakte tekst – talloze malen, tot ver in de zeventiende eeuw, worden herdrukt met dezelfde illustraties.

Zo werd de *Metamorfosen* tot een aantrekkelijk en makkelijk te raadplegen handboekje voor de mythologie. Dat betekent niet alleen dat de verhalen uit Ovidius' *Metamorfosen* zeer bekend werden onder een vrij breed geletterd publiek, ook het moment dat daarbij was uitgebeeld, zal zich in het geheugen van dit publiek hebben vastgezet als hét moment dat bij een bepaald verhaal hoort. Het blijkt dat deze illustraties van doorslaggevende betekenis bleven voor de zeventiende-eeuwse beeldende kunst. Ze codificeerden het moment dat steeds uit een verhaal werd uitgebeeld én het bijbehorende beeldschema: bij het verhaal van Actaeon verwachtte men een uitbeelding te zien van de badende Diana met haar nimfen en een naderende Actaeon die al bezig is in een hert te veranderen.¹² Ook in de schilderijen zouden steeds dezelfde momenten, vaak eveneens in een verwant beeldschema terugkeren.

Niet alleen deze prentreeks werd trouwens dikwijls in de opeenvolgende uitgaven van de Nederlandse *Metamorfosen*-vertalingen herdrukt, er verschenen ook nog andere varianten, die steeds weer de prenten van Salomon en Solis als uitgangspunt namen. Het basisschema bleef hetzelfde, maar er werd wat op gevarieerd. Zo zijn er de prentjes van Pieter van der Borch in een uitgave van Plantijn uit 1591; in deze uitgave zien we steeds rechts het plaatje en links een uittreksel van het verhaal in het Latijn.¹³ De bekende graveur en uitgever Crispijn de Passe I gaf in 1607 een boek uit met gravures waaronder teksten in het Latijn en in het Duits in versvorm, een titel in het Latijn en Duits erboven en een tweeregelig vers in het Latijn direct onder de prent.¹⁴ Ten slotte is nog vermeldenswaard dat in 1606 alweer in Antwerpen een zeer befaamde reeks werd uitgegeven van de Italiaanse etser Antonio Tempesta, die al ruim vijftien jaar eer-

¹¹ Posthius, *Tetrasticha in Ovidii Metamorphoseon* (1563) en Spreng, *Dass sinnreychen und hochverstendigen Poeten Metamorphosen* (1564).

¹² Zie over de ontwikkeling van de beeldvorm van het Diana en Actaeon-verhaal: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 26–28, 50–52, 59–61, 81–82 en Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, hfdst. 6.

¹³ Van der Borch, *Ovidii Metamorphosen* (1591).

¹⁴ De Passe, *Ovidii Metamorphoseon librorum figurarum* (1607). De reeks verscheen eerder als losse prenten; de titelpagina daarvan is gedateerd 1602. Zie over De Passe's uitgave uitvoerig: Veldman, *Profit and Pleasure*, hfdst. 5.

der moet zijn ontstaan.¹⁵ Nog steeds vormt de compositie van Salomon het uitgangspunt, hoewel er hier veel vrijer mee was omgegaan. Onder de prenten stond slechts een korte titel; het was echt alleen nog maar een prentenboekje.

III

De lange traditie van uitleggingen van deze verhalen gaat terug tot de eerste eeuwen na Christus. Een belangrijke drijfveer was deze meestal tamelijk lichtzinnige verhalen ook voor een christelijk publiek met een christelijke ethiek acceptabel te laten zijn.¹⁶ Het hoogtepunt van die uitleggingen lag in de late Middeleeuwen, met werken als de *Ovide Moralisé*, die in de eerst helft van de veertiende eeuw ontstond. In de zestiende eeuw beleefden zij een nieuw hoogtepunt, nu in gedrukte werken in de volkstaal, waarbij veel van de oude teksten steeds weer gebruikt werden. Om deze verhalen in overeenstemming te brengen met de christelijke moraal ging men ze vooral lezen en uitleggen als allegorieën, als verhalen met een diepere betekenis, waarin dikwijls een christelijke moraal besloten ligt. Daarin zijn vier typen te onderscheiden. Een zeer oude traditie die nog steeds voortging, werd gevormd door de uitleg in historische zin: de goden werden bijvoorbeeld gezien als koningen en helden uit de Griekse geschiedenis. Daarnaast bestond vanouds de uitleg die de verhalen toepaste op de loop van de sterren en natuurverschijnselen – de natuurhistorische en astrologische uitleggingen. Voorts waren er de christelijk-theologische uitleggingen die in de Middeleeuwen welig tierden; men construeerde analogieën met verhalen uit het Nieuwe Testament en met christelijke dogma's en men zag gelijkenissen met God, Christus en de Duivel. Soms werden de verhalen zelfs in directe typologische zin geduid, dus als voorafschaduwingen van gebeurtenissen in het Nieuwe Testament. Maar deze christelijk-theologische allegorieën werden in de zestiende eeuw, te beginnen bij Erasmus, steeds vaker en steeds feller afgewezen als onduidelbare vermengingen van het heidense en het goddelijke.¹⁷ Ze komen dan ook in de zestiende eeuw niet veel meer voor. Veel belangrijker waren de morele uitleggingen, waarin de verhalen werden gelezen als *exempla* van goed en kwaad. Die bleven in de zestiende eeuw een krachtig bestaan leiden en kregen een steeds eenvoudiger karakter. Het komt er meestal op neer dat deugd wordt beloond en zonde bestraft; de laatste waren het populairst, want zonde is nu eenmaal aantrekkelijker dan deugd. Deze morele uitleggingen bleven van groot belang, te meer daar steeds van kerkelijke zijde het gebruik van mythologische onderwerpen – deze 'heidense fabelen' – hevig werd aangevallen. Als reactie hamerde men er stevast op dat onder het aantrekkelijke en vaak lichtzinnige oppervlak van deze verhalen diepe wijsheden schuilgaan. Juist nu kennis van dit klassieke erfgoed bij een steeds breder publiek verspreid raakte, bleek men die verdediging voortdurend noodzakelijk te vinden.¹⁸

¹⁵ Tempesta, *Metamorphoses sive transformationes Ovidii* (1606).

¹⁶ Zie Sez nec, *The Survival of the Pagan Gods*, Allen, *Mysteriously Meant*; voor Nederland: Moormann, 'Tussen Olympus en Merwede' en Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 170–194.

¹⁷ Ibidem, p. 174–175, 181.

¹⁸ Ibidem, p. 185–190.

Het eerste uitvoerige *Metamorfosen*-commentaar in het Nederlands was dat van de schilder en dichter Karel van Mander. Zijn *Wilegghing op den Metamorphosis* verscheen als aanhangsel bij het *Schilder-boeck*, dat hij in 1604 in Haarlem publiceerde. Dit schilderboek bestond uit een theoretisch geschrift in dichtvorm over de schilderkunst, een omvangrijk deel met biografieën van schilders uit de oudheid (vooral aan de Romeinse geschiedschrijver Plinius Secundus ontleend), van Italiaanse schilders, en ten slotte de eerste biografieën van Nederlandse en Duitse schilders. Van Manders *Schilder-Boeck* had tot doel om, naar Italiaans voorbeeld, de status van de schilderkunst op te vijzelen, van ambacht tot vrije kunst, door deze een theoretische basis te geven die deels was gebaseerd op de klassieke retorica en poëtica. Daarnaast toonden de biografieën dat de beoefenaren van deze kunst illustere lieden waren, wier leven, werk en roem voor het nageslacht diende te worden vastgelegd.

Van Mander voegde zijn *Wilegghing op den Metamorphosis* toe omdat hij, vanwege de grote populariteit van de *Metamorfosen* onder schilders, het van belang vond dat schilders en kunstliefhebbers goed op de hoogte waren van de diepe wijsheden die in deze verhalen besloten lagen, – verhalen die vaak bespot en aangevallen werden door mensen die niet beter weten, zo zegt hij.¹⁹ Op het titelblad staat dan ook: 'Alles streckende tot voordering des vromen en eerlijcken borgherlijcken wandels. Seer dienstich den Schilders, Dichters en Constbeminders, oock yeghelyck tot leering bij een gebracht en gheraemt door Carel van Mander.' Men mag dus vooral niet denken dat dit zomaar amuseante, lichtzinnige of gruwelijke verhalen zijn. In zijn voorrede fulmineert Van Mander hevig tegen het onbegrip dat deze verhalen had getroffen, vooral sinds ze door vertalingen zo bekend waren geworden. Het is duidelijk dat hij zich geroepen voelt de verhalen op deze wijze te verantwoorden en te verdedigen. Hij gebruikt daarbij argumenten die voortdurend terugkeren en die grotendeels ontleend waren aan Italiaanse en Franse commentaren.²⁰ Het komt erop neer dat men door de schors of bolster heen moet bijten om tot de waardevolle kern door te dringen, omdat deze 'poeetse' versieringen op aangename manier de mensen leringen voorhouden. Het streven naar een samengaan van lering en vermaak, in die tijd een cruciaal concept in de *ars poetica* en steeds terugkerend in de verantwoording van de dichtkunst in het algemeen,²¹ zien we hier in optima forma verwoord.

Van Manders *Wilegghing* is een traditioneel *Metamorfosen*-commentaar waarin hij vele uitleggingen heeft gecompileerd die hij vooral uit Italiaanse en Franse bronnen verzamelde en op eigen manier bijeen plaatste. Kunsthistorici uit de twintigste eeuw hebben altijd de neiging gehad om Van Manders uitleggingen te gebruiken om ook de betekenis van schilderijen uit dezelfde periode te interpreteren. Men gaat ervan uit dat Van Manders tekst, omdat deze bij een boek over de schilderkunst gevoegd was, ook op uitbeeldingen betrekking moet hebben. Met nadruk moet echter worden gesteld dat het een conventionele *Metamorfosen*-uitleg betreft; het is een uitleg van teksten. Nergens refereert Van Mander aan uitbeeldingen en nergens lijkt hij uitbeeldingen in het hoofd te

¹⁹ Van Mander, *Wilegghing*, fol. iiiiv.

²⁰ Zie over Van Manders *Wilegghing*, Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 179–183.

²¹ Zie bijvoorbeeld Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 186–187 met verdere verwijzingen.



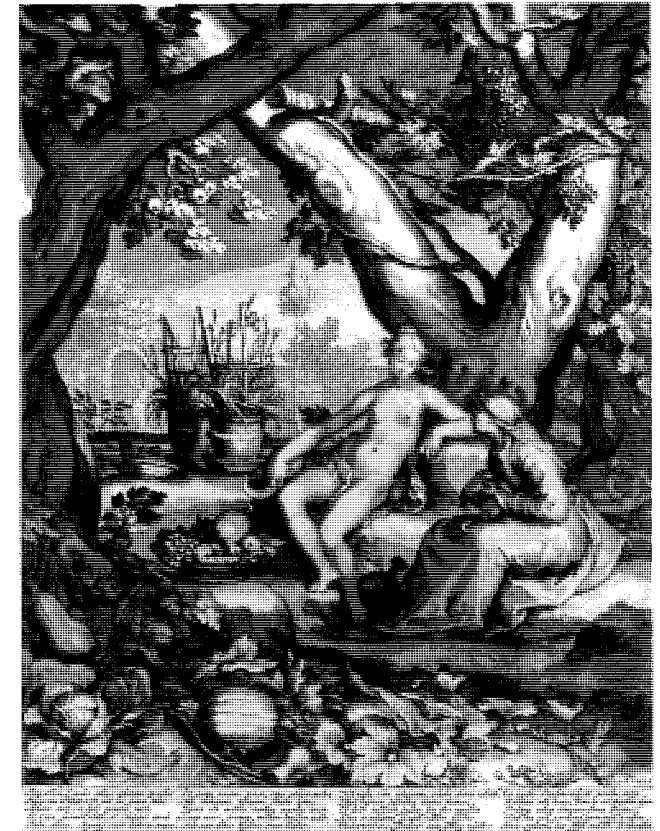
hebben. De allegorische uitleg van een verhaal hoeft dus geenszins relevant te zijn voor de schilderijen of prenten die een episode uit dat verhaal verbeelden. Men mag er niet van uitgaan dat zo'n uitbeelding als allegorie is bedoeld, zoals dikwijls is gesteld. Welke betekenis een schilderij met een mythologische voorstelling had voor de mensen waarvoor het bestemd was en welke gedachten en associaties zo'n voorstelling oproep voor de geïnformeerde toeschouwer uit die tijd, moet in elk geval apart bekeken worden. Daarbij kunnen Van Manders uitleggingen ons soms wel een bepaalde richting wijzen.

IV

Het populairste mythologische thema in de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst dat opmerkelijk genoeg ook alleen in Nederland veelvuldig is uitgebeeld betreft Vertumnus in de gedaante van een oude vrouw bij Pomona. Het verhaal heeft geen Griekse herkomst, maar gaat over goden van specifiek Italische herkomst; het wordt alleen in Ovidius' *Metamorfosen* uitvoerig verteld. Pomona, godin van de tuinen en boomgaarden, wordt bemind door Vertumnus, god van de jaargetijden, die in staat is zich in alle gewenste gedaanten te veranderen. Pomona wil niets van mannen en van de liefde weten en sluit zich op in haar tuin waar ze haar vruchtbomen verzorgt. Vertumnus tracht in allerlei gedaanten in haar tuin door te dringen, als tuinman, maaier, visser, enzovoorts. Ten slotte lukt hem dat als hij de gedaante van een oude vrouw aanneemt.²²

²² Ovidius, *Metamorfosen*, 14.623–773.

Afb. 4. Jan Saenredam naar Abraham Bloemaert, Vertumnus als oude vrouw bij Pomona, 1605, Gravure.



Om Pomona te overreden tot een huwelijk met Vertumnus beveelt de oude vrouw Vertumnus van harte aan. De noodzaak om te trouwen zet zij kracht bij door te stellen dat jeugdige schoonheid zinloos is als deze geen vrucht draagt. Zij wijst daarbij op het voorbeeld van de olm en de wijnstok: als de wijnstok geen steun had van de olm zou zij plat op de aarde liggen en verdorren.²³ Maar zelfs dát kan Pomona niet op andere gedachten brengen. Ten slotte verandert Vertumnus zich in zijn ware gedaante en staat op het punt haar met geweld te nemen. Als Pomona de oogverblindende schoonheid van de jonge god ziet, gaat zij echter door de knieën.

In de illustraties, bijvoorbeeld de houtsnede van Virgil Solis naar voorbeeld van Bernard Salomon, die ook in vele Nederlandse *Metamorfosen*-vertalingen werd afgedrukt, zien we altijd het moment weergegeven dat Vertumnus als oude vrouw tot de mooie Pomona spreekt, terwijl zij gezamenlijk in haar tuin zitten (afb. 3). Dit is het basisschema waarop gedurende de gehele zeventiende eeuw talloze malen werd gevarieerd. Een prachtige gravure van Jan Saenredam naar tekening van Abraham Bloemaert uit 1605 vormt het begin van een lange reeks prenten en vooral schilderijen met dit onderwerp (afb. 4). Po-

²³ Ibidem, 14.661–666.



Afb. 5. Hendrick Goltzius, Vertumnus als oude vrouw bij Pomona, 1613, *Olieverf op doek 90x140,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.*

mona is bij Bloemaert in een naakte, Venus-achtige, godin veranderd. De tuin is nu veel meer uitgewerkt; we zien bijvoorbeeld meloenen, kalebassen en grote potten met anjers. Pomona heeft een sikkeltje in de hand dat inderdaad door Ovidius wordt genoemd, omdat zij daarmee naar hartelust haar vruchtbomen placht te snoeien en enten. Achter haar is nu nadrukkelijk een grote boom geplaatst waarin zich een wijnstok met enorme druiventrossen slingert. Voor degenen die het verhaal kennen, is daarmee aangeduid dat de oude vrouw spreekt over de vergelijking van de wijnstok die alleen vrucht draagt als zij wordt gesteund door de olm.

Het lange twintigregelige vers in het Latijn onder de prent van Saenredam, van de hand van Theodorus Schrevelius, de rector van de Latijnse school in Haarlem, geeft een omstandige variatie op Ovidius' beschrijving van Pomona's tuin.²⁴ Uitvoerig wordt uiteengezet hoe heerlijk Pomona het vindt om haar vruchtbomen te snoeien en te enten, de wijnstok op te binden en de dorstige tuinen met water te besprenkelen. Het vers krijgt een niet mis te verstane erotische lading als Schrevelius spreekt over de gekromde komkommer, de kalebas die met gezwollen buik loom terneder ligt en de kool die met hangende stronk neigt. Daarna wordt het verhaal kort geparafraseerd en gesteld dat Vertumnus ten onrechte steeds door Pomona werd afgewezen, dat hij haar als oude vrouw trachtte te overreden en haar ten slotte in zijn eigen gedaante wist te winnen. Een moraal ontbreekt.

De gangbare uitleggingen van het verhaal zijn inderdaad nauwelijks van toepassing op de uitbeelding van dit moment. De gebruikelijkste was de natuurhistorische uitleg, waar-



Afb. 6. Jan Tengnagel, Vertumnus als oude vrouw bij Pomona, 1617, *Olieverf op koper 20x27 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.*

in Vertumnus voor de wisselende seizoenen staat en Pomona voor de vruchtbaarheid. Als zij zich met elkaar verenigen, zal de aarde bloemen en vruchten voortbrengen. Van Mander is een van de weinigen die wel een morele uitleg geeft; deze is nogal ingewikkeld, maar komt erop neer dat Pomona voor de deugd staat en dat degene die de deugd wil bereiken, zich steeds moet aanpassen aan verschillende omstandigheden, en zich van alle slechte eigenschappen moet ontdoen om zich door goede werken te bewijzen.²⁵

Opmerkelijk is dat literatoren het verhaal, anders dan bijvoorbeeld dat van Actaeon of Adonis, kennelijk niet interessant vonden;²⁶ het is alleen als picturaal thema bijzonder populair geworden. Om te begrijpen waarom dat gebeurde, moeten we de uitbeeldingen nader bekijken. Een goed voorbeeld is een schilderij van Hendrick Goltzius uit 1613 dat net als de prent naar Bloemaert een naakte Venus-achtige Pomona laat zien (afb. 5). Naast haar ligt een grote hoeveelheid vruchten, terwijl de oude vrouw zich naar haar overbuigt en haar hand op de arm van Pomona legt. Zij pakt tegelijkertijd met de andere hand een tak van een wijnstok die naast haar om een boomstam is geslingerd, zodat het moment uit het verhaal – het spreken over de wijnstok en de olm – nadrukkelijk is gepreciseerd.

²⁵ Van Mander, *Witlegghingh*, fol. 115v. Zie over de uitleggingen: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 143–144.

²⁶ Zie voor het gebruik in de literatuur van de verhalen van Diana en Actaeon, en Venus en Adonis: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 103–109, 133–139.

²⁴ Zie over deze regels: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 145–146.



Afb. 7. Paulus Moreelse, Vertumnus als oude vrouw bij Pomona, ca. 1624, Olieverf op doek 130 x 114 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Heel anders dan het werk van Goltzius is een klein schilderijtje van de Amsterdamse schilder Jan Tegnagel uit 1617 – dus vrijwel uit dezelfde tijd als het levensgrote naakt van Goltzius (afb. 6). Nu zien wij een zeer decent geklede Pomona die, als een noeste tuinierster, op haar kruiwagen zit en een sikkels in de hand heeft, terwijl schop, hark en zeef naast haar op de grond liggen. Zij is gezeten in een nadrukkelijk gesloten en ommuurde tuin en luistert geconcentreerd naar de oude vrouw die met opgeheven vinger een vermanend spreekgebaar maakt en daarmee tegelijkertijd wijst naar de druiventrossen die boven haar/zijn hoofd in de boom hangen.

In deze twee schilderijen is het basisschema hetzelfde en toch kunnen ze nauwelijks méér verschillen.²⁷ Het schema werd op geheel eigen wijze ingepast in, en aangepast aan het type schilderijen dat de betreffende schilders plachten te maken. Dit zou gedurende de zeventiende eeuw voortdurend gebeuren, of het nu een Pomona betreft die sprekend lijkt op het type schalkse herderin dat Moreelse populariseerde (afb. 7), een in fantasiekostuum gehulde Pomona uit de Rembrandt-school, een geïdealiseerde naakte godin bij de classicisten, of een modieus geklede dame bij laat zeventiende-eeuwse schilders.²⁸

²⁷ Zie over deze schilderijen ook: Sluijter, 'Vertumnus en Pomona' (Engelse vertaling met meer afbeeldingen ook in Sluijter, *Seductress of Sight*, p. 71–85).

²⁸ Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 33–36, 44, 55–56, 69–75, afb. 81–92, 123–124, 182–184, 215–241.



Afb. 8. Jan Miense Molenaer, Vanitas met jonge vrouw die gekapt wordt door een oude vrouw, 1633, Olieverf op doek 102 x 127 cm, Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art.

Waarom werd dit nu zo'n geliefd picturaal onderwerp? In de eerste plaats is het naast elkaar plaatsen van een mooie jonge vrouw en een lelijke oude vrouw een interessant picturaal motief waarmee de schilder zijn virtuositeit in het weergeven van de menselijke huid – altijd als een van de moeilijkste taken van de schilder gezien – in haar uiterste varianten kan tonen: een gerimpeld en tanig oud vel naast een gladde huid die er door de suggestie van een ademende zachtheid zo aantrekkelijk mogelijk uit moet zien. Ten tweede wordt daarmee de vergankelijkheid van alle aardse schoonheid letterlijk voor ogen gesteld. Verbeeldingen van de vergankelijkheidsgedachte kunnen we in vele varianten in overvloed tegenkomen in de Nederlandse schilderkunst uit deze periode, en niet alleen in vanitas- en bloemstillevens. Daarin speelt ook de combinatie van een oude vrouw en een jonge vrouw een belangrijke rol: zij komen in de loop van de zeventiende eeuw in steeds weer andere typen voorstellingen voor, waaruit blijkt dat dit koppel – met de implicaties daarvan – in uitbeeldingen een geliefde thematiek werd. Soms zijn de verwijzingen naar ijdelheid en vergankelijkheid zeer nadrukkelijk aanwezig, zoals in een bekende voorstelling van Jan Miense Molenaer uit 1633, waarin een jonge vrouw door een oude vrouw wordt gekapt (afb. 8). Hier wordt het toppunt van vergankelijkheid van alle aardse schoonheid en begeerte gepresenteerd, omringd door



Afb. 9. Willem Buytewech, Badende Bathseba met oude vrouw die koning Davids boodschap overbrengt, 1615, Ets.

vele vanitas-motieven: een spiegel in het centrum van het schilderij en een bellenblazende jongen naast haar; een aapje dat rechts op de voorgrond een poot in een slof steekt, duidt op aardse wellust, en de jonge vrouw heeft zelfs één voet op een schedel geplaatst.²⁹ Een ander voorbeeld uit dezelfde tijd is een schilderijtje door de Haarlemse schilder Hendrick Pot van een jonge vrouw die eveneens omringd wordt door vanitas-motieven, terwijl de oude vrouw achter haar een schedel ophoudt.³⁰

²⁹ Over dit schilderij o.a. De Jongh, 'Vermommingen van Vrouw Wereld' (ook in: De Jongh, *Kwesties van betekenis*, p. 59–82), Sluijter, "Een stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw", p. 154–157.

³⁰ Haarlem, Frans Hals Museum. Zie De Jongh, *Tot lering en vermaak*, p. 206–209.

Zeer verwant is ook de in deze tijd eveneens populair wordende bijbelse voorstelling van de mooie, badende Bathseba (ofwel Bersabe). Hoewel er geen oude vrouw in het bijbelverhaal voorkomt, zien wij in de uitbeeldingen vrijwel altijd ook een oude vrouw verschijnen, meestal een koppelaarster die de boodschap van koning David aanreikt.³¹ De voorstellingen naderen soms heel dicht die van Vertumnus en Pomona. Een voorbeeld uit dezelfde periode als de schilderijen van Goltzius en Tegnagel is een ets van Willem Buytewech (afb. 9), waarvan men zelfs op het eerste gezicht zou kunnen denken dat het Vertumnus en Pomona betreft als niet nadrukkelijk 'Bersabe' op de prent geschreven stond (op de stenen piedestal van het fonteinje). In een andere ets van dezelfde kunstenaar wordt de aan deze voorstelling impliciete vanitas-gedachte expliciet gemaakt. Bathseba heeft een brief met de boodschap van David in de hand, terwijl zij spreekt met de oude vrouw die geheel links staat en David haar in de verte vanuit een raam bespiedt.³² Op de schaal naast haar zien wij het woord Vanitas – verwijzend naar de ijdelheid en vergankelijkheid van alle aardse begeerte. Dit is de drijvende kracht in het verhaal over David die, verleid door het zien van de schoonheid van Bathseba, geen weerstand kan bieden aan de zinnelijke begeerte en daardoor een ernstige misstap begaat. De vergankelijkheid van alle aardse schoonheid en van de begeerte die zij opwekt, wordt in deze voorstellingen dus tegelijkertijd voor ogen gesteld door het beeld van de oude vrouw naast de jonge vrouw.

Zoals reeds aangeduid, wordt in het geval van Vertumnus en Pomona – anders dan bij David en Bathseba – de vergankelijkheidsgedachte die direct door het beeld wordt opgeroepen ook in het Ovidiaanse verhaal zelf verwoord. Dat schoonheid en jeugd zinloos zijn en snel zullen verdorren als zij geen vrucht dragen, wordt uitvoerig verteld. Die gedachte correspondeert met een populair motief dat wij in talloze toonaarden tegenkomen in zeventiende-eeuwse literatuur, vooral in gedragsliteratuur voor vrouwen. Daarin wordt steeds weer gezegd dat jonge meisjes stand moeten houden ten opzichte van mannelijke avances en hun maagdelijkheid tot elke prijs moeten beschermen, tot de ware Jacob zich aandient. Dan moeten zij zich gewonnen geven en in het huwelijk treden, want anders zal hun leven zinloos zijn; zij mogen hun vruchtbaarheid niet laten verdorren.³³ Jacob Cats vergelijkt in zijn bestseller *Houwelijk* jonge maagden graag met een gesloten tuin of hof vol vruchten, een vergelijking die ook als bijbelse metafoor velen vertrouwd zal zijn geweest uit het Hooglied.³⁴ Die tuin moet uiteraard volgens Cats streng bewaakt worden:

Gy, wens je niet te sijn bespot,
Houdt staeg uw tuyntjen op het slot.
Houdt heck en hagen even dicht

³¹ Zie over de picturale traditie van de verschillende motieven in de voorstelling van de badende Bathseba: Sluijter, 'Rembrandt's Bathsheba', p. 49–59 met verdere verwijzingen en Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, hfdst. 12.

³² Zie Sluijter, 'Rembrandt's Bathsheba', afb. 8 en 9.

³³ Zie voor een aantal voorbeelden: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 276 (noot 25).

³⁴ Hooglied 4:12–16: 'Mijn bruid, je lippen druipen van honing, melk en honing proef ik onder je tong, je kleed geurt naar de Libanon. Zusje, bruid, een besloten hof ben jij, een gesloten tuin, een verzegelde bron. Aan jou ontspruit een boomgaard vol granaatappels, met een overvloed aan vruchten, (...) Mijn lief moet in zijn hof komen, laat hij daar zijn zoete vruchten proeven.'



Op dat'er niet een dertel wicht [=jonge man]
En koome, sonder uw verlof, ...³⁵

Cats vergelijkt jonge vrouwen ook dikwijls met rijpe, maar kwetsbare en snel bedervende vruchten, die op tijd en op het juiste moment aan de man moeten worden gebracht. Daarbij komt ook de druiventros op de proppen:

En ghy, ô teere Maeght, voelt ghy u Trosjen rijpen
Soo latet op sijn tijdt, en by sijn Steeltgen grijpen
En als een eerbaar hand, uw soete vruchten plukt,
Segt dan, met vollen mondt, Het is mij wel gelukt.³⁶

Niet alleen in *Houwelyck*, ook al in het eerder verschenen *Maechden-plicht*, zien wij dat de druiventros die voorzichtig aan het steeltje door een hand wordt vastgepakt, door Cats als het wapen van de maagd wordt gepresenteerd: 'una via est' staat eronder, er is maar één weg; op de banderolle erboven de spreuk 'mijn bloem is mijn eer' (afb. 10)

³⁵ Cats, *Houwelyck* 1625 (ed. 1712) 1, p. 234. Zie voor andere voorbeelden Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 148 en p. 277 noot 37.

³⁶ Eerst in Cats, *Maechden-plicht* (1618), gedicht bij de titelprent, en nog eens in Cats, *Houwelyck* 1625 (ed. 1712), p. 257. Zie over de symboliek van de druiventros ook De Jongh, 'Grape Symbolism'.

Afb. 10. Naar Adriaen van de Venne, Titelprent van: Jacob Cats, *Houwelyck*, Middelburg 1625, Gravure.

Afb. 11. Naar Adriaen van de Venne, *Vryster-Wapen*, uit: Jacob Cats, *Houwelyck*, Middelburg 1625, Gravure.



De gesloten tuin is in woord en beeld een bekende en zeer oude metafoor van maagdelijkheid – behalve aan het Hooglied denke men bijvoorbeeld aan uitbeeldingen van Maria gezeten in de *hortus conclusus* – terwijl Pomona als godin van vruchtbomen in haar tuin vol vruchten, juist een vanzelfsprekend beeld van vruchtbaarheid is. Het motief van de wijnstok die zich om de boom slingert, was ook buiten de tekst van Ovidius een vertrouwd beeld van vruchtbaarheid, vriendschap of huwelijksrouw geworden, mede gestimuleerd door het feit dat het beeld van de gesteunde wijnstok in een bekende psalmtekst voorkomt: 'Uw vrouw is als een vruchtbare wijnstok'.³⁷ Het motief was ook als zelfstandig embleem zeer bekend, omdat het al in het eerste, en ook beroemdste, embleemboek van Andreas Alciatus was opgenomen; daar fungeerde het als beeld van vriendschap en trouw tot in de dood.³⁸ Het is dan ook geen wonder dat we op de prachtige, door Adriaen van de Venne ontworpen titelprent van Jacob Cats' *Houwelyck*, waarop de verschillende fasen van het vrouwelijk leven zijn weergegeven zoals de dichter die in volstrekte afhankelijkheid van haar echtgenoot zag, de jonge bruid met haar bruidegom, als de vierde levensfase van de vrouw, zien staan naast een boom waarom zich een wijnstok met trossen druiven slingert (afb. 11).

³⁷ Psalm 128:3.

³⁸ Alciatus (ed. 1542), p. 40. Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 148 en p. 277 (noten 32-34 voor veel meer voorbeelden). Zie ook De Jongh en Vinken, 'Hals als voortzetter van een emblematische traditie', p. 118-127.

V

Voorstellingen van Vertumnus en Pomona kunnen dus, door de wijnstok waar Vertumnus op wijst, in combinatie met het beeld van de oude en de jonge vrouw, direct gedachten aan een gangbare huwelijksmoraal hebben opgeroepen. Tegelijkertijd kon deze amoureuze didactiek, die in het Ovidiaanse verhaal zelf aanwezig is, worden verweven met het in de liefdeslyriek uit die tijd zo populaire petrarkistische motief van de weeklagende minnaar die zich met grote volharding eindeloos inspant om zijn koele en ongevoelige geliefde te winnen.³⁹ Het verbaast dus niet dat het Vertumnus-en-Pomonaverhaal juist in die context een enkele keer ook in de literatuur uit die tijd wordt aangehaald in de in Holland zo populaire amoureuze liedboeken, een typisch Hollands genre dat in de eerste decennia van de zeventiende eeuw een grote bloei beleefde. Deze staan vol met allerlei soorten liefdesliedjes, waaronder talloze minneklachten. In het prachtige liedboek *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Jeught* uit 1608 bijvoorbeeld, worden Vertumnus en Pomona genoemd in een gedicht waarin het petrarkistische geweeklaag is gecombineerd met de eerder genoemde amoureuze didactiek: de jammerende minnaar dreigt zijn beminde dat zij niet langer ongevoelig moet blijven voor zijn liefdesklachten, omdat zij het anders zal bezuren:

Daerom geen soete tijt bequaem
Laet onbequaem passeren,
Daer menig minnaar aengenaem
U elck om t'seerst begeeren ...
Wanneer het gulden haer vergrauwet
Toocht geen Pomone wesen
Dan sal Vertumnus als verflaut
'Voor t'oude Besien vreesen.⁴⁰

Nu velen haar begeren mag ze haar tijd niet voorbij laten gaan, want anders zal de liefde van haar minnaars verflauwen en zal niemand haar meer het hof maken; als het haar grijs wordt, ziet ze er niet meer uit als een Pomona en zal ze haar Vertumnus, als ze zelf ook een oud besje is geworden, alleen nog maar schrik aanjagen, zo insinueert haar minnaar onheilsPELLend. Het petrarkistische motief is nadrukkelijk aanwezig in een verwijzing naar het Vertumnus-en-Pomona-verhaal in een van de amoureuze embleemteksten van de dichter Theodoor Rodenburgh. Het motto hiervan is 'Liefde zoekt list' en het gedichtje luidt:

Als smeken en ghebeden niet verwerven moghen,
Als traenen, weenen, zuchten, knagging en gheklacht,
Het hert des Nymphs niet kan begweghen tot medoghen
lae, aengheboden dienste kleinste werdt geacht,
Gheeft liefde list'ghe raedt aen die ghetrouw beminnen,
Gelyck de lievert deed om Pomona te winnen.⁴¹

³⁹ Zie over het petrarkisme in de Nederlandse literatuur o.a. Porteman in zijn editie van Hooft, *Emblemata Amatoria*, p. 17, 22–24, 65.

⁴⁰ *Bloem-hof* (1608), ed. Van Dis en Smit, p. 85–87.

⁴¹ Rodenburgh, *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh* (1619), p. 327, nr. XLII. Zie over de embleemteksten van Rodenburgh Witstein, *Bronnen en bewerkingswijzen*, p. 286–319.

Ook zonder kennis van het specifieke verhaal zal het voor de toenmalige beschouwer vrij vanzelfsprekend zijn geweest de voorstelling op te vatten als een beeld van de vergankelijkheid van vrouwelijke schoonheid en vruchtbaarheid, waarbij het zien van bekende zinbeelden van maagdelijkheid (de gesloten tuin) en van liefde en huwelijks-trouw van de vrouw (de wijnstok), beide elementen die ook onderdeel uitmaken van het verhaal over Vertumnus en Pomona, het denken over de voorstelling in de richting van een vertrouwde huwelijksmoraal hebben gestuurd. Met kennis van het verhaal zal de toeschouwer weten dat deze kuise en nog afwerende jonge vrouw, nadat haar minnaar zich daarvoor eindeloos heeft ingespannen, haar fruit prijsgeeft.

Nu was het Goltzius ongetwijfeld meer te doen om de – voor hedendaagse beschouwers wat onplezierig in beeld gebrachte – erotische implicaties, dan om de moraal. Zijn schilderij werd gemaakt voor een mannelijk publiek van kenners dat in de eerste plaats geïnteresseerd was in een schilderij met een naakt naar Italiaans model.⁴² De respectabele traditie van een verhaal uit de klassieke oudheid gecombineerd met de voor kunstkeners al even prestigieuze traditie van de uitbeelding van het mythologisch vrouwelijk naakt dat eveneens zijn wortels in de oudheid had, maakte zo'n voorstelling waardevol als object van visueel genot voor de geschoolde mannelijke kunstliefhebber. Aangezien een vertrouwde moraal omtrent de vergankelijkheid van aardse schoonheid van de vrouw en begeerte van de man en de juist geachte loop van de liefde tegelijkertijd door het beeld werd overgedragen, kon het binnen een zowel prestigieus als eerbaar kader bekeken worden en kon het tegelijkertijd fungeren als vehikel van erotisch amusement voor de (mannelijke) toeschouwer. In het geval van het schilderij van Goltzius speelt dat laatste ongetwijfeld een belangrijke rol, waarbij hij ook nog motieven invoegde die als komisch zullen zijn ervaren. Door de stok van de oude vrouw nadrukkelijk tussen haar benen te plaatsen geeft hij op kluchtige wijze aan dat het hier eigenlijk om een handtastelijke man gaat. Door het wat dreigende gebaar met haar sikkel is Pomona gekarakteriseerd als een jonge vrouw die de mannelijke toenadering vooralsnog afslaat.⁴³

Tengnagel daarentegen, heeft in zijn schilderijtje alle elementen met erotische implicaties volledig uitgebannen. Tevens heeft hij – in grote tegenstelling tot Goltzius – alles uit de voorstelling verwijderd wat duidelijk maakt dat het om een verhaal uit de klassieke oudheid gaat. Wat overblijft is het exemplum betreffende maagdelijkheid en huwelijk, geaccentueerd door het vermanende gebaar van Vertumnus en de nadrukkelijk gesloten en ommuurde tuin. Aardig is dat op de zoom van de rok van Pomona de astrologische tekens van de voorjaars- en zomermaanden te zien zijn, de tijd die vanouds geassocieerd wordt met liefde, huwelijk en vruchtbaarheid.⁴⁴ Zo'n schilderij maakte de

⁴² Zie over Goltzius en het uitbeelden van vrouwelijk naakt: Sluiter, 'Venus, Visus en Pictura' (in Engelse vertaling in Sluiter, *Seductress of Sight*, p. 87–159).

⁴³ Dit gebaar kan de kunstkenner hebben herinnerd aan een gruwelijke prent van Leon Davent, waar een nimf met precies zo'n sikkeltje de fallus van een vastgebonden satyr afsnijdt. Zie Sluiter, *Seductress of Sight*, afb. 61.

⁴⁴ Wat op het eerste gezicht een geornamenteerde zoom lijkt, blijkt bij zeer nauwkeurige beschouwing een rand met de symbolen van Ram, Stier, Tweeling, Kreeft, Leeuw en Maagd te zijn.

mythologische voorstelling acceptabel voor een publiek dat niet, zoals de kenners die werk van Goltzius kochten, gedrenkt was in de internationale picturale conventies die met het gebruik van mythologische thematiek samenhangen, en dat geen behoefte had aan uitbeeldingen van vrouwelijk naakt in huis. Tegen dergelijke naaktvoorstellingen was immers vooral van religieuze zijde, sinds Erasmus er al een eeuw eerder tegen te keer ging (en Cats zou dat nog eens flink overdoen), veel weerstand.⁴⁵ Men kan zich afvragen of zo'n schilderijtje kan hebben gefunctioneerd als een verlovings- of huwelijksgegeschenk voor een jonge vrouw. In het geval van Goltzius is dat ondenkbaar.

Bij Goltzius kunnen we ons echter afvragen of deze thematiek, die hij vaker heeft uitgebeeld, voor hem ook een persoonlijke betekenis had, refererend aan zijn eigen kunstenaarschap. Karel van Mander noemt Goltzius in de biografie die hij van hem schreef 'een seldsame Proteus oft Vertumnus in de Const', omdat hij zich kon veranderen in 'alle ghestalten van handelinghen'; daarmee bedoelt Van Mander dat hij in vele verschillende stijlen kon werken.⁴⁶ Goltzius kan dus een verwijzing naar zichzelf als kunstenaar voor ogen hebben gehad: zoals Vertumnus in zijn liefde voor Pomona verschillende gestalten aannam, zo kon hij als een veelzijdig kunstenaar, die in steeds weer andere stijlen heeft gewerkt, van gedaante wisselen: eerst als graveur en tekenaar en laat in zijn leven ten slotte als schilder. Dan moet Vertumnus worden gezien als metafoor van de kunstenaar die er altijd naar gestreefd heeft 'de schoonheit of verscheyden gedaenten der Natueren' na te volgen, zoals Van Mander over hem schrijft.⁴⁷ Verwijst Goltzius naar zichzelf als bejaarde man, die zich zijn hele leven heeft ingespannen om zijn weerbarstige beminde te veroveren (d.w.z. het hoogst bereikbare in het verbeelden van schoonheid), nu in zijn laatste metamorfose, als schilder in de moderne 'Italiaanse' trant? In dat geval zouden we te maken hebben met een persoonlijke allegorie van Goltzius, die slechts door hemzelf en door kenners in zijn directe omgeving zo kon worden gelezen, los van de hiervoor besproken gedachten en associaties die door het beeld konden worden opgeroepen.

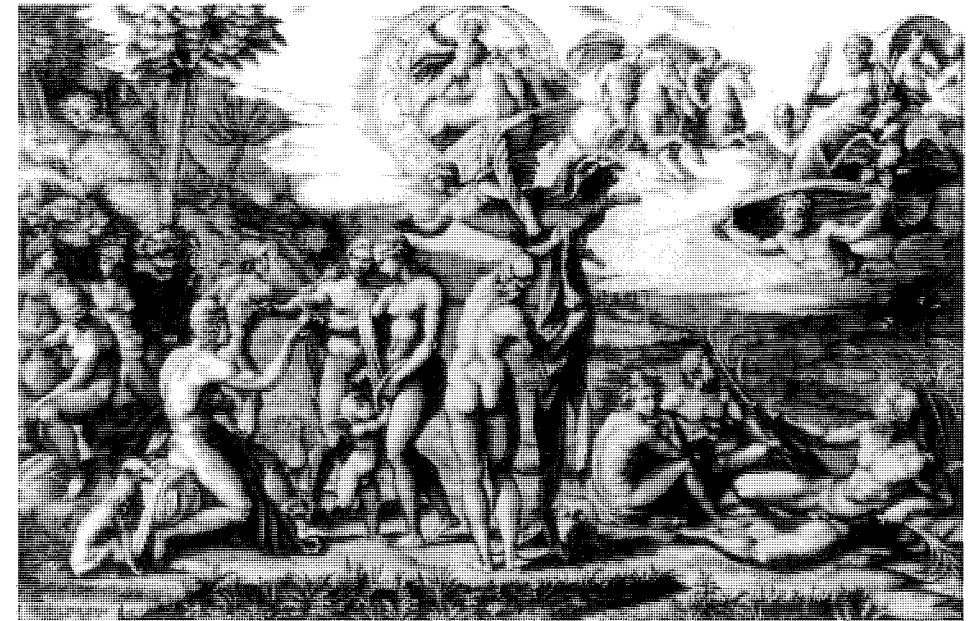
In het mooie schilderij van Paulus Moreelse van omstreeks 1625, gaat het geheel om de amoureuze geestigheden die het verhaal met zich meebrengt (afb. 7). Vertumnus wijst ook hier op de wijnstok die zich om de boom slingert, terwijl hij tegelijkertijd in Pomona's diepe decolleté kijkt. Pomona richt zich echter met een schalkse blik tot ons, de toeschouwers, terwijl zij een tros met druiven ophoudt. Het lijkt of ze zich tot de (mannelijke) toeschouwer wendt en hem haar tros druiven, ofwel haar maagdelijke vruchtbaarheid, aanbiedt. We worden herinnerd aan de regels van Cats:

En ghy, ô teere Maeght, voelt ghy u Trosjen rijpen
Soo latet op sijn tijdt, en by sijn Steelten grijpen.

⁴⁵ Zie over de bezwaren tegen de uitbeelding van naakt, gerelateerd aan de toenmalige obsessie met de (uit de oudheid afkomstige) gedachte dat wat de ogen zien het sterkst inwerkt op de geest, in het bijzonder waar het de opwekking van liefde en lust betreft: Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 157-160 en *Seductress of Sight*, p. 118-123.

⁴⁶ Van Mander, *t'Leven*, fol. 285r. Zie ook Sluiter, *Seductress of Sight*, p. 84-84 en 148.

⁴⁷ Van Mander, *t'Leven*, fol. 284r.



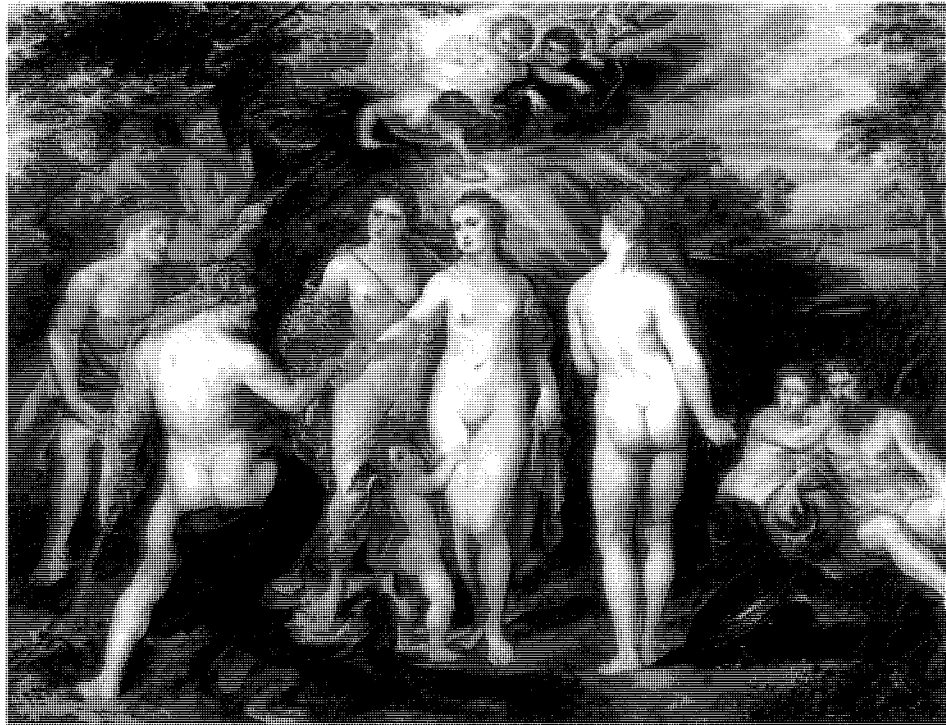
Afb. 12. Marcantonio Raimondi naar Raphael, Het oordeel van Paris, ca. 1515, Gravure.

Aan de hand van een aantal schilderijen en teksten hebben wij enkele aanwijzingen gekregen waarom het thema van Vertumnus die in de gedaante van een oude vrouw Pomona probeert te overreden, een thema uit de *Metamorfosen* van Ovidius, uitgroeide tot het populairste mythologische onderwerp in de Nederlandse schilderkunst. Het was als picturaal thema interessant, het kon moeiteloos worden ingepast in vele stijlen en typen, en bovenal: de uitbeelding van deze episode uit het verhaal vertolkte met visuele middelen een strekking die stevig geworteld was in diverse toenmalige preoccupaties die ook in andere picturale thematiek uit die periode tot uitdrukking werden gebracht.

VI

Een tweede voorbeeld van een mythologisch onderwerp dat buitengewoon populair werd, maar dat een aantal andere aspecten laat zien die karakteristiek zijn voor deze periode, is het Oordeel van Paris. Bleef het thema van Vertumnus en Pomona een typische Nederlandse voorliefde, het Parisoordeel was ongetwijfeld internationaal het meest uitgebeelde mythologische onderwerp. Het verhaal komt niet voor in de *Metamorfosen*, maar al in laat-middeleeuwse commentaren, zoals de *Ovide Moralisée*, werd het traditie om het Oordeel van Paris daarin op te nemen.⁴⁸ Dat blijft steeds gebeuren; ook door Van Mander wordt het verhaal verteld en van een uitvoerige uitleg voorzien in

⁴⁸ Zie Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 125-126.



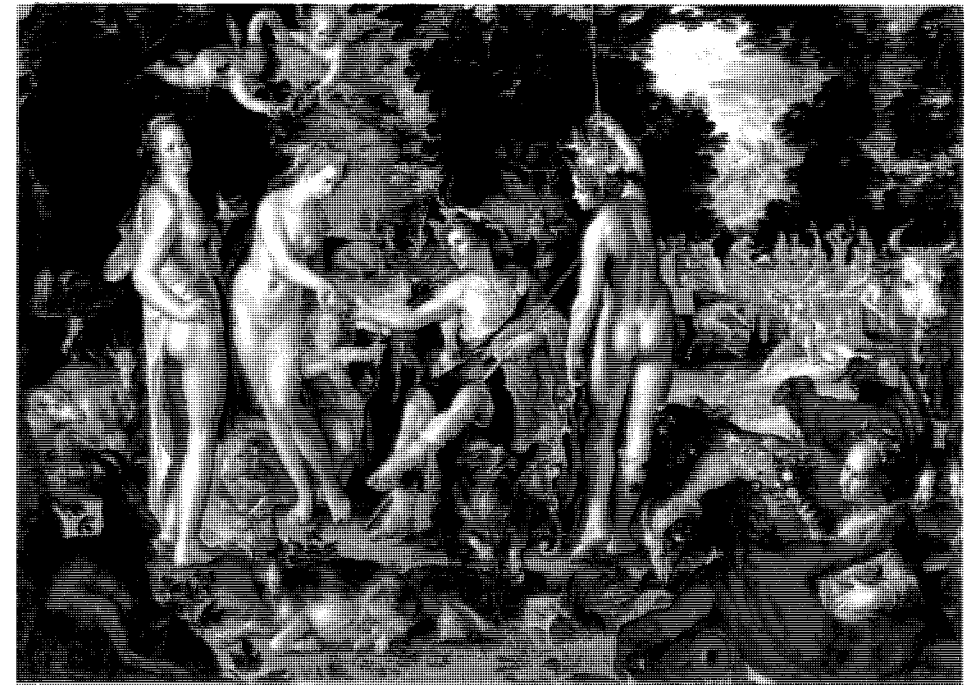
Afb. 13. Peter Paul Rubens, Het oordeel van Paris, ca. 1601, Olieverf op paneel 134x175 cm, Londen, National Gallery.

zijn *Wtlegghingh op den Metamorphosis*.⁴⁹ In dit geval liep de visuele popularisering echter niet via illustraties van de *Metamorfosen*, maar werd geheel gegenereerd door een beroemde prent van de Italiaanse graveur Marcantonio Raimondi naar een tekening van Raphael, waarvan de compositie op zijn beurt gebaseerd is op een antiek sarcofaagrelief (afb. 12). Deze prent heeft eeuwenlang talloze kunstenaars geïnspireerd. De centrale groep met Paris die oordeelt wie van de drie godinnen, Venus, Juno en Minerva, de schoonste is, werd in de zestiende en zeventiende eeuw eindeloos gevarieerd. De voorstelling vormde voor talrijke ambitieuze kunstenaars een aanleiding tot emulatie, tot wedijver met de grote Raphael. Door deze compositie als uitgangspunt te nemen en daar op eigen wijze een vernieuwende wending aan te geven, kon men trachten het grote voorbeeld te overtreffen.⁵⁰ De nog heel jonge Rubens nam bijvoorbeeld rond 1601, toen hij net in Italië was gearriveerd, de compositie als startpunt (afb. 13).⁵¹ Met betrekkelijk kleine ingrepen veranderde hij deze echter zodanig dat de handeling veel meer geconcentreerd werd rond het centrale gegeven: het overreiken van de appel voor de schoonste aan Venus. De andere twee godinnen, Juno en Minerva, reageren heftiger

⁴⁹ Van Mander, *Wtlegghing*, 91r-v.

⁵⁰ Zie over de vele Noord-Nederlandse laat-zestiende en zeventiende-eeuwse voorstellingen: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 24-26, 48-50, 84-85.

⁵¹ Zie Healy, *Rubens and the Judgment of Paris*.



Afb. 14. Joachim Wtewael, Het oordeel van Paris (op de achtergrond het Godenbanket bij het Huwelijk van Peleus en Thetis) 1615, Olieverf op paneel 66x79 cm, Londen, National Gallery.

dan in het voorbeeld, terwijl de compositie door de krachtige ruimtelijke beweging en sterke lichtcontrasten die alle de blik naar het centrum van de voorstelling leiden, ineens een veel dramatischer karakter krijgt. De oudere Utrechtse schilder Joachim Wtewael werkte daarentegen enige jaren later Raphaels compositie nog geheel in een laat-maniëristische stijl uit (afb. 14). Alle figuren zijn in uiterst gekunstelde houdingen tentoongesteld, terwijl er in het geheel geen sprake is van emotionele acties en reacties.

Het verhaal over het Oordeel van Paris heeft een sterk parabelachtig karakter. De Trojaanse prins Paris, die als schaapherder op de berg Ida verbleef, moet kiezen wie van de drie godinnen de schoonste is. Zij zal de appel krijgen die de godin van de twist tijdens het huwelijk van Peleus en Thetis tussen de goden heeft geworpen. Paris kiest voor Venus, de godin van de liefde, omdat zij hem de mooiste der vrouwen, de Griekse Helena, heeft beloofd. Dit is de kiem van de Trojaanse oorlog, met Venus aan de zijde van de Trojanen, terwijl haar tegenspelers Juno en Minerva zich natuurlijk achter de Grieken scharen. De mythe wordt in deze periode stevast uitgelegd als exempel van de verkeerde keuze: de keuze voor zinnelijke genoegens, voor uiterlijke schoonheid, liefde en lust, in plaats van wijsheid, kennis en deugd waarvoor Minerva staat, of de macht en rijkdom van Juno.⁵² Niet alleen in Ovidius-commentaren wordt het verhaal

⁵² Zie over de uitleggingen: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 125-129.

steeds weer op deze wijze geïnterpreteerd; ook in de dichtkunst wordt er talloze malen aan gerefereerd. Zo dichtte Jeremias de Decker:

Dat rijkdom, onverstand en onversochte jeugd
Doen wanen dat de deugd de wellust wijckt in weerde;
Sulcks blijkt in Paris klaer die boven Pallas deugd
En Junoos Majesteit, Vrou Venus vreugd waerdeerde.⁵³

Vondel maakte ervan:

Paris oordeel leert op Ide,
Daer hy reukloos vonnis velt
Dat men wulpsche wellust vliede,
Eer en wysheit hoger stelt
Dan een blik van minnenvonken
Troje is dus in d'asch verzonken.⁵⁴

Het Parisoordeel is één van die in deze periode populaire onderwerpen waarbij – net als bijvoorbeeld het geval is bij de badende Diana die door Actaeon wordt aanschouwd – de toeschouwer in dezelfde positie wordt geplaatst en geniet van dezelfde beeldschoone vrouwen als de protagonist in het beeld; de laatste gaat daardoor echter zijn ondergang tegemoet. Niet alleen kijkt de toeschouwer naar vrouwelijk naakt, het onderwerp zelf gaat over het kijken naar naakt en de gevolgen daarvan. Het gaat bij Diana en Actaeon, evenals in de al even populaire bijbelse onderwerpen van de badende Suzanna die door de ouderlingen wordt bespied en de badende Bathseba die door David wordt bekeken, om mannen die iets ongeoorloofds doen waarvoor zij zwaar gestraft worden; ook bij Paris is het de opwekking van zinnelijke lust die tot alle ellende leidt.⁵⁵ Dit veroorzaakt een dubbelzinnige spanning, omdat de mannelijke toeschouwer, net als Paris, de grootst mogelijke vrouwelijke schoonheid bewondert en beoordeelt; hierbij kan hij zich ongestraft door visueel genot laten 'verleiden'. Het verhaal reikt enerzijds een moraal aan die het beeld kan verantwoorden, maar anderzijds stelt het op speelse wijze de handeling van de toeschouwer aan de kaak.

Dat Paris de keuze voor wellust maakt, onderstreept Wtewael duidelijk door een geit – een bekend symbool van wellust – pontificaal op de voorgrond te plaatsen. Zoals Van Mander schrijft 'Met de Geyt ... wort d'onkuyshyeyt beteyckent. De Geyte beteyckent de Hoere die de jonghe knechten verderft, g'helijck de Geyt de jonghe groene spruyten afknaeght en scheyndet'.⁵⁶ Opmerkelijk is tevens dat Wtewael de scène zodanig uitbeeldt dat men door de veelheid aan dieren direct aan paradijsvoorstellingen wordt herinnerd. Door de figuren van Paris en Venus in het midden te plaatsen en iets te isoleren – de andere twee godinnen zijn aan weerszijden van de hoofdgroep gezet – worden associaties met voorstellingen van de zondeval nadrukkelijk opgeroepen, een on-

53 De Decker, *Rijm-oeffeningen* (1659), 2, p. 36.

54 Het gedichtje is getiteld: 'Op den gedenkpenning van Paris oordeel aen Ida Blok'; Vondel, *De werken* (ed. Sterck e.a.) 10, p. 200.

55 Zie Sluiter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 161–162.

56 Van Mander, *Wibeeldinge*, fol. 129r.

derwerp dat Wtewael ook zelf op zeer verwante wijze uitbeelde.⁵⁷ Op inventieve en kunstige wijze lijkt hij de implicaties van het gegeven aan te duiden, wat het schilderij voor de kenner des te interessanter maakte.

Maar er zijn meer redenen waarom het zo'n aantrekkelijk onderwerp was. Niet alleen kon de kunstenaar met dit onderwerp het grote voorbeeld van een groot meester emuleren, hij kon ook zijn kunnen tonen in het schilderen van het mooist denkbare vrouwelijk naakt in drie verschillende aanzichten: van voren, van opzij en van achteren – in het rond, als het ware. Het is daarom begrijpelijk dat juist dit onderwerp ook in een pictura-allegorie, een allegorie van de schilderkunst, kon worden verwerkt. Een voorbeeld daarvan is een prent die het onderschrift *Pictura* draagt, waarop de personificatie van de schilderkunst de gedaante van de naakte Venus, de schoonheid zelf, heeft aangenomen.⁵⁸ Zij staat pigmenten te wrijven naast een ezel met een schilderij daarop, terwijl twee amortjes haar aan het tekenen zijn. Het schilderij op de ezel toont het Oordeel van Paris, wat in deze context gezien kan worden als een toonbeeld van de verkiezing van het schoonste, in de kunsttheorie van die tijd de hoogste taak van de schilderkunst.

De schilder toont met dit onderwerp zijn kunnen in het type onderwerp dat sinds de klassieke oudheid paradigmatisch was geworden voor het hoogst bereikbare in de kunst: het schilderen van vrouwelijk naakt. Het was immers de prins der schilders, de legendarische Apelles, de grootste schilder van het oude Griekenland, die in de eerste plaats geroemd werd om zijn prestaties in het weergeven van vrouwelijke schoonheid en gratie.⁵⁹ Elke schilder wilde de Apelles van zijn eigen tijd zijn: in talloze lofdichten op een zestiende- of zeventiende-eeuws schilder wordt de betreffende kunstenaar als de Apelles van zijn eeuw, of beter nog, als de overtreffer van Apelles, bezongen. In een schilderij van Willem van Haecht dat een zogenaamde Antwerpse kunstkamer toont, een type voorstelling dat als een allegorie op de schilderkunst kan worden gezien, is tegelijkertijd het atelier van Apelles voorgesteld (afb. 15). Daar zien we Apelles die Campaspe schildert, de maîtresse van Alexander de Grote. Hij beeldt haar uit als Venus en wordt tijdens het schilderen verliefd op zijn model; Alexander bemerkt dit en geeft haar vervolgens aan Apelles ten geschenke. Dit verhaal werd vele malen aangehaald als voorbeeld van de hoge achting die men in de oudheid voor schilders had; een groot vorst als Alexander bewees op deze wijze een ongekende eer aan de schilder. Op de voorstelling van Van Haecht zien we tegelijkertijd dat een van de dienaressen geheel rechts van Campaspe, een tekening in haar hand heeft met het Oordeel van Paris. Daarmee wordt datgene wat de schilder Apelles doet en ervaart, het aanschouwen en uitbeelden van vrouwelijke schoonheid waardoor in hem de begeerte ontbrandt, vergeleken met Paris' aanschouwing en verkiezing van Venus.

Opmerkelijk is dat Karel van Mander, wanneer hij in zijn biografieën van schilders uit de oudheid het verhaal van Apelles en Campaspe vertelt, daaraan toevoegt dat schil-

57 In Lowenthal, *Joachim Wtewael* staat een afbeelding afgedrukt van een kopie naar een verloren origineel, dat Adam en Eva op precies dezelfde wijze weergeeft als Paris en Venus in het schilderij in de National Gallery.

58 Zie Sluiter, *Seductress of Sight*, p. 138, afb. 112.

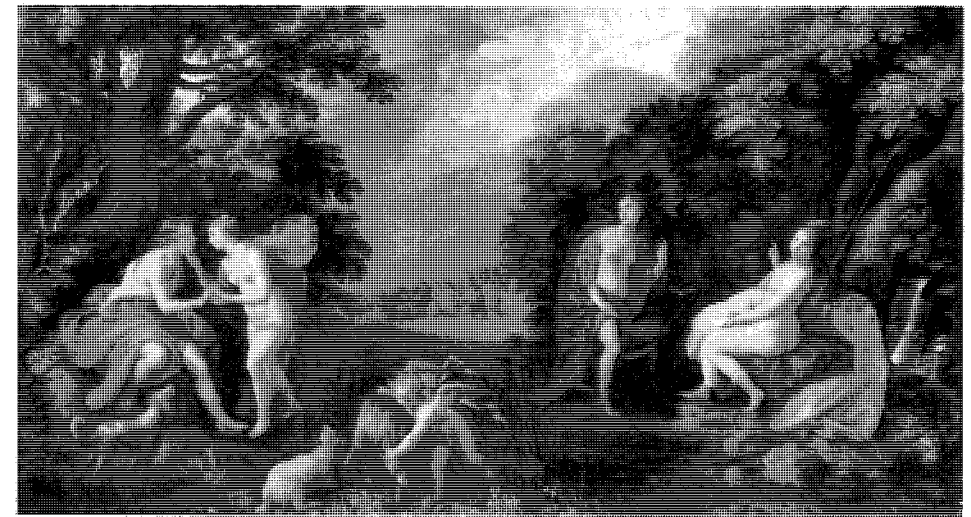
59 Zie de biografie van Van Mander waarin hij Plinius Secundus volgt: Van Mander, *t'Leven*, fol. 78v–79r.



Afb. 15. Willem van Haecht, *Kunstkamer met Apelles die Campaspe schildert* (detail), ca. 1630, *Olieverf op paneel*, 105 x 149,5 cm, Den Haag, Mauritshuis.

ders de beste beoordelaars van schoonheid zijn, maar dat tevens blijkt dat zij juist daardoor, en door het feit dat zij deze schoonheid steeds moeten aanschouwen, sterker dan wie ook blootstaan aan de gevaren van lustopwekking.⁶⁰ Daarmee geeft hij een moralistische draai aan het verhaal. Helemaal in lijn daarmee waarschuwt hij elders schilderleerlingen niet te handelen als Paris, die door het aanschouwen van vrouwelijke schoonheid te gronde ging: 'Jae, 't vyer van Paris maeckt tot Asschen Troje'.⁶¹

Voor de schilder is het Parisoordeel als thema dus in de eerste plaats een toonbeeld van zijn kunnen in het verkiezen en verbeelden van de hoogste schoonheid. In de zeventiende eeuw zien we het talloze malen en in vele varianten verbeeld door schilders die een idealiserende stijl aanhingen;⁶² bij realisten als de navolgers van Caravaggio of schilders die in Rembrandts stijl werkten, zullen wij het onderwerp echter tevergeefs zoeken. Steeds bleef daarbij het basisschema van Raphael zichtbaar. Soms werd het



Afb. 16. Paulus Moreelse, *Het oordeel van Paris*, 1631, *Olieverf op paneel* 49 x 95 cm, Milwaukee, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art.

luchtig en speels uitgebeeld, zoals in een schilderijtje van Paulus Moreelse (afb. 16). Venus aait Paris onder de kin, wat door de hond van Paris wantrouwig wordt aangezien, terwijl Cupido op de voorgrond met de obligate geit speelt. Rechts zien we een boze Juno en een Minerva die enkel en alleen een helm draagt. Zij wendt zich lachend tot de toeschouwer en wijst naar boven, waar Mercurius het nieuws over Paris' oordeel aan de goden overbrengt.⁶³ Deze luchtige behandeling correspondeert enigszins met de wijze waarop dit verhaal ook wel eens in de literatuur gebruikt werd. In een tafelspel van Pieter Cornelisz. Hooft, dat voor een bruiloft bedoeld was, wordt zeer speels met het thema omgegaan.⁶⁴ De wijze waarop de godinnen kibbelend met elkaar de spot drijven, levert nogal kluchtige situaties op. Het stuk eindigt met een lofzang op jeugd, schoonheid en liefde. De ellendige gevolgen – het aangrijpingspunt voor de moralisatie – blijft daarbij geheel buiten beschouwing.

Daarnaast bestaan er diverse lofdichten op vrouwen of huwelijksdichten waarin de betreffende vrouw wordt vergeleken met de drie godinnen, die zij uiteraard allen overtreft omdat zij hun schoonheid, deugd en wijsheid in zich verenigt.⁶⁵ Een dergelijke vrouw verdient pas echt de appel: 'Drye godtheën smelten in dit eenigh schoon in een', zoals Vondel, die het motief diverse malen gebruikte, een keer in zo'n gedicht schreef.⁶⁶ Heel mooi zien wij deze gedachte vertegenwoordigd in een uitzonderlijk schilderij

⁶⁰ Zie hierover Sluijter, *Seductress of Sight*, p. 138–141.

⁶¹ Van Mander, *Grondt*, fol. 6v. Van Mander vervolgt hier met de uitspraak dat schilders dikwijls zo dwaas zijn als Paris, want: 't Schilders Houwlijck is veel van sulker moden, / Schoonheyt gelijkt haren sin wel ten naesten.' Zie ook Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 126.

⁶² Zie Ibidem, afb. 17–29, 145–146, 151–156, 288, 291–294.

⁶³ Op afbeeldingen is het slecht te zien: in de lucht zien we in de verte Mercurius omhoog vliegen naar een op de wolken gezeten gezelschap van goden.

⁶⁴ Hooft, *Paris Oordeel* (1636) (ed. Hellinga en Tuynman) 3, p. 171–181.

⁶⁵ Zie voor diverse voorbeelden, Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, p. 128.

⁶⁶ In een gedicht op een portret van Anna van Hoorn, echtgenote van Cornelis van Vlooswyck; Vondel, *De werken* 9, p. 285.



Afb. 17. Ferdinand Bol, Echtpaar (Wichbold Slicher en Elisabeth Spiegel) als Paris en Venus, 1657, Olieverf op doek 116x157 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum.

van Ferdinand Bol, waarin het duidelijk om portretten gaat (afb. 17).⁶⁷ Hier hebben zich twee jonge echtgenoten laten portretteren, waarbij de man de appel voor de schoonste aan zijn echtgenote geeft. Door de toevoeging van een kind en de losse draperie die een borst ontbloomt laat, is het duidelijk dat wij haar als Venus met Cupido moeten zien. Dat een rijk Amsterdams burgerpaar zich op deze wel zeer frivole wijze liet portretteren is zeer uitzonderlijk. In gedichten was het makkelijker zulke vleierende en speelse vergelijkingen te maken dan in schilderijen met portretten; daarin kwam een dergelijk deshabbé zelden voor. Maar net als in de voorgaande voorbeelden laat het schilderij, zij het op een uitzonderlijke manier, nog eens duidelijk zien hoe mythologische thematiek steeds weer op andere manieren gebruikt kon worden in contexten die voor de tijdgenoten – voor de schilder en zijn publiek – relevant waren.

⁶⁷ Zij werden door Rudi Ekkart geïdentificeerd als portretten van Wichbold Slicher en Elisabeth Spiegel, leden van de leidende regentenkringen in Amsterdam. Zie Ekkart, 'A portrait historié with Venus, Paris and Cupid'.

De populariteit van een bepaald onderwerp hing duidelijk samen met de mogelijkheden die het bood om te functioneren binnen verschillende contexten die voor de toenmalige beschouwer een bijzondere betekenis hadden. Hoewel er, juist vanwege het vrouwelijk naakt en de dikwijls lichtzinnige onderwerpen, ook veel tegenstand bestond tegen het gebruik van mythologische thematiek, was het voor een bepaalde groep mannen, binnen de privésfeer van het eigen huis, kennelijk geen probleem om te genieten van zulke voorstellingen. Deze droegen het prestige van de klassieke oudheid met zich mee, terwijl het dikwijls sterk erotisch geladen karakter eventueel ten opzichte van het eigen geweten kon worden verantwoord door de traditionele moralisaties – en voor sommigen konden zelfs deze geheel buiten beschouwing blijven.

Abstract – This article explores the popularization of subjects from classical mythology in prints and paintings – by examining not only the images, but also the use of similar subjects in the literature of that time. Through illustrated editions of translations of Ovid's Metamorphoses, mythological stories became easily accessible for a wide literate audience as of the second half of the sixteenth century. It appears that in many cases the book illustrations established not only the convention of what particular moment to depict in an Ovidian story, but also the pictorial scheme. At the same time the old tradition of explaining myths became available in the vernacular (most famously through Karel van Mander's Explanation of the Metamorphoses). However, these are conventional explanations of texts, not of images. When assessing how depictions of mythological subjects articulated and communicated meaning, such explanations can only indicate certain directions for interpretation. By examining the way in which the myths of Vertumnus and Pomona and The Judgement of Paris are depicted, as well as the contemporary texts in which these stories are used, it can be demonstrated how and why these two subjects – in very different ways and for very different reasons – developed into the most favourite mythological themes for Dutch seventeenth century art. They could both function in a variety of contexts that were relevant for the artists and their audiences, but almost always in connection with notions about beauty, love, chastity, lust and marriage (and the 'dangerous' as well as enjoyable role of the sense of sight). Although there was a fair amount of resistance to mythological subjects, especially because they usually included nudes and often were of quite a licentious nature, there was also a group of connoisseurs that could enjoy these images – which brought along the prestige of classical antiquity and were rooted in venerable pictorial traditions – in the privacy of their homes. The often quite explicit erotic charge (in which the viewer is implicated), could, if necessary, be justified by a conventional moral. This created a tension that made the images all the more attractive for the (male) audience for which they were produced.

Gebruikte literatuur

Allen, D.C., *Mysteriously Meant. The rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical. Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/Londen 1970.

Anulus, B. (Aneau), *Picta poesis ut pictura poesis erit*, Lyon 1552.

- Den bloem-hof van de nederlantsche ieugt, ed. L.M. van Dis en J. Smit, Amsterdam/Antwerpen 1955.
- Borcht, P. van der (ill.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, argumentis brevioribus ex Luctatio grammatico [...]*, Antwerpen 1591.
- Borluit, G., *Excellente figuren ghesneden uuyten uppersten Poete Ovidius uuyt vyfthien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsle* III, Lyon 1557.
- Boschloo, A.W.A., e.a. (red.), *Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de 16de, 17de en 18de eeuw*, Den Haag 1980.
- Cats, J., *Maechden-plicht*, Middelburg 1618.
- Cats, J., *Houwelyck. Dat is de gansche gelegentheyt des Echten Staets* (1625), in: idem, *Alle de wercken* dl 1, Amsterdam 1712.
- Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1965.
- Decker, J. de, *Rijm-oeffeningen. Verdeelt in dry boecken*, Amsterdam 1659.
- Ekkart, R.E.O., 'A portrait historié with Venus, Paris and Cupid. Ferdinand Bol and the patronage of the Spiegel family', in: *Simiolus* 29 (2002), p. 14-41.
- Florianus, J., *Metamorphosis dat is de Herscheppinge, Beschreven door den veraerden Poeet Ovidius Naso*, Antwerpen 1566.
- Florianus, J., *Metamorphosis, dat is die Herscheppinge oft Veranderinge [...]* Nu eerst overgheset in onse duytsche tale, Amsterdam 1588.
- Guthmüller, B., *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981.
- Haverkamp Begemann, E., *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959.
- Healy, F., *Rubens and the Judgment of Paris*. Turnhout 1997, Pictura nova 3.
- Henkel, M.D., 'Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im xv., xvi. und xvii. Jahrhundert', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-1927*, Leipzig/Berlin 1930.
- Hoof, P.C., *Emblemata Amatoria*, ed. K. Porteman, Leiden 1983.
- Hoof, P.C., *Paris Oordeel. Tafelspel*, in: *Alle de gedrukte werken 1611-1738*, dl. 3 (=Gedichten. Amsterdam 1636), ed. W. Hellinga en P. Tuynman, Amsterdam 1972.
- Jongh, E. de, 'Vernommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw', in: J. Bruyn e.a. (red.), *Album amicorum J.C. van Gelder*, Den Haag 1973, p. 198-206.
- Jongh, E. de, 'Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries', in: *Simiolus* 7 (1974), p. 166-191.
- Jongh, E. de, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen in de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.
- Jongh, E. de, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.
- Jongh, E. de, en P. Vinken, 'Hals als voortzetter van een emblematische traditie', in: *Oud Holland* 76 (1961), p. 117-152.
- Lairesse, G. de, *Groot Schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen [...]*, 2 dln, Doornspijk 1969 (=Haarlem 1740).
- Lowenthal, A.W., *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986.
- Mansion, C., *Cy commence Ovide (...) son livre intitulé Methamorphose (...) moralise par maistre Thomas Waleys (...) translate et compile*, Brugge 1484.
- Mander, C. van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, in: idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604.
- Mander, C. van, *t'Leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden, en nieuwen tyds*, in: idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604.
- Mander, C. van, *Wilegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*, in: idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604.
- Mander, C. van, *Wtbeeldinge der figuren*, in: idem: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604.
- Mander, K van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, ed. Hessel Miedema, 2 dln, Utrecht 1973.

- Mander, K. van, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, ed. H. Miedema, 6 dln, Doornspijk 1994-1999.
- Moormann, E.M., 'Tussen Olympus en Merwede. Griekse goden en helden in de culturele erfenis van de Nederlanden in de late Middeleeuwen en Renaissance', in: P. Schoon en S. Paarlberg (red.), *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, Dordrecht 2000, p. 15-33.
- Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venetië 1501 (1497').
- Passe, C. de, *P. Ovid. Nasonis Metamorphoseon librorum figurae elegantissimae [...]*, Arnhem 1607.
- Posthous, Johannes, *Tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. xv, quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantissimae (...)* *Schöne Figuren aus dem fürtrefflichen Poeten Ovidio*, Frankfurt am Main 1569 (1563').
- Rodenburgh, T., *Eglentiers poëtens borst-weringh*, Amsterdam 1619.
- Seznec, J.J., *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, Londen 1939, Studies of the Warburg Institute 11), Diss. Parijs.
- Sluiter, E.J., 'Vertumnus en Pomona door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617). Constanten en contrasten in vorm en inhoud', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), p. 386-399.
- Sluiter, E.J., "'Herscheppingen'" in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring. II Andromeda en Callisto', in: *Delineavit et Sculpsit* 5 (1991), p. 1-19.
- Sluiter, E.J., 'Venus, Visus en Pictura', in: R. Falkenburg e.a. (red.), *Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558-1617). Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, p. 337-396.
- Sluiter, E.J., 'Rembrandt's Early Paintings of the Female Nude. Andromeda and Susanna', in: G. Cavalli-Björkman (red.), *Rembrandt and his Pupils*. Stockholm, Nationalmuseum Skriftserie N.S. 13 (1993), p. 31-54.
- Sluiter, E.J., 'Rembrandt's Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme', in: A. Jensen Adams (red.), *Rembrandt's Bathsheba reading King David's Letter*, Cambridge 1998, p. 48-100.
- Sluiter, E.J., *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalen onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000. (Leiden 1986').
- Sluiter, E.J., *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000.
- Sluiter, E.J., 'Over prestige, wedijver, erotiek en moraal. Mythologie en naakt in de Hollandse schilderkunst van de 16de en 17de eeuw', in: P. Schoon en S. Paarlberg (red.), *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, Dordrecht 2000, p. 35-63.
- Sluiter, E.J., *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006.
- Spreng, J., *P. Ovidii Nasonis. Dass sinnreychen und hochverstendigen Poeten Metamorphoses [...]*, Frankfurt am Main 1571 (1564').
- Tempesta, A., *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri xv [...]*, Antwerpen 1606. Facs. New York/Londen 1976.
- Veldman, I.M., *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001.
- Vondel, J. van den, *De werken*, ed. J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller e.a., 10 dln, Amsterdam 1927-1940, WB-editie.
- Witstein, S.F., *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs 'Eglentiers poëtens borst-weringh' (1619). Het proza-betog en de emblemata*, Amsterdam 1964, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks 27.6.