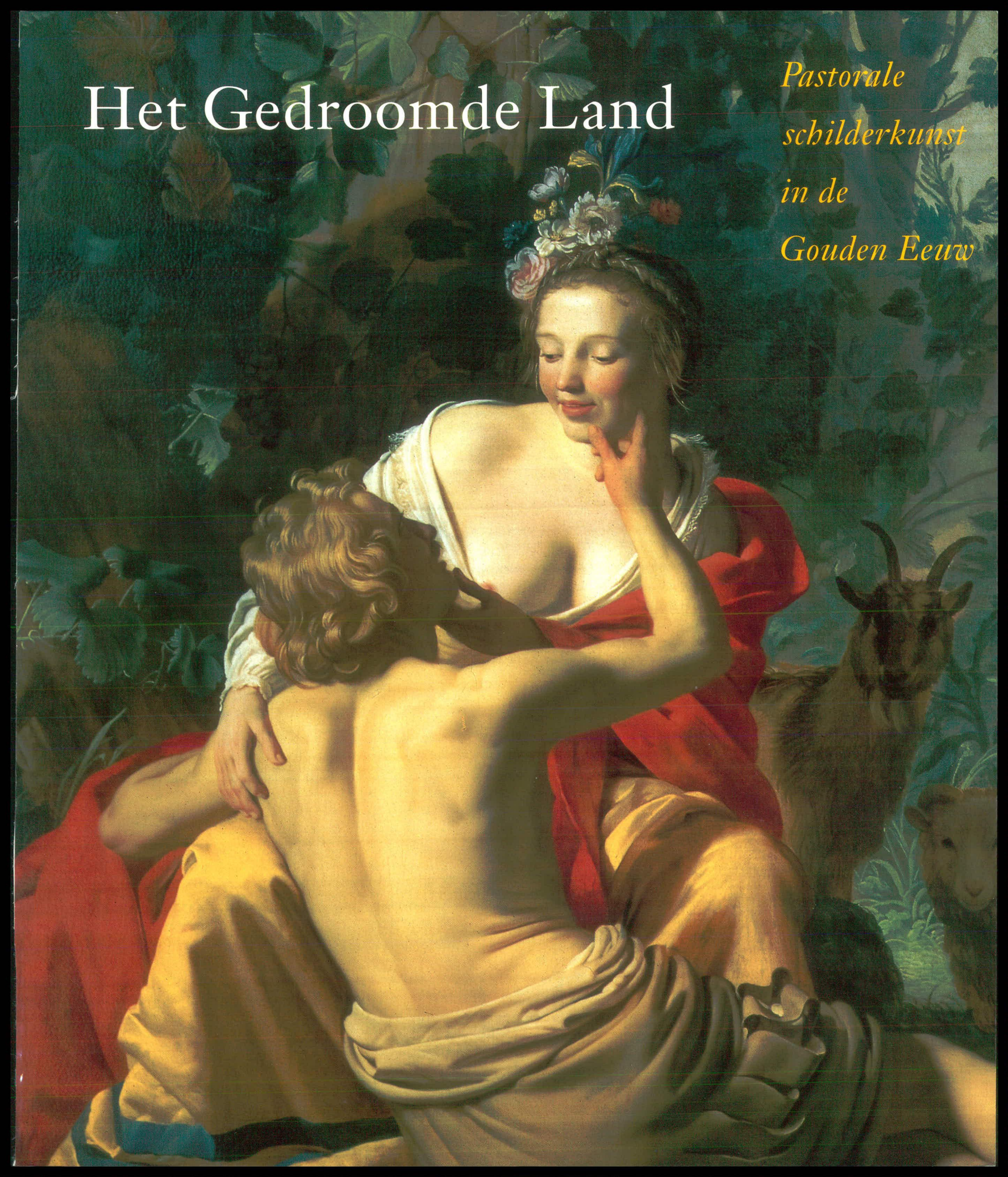
Het Gedroomde Land

Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw



Het Gedroomde Land

Het Gedroomde Land

Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw

Peter van den Brink
met bijdragen van Hans Luijten,
Jos de Meyere, Eric Jan Sluijter
en Mieke B. Smits-Veldt

Redactie
Peter van den Brink
Jos de Meyere

Waanders Uitgevers, Zwolle
Centraal Museum Utrecht

Omslag voor:
GERARD VAN HONTHORST
Granida en Daifilo verrast door de soldaten van Artabanus (detail)
Cat.nr.27

Omslag achter:
BARTHOLOMEUS VAN DER HELST
Portret van Anna du Pire als Granida
Cat.nr.25A

Pagina 2:
JAN MIJTENS
Portret van een echtpaar als Granida en Daifilo (detail)
Cat.nr.44

Inhoud

6 Bruikleengevers

7 Voorwoord

Essays

9 Het gedroomde land – inleiding
Peter van den Brink

23 Utrecht als centrum van pastorale schilderkunst
Jos de Meyere

33 De entree van de amoureuze herdersidylle in de Noord-Nederlandse prent- en schilderkunst
Eric Jan Sluijter

58 Nederlandse poëzie in de 17de eeuw: verliefde en wijze herders
Mieke B. Smits-Veldt en Hans Luijten

77 **Catalogus**

289 Biografieën

308 Appendices
Peter van den Brink

317 Bibliografie

327 Lijst van afkortingen

328 Fotoverantwoording

Bruikleengevers

Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam
Amsterdam, Kunsthandel drs. Salomon Lilian
Maastricht/Londen, Kunsthandel R. Noortman
Arnhem, Gemeentemuseum Arnhem
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum
Berlijn, Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz
Berlijn, Staatliche Schlösser und Gärten
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
Bremen, Kunsthalle
Brussel, Galerie d'Arenberg
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen
's-Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst
's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis
's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum
's-Gravenhage, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder
Hannover, Niedersächisches Landesmuseum
Harlingen, Ottema-Kingma Stichting, Gemeentemuseum Het Hannemahuis
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Sammlung Speck von Sternburg
Linschoten, Stichting G. Ribbius Peletier Jr. tot Behoud van het Landgoed Linschoten
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
München, Galerie Arnoldi-Livie
Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum
Oud-Zuilen, Slot Zuylen
Parijs, Haboldt & Co.
Parijs, Emmanuel Moatti
Praag, Národní Galerie
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen
Schlangenbad-Georgenborn, Kunstgalerie Hohenbuchau
Schwerin, Staatliches Museum, Kunstammlungen, Schlösser und Gärten
Utrecht, Centraal Museum
Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein
Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

en diverse particuliere collecties in Europa en Amerika

Voorwoord

De Nederlandse schilderkunst werd in de 17de eeuw verrijkt met een aantal nieuwe genres. Kunsthistorici zijn van mening dat schilders noodgedwongen naar nieuwe wegen moesten zoeken als gevolg van de reformatie. Toen vielen immers belangrijke opdrachten voor kerken, kloosters en andere religieuze instellingen weg. Daarnaast waren vorstelijke opdrachtgevers, zoals die in de 17de eeuw in grote mate aanwezig waren in het buitenland, in Nederland niet te vinden. Het huis van Oranje-Nassau probeerde wel die schijn te wekken, maar had in werkelijkheid geen vorstelijke status. Nederlandse schilders richtten zich in de 17de eeuw dan ook vooral op de rijk geworden burgers. Per definitie moesten de onderwerpen die door de schilders werden behandeld, in de smaak vallen van de burger en in zijn opvattingen passen. Het ligt dus nogal voor de hand dat de Nederlandse schilderkunst van de Gouden Eeuw een typisch burgerlijke kunst is.

Tot de nieuwe genres die in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw werden geïntroduceerd, behoort de pastorale; zij verscheen aan het begin van de jaren twintig, allereerst in Utrecht. Inspiratie vonden de Utrechters bij Italiaanse schilders als Giorgione en Titiaan, die al eerder pastorales schilderden.

Overigens was de Nederlandse pastorale schilderkunst van het eerste uur niet meteen in burgerlijke kringen te vinden, maar bij adel en patriciaat. Eerst later maakte de pastorale schilderkunst haar entree bij verzamelaars. Toen was Utrecht niet langer meer het produktie-centrum van pastorale schilderijen, maar Den Haag en Amsterdam.

De idee om in Utrecht een expositie te wijden aan Nederlandse pastorale schilderkunst is afkomstig van Jos de Meyere, conservator beeldende kunst van het Centraal Museum.

Naar onze stellige overtuiging zal het onderwerp van de expositie bij een breed publiek in de smaak vallen. Daarnaast zal het ook zeer zeker voer voor kunsthistorici zijn. Nooit eerder is immers een presentatie van deze allure gewijd aan Nederlandse pastorale schilderkunst.

Het leeuweaandeel bij de samenstelling van de expositie en de bijbehorende catalogus werd geleverd door Peter van den Brink. Hij werd bij het Centraal Museum aanbevolen door Rik Vos, toen docent aan de Rijksuniversiteit te Groningen en nu directeur van het Fries Museum te Leeuwarden. Een aantal deskundigen leverde voor de catalogus essays, waardoor de kunsthistorische waarde van deze publikatie zeer groot wordt. Alison McNeil Kettering, die baanbrekend werk verrichtte op het terrein van de pastorale schilderkunst en met haar meesterlijk boek *The Dutch Arcadia* de toon zette voor verder onderzoek, kon helaas, door haar drukke werkzaamheden aan Carleton College in Northfield (Minnesota) niet meewerken aan deze catalogus. We zijn haar en de vele anderen, die de samenstellers van tentoonstelling en catalogus waardevolle adviezen en tips gaven, bijzonder erkentelijk.

Onze grote dank gaat uiteraard ook uit naar de bruikleengevers, die het mogelijk maakten de expositie uit te bouwen tot een verantwoorde en evenwichtige, maar vooral ook kwalitatief hoogstaande presentatie.

De realisatie van het project was in Utrecht in handen van Jos de Meyere, conservator beeldende kunst, Suzanna de Sitter, hoofd bureau presentatie, en Gaudia van Tilburg,

project-coördinator. Sabine Schulze heeft de tentoonstelling naar Frankfurt gehaald en is daar verantwoordelijk voor de organisatie. In Luxemburg ligt dat in handen van Jean Luc Koltz, conservator beeldende kunst. De bewerking van de Duitstalige catalogus wordt verzorgd door Bettina Werche in Frankfurt.

Het is zeer verheugend dat in dit jaar van eenwording van Europa, drie musea uit verschillende Europese staten voor het eerst samenwerken. Dankzij deze coöperatie worden de zware lasten, die een dergelijke manifestatie met zich meebrengt, door de drie partners gezamenlijk gedeeld. Bovendien is het op deze wijze mogelijk om een groter schare geïnteresseerden te laten genieten van deze tentoonstelling. Schreef Gerhart Hauptmann immers niet: 'Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für den Menschen'. (Het hoogste der kunst bestaat niet uitsluitend voor de kunstenaar en kunstkenner, maar voor de mens).

Sjarel Ex
directeur Centraal Museum Utrecht

Christoph Vitali
directeur Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main

Paul Reiles
directeur Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg

Het gedroomde land – Inleiding

Peter van den Brink

De grenzeloze populariteit, die de pastorale schilderkunst zich in de 17de eeuw mocht laten welgevallen, is zij in de 19de eeuw bij het grote publiek volledig kwijtgeraakt. Ook nu nog is de appreciatie voor de zogenaamde 'realistische Hollandse schilderkunst', welke door Fromentin en Thoré als bindende maatstaf werd geïntroduceerd, zo groot, dat iedere willekeurige leek bij de vraag naar de beroemdste schilders uit de 'Gouden Eeuw' stelselmatig de namen van Rembrandt, Vermeer, Hals en Jacob van Ruisdael oppert.[1] Dat is uiteraard wel eens anders geweest. Gelukkig zijn door een actief tentoonstellingsbeleid in Nederland veel van die bij het grote publiek vergeten namen en stromingen in de 17de-eeuwse schilderkunst weer boven water gekomen.[2]

De pastorale schilderkunst uit de 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden, waar de tentoonstelling *Het gedroomde land* een zo ruim mogelijk overzicht van poogt te geven, is zeker geen volledig onontgonnen gebied. De pionierswerkzaamheden op kunsthistorisch terrein werden reeds in 1928 verricht door Illa Budde, die promoveerde op de idylle in de Nederlandse barokschilderkunst. In zijn uitmuntende recensie op haar proefschrift wist Wolfgang Stechow het onderwerp in grotere kring te herintroduceren. Niettemin zou het nog twintig jaar duren, voor het opnieuw onderwerp van gericht kunsthistorisch onderzoek zou worden. Gudlaugssons artikel over Granida-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw belichtte een nieuw en fascinerend aspect van de pastorale: de relatie met het toneel, het vakgebied bij uitstek van Gudlaugsson. Ook de voortreffelijke studie van Van Gelder over de Pastor fido-voorstellingen in de Nederlandse 17de-eeuwse kunst dient nog immer als een zeer belangrijke verrijking van onze kennis over het cultuurfenomeen 'pastorale kunst' te worden beschouwd, zeker waar het gaat om de interdisciplinaire aanpak van kunst- en literatuurgeschiedenis.

Enkele jaren voor de publikatie van Van Gelders artikel in Oud Holland promoveerde Alison Kettering op haar proefschrift *The Batavian Arcadia*. Haar valt de eer te beurt voor het eerst een integraal onderzoek te hebben verricht naar de omvang, de ontwikkeling en vooral de culturele betekenis van de pastorale kunst in de Noordelijke Nederlanden. Met name de relatie tussen kunstenaars en opdrachtgevers had haar belangstelling. Een ander aspect, de band tussen literatuur en beeldende kunst, vormde de andere belangrijke loot aan deze stam. In 1977 publiceerde Kettering haar artikel over Rembrandts *Fluitspeler*, min of meer als aanvulling op haar dissertatie en vooruitlopend op de publikatie van haar boek *The Dutch Arcadia* in 1983. Hoewel *The Dutch Arcadia* een onmisbare basis vormt voor iedere studie over pastorale schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden, en ook voor deze catalogus het handboek is geweest, bezit het werk enige lacunes, die ik in deze inleiding zal trachten te lokaliseren en waar mogelijk op te vullen. De voornaamste kritiek werd reeds geuit in twee recensies, die naar aanleiding van *The Dutch Arcadia* verschenen.[3] Desalniettemin is Ketterings werk door het surplus aan informatie, de voortreffelijke leesbaarheid en de vele nieuwe gezichtspunten de moeite van het bestuderen meer dan waard. Voor eenieder, die zich wenst te verdiepen in de pastorale schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden, is het boek een onontbeerlijke bron van informatie.

1 E.J.T.Thoré [W.Bürger], *Les musées de la Hollande*. 2 delen. Parijs 1858-60; Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique – Hollande*. Parijs 1876.

2 Dit geldt in de eerste plaats voor Albert Blankerts baanbrekende tentoonstelling in het Centraal Museum te Utrecht over de italianiserende landschapschilderkunst (Utrecht 1965), gevolgd door vergelijkbare tentoonstellingen in Oostenrijk (Salzburg/Wenen 1986) en Montreal (1990); de tentoonstelling *God en de Goden*, welke onder meer in het Rijksmuseum te Amsterdam werd gehouden, haalde de historieschilderkunst definitief uit de bestofte depots, waar veel van die schilderijen lange tijd hadden verkeerd (Washington/Detroit/ Amsterdam 1980); de Nederlandse caravaggeske schilderkunst was al in 1952 onderwerp van een belangrijke tentoonstelling geweest (Utrecht/Antwerpen 1952), maar met de tentoonstelling *Nieuw licht op de Gouden Eeuw* werd pas veel baanbrekend onderzoek op het terrein van de Utrechtse schilderkunst uit de periode 1615-1640 voor het eerst aan een groot publiek gepresenteerd. De bij de 17de- en 18de-eeuwse collectionneurs zo begerenswaardige fijnschilders werden uitvoerig belicht tijdens twee tentoonstellingen, respectievelijk in Leiden (E.J.Sluijter, *Leidse fijnschilders*. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1988) en Amsterdam (P.Hecht, *De Hollandse fijnschilders*. Rijksmuseum, Amsterdam 1989). Tenslotte werden kort geleden de schilderijen van het Romeinse straatleven door Pieter van Laer en zijn gezellen in de tentoonstelling *I Bamboccianti* uitvoerig in het zonnetje gezet (Keulen/ Utrecht 1991).

3 M.A.Schenkeveld-van der Dussen, in *Simiolus* 14 (1984), p.231-233; Sluijter-Seijffert 1985.

De directe aanleiding voor deze tentoonstelling en catalogus werd echter gevormd door een kleine tentoonstelling in het Nederlands Instituut te Rome in december 1983, getiteld *La Pastorale Olandese nel Seicento*.[4] Één belangrijk verschil met de pastorale, zoals deze in *The Dutch Arcadia* wordt gepresenteerd, is evident. Daar waar Kettering landschappen met pastorale staffage niet opnam in haar boek[5], speelden deze bij de tentoonstelling van 1983 wel een belangrijke rol. Kettering motiveerde haar keuze door enerzijds te wijzen op de in verhouding enorme omvang van het corpus pastorale landschappen en anderzijds het afwijkend karakter van deze voorstellingen (in vergelijking met pastorale portretten en - figuurstukken) te benadrukken.[6] Met deze kwestie raken we aan een cruciaal probleem; wat wordt verstaan onder pastorale kunst, althans welk beeld tracht de tentoonstelling *Het gedroomde land* van deze materie te geven? Naar mijn mening moeten de grenzen ruimer en niet al te scherp worden getrokken. Lastmans pastorale (cat.nr.34) bijvoorbeeld kan als landschap maar ook als *concert-champêtre* worden geïnterpreteerd. En valt, om een ander voorbeeld te noemen, Breenberghs *Landschap met Silvio en de verwonde Dorinda* in Brest (afb.51.3) nu onder de noemer pastoraal landschap of dient het te worden beschouwd als een pastoraal 'historiestuk' ? Het is mijns inziens duidelijk, dat een strikte indeling onmogelijk, en ook niet erg gewenst is. Deze probleemstelling kan nog verder worden doorgevoerd, indien er gekeken wordt naar bepaalde mythologische voorstellingen, die in visueel opzicht niet of nauwelijks van pastorale voorstellingen zijn te onderscheiden. Het opnemen van thema's met een idyllisch-pastoraal karakter uit de klassieke mythologie (cat.nrs.13-15, 41 en 57) en niet-pastorale literatuur, zoals Cats' *Het Spaans heydinnetje* (cat.nrs.16 en 45), Tasso's *La Gerusalemme liberata* (cat. nr.55) en Boccaccio's *Decamerone* (cat.nrs.38 en 49), is mijns inziens goed te verdedigen.[7]

De introductie van pastorale thematiek in de Noordelijke Nederlanden, waarbij met name de rol van de prentkunst veel meer dient te worden benadrukt, komt maar moeizaam uit de verf in Ketterings handboek. Juist dit begin, de entree van de herdersidylle in de beeldende kunst in het noorden, is onderwerp van het essay van Eric Jan Sluijter, elders in deze catalogus. Het is duidelijk dat de wieg van de pastorale in de Nederlanden zich in Haarlem bevond. De preoccupatie van Carel van Mander, Cornelis Cornelisz en vooral Hendrick Goltzius met klassieke onderwerpen in de eerste decennia van de 17de eeuw, zowel in woord als in beeld, bracht ook pastorale onderwerpen, die in veel gevallen hun ontstaan aan de klassieke mythologie te danken hebben, naar voren. Met name Van Manders vertaling van Vergilius' *Eclogae* en de daarbij behorende houtsneden van Goltzius (afb.22-24), maar ook de door vele geïllustreerde uitgaven immens populaire *Metamorfosen* van Ovidius (afb.20-21, 27-28) hebben een doorslaggevende rol gespeeld in de introductie van onbekende klassieke elementen uit de Italiaanse beeldtraditie in de Nederlandse beeldende kunst. Terecht bestempelt Sluijter Goltzius' *Coridon en Silvia* als de eerste pastorale inventie in de beeldende kunst van de Noordelijke Nederlanden (afb.16). De mogelijkheden van het door Goltzius c.s. geëffende pad werden ten volle benut door Pieter Lastman, wiens opmerkelijke pastorale idyllen in het tweede decennium van de 17de eeuw hun beslag kregen (cat.nr.34 en afb.35, 37). Dat dit vervolg juist in Amsterdam en niet in Haarlem of Utrecht plaatsvond, wijt Sluijter vooral aan de rol van Amsterdam als broeiplaats van pastorale literatuur.[8] Het is vreemd, dat Lastmans pastorale vrijages niet of nauwelijks navolging ondervonden, uitgezonderd wellicht een aantal gravures naar ontwerpen van Abraham Bloemaert en een enkel schilderij van diens hand (afb.41). De mythologische vrijages van Cornelis van Haarlem (afb.26), maar ook van Abraham Bloemaert, Paulus Moreelse en Joachim Wtewael (cat.nr.57) kunnen echter in dezelfde beeldtraditie als Lastmans paartjes worden ondergebracht. Het was overigens Wtewael, die al aan het eind van de 16de eeuw in Utrecht het *all' antica* herderstype in Utrecht introduceerde (cat.nr.56).

4 Rome 1983; de tentoonstelling werd gemaakt door docenten en studenten van de Rijksuniversiteit te Groningen, te weten Peter Roovers, Henric Bemboom en Peter van den Brink, onder begeleiding van Rik Vos en Fred Leeman.

5 Dit deed zij overigens wel in haar dissertatie, waarin zij onder de titel 'The shepherd in nature' een apart hoofdstuk aan pastorale landschappen wijdde.

6 Zie met betrekking tot deze kwestie Sluijter-Seijffert 1985, p.221-222.

7 Zie hierover ook mijn inleiding op de tentoonstelling *Arcadië* (Groningen 1988, p.9).

8 Zie het essay van Eric Jan Sluijter in deze catalogus; over de vele verschillende vormen van pastorale poëzie, die in Amsterdam hun licht zagen, wordt uitvoerig ingegaan door Hans Luijten en Mieke Smits in hun artikel over de Nederlandse pastorale poëzie in de 17de eeuw, elders in de catalogus.

Het is echter duidelijk dat het vooral schilders van een oudere generatie betrof, die zich tot deze vorm van pastorale schilderkunst aangetrokken voelden. Zoals in de catalogus uitvoerig aan de orde komt, bleek de inspiratie voor deze meesters in belangrijke mate uit Venetië afkomstig, met name van Giorgione, Palma Vecchio, de Bassani en Titiaan.[9] Ook de vele prenten van Cornelis Cort en Valentin LeFebre naar Titiaan hebben een niet te verontachtzamen rol gespeeld in de verspreiding van deze visie op een geïdealiseerde wereld, die bewoond wordt door nimfen, herders en satyrs. Het is echter duidelijk dat de klassieke idylle, waar de verwevenheid van landschap en mens zo'n belangrijke rol speelt, in Nederland nimmer erg populair zou worden, in tegenstelling tot in Italië en Frankrijk, waar de landschappen van Annibale Carracci, Domenichino en Claude Gellée (Le Lorrain) de antieke wereld nieuw leven inbliezen. In Nederland zou deze stroming, een enkele uitzondering (Herman van Swanevelt) daargelaten, pas aan het eind van de 17de eeuw gewaardeerd worden. De enorme populariteit van pastorale onderwerpen, die vanaf 1620 in volle hevigheid losbarstte, zou echter van een geheel andere orde zijn. De plaats: Utrecht. De schilders: Gerard van Honthorst, Paulus Moreelse, Hendrick ter Brugghen en Jan van Bijlert.

Halffigurige herders en herderinnen
De bloei van de pastorale schilderkunst in Utrecht

In 1617 schilderde Paulus Moreelse een herderin ten halven lijve (afb.43.1). Voor zover bekend, is dat de vroegste uitbeelding van een halffigurige herderin in de Nederlandse schilderkunst.[10] Kettering, die het werk niet kende, liet de hausse aan pastorale halffiguren beginnen met Ter Brugghens *Fluitspeler* in Kassel uit 1621 (afb.8). Alle Utrechtse schilders van naam hebben bijgedragen aan dit nieuwe genre in de schilderkunst. Paulus Moreelse ontpopte zich als een specialist, hoewel hij zich beperkte tot voorstellingen van enkele figuren. Moreelse's herders en herderinnen zijn over het algemeen vrolijk geluimd, de herderinnen zijn meestal als verleidsters afgebeeld (afb.41.2 en 43.1), soms met een ietwat mysterieuze uitstraling (cat.nr.43). De herders lijken wat saaier, het zijn meestal onschuldig ogende jongelingen, zoals de *Herder* uit Schwerin (cat.nr.42), welk schilderij, samen met een niet meer bekende *Herderin* in 1627 onderdeel uitmaakte van het geschenk van de staten van Utrecht aan Amalia van Solms, de kersverse echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik.[11] De zorgeloos ogende schepsels van Moreelse staan in schril contrast met de contemplatieve herderinnen en herders, die Abraham Bloemaert schilderde. Het betoverend mooie herderspaar, dat Bloemaert in 1628 schilderde (afb.1), geeft als geen enkel ander schilderij de nauwe band, die er tussen pastorale literatuur en beeldende kunst bestaat, weer.[12] De bijzondere atmosfeer, die uit het tafereel spreekt, krijgt nog extra nadruk door de stilistische kwaliteiten, waarmee dit schilderij behept is. Bloemaerts serene en elegante lijnvoering en het ingetogen kleurgebruik zorgen voor een perfekte *match*. Niet voor niets is dit werk op de omslag van Ketterings *The Dutch Arcadia* geplaatst. De andere pastorale halffiguren, die Bloemaert schilderde, bezitten vergelijkbare kwaliteiten.[13]

Van een ander kaliber zijn de herderinnen en herders, die de jongere generatie schilders in Utrecht maakte. Zowel de halffiguren van Johannes Moreelse (cat.nr.39), Jan van Bijlert (afb.10.1) als Gerard van Honthorst (cat.nr.26), tonen figuurtypen, die veel meer aansluiten bij de luidruchtige herbergatmosfeer, die zo populair was bij de caravaggisten. De voorstellingen met musicerende herdersgezelschappen, die met name van Van Honthorsts hand bekend zijn, tonen dezelfde uitbundigheid, zij het dat de nadruk meer op decoratieve kwaliteiten is komen te liggen (zie cat.nrs.28 en 29, afb.26.1 en 29.1). Dat de Utrechtse schilders voor hun pastorale figuren een halffigurige beeldvorm kozen,

9 Een goed overzicht van de Venetiaanse pastorale schilderkunst wordt gegeven door D.Rosand, 'Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision', in R.C.Cafritz, L.Gowing & D.Rosand, *Places of Delight. The pastoral landscape*. Washington 1988, p.20-81.

10 Het werk werd voor het eerst gepubliceerd door Eric Domela Nieuwenhuis (Londen 1992/2, nr.24).

11 Zie over deze kwestie het essay van Jos de Meyere, elders in deze catalogus, en de catalogustekst van Eric Domela Nieuwenhuis (cat.nr.42).

12 The Toledo Museum of Art, inv.nr.55.34. De tekst, die de herderin met ernstige aandacht leest, blijkt een schoolvoorbeeld van pastorale liefdespoëzie te zijn, zoals we die bijvoorbeeld van Jan Harmensz Krul kennen (zie hierover meer in het essay van Hans Luijten en Mieke Smits). De tekst laat zich overigens woordelijk lezen:
'Silvia harderin waer heen?
Waer gaet ghy int wout alleen?
Schort uw ganck en wilt niet vlien
Wout Coridon weest niet besien
Ich bid U nimphe keert U weer
Waerom ist dat ghy loopt so ras
al door het gras
ij lieve, set U toch wat neer
het is toch ...
komt ...'

13 *Herderin met mand met druiven*, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, inv.nr.222 (1628); *Herder*, Sloveens Nationaal Museum, Presov.

1 ABRAHAM BLOEMAERT
Herder en lezende herderin (1628)
Toledo, Toledo Museum of Art

2 GERARD VAN HONTHORST
(TOEGESCHREVEN)
Elisabeth II van de Palts als herderin
Wilton House, collectie Earl of Pembroke

behoeft geen verbazing te wekken. Het was een vrij gebruikelijke beeldvorm, ook voor musicerende gezelschappen en drinkers bijvoorbeeld; Caravaggio paste het eveneens veel toe, met name bij voorstellingen met enkele figuren, zoals de *Jongen met fruitmand* uit 1593.[14] Venetiaanse voorbeelden uit de 16de eeuw hebben eveneens een belangrijke rol bij de totstandkoming van deze Utrechtse inventie gespeeld.[15] Ook halffigurige voorstellingen van Venus of Diana, zoals die bekend zijn van bijvoorbeeld Cornelis van Haarlem en Gortzius Geldorp, kunnen als voorbeeld voor deze Utrechtse meesters hebben gediend.

Buiten Utrecht zou dit genre nauwelijks aanslaan. Slechts door de Haarlemmers Salomon de Bray (cat.nr.17, afb.17.1 en 17.3) en Pieter de Grebber, de Amsterdamse schilders Jacob Backer (afb.6.2), Dirck Santvoort (cat.nrs.52a en 52b) en Govert Flinck (cat.nrs.23a en 23b) zou het halffigurige formaat nog worden toegepast; in het algemeen kan echter worden gesteld, dat na 1640 dit genre zijn aantrekkingskracht had verloren.

Het pastorale portret als culturele spiegel van de elite

3 JAN BAPTIST WEENIX
Portret van een meisje als herderin
Amiens, Musée de Picardie

Een genre, waar de betekenis van pastorale cultuur voor de bovenlaag van de 17de-eeuwse Nederlandse maatschappij daadwerkelijk gestalte krijgt, is het pastorale portret en dan in het bijzonder het kinder- en familieportret. Net als bij de halffigurige herdersvoorstellingen nam ook hier een Utrechtse kunstenaar het voortouw. Een dubbelportret van twee kinderen in pastorale kledij ten voeten uit voor een landschap draagt de opmerkelijk vroege datering 1622 (cat.nr.40). De maker van het schilderij is (opnieuw) Paulus Moreelse. Zowel Kettering als Sluijter-Seijffert spraken hun verbazing uit over deze vroege ontstaansdatum in relatie met de slechts kort daarvoor ontstane halffiguren. De ontdekking van Moreelse's *Herderin* uit 1617 (afb.43.1), vier jaar eerder geschilderd dan enig ander gedateerd pastoraal halffigurig schilderij, geeft deze marge een verklaarbaar aanzien en bewijst dat Moreelse een zeer voorname trendsetter voor de pastorale schilderkunst is geweest. Het is echter wel uitzonderlijk, dat Paulus Moreelse niet voor een halffigurige variant koos, daarmede de beeldvorm van de toen zo populaire herders en herderinnen volgend, zoals bijvoorbeeld het geval is bij enige pastorale portretten van Gerard van Honthorst uit de tweede helft van de twintiger jaren (afb.2).[16] Moreelse's *Portret van twee kinderen in pastorale kleding* is niet alleen het vroegste pastorale portret überhaupt, de eerstvolgende pastorale kinderportretten dateren, voor zover ons dat bekend is, pas uit 1638, meer dan vijftien jaar later.[17] Werkelijk populair werd dit type kinderportret pas in de veertiger jaren, waarbij het daadwerkelijk een specialisme werd. De belangrijkste schilders van het pastorale kinderportret waren Aelbert en Jacob Cuyp, Dirck van Santvoort (afb.52.1) en Wybrand de Geest (afb.59.1). De fraaiste voorbeelden kennen we echter van twee kunstenaars, die dit genre veel minder frequent beoefenden, Jan Baptist Weenix (afb.3) en Jacob Backer (cat.nr.6). Na 1650 bleef het genre populair, met name door toedoen van Jan Mijtens in Den Haag (afb.26.3) en Gerbrand van den Eeckhout, die zo'n vooraanstaande rol in de popularisering van pastorale onderwerpen in Amsterdam heeft gespeeld. Ook in Utrecht werden kinderportretten geschilderd, onder meer door Zwaerdecroon, wiens portret in het Centraal Museum klaarblijkelijk op Moreelse's twintig jaar daarvoor ontstane voorbeeld is gebaseerd (cat.nr.59). Jan Gerritsz van Bronchorsts *Portret van een meisje als Granida* (afb.25.3) sluit daarentegen veel meer aan bij de voorbeelden van Jan Mijtens in Den Haag.

Zoals gezegd, bleek er in eerste instantie een markt te bestaan voor haffigurige pastorale portretten. De vraag naar dergelijke voorstellingen kwam vooral uit de omgeving van het stadhouderlijk hof in Den Haag. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat het vooral Mijtens[18] en Van Honthorst zijn, van wie we veel van dergelijke portretten kennen. Zij genoten immers de nodige bescherming aan het hof van Frederik Hendrik. Zonder twijfel zal keurvorstin Elisabeth van de Palts, de 'winterkoningin', evenals Constantijn Huygens een niet onbelangrijke rol hebben gespeeld bij de popularisering van het pastorale portret.[19] Pastorale portretten bleken ook aan te slaan aan het Engelse hof.[20] De vroegste zijn van de hand van Anthonie van Dyck, die daarbij grotendeels in zijn eentje de trend bepaalde van het modieuze hofportret, waarvan het pastorale portret deel uitmaakte.[21] Met name voor Jan Mijtens en Sir Peter Lely zijn de driekwart-portretten van Van Dyck van doorslaggevende betekenis geweest. Desalniettemin is het niet Van Dyck, maar Gerard van Honthorst geweest, die het portrettype aan het hof van Karel I introduceerde. In Nederland bleek het buiten de aristocratische kringen nauwelijks aan te slaan, afgezien van enkele huwelijksportretten van Paulus Lesire (afb.25.1 en 25.2) en Jan van Bijlert (cat.nrs.10a en 10b) en de zogenaamde 'kunstenaarsportretten', die echter een aparte categorie vormen.[22]

Veel meer in trek was het familieportret, meestal gesitueerd voor een landschap, waarbij in veel gevallen het eigen 'buiten' werd voorgesteld. De instigator van dit portret-

14 Galleria Borghese, Rome.
15 Bijvoorbeeld Giorgione's *Herdersjongen met fluit* in de koninklijke collectie in Hampton Court, inv.nr. 101 of een *Herder* van Niccolò Frangipane (Kettering 1983, fig.24).
16 Gerard van Honthorst, *Portret van Elisabeth II van Bohemen als herderin*. Collectie Earl of Pembroke, Wilton House (Salisbury); Idem, *Portret van Catharina Elisabeth von Hanau als herderin*. Walters Art Gallery, Baltimore.
17 Jacob Gerritsz Cuyp, *Portret van twee kinderen met een lam*. Wallraf-Richartz Museum, Keulen, inv.nr.1003.
18 Jan Mijtens, *Portret van Maria van Aerssens als herderin*, Elgin collection, Broomhall (ca.1663); Idem, *Portret van Eléonore Desmier d'Olbreuse als herderin*, Schloß Mosigkau, Dessau (ca.1660).
19 Zie over deze kwestie uitgebreider het essay van Jos de Meyere in deze catalogus.
20 Zie voor een zeer volledig overzicht van geïdentificeerde portretten in pastorale trant : Kettering 1983, Appendix 1, p.171-180.
21 Het meest indrukwekkende voorbeeld van Van Dycks hand is zonder twijfel zijn *Portret van Philip Wharton in pastoraal kostuum* uit 1632 in the National Gallery in Wahington.
22 Twee portretten van Cesar van Everdingen uit het Provenhuis in Alkmaar van Maria en haar broer Johan van Nordingen en een vergelijkbaar paar van Wybrand de Geest uit 1645, respectievelijk in het Fries Museum, Leeuwarden en de collectie Oppermann in Waiblingen, vormen uitzonderingen op deze regel.

4 JAN VAN NECK (TOEGESCHREVEN)
Huwelijksportret in pastorale dracht
New York, Lawrence Steigrad

type was opnieuw Gerard van Honthorst. Zijn kolossale groepsportretten uit 1628 en 1629 (afb.10-11) hebben echter weinig indruk achtergelaten bij andere schilders, die zich op dit genre storten. Het zijn vooral de elegante groepsportetten van Jan Mijtens geweest, die in dit opzicht de trend hebben gezet in de Noordelijke Nederlanden (afb.9.1 en 44.2). Jan van Bijlert zou zich in 1653 door diens voorbeeld laten inspireren in het *Portret van Johan Strick van Linschoten en zijn gezin* (cat.nr.9). Ook bleek deze beeldvorm zich bij uitstek te lenen voor huwelijksportretten, zoals op een mogelijk aan Jan van Neck toe te schrijven schilderij te zien is, waarbij het echtpaar samen de traditionele bloemenkrans vasthoudt (afb.4). Soms speelden de echtelieden een rol uit een pastoraal toneelspel. Met name de ontmoetingsscène uit *Granida* van P.C.Hooft leende zich daar goed voor, zoals onder meer blijkt uit het doek van Jan Mijtens uit het Rijksmuseum in Amsterdam (cat.nr.44).

Een aparte groep tenslotte - het kwam al even ter sprake - wordt gevormd door de zogenaamde kunstenaarsportretten, die door hun informele karakter soms meer aan genretaferelen doen denken dan aan portretten. De ikonografische achtergrond van dergelijke portretten is in de meeste gevallen een vereenzelviging van de schilder met klassieke herder-dichters. De diepere betekenis hiervan kan als volgt worden uitgelegd. Het herdersdicht was van oudsher de dichtvorm, die vrijwel uitsluitend door inspiratie tot stand kwam. Door zichzelf als herder af te beelden, gaf Jacob Backer te kennen zichzelf als een geïnspireerd kunstenaar te beschouwen (afb.6.2). Ook de in classicistische kringen populaire kunsttheorie van *Ut pictura poesis* zou op Backers portret van toepassing kunnen zijn, waarbij de kennis van klassieke bronnen noodzakelijk was bij het scheppingsproces van historische taferelen, door Van Mander beschouwd als de belangrijkste schilderkunstige uiting. Ook het *Portret van Joost van den Vondel als herder* van de hand van Hendrick Pot kan op deze wijze worden uitgelegd.[23] De portretten van Fabritius (cat.nr.22) en Bartholomeus van der Helst (cat.nr.25b) lijken echter minder diepgravend van karakter. Een aparte plaats binnen dit genre wordt ingenomen door twee portretten, die Gerard ter Borch was zijn zuster Gesina maakte, kort na 1650.[24] Gesina was sterk gepreoccupeerd met pastorale thematiek, hetgeen onder meer tot uiting kwam in een handgeschreven liedboek, voorzien van geaquarelleerde illustraties. Sommige van de gedichten en liedjes zijn oorspronkelijk, anderen zijn letterlijk overgenomen uit bekende gedichtbundels, onder meer van Jan Harmensz Krul.[25] De romantische visie, die Gesina bij pastorale onderwerpen aan de dag legde, vindt zijn beslag in beide portretten, die haar broer van haar maakte (afb.5).

Visioenen van het zuiden. Italië als het gedroomde land

Het pastorale landschap in de Nederlandse schilderkunst heeft, veel concreter dan de halffiguren of portretten, zijn ontstaan te danken aan Italië. Het waren bij uitstek schilders, die zich door de Romeinse campagna lieten inspireren, van wie de landschappen ons een geïdealiseerd beeld geven van wat we *het gedroomde land* kunnen noemen. Het merendeel van deze kunstenaars heeft Italië ook bezocht, anderen lieten zich door hen inspireren. In tegenstelling tot de meeste andere disciplines, die in *Het gedroomde land* aan de orde komen, waren de beoefenaars van dit genre bijna uitsluitend specialisten, landschapschilders. Om die reden staat deze groep wat meer op zichzelf. In de kunsthistorische literatuur zijn ze terug te vinden als 'italianisanten'. Toch zijn pastorale- en italianiserende landschappen geen synoniemen. De laatste term is een verzamelnaam van alle voorstellingstypen, die 17de-eeuwse Nederlandse landschapschilders in Italië vervaardigden, zoals ook haventaferelen, *bambocciades*, en uiteraard pastorales.

De sterke *revival* van het arcadische- of pastorale landschap in Italië aan het einde

23 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. A.2135.

24 Gallery Kraus, Londen en collectie Fürst zu Salm-Salm, Anholt, inv.nr.425. Terecht werden beide schilderijen door Alison Kettering in een apart hoofdstuk behandeld (Kettering 1983, p.78-80).

25 Zie met betrekking tot Gesina's poëzie-album, beter bekend als *De Papiere Laure krans* naar het gedicht van Henrik Jordis, waar het album mee begint, A.McNeil Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate in the Rijksmuseum*. 's-Gravenhage 1988, II, p.416-614, en H.Luijten, "Swiren vol van leer, amblemsche wijs geduijt'. Een opmerkelijk zeventiende-eeuws poëzie-album van Gesina ter Borch', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), p.315-342.

van de 16de eeuw werd vooral vormgegeven door Annibale Carracci.[26] Net als Goltzius (afb.30) was Carracci in visueel opzicht schatplichtig aan de Venetiaanse landschapstraditie.[27] De romantische inslag van Carracci's geïdealiseerde landschappen zou een belangrijke voedingsbodem blijken voor de generatie na hem. Domenico Zampieri, beter bekend als Domenichino, en niemand minder dan Claude Gellée, ook wel *Le Lorrain* genaamd, zouden landschappen schilderen, die het antieke Grieks-arcadische verleden nieuw leven inbliezen. Typerend voor deze stroming is de nadruk op de heroïsche kwaliteiten van dit verleden, tot uiting gebracht in monumentale ruïnes en klassieke bouwwerken, schitterende boompartijen, die de in dat landschap aanwezige menselijke figuren tot kleine radertjes van de schepping reduceren.[28] Bij de pastorale landschappen van de in Italië werkende Nederlandse schilders is juist dit heroïsche aspect nagenoeg afwezig. Slechts de vroegere generatie, waaronder Hendrick Goltzius, Pieter Lastman (cat.nr.34 en afb.35 en 37) en ook Moyses van Wttenbrouck (cat.nr.58) heeft zich in meer of mindere mate aan het voorbeeld van Carracci en de Venetiaanse traditie gespiegeld. Van de italianisanten hebben slechts Herman van Swanevelt en in mindere mate Jan Both de invloed van Claude gevoeld in hun werk.

Bij de zogenaamde 'eerste generatie' italianisanten, zoals Cornelis van Poelenburch en Bartholomeus Breenbergh speelde het landschap veel meer dan bij tijdgenoten als Domenichino en Claude de rol van een setting, een decor, waarvoor zich toneelvoor-

5 GERARD TER BORCH
Gesina ter Borch als herderin
Anholt, Fürstlich Salm-Salm'sche Verwaltung

26 Zie over deze materie R.C.Cafritz, 'Classical Revision of the Pastoral Landscape', in Cafritz e.a., *o.c.* noot 9, p.82-111.

27 Zoals bijvoorbeeld een *Landschap met baadsters*, ca.1590, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, inv.nr.14617 (*ibid.*, fig.87).

28 Zie met name Claude's fenomenale *Landschap met Arcadische figuren* uit 1641, dat zich in het Toledo Museum of Art bevindt (*ibid.*, fig.100).

stellingen lijken af te spelen (cat.nr.18). Het werk dat Van Poelenburch en Breenbergh in Italië maakten, vertoont, net als hun vele tekeningen de nodige overeenkomsten, zowel in thematisch als in stilistisch opzicht. Beiden hadden een grote voorkeur voor helder geschilderde ruïnelandschappen, bevolkt met campagna-bewoners, zoals herders (afb.36.1, 47.1, cat.nrs.18, 19, 47). Hoewel deze landschappen soms de indruk wekken trouw weergegeven vedutes te zijn, werden ze (vaak aan de hand van schetsen) als het ware door de kunstenaar samengesteld. Zowel Van Poelenburch als Breenbergh werden sterk beïnvloed door de Vlaamse landschapschilder Paul Bril, die zich al enkele decennia eerder in Rome had gevestigd. Brils invloed betrof vooral de onderwerpkeuze en het gebruik van architectuurfragmenten. Ook de invulling van dergelijke landschappen met 'genrefiguren' ontleenden beide jonge kunstenaars aan Bril (cat.nr.20). Een andere belangrijke impuls kregen zij van het werk van de Duitse kunstenaar Adam Elsheimer, die tot zijn dood in 1610 in Italië had gewerkt. Elsheimers produktie was weliswaar niet groot geweest, maar zijn kleine landschapjes op koper werden bijzonder hoog gewaardeerd, met name door zijn vakgenoten, zoals Rubens. De revolutionaire eenvoud van zijn compositiemodellen, bijvoorbeeld in *Aurora* (afb.6)[29] maakte een diepe indruk op Breenbergh en (vooral) Van Poelenburch (cat.nr.47). Na hun terugkeer uit Italië ontwikkelde Breenbergh zich in Amsterdam meer en meer als schilder van historiestukken, waarbij hij een sterke voorkeur voor relatief onbekende thema's aan de dag legde. Cornelis van Poelenburch daarentegen specialiseerde zich vooral in kleine landschapjes met niet-verhalende 'arcadische' onderwerpen. Dit feit, en het gegeven dat hij tot ver in de 17de eeuw zou blijven schilderen en vooral ook leiding zou geven aan een groot atelier in Utrecht, heeft geleid tot het ontstaan van een daadwerkelijke 'Van Poelenburch-school'. Hoewel hij zeer veel leerlingen en navolgers had, bleken de meesten onder hen niet meer dan slaafse navolgers, met hier en daar een klein lichtpuntje (cat.nr.24). Slechts een enkeling, zoals Dirck van der Lisse, wist zich een eigen identiteit aan te meten (cat.nr.36). Een andere interessante kunstenaar in

6 ADAM ELSHEIMER
Aurora
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

29 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.550.

30 *Il pastor fido. Tragicomedia pastorale di Battista Guarini [...] Venezia 1590.* Het jaartal 1590 is onjuist; de *editio princeps* verscheen in december 1589. Zie hierover Verkuyl 1971, p.35. Guarini had *Il pastor fido* opgedragen aan Karel Emanuel van Savoye en Catharina van Oostenrijk. De proloog bleek zelfs te zijn afgestemd op een eerste uitvoering in Turijn, ter gelegenheid van het huwelijk van het koninklijk paar. Om onbekende reden is dit plan nooit uitgevoerd, en werd *Il pastor fido* pas in 1596 tijdens de carnavalsfeesten in Crema opgevoerd.

31 Dat Guarini Tasso daadwerkelijk als rivaal zag, blijkt duidelijk in de *Annotazioni*, die Guarini voor het eerst in de definitieve uitgave van 1602 (de Ciotti-editie) publiceerde. Zie Verkuyl 1971, p.30-34.

het kielzog van Breenbergh en Van Poelenburch was Carel de Hooch, die zich specialiseerde in het schilderen van grotten, meestal bevolkt met antikiserende figuren (cat.nr.31).

De pastorale landschappen van de tweede generatie italianisanten werden vooral bevolkt door eigentijdse herders en herderinnen, omgeven door hun vee. De voornaamste indruk, die deze schilderijen wekken, is er een van landerigheid, veroorzaakt door de lome warmte van de namiddag. Dit geldt vooral voor het werk van Berchem en Du Jardin (cat.nrs.7, 8 en 32). In hun werk is vooral de invloed van de landschappen van Asselijn zichtbaar (cat.nrs.2, 3) en de figuurtypen van Pieter van Laer. Een andere belangrijke figuur voor de generatie van Berchem was Jan Both. Net als Swanevelt en Claude had ook Both een voorkeur voor monumentale boompartijen, die in belangrijke mate de compositie bepalen (afb.13.2). Een zelfde preoccupatie met bomen en dan vooral berkebomen komen we tegen in het werk van Pijnacker (cat.nr.50). Het werk van Jan Baptist Weenix tenslotte onderscheidt zich van dat van zijn generatiegenoten vooral door de aanzienlijk grotere nadruk op de figuren. Ook in zijn voorkeur voor bontere kleuren en brede penseelstreek was Weenix enigzins een buitenbeentje, zij het dat de kwaliteit van zijn werk van alle italianisanten waarschijnlijk het hoogst kan worden ingeschat.

De invloed, die de italianisanten hadden op tijdgenoten, die Italië niet uit eigen ondervinding hadden aanschouwd, was niet erg groot. Slechts enkele landschapschilders van allure wisten daadwerkelijk een synthese tussen hun Nederlandse wortels en het zuidelijk licht te bewerkstelligen. De interessantste onder hen was Adriaen van de Velde. Kleurgebruik en figuurtypen blijven onmiskenbaar Nederlands, maar de atmosfeer, de loomheid van de namiddag en het gebruik van antieke motieven schilderen hem af als een schakel tussen Berchem en de generatie na 1670 (cat.nr.53 en afb.53.1). Aelbert Cuyp daarentegen bleek zeer gevoelig voor het zuidelijke zonlicht, dat uit het werk van met name Jan Both sprak. Desalniettemin bleven de landschappen van Cuyp uitgesproken Hollands van karakter, op een aantal vroege werken na, waarvan het hier tentoongestelde stuk (cat.nr.21) veruit het mooist is.

Pastorale literatuur en beeldende kunst

De kern van deze tentoonstelling wordt gevormd door schilderijen, die hun voorstellingen hebben ontleend aan literaire bronnen, die we soms pastoraal kunnen noemen, zoals *Il pastor fido*. Dit herdersspel van de dichter-diplomaat Battista Guarini verscheen in 1589 voor het eerst in druk, maar werd pas in 1596 op het toneel uitgevoerd.[30] *Il pastor fido* was het einde in de ontwikkeling van het pastorale dramatische toneel in Italië. Het hoogtepunt binnen dit genre bereikte Torquato Tasso in *Aminta*, dat in 1573 voor het eerst werd opgevoerd, maar pas acht jaar later in druk verscheen. Net als Tasso was Guarini werkzaam aan het hof in Ferrara en zijn *tragicomedia pastorale*, zoals hij *Il pastor fido* zelf betitelde, moet vooral gezien worden als een poging Tasso's spel in dramatische en lyrische vormgeving te overtreffen.[31] Zowel in Italië als daarbuiten was Guarini's herdersspel buitengewoon populair, hetgeen vooral blijkt uit de enorme hoeveelheid herdrukken, vertalingen en bewerkingen, die verschenen.[32]

Pastorale literatuur bestond al in de klassieke oudheid. Uit de derde eeuw voor Christus kennen we Theocritus' *Idyllen*, waarvan sommige verband hielden met het leven in de natuur en het dagelijks leven van koeherders, en dientengevolge werden aangeduid met de term bucolische poëzie. De herderspoëzie van Vergilius, gebundeld in de *Eclogae* verheerlijkte het landleven in Arcadië, het gedroomde land. In de 14de eeuw werd niet alleen de klassieke schilder- en beeldhouwkunst, maar ook de pastorale literatuur in Italië herontdekt. Een belangrijke rol hierbij speelden Petrarca en Boccaccio, die hun bucolische

32 De *editio definitiva* uit 1602 wordt dan al als 27ste (sic!) druk vermeld (Verkuyl 1983, p.14). Behalve in Italië was het spel vooral in Frankrijk razend populair. De eerste proza-vertaling, van de hand van Roland Brisset, dateert van 1593, slechts vier jaar na de eerste Italiaanse editie. Er zijn in ieder geval veertien herdrukken van deze vertaling bekend. In Spanje en Engeland ontstonden de eerste vertalingen kort na 1600, in Duitsland verscheen pas in 1619 een vertaling van *Il pastor fido*, nog een jaar later dan de eerste proza-vertaling (uit het Frans) in het Nederlands van de hand van Govert van der Eembd. In 1617 was daarentegen al een bewerking van Guarini's herdersspel verschenen, *Anna Rodenburghs trouwen batavier*, van Theodore Rodenburgh. Zie over de verschillende vertalingen en bewerkingen van *Il pastor fido* Verkuyl 1971, p.114-125, en Verkuyl 1983, p.15-16.

gedichten echter nog in het Latijn schreven. In de 15de en 16de eeuw ontwikkelde de *ecloga* zich uiteindelijk tot pastoraal drama, dat, het is al gezegd, zijn hoogtepunt vindt in Tasso's *Aminta*.[33] Een wezenskenmerk van het pastorale drama is de verheerlijking van het landleven, een element dat reeds in Vergilius' geïdealiseerde *Eclogae* onlosmakelijk aan de bucolische poëzie is verbonden.[34] Het is vooral ook de aanwezigheid van dit aspect, dat bepaalt of we al dan niet met pastorale literatuur van doen hebben. Zo heeft Pieter Cornelisz Hooft zich zonder twijfel door Tasso en Guarini laten inspireren, maar is *Granida* zeker géén pastoraal spel, zoals Verkuyl zeer juist heeft opgemerkt.[35] Dit geldt daarentegen wel voor *Anna Rodenburghs trouwen batavier* van Theodore Rodenburgh, een directe bewerking van *Il pastor fido* en Vondels *Leeuwendalers* uit 1647, een *fabula rustica*, dat zowel elementen van *Aminta* als *Il pastor fido* bevat.[36]

Il pastor fido, of de trouwe herder, gaat over de liefde van de herder Mirtillo voor Amaryllis, een nimf en afstammend van Pan.[37] Beiden spelen een rol in de stoelendans van het lot, dat wordt gestuurd door een orakelspreuk. In de tweede scène van het eerste bedrijf wordt de lezer over deze kwestie op de hoogte gebracht door Ergasto, de metgezel van Mirtillo. Het blijkt namelijk dat de jachtgodin Diana door middel van haar orakel een vloek heeft uitgesproken over Arcadië, die slechts dan kan worden opgeheven, namelijk wanneer twee arcadiërs, beiden afstammeling van de goden, door liefde in het huwelijk worden verbonden.[38] Behalve Amaryllis is slechts de jager Silvio van goddelijke komaf, hij is een afstammeling van Hercules. Hiermede lijkt de oplossing voor de ellende, die het land in diepe rouw dompelt, voor de hand te liggen: Silvio zal uit liefde met Amaryllis moeten trouwen. Er is echter een probleem: Silvio wil zich slechts met de jacht bezighouden en is niet in de liefde geïnteresseerd, ook niet in Amaryllis. Deze, op haar beurt, lijkt een deugdzaam meisje, dat niet met haar gevoelsleven te koop loopt. De zaken worden pas ingewikkeld door de entree van Mirtillo, een herder uit Elis, die verliefd is geworden op Amaryllis, toen hij, in vrouwenkleren vermomd, zich wist te mengen onder haar vriendinnen, en deelnam aan de kuswedstrijd, waarbij Amaryllis, als schoonste nimf uiteraard als scheidsrechter optrad. Het behoeft geen betoog dat Mirtillo deze wedstrijd won en sindsdien zijn hart aan de jonge nimf heeft verpand. Wat Mirtillo niet weet, en ook geen van de inwoners van Arcadië (en aanvankelijk ook de lezer niet), is dat ook Mirtillo van de goden afstamt, doordat hij de broer is van Silvio. In de vierde scène van het eerste bedrijf vertelt Montano, hogepriester van Diana en vader van Silvio (en Mirtillo) aan Titiro, de vader van Amaryllis over de droom, die hij heeft gehad en die preludeert op de gelukkige afloop van de geschiedenis.

Een complicerende factor is de nimf Corisca. Deze intrigante, die heimelijk verliefd is op Mirtillo, doet zich als vriendin voor van Amaryllis en weet aldus haar vertrouwen te winnen. Zij tracht beide geliefden tegen elkaar uit te spelen met het oogmerk Amaryllis overspel te laten spelen, zodat zij tot de dood wordt veroordeeld. Hoewel Amaryllis wordt betrapt en ter dood wordt veroordeeld, blijkt Corisca haar hand te hebben overspeeld. Mirtillo, de trouwe herder, offert zich voor zijn geliefde op en stelt zich in haar plaats.

Pas op het allerlaatste moment wordt hij gered door zijn pleegvader Carino, die een sluier over de afkomst van zijn aangenomen zoon oplicht. Montano, die het offer zou moeten uitvoeren, begrijpt dan plotseling, dat het zijn zoon is, die op het offerblok wacht. Het is tenslotte de blinde ziener Tirenio, die de voor de hand liggende gedachte uit: de orakelspreuk kan worden vervuld, aangezien ook Mirtillo een godentelg is. Amaryllis en Mirtillo worden daarna in allerijl naar de tempel van Diana gebracht, waar ze in het huwelijk treden.

Guarini's *Il pastor fido* bleek een buitengewoon grote aantrekkingskracht uit te oefenen op beeldende kunstenaars, zowel in Italië als in Frankrijk; het waren echter vooral

33 Over de ontwikkeling van het pastorale drama, zie Verkuyl 1971, p.9-18. Verkuyl behandelde zijdelings ook subgenres als het rustieke- en mythologische toneel, die wel degelijk een rol hebben gespeeld in de beeldvorming van het pastorale drama, net zoals de pastorale roman, waarvan met name Sannazaro's *Arcadia* (uit 1486) dient te worden vermeld. Ook uit de klassieke herdersroman, zoals Longos' *Daphnis en Chloë* (3de eeuw) heeft het pastorale drmatische toneel stof geput. Pastorale thema's spelen tenslotte nog een belangrijke rol in de 16de-eeuwse ridderroman, waarvan de bekendste *Orlando Furioso* van Ludovico Ariosto (1516), *Rinaldo* (1562) en *La Gerusalemme liberata* (1581) van Torquato Tasso zijn.

34 Verkuyl 1971, p.13-14.

35 *Ibid.*, p.448-452.

36 *Ibid.*, p.452-456.

37 Een zeer uitgebreide samenvatting van het herdersspel is terug te vinden in Verkuyl 1971, p.39-75.

38 De oorzaak van Diana's vloek is de ontrouw van het meisje Lucrina aan haar minnaar Aminta, een herder, die tevens priester van Diana was. De straf, die aan het ongelukkige land werd opgelegd, was zwaar. Ieder jaar diende er een jong meisje aan de jachtgodin te worden geofferd, terwijl bovendien iedere getrouwde vrouw of verloofd meisje, dat overspel pleegt, ter dood moet worden gebracht.

Nederlandse kunstenaars, die keer op keer scènes uit het herdersspel tot onderwerp voor schilderijen namen. De vroegste Pastor fido-voorstellingen dateren uit het begin van de 17de eeuw.[39] Een aan Lorenzo Gennari toegeschreven fresco-cyclus in de Villa Giovannina in Cento (ca.1615-1620) toont twaalf episoden uit het herdersspel, twee meer dan een serie panelen van de hand van de Franse schilder Philippe Quentin, welke zich in een apart geconstrueerd kabinet in het kasteel Ancy-le-Franc bevinden. Quentins cyclus dateert uit het derde decennium van de 17de eeuw. Deze cycli werden echter voorafgegaan door een serie van zesentwintig wandtapijten uit 1610 naar ontwerp van Guillaume Dumée en Laurent Guyot.[40] Hoewel deze gobelins na 1783 niet meer zijn te achterhalen, blijkt uit kopieën uit de Parijse werkplaats van François de la Planche en Marc de Comans (waar de serie oorspronkelijk vandaan kwam) wel, dat deze wandtapijten meestal meerdere scènes uit een bedrijf verenigden, enigzins op dezelfde wijze als de boekillustraties, die Francesco Valesio voor de Ciotti-editie uit 1602 vervaardigde.[41]

Bij de introductie van Pastor fido-voorstellingen in de Nederlandse schilderkunst zal het stadhouderlijk hof in Den Haag opnieuw een primaire rol hebben gespeeld. Dit is natuurlijk niet verwonderlijk. Frederik Hendrik liet zich bij de decoratie van zijn buitenpaleizen, en dan met name Honselaarsdijk, graag leiden door het voorbeeld van Fontainebleau bij Parijs, waar hij onder meer de twee schilderijencycli van Ambroise Dubois naar *La Gerusalemme liberata* van Tasso en de *Historiae Aethiopicae* van Heliodorus zal hebben gezien (zie hiertoe cat.nr.12). De opdracht van Frederik Hendrik aan de Utrechtse schilder Abraham Bloemaert om een aantal voorstellingen uit de *Historia Aethiopicae* te schilderen geven duidelijk blijk van de interesse van de stadhouder voor dergelijke onderwerpen (afb.12.1 en 12.2). Abraham Bloemaert was tevens een van de schilders, die een bijdrage leverde aan de decoratie van een kabinet in Honselaarsdijk, dat tot de vertrekken van Amalia van Solms zal hebben behoord. Het belangrijkste onderdeel van deze decoratie werd gevormd door vier schilderijen, die elk een episode uit *Il pastor fido* lieten zien. Bloemaert schilderde *Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo* (cat.nr.12), zijn leerling Cornelis van Poelenburch *De bekransing van Mirtillo* (cat.nr.48), diens leerling Dirck van der Lisse *Het blindemansspel* (cat.nr.35). Het vierde schilderij, *Silvio en de gewonde Dorinda* werd geschilderd door Herman Saftleven, zeer waarschijnlijk in samenwerking met Hendrick Bloemaert (cat.nr.51). Het laatste werk draagt de datum 1635. Deze cyclus, die na een scheiding van meer dan 150 jaar nu weer voor het eerst bijeen is gebracht, zou overigens de enige in zijn soort blijven in de 17de eeuw. Pas met de behangselrage in de 18de eeuw werd het schilderen van voorstellingscycli naar literaire thema's weer interessant, zoals blijkt uit series van Schouman, De Roore en Keller (zie Appendix 1, nrs.3, 5-8).

Hoewel Utrechtse kunstenaars dus wederom een belangrijke rol vervulden bij het populariseren van pastorale onderwerpen, waren zij niet de eersten, die het thema tot uitgangspunt namen in het noorden. Die eer was weggelegd voor Anthonie van Dyck, die vermoedelijk kort na 1630 voor Frederik Hendriks kleedkamer in het stadhouderlijk kwartier in Den Haag een schoorsteenstuk schilderde met een voorstelling van *De kuswedstrijd* (afb.7). Dit werk, dat zich tegenwoordig in de collectie van baron Von Schönborn in Pommersfelden bevindt, is om meerdere redenen van groot belang. Het was niet alleen de eerste uitbeelding van deze scène in de Vlaamse- en Nederlandse schilderkunst, de compositie bleek van groot belang voor latere uitbeeldingen van het onderwerp, onder meer voor Jacob van Loo (cat.nr.37). De compositie zelf bleek ook nogal populair. Afgezien van het tegenwoordig alom als oorspronkelijk beschouwde doek in Pommersfelden, zijn er twee andere versies bekend, die er lange tijd aanspraak op hebben gemaakt het origineel te zijn. Het werk in de Galleria Sabauda in Turijn was afkomstig uit de collectie van de prins van Savoye, die het in het begin van de 18de eeuw had aangekocht van de kunsthandelaar J.P.Zomer. Hoewel deze versie zeker eigenhandig

39 Zie voor een volledig overzicht van schilderijen met Pastor fido-voorstellingen Appendix 1.

40 Zie Kettering 1983, p.196-197.

41 Een tapijt uit ca.1620 toont de gebeurtenissen rond de droom van Montano uit het eerste bedrijf. Mogelijk behoort dit tapijt tot de oorspronkelijke reeks naar ontwerp van Dumée en Guyot, maar het is waarschijnlijker dat het tot een latere serie behoort. Voor een afbeelding, zie Kettering 1983, fig.190. Valesio's gravures zijn afgebeeld in Van Gelder 1978, afb.4-6, 8-9.

7 ANTHONIE VAN DYCK
Mirtillo bekranst Amaryllis
Pommersfelden, Schönborn collectie

is, was zij niet afkomstig uit de stadhouderlijke collectie, aangezien die versie direct uit de veiling van paleis Het Loo in 1713 in Pommersfelden terechtkwam.[42] De andere versie, die lange tijd als het origineel is beschouwd, bevindt zich in Göteborg.[43] De populariteit blijkt bovendien uit twee getekende kopiën, die de Amsterdamse tekenaar Jan de Bisschop naar het werk in Turijn maakte.[44]

Wat bij Van Dycks schoorsteenstuk voor het Stadhouderlijk Kwartier nog het meest fascinerend is, was de wijze waarop de compositie tot stand kwam. Van Dyck had uiteraard geen of nauwelijks voorbeelden van andere composities met dit onderwerp voorhanden. Voor de opzet van *De kuswedstrijd* baseerde hij zich op twee schilderijen van Titiaan, die hij tijdens zijn verblijf in Italië had gezien en had nagetekend in een schetsboek.[45] Voor de houding van de twee figuren rechtsonder op het schilderij gebruikte hij een schilderij van *Mars en Venus*, voor de gehele compositie het beroemde *Bacchanaal van de Andrianen*, tegenwoordig in het Prado te Madrid. In een olieverfschets transformeerde Van Dyck het bacchanaal tot een eerste versie van *De kuswedstrijd*[46], om tenslotte in de versies in Turijn en Pommersfelden zijn definitieve vorm te vinden.

Uit dezelfde tijd stammen de eerste twee schilderijen, die Bartholomeus Breenbergh aan het onderwerp wijdde, *De bezwijming van Amaryllis* en *Carino tracht Mirtillo's offer te voorkomen* (cat.nr.18 en afb.18.1). Breenbergh zou nog drie andere scènes uit *Il pastor fido* schilderen, waaronder de zelden uitgebeelde scène *Silvio en Linco dragen de gewonde Dorinda naar huis*. Breenbergh was dus niet alleen de eerste Nederlandse kunstenaar, die zich uitgebreid met het thema bezighield, hij was ook zeer origineel in de keuze van de uit te beelden episoden van het herdersspel. Hoewel *De bekransing van Mirtillo* en *Silvio en de gewonde Dorinda* met afstand de meest populaire thema's bleken voor de Nederlandse kunstenaar, zijn er wel degelijk andere episoden uitgebeeld (zie Appendix 1).[47] Het zijn vooral in Amsterdam werkzame kunstenaars geweest, die zich op dit nog weinig betreden pad hebben gegeven. Behalve Bartholomeus Breenbergh noem ik Jacob van Loo, die afgezien van drie versies van *De bekransing van Mirtillo* ook een schilderij maakte naar de derde scène uit het derde bedrijf, *Mirtillo verklaart Amaryllis zijn liefde*.[48] Ook van Daniël Thievaert kennen we een aantal voorbeelden, waaronder een voorstelling van *Het offerritueel* uit het vijfde bedrijf (Appendix 1, nr.68).

Het is wel opmerkelijk, dat de enige komische scène, *Corisca en Satyr* nauwelijks in trek was. Slechts Breenbergh (opnieuw hij) maakte een ets naar het onderwerp. Buiten Nederland werd het onderwerp uitgebeeld door Artemisia Gentileschi, Benedetto Caliari en Simon Vouet. Desalniettemin was Guarini's spel door de vele intriges en gebeurtenissen een zeer fascinerend onderwerp voor Nederlandse kunstenaars, in ieder geval veel fascinerender dan welke andere contemporaine bron dan ook. Slechts Hoofts *Granida* en Jacob Cats' *Het Spaens heydinnetje* konden bogen op enige populariteit, hoewel hierbij dient te worden vermeld, dat het onderzoek naar de relatie tussen 17de eeuwse kunst en contemporaine literatuur nog in de kinderschoenen staat.

Granida was een veel minder gecompliceerd stuk dan *Il pastor fido*.[49] Desondanks wekt het bevreemding, dat slechts de ontmoetingsscène in het eerste bedrijf zo vaak werd uitgebeeld. Er zijn meer dan dertig voorstellingen van deze episode bekend in de Nederlandse schilderkunst, de meeste meer of minder gebaseerd op het prototype van Dirck van Baburen uit 1623 (cat.nr.4). De aantrekkingskracht van deze scène zal vooral gelegen zijn in de allegorische betekenis ervan; ongetwijfeld de reden, waarom het zo regelmatig voor huwelijksportretten werd gebruikt, het verheerlijkte immers de trouw en de ware liefde (zie onder meer cat.nr.44). De liefdesscène (cat.nr.27), die Gerard van Honthorst twee jaar na Van Baburen schilderde ondervond aanzienlijk minder respons, althans het is moeilijk, zo niet ondoenlijk deze gebeurtenis te herkennen in de vele liefdesparen, die nadien werden geschilderd, maar door de afwezigheid van gerichte handeling en attributen evengoed een ander liefdespaar kunnen voorstellen, zoals het

42 De twijfel, die aan deze kwestie ten grondslag lag, werd vooral veroorzaakt door de kunsthandelaar Zomer zelf, die de stadhouderlijke versie zeer laag taxeerde en aan de toeschrijving twijfelde. Dientengevolge is het doek in Pommersfelden ook lange tijd als een atelierwerkstuk beschouwd.

43 Wheelock beschouwt deze versie als een latere kopie, vermoedelijk terecht (A.Wheelock in *Anthony van Dyck*. Cat.tent.National Gallery of Art, Washington 1990, p.240 noot 8). De andere versies van het werk, die we kennen, in Budapest en Potsdam, zijn zeker latere kopieën.

44 De ene tekening bevindt zich in het Rijksprentenkabinet in Amsterdam, de andere in het Statens Museum for Kunst in Kopenhagen.

45 Dit schetsboek bevindt zich in het British Museum in Londen.

46 Deze olieverfschets is in het bezit van de Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Parijs.

47 Een interdisciplinaire aanpak tussen kunsthistorici en letterkundigen zou het identificatieproces van (relatief onbekende) scènes uit *Il pastor fido* en andere literaire bronnen aanzienlijk versnellen en verdiepen.

48 De huidige verblijfplaats van het werk is niet bekend. Het bevond zich in 1928 in een particuliere verzameling in Zwitserland.

49 Zie voor een samenvatting van de inhoud van dit spel cat.nr.4.

schilderij van Abraham van den Tempel uit 1666 (afb.27.2). Ook in dit geval geldt echter dat een gericht onderzoek naar de inhoud van *Granida* mogelijk nieuw te identificeren voorstellingen op kan leveren.

Voorstellingen naar Jacob Cats' *Spaens heydinnetje* zijn recent door Ivan Gaskell onderzocht.[50] Hoewel dit werk, dat is gebaseerd op Cervantes' *La Gitanilla*, zeker geen pastorale is, zijn er zowel qua inhoud als uitbeelding van de ontmoetingsscène parallellen te trekken met Hoofts *Granida* (zie cat.nr.45). De voorstelling die Paulus Bor naar aanleiding van Cats' bundel *'s Werelts Begin, Midden, Eynde, besloten in den Trou-ringh [...]* uit 1637, waar *Het Spaens heydinnetje* deel van uitmaakte, schilderde (cat.nr.16), is vooral interessant omdat het schilderij in concept, koloriet en aankleding zo volkomen aansluit bij de pastorale mode van die tijd. Afgezien van het op deze tentoonstelling aanwezige schilderij van Jan van Noordt, konden recent nog twee andere scènes uit deze geschiedenis worden 'herontdekt', een groot doek van Leendert van der Cooghen en een vierde exemplaar van Philips Wouwerman (Appendix 4, nrs.1 en 10).

Bij de samenstelling van deze tentoonstelling en de catalogus is er heel bewust voor gekozen om ook verhalende voorstellingen uit de klassieke mythologie en niet-pastorale contemporaine literatuur te kiezen. De bedoeling van deze keuze was vooral om te laten zien, dat er tussen de uitbeelding van pastorale- en bepaalde niet-pastorale thema's soms nauwelijks verschillen bestaan. De voorstelling, die Jan Baptist Weenix schilderde naar Tasso's *La Gerusalemme liberata* toont een wel heel pastoraal aandoend tafereel (cat.nr.55), iets dat ook kan worden gezegd van Cornelis van Poelenburchs *Cimone en Efigenia*, een verhaal uit Boccaccio's *Decamerone*, dat in 1632 was vertaald door Dirck Volkertsz Coornhert (cat.nr.49). Ook vier fabels, die zijn ontleend aan Ovidius' *Metamorfosen*, te weten *Mercurius en Argus* (cat.nr.13), *Vertumnus en Pomona* (cat.nrs.14 en 41), *Diana en Callisto* (cat.nr.15) en *Venus en Adonis* (cat.nr.57) bezitten vele raakvlakken met thema's uit de pastorale literatuur, met name wat betreft de geïdealiseerde vormgeving, die haaks staat op de soms gruwelijke afloop van het verhaal.[51]

50 Gaskell 1982.

51 Alleen de fabel van Vertumnus en Pomona eindigt minder dramatisch.

Utrecht als centrum van pastorale schilderkunst

Jos de Meyere

In 1627 schonken gedeputeerde staten van Utrecht vier schilderijen aan Amalia van Solms-Braunfels, de echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik: een 'Bancket van de Goden op der aerde' van Cornelis van Poelenburch, een tafereel 'van allerhande dieren van de locht ende aerde' van Roelant Savery, en ten slotte 'twee van een herder ende herderinne' van Paulus Moreelse.[1] Van Moreelse's schilderijen is er één bewaard gebleven, namelijk de herder (cat.nr.42).

Schilderijen met een herder of herderin waren een relatief nieuw verschijnsel in de Nederlandse kunst, toen Amalia haar cadeau ontving. Dergelijke schilderijen duiken namelijk binnen de brede scala van artistieke genres voor het eerst op aan het begin van de jaren twintig van de 17de eeuw. Ze vormen een onderdeel van wat generaliserend pastorale schilderkunst wordt genoemd. Die term is een vlag die een brede lading dekt. Onder dezelfde noemer vallen ook voorstellingen die gebaseerd zijn op pastorale literatuur; arcadische landschappen; portretten waarop de voorgestelde personen als herder of herderin zijn weergegeven of als personificatie van een of andere pastorale figuur uit een literair stuk, etc. Het zal duidelijk zijn dat pastorale schilderkunst niet als één genre bestempeld kan worden. Waar het de uitbeelding van literaire thema's betreft, horen die schilderijen thuis in de historieschilderkunst. Andere stukken vallen onder de landschapschilderkunst, terwijl taferelen met een *concert champêtre* weer onder de genre-schilderkunst gerubriceerd moeten worden. Dat is ook het geval met schilderijen waarop een herder of herderin voorkomt, zoals Amalia van Solms-Braunfels ze cadeau kreeg. Wanneer er ten slotte achter het gezicht van een herder of herderin een portret schuil gaat, dan vallen dergelijke schilderijen onder de noemer portretschilderkunst of *portrait historié*. Gemakshalve zal in deze bijdrage de algemene term pastorale schilderkunst gebruikt worden.

De pastorale thematiek in de beeldende kunst vindt haar feitelijke oorsprong in de literatuur van de antieken. Aan de basis liggen Theocritus' *Idyllen* en Vergilius' *Bucolica* en *Eclogae*. De invloed die deze 'klassieken' op de latere pastorale geschriften hadden, kan nauwelijks overschat worden. Dat geldt onder meer voor het werk van bucolische dichters als Petrarca en Boccaccio, maar zeer zeker ook voor Tasso's *Aminta*, Sannazaro's *L'Arcadia* en Guarini's *Il pastor fido*. Op hun beurt lagen deze werken weer aan de basis van de 17de-eeuwse Nederlandse pastorale literatuur. Elders in deze catalogus wordt daar nader op ingegaan.

De ontwikkeling van de pastorale schilderkunst liep in Nederland niet synchroon met die in de literatuur. Schrijvers namen duidelijk het voortouw. Tot de oudste en tegelijk meest populaire Nederlandse pastorale spelen behoren Theodoor Rodenburghs *Trouwen Batavier* en Pieter Cronelisz Hoofts *Granida*.

Rodenburgh schreef zijn *Trouwen Batavier*, dat in feite een bewerking is van Guarini's *Il pastor fido*, in 1601, maar het werd eerst in 1617 gepubliceerd, overigens wel nadat het al in 1609 te Amsterdam ten tonele was gebracht.[2] Hoofts *Granida* was in 1605 in manuscript klaar en verscheen in 1615 in druk. Het duurde, om bij *Granida* te blijven, nog een aantal

1 Kramm IV, p.1154 en *ibid.*, V, p.1296 en 1446-1447. Ten onrechte wordt meestal beweerd dat het hier om een huwelijksgeschenk aan (Frederik Hendrik en) Amalia van Solms-Braunfels gaat. Zij waren echter al in 1625, op 4 april, getrouwd, zodat een huwelijkscadeau twee jaar na datum niet erg voor de hand ligt. Ook een geschenk naar aanleiding van de geboorte van haar zoon Willem II is niet waarschijnlijk; deze Oranje-Nassau-telg werd op 27 mei 1626 geboren. Vermoedelijk ging het om een verjaardagscadeau: Amalia werd in 1627 vijfentwintig. De vergissing over het 'huwelijksgeschenk' komt voor in de overigens voortreffelijke studie van jonkvrouwe C.H.de Jonge over Paulus Moreelse (De Jonge 1938, p.5) en werd o.a. overgenomen door Kettering (1983, p.1) en M.J.Bok, 'On the Origins of the Flute Player in Utrecht Caravaggesque Painting' in *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, ed. R.Klessmann, Braunschweig 1988, p.135.

2 Guarini's *Il pastor fido* verscheen voor het eerst eind 1589 te Venetië en Ferrara; het concept dateert overigens uit 1581.

8 HENDRICK TER BRUGGHEN
Fluitspeler (1621)
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

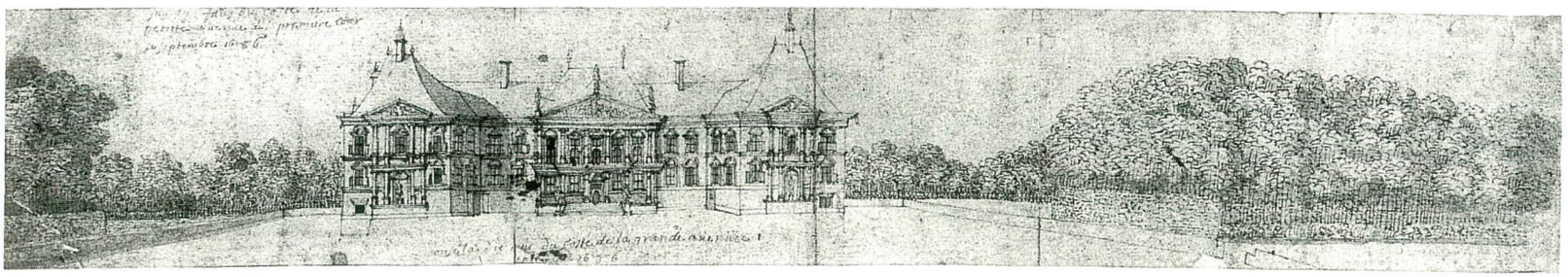
jaren voor het thema in het ikonografisch repertoire van de Nederlandse schilders werd opgenomen. Als eerste komt de Utrechter Dirck van Baburen in aanmerking; hij schilderde in 1623 een *Granida en Daifilo* (cat.nr.4). Bij de schilders die zich met pastorale onderwerpen bezig hielden, zou *Granida* een attractief thema worden (zie cat.nrs.5, 27, 33, 44 en 46).

De Utrechters worden algemeen beschouwd als de eersten die het pastorale genre in de Nederlandse schilderkunst introduceerden. Voorbijgaand aan een *Herderin* uit 1617 van Moreelse (afb.43.1), laat men meestal de naar links gewende *Fluitspeler* (afb.8), in 1621 geschilderd door de Utrechtse kunstenaar Hendrick ter Brugghen en nu in de Gemäldegalerie van de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel, vooraan in de rij staan van werken waarop een herder of herderin ten halve lijve voorkomt. Ter Brugghens schilderij sluit echter meer aan bij de Italiaanse pastorale schilderkunst dan bij de Nederlandse, waar herders veel explicieter werden weergegeven en dus duidelijker als zodanig herkenbaar zijn. Terecht merkte Slatkes op dat de baret-achtige hoed van de knaap enigszins uit de toon valt bij 'de overwegend klassieke of arcadische stemming van het schilderij'.[3]

Ongetwijfeld hebben enkele Utrechtse kunstenaars de doorbraak van de pastorale schilderkunst in Nederland bewerkstelligd, maar de primeur hadden ze niet. Die eer komt toe aan de Amsterdamse schilder Pieter Lastman (zie cat.nr.34 en essay Eric Jan Sluijter, elders in de catalogus). In de kunsthistorische literatuur is regelmatig gewezen op de invloed van de Utrechtse caravaggisten op Rembrandt. De invloed die Rembrandts leermeester Lastman heeft uitgeoefend op de Utrechtse caravaggisten is, voor zover mij bekend, nooit onderwerp van grondige studie geweest. Naar mijn stellige overtuiging waren het niet alleen Italiaanse schilders met Caravaggio op kop, die hun stempel drukten op het oeuvre van de Utrechtse caravaggisten; ook Lastman heeft, hoe bescheiden misschien ook, in dit verband zeer zeker een rol gespeeld.[4] Met deze constatering wordt natuurlijk niets afgedongen van de invloed die de reeds genoemde Caravaggio op de Nederlandse pastorale schilderkunst uitoefende, zeker waar het om herders of herderinnen ten halve lijve gaat. Onmiskenbaar groter nog is de invloed van Venetiaanse 16de-eeuwse schilders, Giorgione en Titiaan voorop.[5]

De groep Utrechtse schilders die zich inliet met pastorale onderwerpen, is beperkt. De overgrote meerderheid van deze kunstenaars werkten caravaggistisch; tevens verbleven de meesten van hen enkele jaren in Italië. Merkwaardig is echter wel dat, althans voor zover dat is na te gaan, geen van deze kunstenaars pastorale onderwerpen schilderde tijdens zijn verblijf in Italië.

Is het toeval dat de pastorale schilderkunst zich eerst na 1620 ontwikkelde, dat wil zeggen nadat Gerard van Honthorst vanuit Italië was teruggekeerd in zijn geboortestad Utrecht? Opvallend is in elk geval dat de pastorale schilderkunst in Utrecht beoefend



9 ANONIEM
Paleis Honselaarsdijk (1686)
's-Gravenhage, Gemeentelijke Archiefdienst

werd in het kleine kringetje van vrienden en kennissen van Gerard van Honthorst.

Toen Gerard van Honthorst op 26 juni 1620 in Utrecht terugkeerde na een jarenlang verblijf in Italië, werd zijn thuiskomst gevierd in aanwezigheid van een aantal zijner vrienden. Onder hen bevonden zich Van Honthorsts leermeester Abraham Bloemaert, de schilder Paulus Moreelse, de graveur Crispijn de Passe, de schilder en kunsthandelaar Herman van Vollenhoven, de architect Gijsbert van Vianen en diens broer, de zilversmid Adam van Vianen, evenals Aernout van Buchell, die de gebeurtenis in zijn dagboek vastlegde.[6]

Van de overige Utrechtse caravaggisten die zich ook op het terrein van de pastorale schilderkunst zouden begeven, was Ter Brugghen, die al in de herfst van 1614 uit Italië was teruggekeerd, niet van de partij. Dirck van Baburen en Jan van Bijlert waren daar ook niet bij: Van Baburen keerde vermoedelijk in 1621 uit Italië terug; Van Bijlert vermoedelijk in 1624.

Gerard van Honthorst heeft een primordiale rol gespeeld bij de introductie en de ontwikkeling van de pastorale schilderkunst in Nederland. In deze evolutie is zijn *Granida en Daifilo* (cat.nr.27) een markant hoogtepunt.[7]

Van Honthorst schilderde zijn *Granida en Daifilo* in 1625; het kwam terecht in paleis Honselaarsdijk, een van de residenties van Frederik Hendrik (afb.9). Volgens een inventaris uit 1707 hing het schilderij daar in 'Syne Majestyts antichambre aan de parterre'. Wie de opdrachtgever was, is onbekend. Het is niet onwaarschijnlijk dat *Granida en Daifilo*, dat uitgerekend in het huwelijksjaar van Frederik Hendrik en Amalia van Solms-Braunfels tot stand kwam, een huwelijkscadeau was. Als schenkers zouden Frederik v van de Palts en diens echtgenote Elisabeth, bij wie Amalia van Solms-Braunfels hofdame was vóór ze met Frederik Hendrik in het huwelijk trad, in aanmerking kunnen komen. Maar afgezien van deze hypothese staat vast dat het vorstelijk paar en in het bijzonder Elisabeth, vanaf haar komst in Nederland een stempel heeft gedrukt op het artistieke gebeuren.

Elisabeth Stuart, keurvorstin van de Palts, was de oudste dochter van de Engelse koning Jacobus I. Ze huwde in 1613 met Frederik v van de Palts die van moederszijde een kleinzoon van Willem van Oranje was. Frederik v was dus een neef van Frederik Hendrik. In 1610 werd hij keurvorst en in 1619 werd hij gekozen tot koning van Bohemen. In november 1620 werd zijn leger op de Witte Berg bij Praag vernietigend verslagen. Frederik vluchtte toen met zijn gezin naar Nederland. Het feit dat Frederik en Elisabeth slechts gedurende één winter op de Boheemse troon zaten, bezorgde hen de bijnaam 'winterkoning' en 'winterkoningin'.

Frederik en Elisabeth werden in Nederland vriendelijk en gastvrij ontvangen en bejegend. Het echtpaar vestigde zich in Rhenen. Daar werd het voormalige Agnieten-klooster vervangen door een fraaie woonst, die bekend werd als 'het koningshuis'. Uit een inventaris uit 1633 van de schilderijen in het koningshuis blijkt dat daar onder meer 'Ein Copey von einer Schäferin von Pauly Marelisen' en 'Ein Stück, so ein Schäferin von Bylartt' aanwezig waren.[8] Met Pauly Marelisen wordt uiteraard Paulus Moreelse bedoeld en Bylartt is Jan van Bijlert.

Na het overlijden van haar man in 1632 verliet de winterkoningin Rhenen en trok naar Den Haag en later naar Engeland, waar ze in 1662 overleed. Vanaf het moment dat het winterkoninklijk paar in Nederland arriveerde, verbleven ze overigens regelmatig in Den Haag, waar met name Elisabeth door haar levensstijl de toon van het hofleven bepaalde en een leidende rol speelde in het culturele leven.

Elisabeth had een zeer belangrijk aandeel bij het introduceren van Gerard van Honthorst in hogere kringen. Van Honthorst leerde de winterkoning en -koningin kennen ten huize van de Engelse ambassadeur in Den Haag, Sir Dudley Carleton. Dat gebeurde in 1621, kort nadat het koninklijk paar zich in Nederland had gevestigd. In juni van datzelfde jaar schreef Carleton aan de Earl of Arundel te Londen een brief

3 Slatkes in Utrecht/Braunschweig 1986, p.101.
4 Zie in dit verband J.A.L.de Meyere, 'Nieuw Licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en Tijdgenoten', in *Tableau* 9 (1986), p.67.
5 Zie in dit verband Kettering 1983, in het bijzonder p.37-40 en 92.
6 A.van Buchell, *Noae Quotidianae van Arnout van Buchell.* (ed. J.W.C.van Campen), Utrecht 1940, p.1-2.
7 Zie uitvoerig De Meyere 1988 en *ibid.* 1989, p.93-96.
8 J.C.Overvoorde, 'Het slot van den Winterkoning te Rhenen', *Bulletin Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* (1902-1903), p.79.

met lovende woorden over Van Honthorst.[9] Nog in hetzelfde jaar bestelde Carleton in opdracht van Arundel bij Van Honthorst een *Aenas flyinge out of Troy*.[10]

In de onmiddellijke omgeving van de winterkoningin leerde Van Honthorst haar hofdame Amalia van Solms-Braunfels kennen. Vanaf 1625, het jaar dat Amalia met Frederik Hendrik in het huwelijk trad en het jaar waarin *Granida en Daifilo* werd geschilderd, zou Gerard van Honthorst tot het eind van zijn leven een graag geziene leverancier van schilderijen voor het Nassause hof worden.

Ongetwijfeld was het ook Elisabeth die Gerard van Honthorst bij haar broer, de Engelse koning Karel I, heeft aanbevolen. In het voorjaar van 1628 drong Karel I er bij Van Honthorst op aan naar Londen te komen. In mei of juni van dat jaar trok Van Honthorst daar heen in gezelschap van zijn leerling en biograaf Joachim von Sandrart. In een periode van zes maanden vervaardigde Van Honthorst voor het Banqueting-house in Whitehall *Apollo en Diana*, een schilderij van meer dan drie en een halve meter hoog en bijna zes en een halve meter breed (afb. 10). Op het schilderij, dat tegenwoordig in Hampton Court-Palace hangt, is Apollo een personificatie van de Engelse koning Karel I; Diana staat voor koningin Henriette Maria, terwijl de hertog van Buckingham als Mercurius is afgebeeld.[11]

Na een verblijf van zo'n half jaar in Engeland, keerde Van Honthorst in december

10 GERARD VAN HONTHORST
Apollo en Diana (1628)
Londen, Hampton Court

1628 terug naar Utrecht. Bij zijn terugkeer schonk hij namens Karel I en diens echtgenote aan de winterkoning en -koningin twee portretten waarop het Engelse koningspaar als herder en herderin waren afgebeeld.[12] Beide portretten zijn spoorloos.

Eveneens in opdracht van de Engelse koning vervaardigde Gerard van Honthorst kort na *Apollo en Diana* een portret van de winterkoning en -koningin met hun kinderen (afb. 11). Van Honthorst schilderde het doek, dat zich in de verzameling van prins Ernst August van Hannover bevindt, nadat hij in Utrecht was teruggekeerd.[13] De kledij van koning Frederik wijst erop dat het om een zogeheten *portrait historié* gaat. Minder evident is de associatie met *L'Astrée* van Honoré d'Urfé. Dat werk was vooral in hofkringen zeer geliefde lectuur. Maar al te graag identificeerde men zich daar met de hoofdfiguren uit D'Urfés roman. Van Honthorst heeft zich voor zijn schilderij laten inspireren door het laatste deel van *L'Astrée*. Uitgerekend dat stuk is trouwens geschreven door D'Urfés

11 GERARD VAN HONTHORST
Portret van Frederik v van de Palts en Elisabeth met hun kinderen (1629)
Hannover, collectie van de Prins van Hannover

secretaris Baro. De winterkoning en -koningin zijn op Van Honthorsts schilderij weergegeven als Celadon en Astrée, de hoofdrolspelers van *L'Astrée*.

Behalve de winterkoningin speelde ook Constantijn Huygens een belangrijke rol als artistieke adviseur van Frederik Hendrik en Amalia. Deze erudiete secretaris onderhield zeer nauwe contacten met Utrechtse schilders. Uit een inventaris die tussen 1632 en 1634 werd opgemaakt, blijkt dat Frederik Hendrik ongeveer honderd schilderijen bezat. De prins had onder meer vier schilderijen van Rubens en zes van Van Dyck. Maar de meest opvallende plaats namen schilderijen in, die door Utrechtse meesters waren vervaardigd: twaalf van Cornelis van Poelenburch; negen van Gerard van Honthorst; vijf van Paulus Moreelse; vier van Roelant Savery en één van Jan van Bijlert. Al deze kunstenaars, met uitzondering van Savery, schilderden onder meer pastorale onderwerpen. Het aandeel dat Huygens bij de opbouw van deze collectie had, is niet gering. Volgens Frederik Hendriks recente biograaf, de Nijmeegse hoogleraar geschiedenis Poelhekke, waren de artistieke ambities van de prins niet van dien aard dat hij in staat zou zijn geweest om een dergelijke fraaie collectie op te bouwen.[14] Voor Amalia van Solms-Braunfels heeft Poelhekke niet veel vleiende woorden over – hij beschuldigt haar zelfs van 'vulgariteit' –, ook niet over haar bemoeienissen met kunst.[15] Het harde oordeel dat Poelhekke velt over Frederik Hendrik en Amalia heeft in elk geval tot gevolg dat het artistieke aandeel van Constantijn Huygens een zwaar accent krijgt.

Ook in verband met de pastorale thematiek kunnen we niet voorbij gaan aan Huygens. Hij vertaalde in 1623 onder meer een gedeelte van *Il pastor fido* in het Nederlands; het werd in zijn *Otia* opgenomen.[16] Eerder al had Huygens zich met pastorale literatuur bezig gehouden: in 1618, toen hij in gezelschap van Dudley Carleton in Londen verbleef, schreef hij *Doris oft Herder-clachte* en in 1622 *Uytlandige Herder*.

Het is zeer waarschijnlijk dat Huygens de hand had in de opdracht die Frederik Hendrik in of rond 1635 aan een viertal in Utrecht werkzame kunstenaars – Abraham Bloemaert, Herman Saftleven, Cornelis van Poelenburch en Dirck van der Lisse (cat.nrs.12, 35, 48 en 51) – gaf voor het vervaardigen van een serie schilderijen met *Il pastor fido*-voorstellingen.[17] Deze schilderijen, die door Van Gelder tot 'de belangrijkste evenementen in de geschiedenis van de Noord-Nederlandse Pastor Fido-voorstellingen' werden gerekend, waren bestemd voor Amalia's 'Cleedcamer' in paleis Honselaarsdijk.[18]

9 Judson 1959, p.58.
10 Braun 1966, p.346-348, nrs.28 en 29.
11 *Ibid.*, p.224, 226 nr.81.
12 *Ibid.*, p.46.
13 *Ibid.*, p.46 en 227-230 nr.83.
14 J.J.Poelhekker, *Frederik Hendrik. Prins van Oranje. Een biografisch drieluik*. Zutphen 1978, p.143.
15 *Ibid.*, p.148.
16 Verkuyl 1971, p.475-488.
17 Slechts één van de vier schilderijen, namelijk dat van Herman Saftleven, draagt het jaartal 1635. De serie is echter duidelijk als één geheel geconcipieerd.
18 Van Gelder 1978, p.246.

12 Titelpagina van *Den getrouwen herder* van HENDRICK BLOEMAERT (1650)

De vier kunstenaars die de *Il pastor fido*-cyclus schilderden, maar ook alle andere Utrechtse schilders van pastorale onderwerpen blijken goed vertrouwd te zijn geweest met de literaire bronnen voor hun onderwerpen. In hoeverre deze kunstenaars behalve met Huygens ook contacten onderhielden met andere schrijvers van pastorale literatuur zoals Jacob Cats, Daniel Heinsius, Pieter Cornelisz Hooft, Johan van Heemskerck en Theodoor Rodenburgh, is weinig bekend. In Utrecht viel er op het pastorale literaire terrein in elk geval weinig te beleven; het centrum lag in Amsterdam. Opvallend is wel het feit dat het in Utrecht uitgerekend een schilder was, die onder de titel *Den Getrouwen Herder* een vertaling leverde van *Il pastor fido*, namelijk Hendrick Bloemaert (afb.12).[19] Zijn vertaling is niet bepaald van een hoogstaand niveau noch van bijzondere betekenis. 'Hij kon ongetwijfeld een leesbare alexandrijn schrijven', aldus Verkuyl, 'maar zijn pen blijkt toch niet tot méér in staat dan tot een berijmde weergave van de prozatekst'.[20]

Na Bloemaerts publicatie volgt weliswaar nog een heruitgave van Hoofts *Granida*, maar die komt als onderdeel voor in het verzamelwerk *P.C. Hoofts Mengel-werken* en dateert uit 1704. Bovendien gaat het om een uitgave die de Utrechter Willem van de Water in samenwerking met de Amsterdammers Henrik Wetstein en Pieter Sceperus en de Leidenaar Daniel van den Dalen op de markt bracht.

Dan is daar ook nog Catharina Johanna de With, dochter van een Utrechtse advocaat. Zij publiceerde in 1719 overigens niet in Utrecht, maar in Rotterdam *De Getrouwe Herderin*, dat een vertaling is van Contarini's *Fida ninfa*. Catharina Johanna de Withs publicaties zijn een en al verrukking van alles wat zich in het gedroomde land kan afspelen. Maar met Catharina de With zijn we de grens van de 17de eeuw overschreden en, wat de uitgave van haar werk betreft, ook de grenzen van Utrecht. Laten we daarom nog even terugkeren naar de pastorale literatuur van het 17de-eeuwse Utrecht.

In 1612 verscheen te Utrecht een uitgave van Vergilius' *Georgica* onder de titel *Compendium Operum Virgilianorum*. Die editie was voorzien van illustraties van Crispijn de Passe I. Diens zoon, Crispijn de Passe II, was de samensteller van *Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps*, dat in 1630 werd uitgegeven. Tien jaar later verscheen zijn *Les Vrais Pourtraits de quelques unes des plus grandes Dames de la Chrestienté, desguisés en Bergères*. Dit werk is in feite een variatie op het boek uit 1630.

De populariteit van het pastorale genre in Nederland is voor een deel aan de publicaties van Crispijn de Passe II te danken.[21] Daar hoort ook zijn *Van 't light der Teken en Schilder konst* bij. Het eerste deel van dat modellenboek verscheen in 1643 te Amsterdam; de overige vier delen volgden een jaar later. Naast Crispijn de Passe zelf leverde een aantal kunstenaars ontwerpen voor het boek, zoals bijvoorbeeld Jan van Bijlert (afb.13-14). De onderschriften op deze beide gravures wijzen erop dat Crispijn van de Passe de prenten vervaardigde – 'C:Pas. excùdit' – naar schilderijen van Jan van Bijlert – 'J:byler.pinxit' –. Dergelijke prenten hebben een belangrijk aandeel gehad in het populariseren van de pastorale thematiek.

Crispijn de Passe droeg zijn *Van 't light der Teken en Schilder konst* op 'Aen de wel Eedle en Hoogh Mogende Heeren, mijn Heeren de Staten der Provintie van 't oude en vermaarde Stift Uitrecht Als mede aen mijne gebiedende Heeren De Heer Schout, Burgermesteren, Schepenen en Raden der voorsz. Stat'. Datzelfde illustere gezelschap van 'Heeren de Staten der Provintie' hadden, zoals aan het begin van deze bijdrage ter sprake kwam, onder meer een schilderij met een herder en een schilderij met een herderin cadeau gegeven aan Amalia van Solms-Braunfels. Overigens gebeurde dat wel zeventien jaar eerder. In die tijdspanne had het centrum van pastorale schilderkunst zich verplaatst van Utrecht naar Den Haag en Amterdam. Met deze geografische verschuiving is ook een mutatie merkbaar wat de consumenten betreft. In den beginne trok het pastorale genre voornamelijk de belangstelling van adel en patriciaat; later komen daar de rijk geworden burgers bij. Parallel loopt wat men de devaluatie van het genre zou kunnen noemen: de

19 Zie over Bloemaerts *Den Getrouwen Herder* uitvoerig Verkuyl 1971, p.287-309.
20 *Ibid.*, p.308.
21 De betekenis van deze werken is uitvoerig aan de orde gesteld door Kettering 1983, p.51-53 en 75-77.
22 Bredius III, p.786-787.
23 Van Wyttenhorst woonde van 1628 tot 1665 te Utrecht op het zeer deftige Janskerkhof, waar meerdere edelen een woning hadden.
24 Zie in dit verband C.H.de Jonge, 'Utrechtse schilders der XVIIde eeuw in de verzameling van Willem Vincent Baron van Wyttenhorst', in *Oudheidkundig Jaarboek* (1932), p.120-134 en De Meyere 1990, p.33-40.
25 J.G.van Dillen, *Van rijkdom en regenten*. 's-Gravenhage 1970, p.285.
26 W.Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. Ed. G.Clark, Oxford 1972, p.85-86.
27 Faber 1988, p.142-149.

Tu mea Flora nives, et sunt tua lumina Sola
Instare, quæ flammis frigida corda foves.

Rustica tam non sum, quin me Cœlestis amores
Tangant, sic flammis urbe amata meis.

13 CRISPIJN DE PASSE II NAAR JAN VAN BIJLERT
Coridon (ca.1644)
Uit : C.de Passe II, *Van 't light der Teken en Schilder konst*. Deel 4 Amsterdam 1644.
Gravure

14 CRISPIJN DE PASSE II NAAR JAN VAN BIJLERT
Silvia (ca.1644)
Uit : C.de Passe II, *Van't light der Teken en Schilder konst*. Deel 4, Amsterdam 1644.
Gravure

inhoud wordt simplistischer, terwijl de presentatie van de voorstelling frivoler wordt. In de loop van de 17de eeuw, maar zeker in de 18de eeuw wordt pastorale schilderkunst vooral decoratieve kunst, die bij uitstek geschikt was voor landhuizen. Daar, een eind weg van de drukke en overbevolkte steden, vonden vermogende stedelingen een *pied-à-terre*, waar ze behalve van het landleven ook met volle teugen konden genieten van hun prachtige interieurs, inclusief de pastorale schilderijen. Dat die stukken niet al te gecompliceerd van inhoud mochten zijn, ligt nogal voor de hand.

Het is uiteraard niet zonder reden dat Crispijn de Passe zijn boek opdroeg aan de 'Hoogh Mogende Heeren' van Utrecht. Dat gezelschap was niet alleen officieel opdrachtgever, zoals dat het geval was met het geschenk aan Amalia van Solms-Braunfels, maar ook privé waren ze duidelijk geïnteresseerd in pastorale schilderijen. Zo bevonden zich onder de achttien schilderijen die vermeld worden in de 'Inventaris van zaliger Cornelis van Werckhoven, in zyn leven Raad en Vroedschap en Schepen der Stadt Utrecht, en Cathr. Gabry' – zij stierf op 4 april 1655, hij op 12 december van hetzelfde jaar – '2 stuckx schilderyen van een speelenden Herder en een singende harderin geschildert by den jongen Morelisse' en '2 stucx schilderyen het een van een herder met een fluyt ende het ander een harderin met een blomkranssie geschildert van den Ouden Morelisse'.[22] Met 'den Ouden Morelisse' wordt uiteraard Paulus Moreelse bedoeld; met 'den jongen' ongetwijfeld diens zoon Johannes.

Evenmin is het toeval dat Hendrick Bloemaert zijn *Getrouwen Herder* voorzag van een opdracht 'Aen den Wel-gheboren Heere, Heer Wilhelm Vincent van Wittenhorst, Heere van Wittenhorst en van der Stadt'. Willem Vincent baron van Wyttenhorst was een Utrechts edelman, die in 1646 huwde met zijn nicht Wilhelmina van Bronckhorst.[23] Bij haar huwelijk bracht zij onder meer een aantal schilderijen mee, die werden toegevoegd aan de collectie van de baron. Die verzameling zou uiteindelijk uitgroeien tot meer dan tweehonderd schilderijen, waarbij vooral die van Cornelis van Poelenburch en Herman Saftleven tot de favoriete stukken behoorden.[24]

In tegenstelling tot andere steden, zoals Amsterdam, waar de burgerij de dienst uitmaakte, werd Utrecht in de 17de eeuw geregeerd door adel en patriciaat, de voortdurende oppositie van burgerij ten spijt. De leden van de staten bijvoorbeeld werden in Utrecht voor ongeveer de helft benoemd door de steden en voor de rest door de ridderschap. Vertegenwoordigers van de kapittels, die na de reformatie in geseculariseerde vorm waren blijven bestaan, werden op hun beurt aangewezen door de steden en de ridderschap.[25]

De Engelse ambassadeur in Den Haag, Sir William Temple, noteerde dat de adel in Nederland gering in aantal was en dat de edele heren bijna allemaal hoge ambtelijke of militaire funkties bekleedden. Verder viel het Temple op dat er tussen de adel en de rest van de bevolking in Nederland een enorme afstand bestond. Nederlandse edelen lieten zich volgens Temple bovendien zeer opvallend op hun status voorstaan.[26]

De Nederlandse adel, die voor een groot deel geconcentreerd was in de stad en de provincie Utrecht, was een gesloten kaste, zodat het ook niet onlogisch is dat de pastorale schilderkunst, althans in het begin, beperkt bleef tot dat kleine, uitgelezen gezelschap. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat binnen die beperkte groep bepaalde thema's als een *perpetuum mobile* opduiken. *Granida en Daifilo* is daar een goed voorbeeld van. De schilderijen met dit onderwerp, die in 1623 door Dirck van Baburen en in 1625 door Gerard van Honthorst werden geschilderd, kwamen reeds ter sprake. Dat laatste schilderij kwam terecht bij stadhouder Frederik Hendrik. Het eerste was bestemd voor jonkheer Peter van Hardenbroeck. Deze Utrechtse edelman liet zich, zoals Dirk Faber in een goed gedocumenteerd artikel duidelijk maakte, op Van Baburens schilderij als Daifilo uitbeelden, terwijl Van Hardenbroecks beminde, Agnes van Hanxelaer, als Granida is weergegeven.[27] Overigens is het in dit verband wel interessant te weten dat Van Hardenbroeck behalve een van de meest invloedrijke edelen in Utrecht, ook een

bevriende relatie van Frederik Hendrik was (zie cat.nr.4).[28]

De soms gecompliceerde inhoud van de pastorale thematiek met daarbij de specifieke eisen die opdrachtgevers van schilderijen aan dergelijke onderwerpen stelden, vereiste de nodige competentie van de kunstenaar. Niet zo vreemd dus dat het aantal schilders dat zich op het pastorale pad bewoog, relatief klein was, zeker wanneer men dat afweegt tegen de grote hoeveelheid actieve kunstenaars. Zeker waar het om de uitbeelding van 'historiën' ging, werd van de schilder niet alleen perfecte weergave van alle onderdelen van het gekozen onderwerp geëist, maar tevens het vermogen om eigen ideeën te verwerken. Dit onderscheidt de historieschilders juist van andere schilders, die de zichtbare werkelijkheid slaafs en fantasieloos afbeelden.

Kennis van de literatuur was van groot belang voor de historieschilder, simpelweg omdat alleen een belezen kunstenaar een verantwoorde historie kon schilderen. Essentieel is ook dat een kunstenaar die zijn vertrouwdheid met literatuur bewees, daardoor duidelijk aangaf méér te zijn dan een eenvoudige ambachtsman. De ideale schilder was een *pictor doctus*, een geleerde schilder, die zich graag opgenomen zag in de kring van humanisten. In dit verband moet humanisme gezien worden in de betekenis van een geestesstroming die de studie van de klassieken als basis neemt voor de vorming van de mens en het klassieke voorbeeld als ideaal neemt.

Het voorbeeld bij uitstek van een humanist was de Utrechtse jurist Arent van Buchell, die zich, zoals dat in humanistenkringen hoorde, bij voorkeur met zijn verlatijnste naam Arnoldus Buchelius presenteerde.[29] De bemiddelde Buchelius kon zich de luxe veroorloven om zich vrijwel uitsluitend bezig te houden met studie en met hobby's. Het bestuderen van de antieken en historisch en genealogisch onderzoek werden afgewisseld met reizen, verzamelen, corresponderen met andere humanisten en, niet te vergeten, contacten met kunstenaars.[30] Met een aantal Utrechtse kunstenaars onderhield Buchelius bijzonder goede contacten. Abraham Bloemaert was één van hen, Gerard van Honthorst een andere. Niet zo verwonderlijk dus dat Buchelius tot het selecte gezelschap behoorde op het feestje ter gelegenheid van Van Honthorsts terugkeer uit Italië.

Buchelius kreeg, vóór hij rechten studeerde, zijn opleiding aan de Utrechtse Latijnse- of Hieronymusschool, die een centrum van humanisme was. Van 1633 tot 1648 was Abrahamus Bocstadius conrector van die school. Hij vertaalde Heinsius' *Lof-sanck van Jesus Christus* en, wat ons meer interesseert, hij was een van de drie personen die een lofdicht schreef voor Hendrick Bloemaerts *Den Getrouwen Herder*.[31] De anderen waren A. Hoogerbeets, waarover uitermate weinig bekend is, en Joost van den Vondel, die verder in deze bijdrage nog ter sprake komt.

De invloed van de humanisten op het gebied van het pastorale genre is van kapitale betekenis. Niet alleen wat de onderwerpen, maar ook wat de entourage en het decorum betreft, zijn de wortels van pastorales terug te vinden in de klassieke oudheid. Voor humanisten lag het gedroomde land niet in de nieuw ontdekte wereld, waar lieden die uitsluitend uit waren op het vergaren van geld en materiële goederen, zich op concentreerden. Humanisten richtten zich juist op de oude wereld die volgens hen ooit bevolkt was met schepselen die de incorporatie waren van wijsheid en schoonheid. Die waarden waren volgens humanisten in de loop der eeuwen verloren gegaan en zij beschouwden het dan ook als hun plicht de bronnen van die verloren cultuur op te sporen en te bestuderen. Pastorale wezens zijn uiteraard feilloos in deze visie in te passen. Herders, om ons tot die groep te beperken, leiden een idyllisch bestaan in een ongerepte natuur. Hun fysische schoonheid is een spiegel van hun geest. Zo zijn ze ook terug te vinden op de schilderijen die door een aantal Utrechters in de jaren twintig en dertig van de 17de eeuw werd vervaardigd. Ze werden niet afgebeeld als sjofele wezens, zoals ze in werkelijkheid waren, maar als geïdealiseerde en gedisciplineerde figuren, zoals de humanisten ze wilden zien en zoals ook de *beau monde* ze graag zag. Een edelman die zich als herder liet portretteren

28 *Ibid.*, p.144 en 147.

29 Een goede biografie van Buchelius gaat vooraf aan *Diarium van Arend van Buchell*, uitgegeven door G.Brom en L.A.van Langeraad, Amsterdam 1907.

30 Zie in dit verband: G.J.Hoogewerff en J.Q.van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius 'Res Pictoriae'. Aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken, 1583-1639*. Den Haag 1928.

31 Verkuyl 1971, p.292.

kon vanzelfsprekend niet toestaan dat hij als een ordinaire landman werd weergegeven. Dat was volstrekt contradictoir, simpelweg omdat een edelman ver verheven was boven de landman. De geschilderde herders zijn dan ook minder 'natuurlijk' dan ze op het eerste gezicht lijken.

Achter de spannende pastorales, al dan niet overgoten met een pikant sausje, stak doorgaans echter wel een moraal van het verhaal, namelijk het onderdrukken van lagere instincten. Smits-Veldt formuleerde het als volgt: 'Herders als instructeurs inzake de kennis van God en de natuur en de voortreffelijkheid van een 'natuurlijke' levenswijze behandelen een veel ruimer scala van onderwerpen dan alleen de liefde in al zijn variaties, hoewel natuurlijk de harmonische, vervulde liefde tussen de sexen wel als essentieel element van het gelukkig leven wordt beschouwd'.[32] De Utrechtse auteur en fanatieke piëtist Judocus van Lodensteyn gebruikte Hoofts herderszang aan het begin van diens *Granida* om in 1659 het gedicht *Jesus getrouwe liefde voor de wereldt verkoren* te schrijven. Zoals Hoofts Dorilea smacht van verlangen naar haar aardse minnaar, zo verlangt Van Lodensteyn naar goddelijke liefde. In hetzelfde jaar publiceerde hij *Harders-sang, of Pastorel*, maar dat is de toegevoegde titel van *Jesus Min, of Ware Kuysheid*. Die herderszang bevat alle kenmerken van een pastoraal gedicht, echter met een essentieel verschil: het is Van Lodensteyn niet om aardse min te doen, maar om goddelijke liefde.

We blijven nog even in dichterlijke kringen. Een van de poëten die een lofdicht schreef voor Hendrick Bloemaerts *Den Getrouwen Herder*, was Joost van den Vondel. Het kwam reeds ter sprake. Omstreeks 1665 schreef deze Amsterdamse auteur een gedicht 'Op d'Afbeeldinge van Uitert, getekent door Herman Zachtleven'. In dat gedicht gaat Van den Vondel met zevenmijlslaarzen door de historie van Utrecht, om te eindigen in één grote lofzang op de aloude bisschopsstad. De laatste regels van het gedicht luiden als volgt:

'Dees stadt, de hooftstadt van het Sticht, in top gestegen
Legt in een vruchtbren schoot van klaygront, ryk van zegen.
Hier zwelt de korenaer, daer d'uier vol met room.
Hier rust de herder in de schaduw van den boom.
Hier vloeien Vecht en Mare door boomgaert en prieelen.
En heerensloten heen. Hier trecken boschtooneelen
De tortels en het vee. Daer zuight de honigby.
Daer zingt de nachtegael en leeurik even bly
Een liefelyk gezang, dat noit het oor verveelde.
Hoe noemt men Uitrecht dan? Een Paradys vol weelde'.

In die verzen zijn de basisingrediënten terug te vinden voor een pastorale: een idyllische natuur, een rustige sfeer en lieftallige schepsels. De mens die zich in dit paradijs bevindt is een herder die rust 'in de schaduw van den boom'. Een 'historie' speelt zich daar echter niet af.

Saftlevens tekening waarop Van den Vondels gedicht betrekking heeft, is niet meer bekend. Maar de voorstelling op die tekening zal naar alle waarschijnlijkheid niet essentieel anders geweest zijn dan die op een gravure uit 1648 (afb.15).[33]
Utrecht als 'Een Paradys vol weelde', zoals Van den Vondel het typeerde, was voor kunstenaars uiteraard meegenomen, maar dat Arcadië van het noorden was beslist niet voldoende om de bakermat van de pastorale schilderkunst in Nederland te worden. Het concept voor dit nieuwe genre vonden de Utrechters in Italië. De intensieve banden die in de 17de eeuw tussen Utrecht en Italië bestonden, in het bijzonder met Rome, waren gebaseerd op een eeuwenoude traditie.[34] In dit verband mag niet voorbij worden gegaan aan de rol die de humanisten speelden. Hun kennis van de antieke oudheid was voor een belangrijk deel het fundament van de beeldende kunst. Inhoudelijk gezien is de pastorale

32 Smits-Veldt 1989, p.391.
33 Zie in dit verband Van Campen 1937, p.29-55 en J.de Meyere, *Utrecht op schilderijen*. Utrecht 1988, p.41-52.
34 J.de Meyere, 'Alle Wege führen nach Rom' in Keulen/Utrecht 1991, p.46-64.

15 HERMAN SAFTLEVEN
Panorama van de stad Utrecht (1648)
Gravure

schilderkunst een logisch vervolg op wat zich in de 16de-eeuwse historieschilderkunst in Nederland had ontwikkeld. De idyllische sfeer met naakte en halfnaakte wezens in een landelijke omgeving, zoals die expliciet tot uiting komt in de pastorale schilderkunst, is immers in de 16de eeuw terug te vinden in de vele mythologische taferelen van de maniëristen. Van echte pastorales is dan nog geen sprake, maar de stap naar dat nieuwe genre is kleiner dan het lijkt. Dat die overgang uitgerekend plaatsvond in Utrecht, dat met coryfeeën als Abraham Bloemaert, Joachim Wtewael en Paulus Moreelse een centrum van maniëristische schilderkunst was, is alles behalve verwonderlijk. Het waren echter niet Bloemaert, Moreelse en Wtewael die de doorbraak van de pastorale schilderkunst in Nederland bewerkstelligden, maar Gerard van Honthorst en Dirck van Baburen.

Laten we tot slot nog even terugkeren naar Van Honthorsts feestje ter gelegenheid van zijn terugkeer uit Italië en de aanwezigen nogmaals de revue laten passeren. Allereerst waren daar Bloemaert, de leermeester van Van Honthorst, en Moreelse, de leermeester van Van Baburen. Deze laatste verbleef, zoals reeds werd opgemerkt, op de datum van het partijtje nog in Italië. Enkele maanden later keerde ook hij terug, maar stierf al in 1624. Verder was Crispijn de Passe aanwezig, vader van Magdalena, Simon, Willem en Crispijn junior, allen graveurs. De laatstgenoemde publiceerde enkele werken die een belangrijke bijdrage leverden aan de verspreiding van het pastorale genre in Nederland. Ook aanwezig was de zeer erudiete humanist Buchelius. Vervolgens was daar nog Herman van Vollenhoven, schilder en kunsthandelaar. Hij was in 1627 de bemiddelaar bij het geschenk van de staten van Utrecht aan Amalia van Solms-Braunfels.[35] Onder de schilderijen die toen cadeau werden gegeven, bevonden zich, zoals aan het begin van deze bijdrage vermeld werd, 'een herder ende herderinne' van Moreelse. Binnen deze kring van Van Honthorsts gasten zijn de kiemen te vinden voor wat uitgroeide tot een bloeiende tak van de Nederlandse schilderkunst in de Gouden Eeuw.

35 Kramm VI, p.1787.

De entree van de amoureuze herdersidylle in de Noord-Nederlandse prent- en schilderkunst

Eric Jan Sluijter

Toen Hendrick Goltzius in de eerste jaren van de 17de eeuw een voorstelling met een herder en zijn beminde vervaardigde (door een anonieme graveur, vermoedelijk Jacob Matham, in prent gebracht), introduceerde hij daarmee iets nieuws in de beeldende kunst van de Noordelijke Nederlanden (afb.16).[1] Hoewel deze pastorale inventie een noviteit was, heeft zij banden met diverse andere onderwerpen en bevat zij vele motieven die al eerder voorkwamen. Beginnend bij deze prent naar Goltzius, zullen de pastorale uitbeeldingen die in de eerste twee decennia van de 17de eeuw ontstonden nader worden bekeken.[2] Daarbij zal bijzondere aandacht worden besteed aan de verwantschappen met reeds bestaande picturale motieven en de – al dan niet aanwezige – samenhang met literaire conventies om enig inzicht te krijgen in het hoe en waarom van het onstaan van dit nieuwe type voorstellingen.

De prent naar Goltzius' inventie toont een jeugdig paar dat, onder een eikeboom gezeten, elkaar liefdevol in de ogen kijkt, terwijl het meisje de hand op de knie van haar minnaar legt; deze is door de naast hem liggende herdersstaf duidelijk gekarakteriseerd als een herder. De suggestie wordt gewekt dat zij tot elkaar spreken. Boven het hoofd van het meisje zijn de namen *Coridon en Silvia* geschreven: kennelijk werd het nodig gevonden het paar voor de toeschouwer te identificeren. Het betreft echter geen verwijzing naar personages uit een specifieke, narratieve tekst; deze namen geven slechts aan dat het om een pastoraal liefdespaar gaat. Voor de geletterde toeschouwer versterkten zij de associaties met een van liefde blakende herder die in een *locus amoenus* – ver van het onnatuurlijke stads- en hofleven – zijn schuchtere metgezellin met liefdesbetuigingen overlaadt en haar het hof maakt met zang en fluitspel.

Corydon (net als op de prent naar Goltzius wordt zijn naam in de Nederlandse pastorale poëzie meestal gespeld als Coridon) is, sinds zijn optreden in Theocritus' *Idyllen* en Vergilius' *Eclogae*, misschien wel de meest voorkomende herdersnaam in de pastorale literatuur. In Vergilius' *Eclogae* (of *Bucolica*) – het werk dat zo bepalend was voor de ontwikkeling van de bucolische en pastorale literatuur (en waarvan zojuist de eerste Nederlandse vertaling door Carel van Mander was verschenen) – is Corydon bij uitstek het type van de eenvoudige, verliefde jonge herder en tevens de beste zanger/dichter onder de herders die met elkaar wedijveren in het zingen van liefdesklachten.[3]

In deze klassieke herdersdichten zijn de beminde vrouwen niet lijfelijk aanwezig. Zij worden slechts door de herders bezongen in de liefdesliederen en minneklachten, en zij heten bijvoorbeeld Amaryllis, Galatea of Phyllis; de naam Silvia komt dan nog niet voor. Deze naam doet pas haar intrede in de tweede helft van de 16de eeuw, de tijd dat de geliefden van de herders in de pastorale literatuur ook eigen rollen toebedeeld hebben gekregen.[4] Dan wordt Silvia – wier naam er op wijst dat de lommerrijke natuur haar domein is – een van de veelvuldig voorkomende benamingen van de voor de liefde vluchtende of de liefde beantwoordende nimf/herderin. In deze literatuur kan de beminde van Corydon ook Amaryllis, Galatea, Phyllis of Lydia heten, en de minnaar van Silvia evengoed Tityrus, Thyrsis, Damon of Daphnis, om enkele van de meest voorkomende

1 B.91 (anoniem naar Goltzius). Door Jacob Matham uitgegeven (later nog eens door Jodocus Hondius; waarschijnlijk was Matham ook de graveur). De vorm en structuur van de gezichten en ledematen van de figuren lijken mij te wijzen op een datering kort na 1600 en vóór ca.1606. Men vergelijke bijvoorbeeld de meid op de 1603 gedateerde tekening *De vette keuken* met de vrouwelijke figuur op deze prent (E.K.J.Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*. Utrecht 1961, afb.369).

2 In het voortreffelijke boek van Alison Kettering – het eerste en enige standaardwerk over pastorale voorstellingen in Nederland, een studie die vanzelfsprekend voor dit artikel het uitgangspunt vormde – ligt de nadruk op de rond 1620 op gang komende 'Utrechtse' traditie in de weergave van herders en herderinnen en op de in dezelfde tijd opkomende narratieve voorstellingen (uit de *Pastor fido* en *Granida*). Omdat het – geringe aantal – prenten en schilderijen met niet verhalende, en geheel anders geaarde, pastorale idylles die daarvóór ontstonden in haar boek niet uit de verf zijn gekomen, wordt daaraan in dit artikel alle aandacht besteed. Weliswaar komen de meeste van de voorstellingen waarop hier uitvoerig wordt ingegaan ook in Ketterings boek kort ter sprake (voornamelijk in hoofdstuk 6), maar door het ontbreken van een chronologische structuur in haar behandeling van pastorale voorstellingen, krijgt men daar helaas geen zicht op de vroegste ontwikkeling ervan in Nederland.

3 In de *Eclogae* II en VII, beide sterk geïnspireerd op de *Idyllen* van Theocritus. Zie voor een recente analyse van de *Idyllen* van Theocritus en de *Eclogae* van Vergilius: E.Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods. Bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Leiden 1990 (diss.), hfdst. I en III.

4 Zie over Silvia ook hieronder, noot 37.

pastorale namen te noemen. In de amoureuze pastorale liedjes die, in de typisch Hollandse liedboeken, vanaf 1608 in snel groeiende aantallen voorkomen[5], zijn het echter dikwijls Corydon en Silvia die met elkaar worden gepaard. Zij blijken in deze populaire liedjes het meest voor de hand liggende pastorale liefdespaar te zijn geworden, zeker wanneer het luchtige erotische liedjes betreft van een herderspaar dat elkaars liefde beantwoordt. In 1613 moet bijvoorbeeld een lied met de titel 'Van Coridon en Silvia' algemeen bekend zijn geweest omdat het dan, in *Cupido's Lusthof*, diverse malen als wijsaanduiding wordt gebruikt.[6] Het is opmerkelijk dat, wanneer wij later enkele malen namen aantreffen bij of op beeldende voorstellingen van herders/herderinnen, het ook dan altijd die van Coridon en Silvia zijn.[7]

Met Coridons meest opvallende attribuut op deze prent, de herdersstaf die naast hem ligt, zullen de toeschouwers uit die tijd geheel vertrouwd zijn geweest. De herdersstaf was immers vanouds bij uitstek het herkenningsteken van de schaapherder zoals die te zien was in vele bijbelse, en enkele mythologische voorstellingen: van de eerste herder Abel tot de herders van de Aanbidding, en van Paris als herder tot Apollo met de kudde van Admetus. Dat de herder als ideaaltype zo'n krachtig leven beschoren was in de christelijke cultuur werd zeker geholpen door het feit dat in de bijbel het hersersleven prominent aanwezig is en de herder voor de christen als vanzelf bijbelse associaties met nederigheid, nobelheid en natuurlijke wijsheid kon oproepen: niemand minder dan bijvoorbeeld

16 JACOB MATHAM? NAAR HENDRICK GOLTZIUS
Coridon en Silvia
Gravure

5 In *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught*. Amsterdam 1608, verschijnen de eerste pastorale liederen; indien de herder in deze liedjes een naam heeft is dat Coridon; zijn beminde heet in één geval Lydia (p.5) en verder is zij anoniem en wordt als 'nymph' of 'velt-goddin' aangeduid (p.26).

6 *Cupido's Lusthof*. Amsterdam 1613, p.27, 111, 149. De liedjes waarin Coridon en Silvia optreden hebben bijna altijd een sterk erotisch karakter. Kennelijk werd het zo vanzelfsprekend dat zij een paar vormen dat elkaars liefde beantwoordt, dat in een lied uit *Minne-plicht ende kuysheyts-kamp* (Amsterdam 1625), een klagende herder Damon zingt 'Och was ick Corydon van Silvia ghevrijt' (bij de 'Geestige Liedjes', niet gepagineerd).

7 Op twee prenten van een herder en een herderin naar Jan van Bijlert staan de namen Coridon en Silvia (afb.13-14); op Bloemaerts schilderij van een herderin met een brief uit 1628, is een gedeelte te lezen van een klacht van Coridon over de voor hem vluchtende Silvia (afb.1); op een schilderij met een zingende herder en herderin door Jan van Bijlert houden zij een muziekblad vast waarop de woorden: 'Macht Coridon / an Silvia' zijn te lezen (Kettering 1983, p.58 en Kettering 1977, afb.13); tenslotte is er het herderspaar (door Chrispijn de Passe II) waarmee *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps*, Amsterdam 1630 opent met de namen Coridon en Silvia (Kettering 1983, afb.48).

Abraham, Jacob en David, brachten een belangrijk deel van hun leven als herder door, nog afgezien van het feit dat natuurlijk het beeld van Christus als goede herder een belangrijke rol speelt in het christelijk geloof.

In het Oude Testament was het de door God uitverkoren Abel die als eerste de rol van herder vervulde (diens negatieve pendant, zijn broer Kain, was landbouwer).[8] Het is opmerkelijk dat in een prent door Jan Sadeler I naar Maarten de Vos (in een reeks over de vroegste mensheid, daterend uit 1583), Abel is weergegeven als een herder uit een waarlijk klassieke idylle (afb.17). Als een antieke godheid, staand in een ontspannen contrapost, slechts gekleed in een korte, over de schouder geslagen draperie en met een bladerkrans op het hoofd, hoedt hij zijn kudde. Hij staat in scherp contrast tot zijn boerse broer Kain, die zwoegend achter de ploeg gaat. Het zal nog enige decennia duren voor wij in echte pastorale onderwerpen zo'n herder *all' antica* als deze Abel tegenkomen. Vooralsnog werden herders in pastorale uitbeeldingen – ook in Italië – minder geïdealiseerd weergegeven en treffen we een 'klassieker' type slechts aan bij mythologische figuren die als herder optreden, zoals Paris, Mercurius en Apollo.

17 JOHAN SADELER NAAR MAARTEN DE VOS
Abel hoedend en Kain ploegend
Gravure

18 A. COLLAERT NAAR GOLTZIUS
Verkondiging aan de herders (1585)
Gravure

In het Nieuwe Testament waren het herders die werden uitverkoren om als eersten Jezus te aanschouwen en te aanbidden. In het Evangelie van Lucas zorgt de nadruk op landelijke eenvoud en nederigheid bij de Geboorte voor een setting die zich leent voor een 'pastorale' lezing.[9] Het was aan de herders die in het open veld de wacht hielden over hun kudden dat de engel des Heren verscheen en zij waren het die het Kind vonden dat in een simpele kribbe was gelegd. Het is dan ook vooral in voorstellingen van *De verkondiging aan de herders* en *De aanbidding* dat herders al eeuwenlang in picturale uitbeeldingen een belangrijke rol vervulden; juist in de tweede helft van de 16de eeuw zouden deze voorstellingen steeds frequenter worden uitgebeeld.

In laat 16de-eeuwse voorstellingen, zoals in een vroege compositie van Goltzius uit de jaren tachtig (door Adriaan Collaert in prent gebracht) van *De verkondiging aan de herders*, zijn de herders (op één oudere na) goedgebouwde jongemannen gekleed in losse, korte tunieken die de benen bloot laten (afb.18); drie dragen een herdersstaf in de hand, één heeft een doedelzak onder de arm, één draagt een breedgerande hoed, en de wat oudere herder heeft een schoudermantel om en een weitas aan het middel; dit waren al

8 Genesis 4:2: 'Daarna baarde zij Abel; deze werd een schaapherder, Kain een landbouwer'. Zie voor de vele verwijzingen naar Abel in laat-middeleeuwse pastorale literatuur: H.Cooper, *Pastoral. Medieaeval into Renaissance*. Ipswich/Totowa (NJ) 1977, p.71, 90, 139, 159.

9 Lucas 2:6-20. Zie over De verkondiging en De aanbidding van de herders in de laat-middeleeuwse pastorale traditie: Cooper, *o.c.* noot 8, p.4, 91, 107, 114.

sinds de middeleeuwen in teksten en uitbeeldingen de vaste attributen van de herdersuitrusting[10], maar zij zijn hier gecombineerd met een geïdealiseerder type herder dan tot dan toe gebruikelijk was. Al deze elementen zullen wij overigens ook later nog veelvuldig in pastorale voorstellingen terugzien. Korte tunieken, herdersstaf, doedelzak en grote hoeden zijn eveneens aan te treffen bij de herders op een *Aanbidding* van Carel van Mander uit 1598 in het Frans Halsmuseum te Haarlem; deze jongemannen hebben echter een nog iets 'klassieker' uiterlijk door het uitgesproken 'antieke' schoeisel; tevens heeft zich een jonge vrouw bij hen gevoegd.[11]

Twee decennia later blijken, in het onderschrift bij een prent van Boëthius Adams Bolswert naar Abraham Bloemaert (1612)[12], de herders die bij *De aanbidding* aanwezig waren benoemd te zijn: in deze versregels heten zij Corydon, Meliboeus, Galathea en Amaryllis. Het zijn uit Vergilius' *Eclogae* afkomstige namen die inmiddels via diverse vormen van pastorale literatuur een brede bekendheid begonnen te krijgen. De namen van deze klassieke vertegenwoordigers van een eenvoudig en harmonieus bestaan dicht bij de natuur, zijn hier dus overgedragen op de herders van *De aanbidding*.[13] Werd de herder in de pastorale poëzie enerzijds het toonbeeld van amoureuze preoccupaties, anderzijds kon hij als moreel leidsman optreden die wijze inzichten over de natuur, de wereld en zelfs de liefde voor God bezingt.[14] Zo kon het gebeuren dat in het onderschrift bij Bloemaerts prent, Corydon en de zijnen de 'Gelukkige zielen, getrouwe bewakers der schapen' zijn, van wie tevens nadrukkkelijk wordt vermeld dat zij de eersten waren die het Kind hebben mogen zien en aanbidden: 'Wie zou er niet de kudde willen hoeden in zo'n nacht', eindigen de versregels onder de prent.[15]

De herder als beeld van de nederige mens die gezegend is met een natuurlijke wijsheid, kon er zelfs toe leiden dat hij in een vroege prent van Goltzius (ca. 1577) werd gebruikt als centrum van een gecompliceerde *Prudentia*-allegorie (afb.19). Hier zit, als symbool van zelfkennis, de herder op een zandloper en kijkt in de spiegel van *Prudentia*, die over hem gebogen staat en hem op zijn spiegelbeeld wijst. Zijn schaapje, op wiens rug zijn hand rust, is het symbool van de geest (*anima*) en zijn hond is de bewaker daarvan (*custodia animae*).

10 Zie Cooper (*o.c.* noot 8), p.50-55, voor de middeleeuwse conventies zowel in de beschrijving als uitbeelding van herders; de broeken, laarzen of een soort 'leggings' die deze herders onder hun tunieken dragen zijn nu echter verdwenen. De tunieken zelf, evenals de doedelzakken – en natuurlijk de herdersstaf – blijven echter vaste attributen.

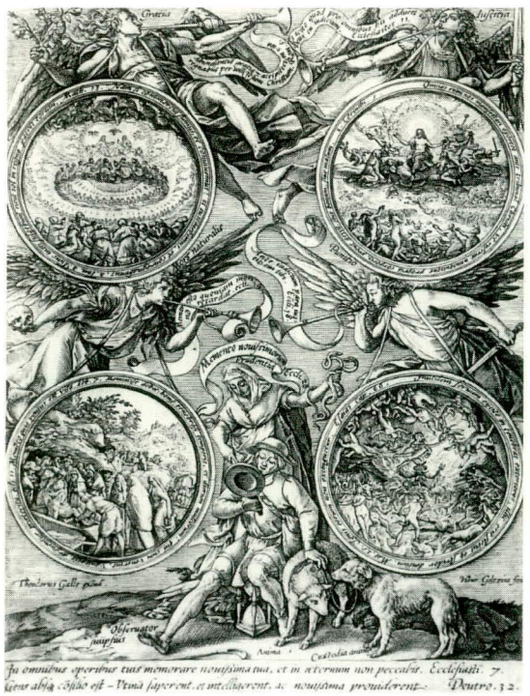
11 Vergelijk bijvoorbeeld ook een *Aanbidding* van Jan Muller naar Bartholomeus Spranger (B.65) en diverse *Verkondigingen* en *Aanbiddingen* door Wtewael, waar herders met verwante kleding (en ook vrouwelijke gezellen), dikwijls getooid met een breedgerande hoed en soms met zeer los gedrapeerde kledij zijn aan te treffen (Lowenthal 1986, nrs. A 6-9, 17, 41, 42 en cat.nr.56). Het betreft hier duidelijk een 'klassieker' type dan de veel boersere herders uit de vele *Aanbiddingen* van de Bassani (zie hierover ook Kettering 1983, p.41), die in andere opzichten voor Wtewaels composities zeker van belang waren (het laatstgenoemde type is wel te zien op Dirck Barendsz grote altaarstuk met *De aanbidding* uit 1565, Museum het Catharinagasthuis, Gouda).

12 Hollstein, nr.4. De prent is gegraveerd naar een altaarstuk uit 1612 (Musée du Louvre, Parijs; zie M.C. Roethlisberger, 'Bloemaert's altar-pieces and related paintings', in *The Burlington Magazine* 134 (1992), p.156-164).

13 Iets dergelijks deed Sannazaro (de auteur van de eerste pastorale roman in de volkstaal), in een religieus gedicht in het Latijn, *De Partu Virginis* (1526), waar de herders de namen Lycidas en Aegon kregen (eveneens uit Vergilius afkomstig). Hun gezang parafraseert de vierde *Ecloga*, die altijd al was gezien als een vooraankondiging van de komst van Christus (D.Rosand, 'Giorgone, Venice and the Pastoral Vision', in: R.C. Cafritz en D. Rosand, *Places of Delight. The Pastoral Landscape*. Washington 1988, p.63). Zie ook Cooper (*o.c.* noot 8), p.4, 107, 191 over, wat zij noemt, 'Nativity eclogues'.

14 Zie Smits-Veldt 1989, passim, i.c. 392 en 396-397. Krul zou bijvoorbeeld, naast een grote hoeveelheid erotisch-pastorale poëzie, ook religieuze herdersdichten maken. Een enigszins vergelijkbaar fenomeen is het door Smits-Veldt genoemde 'Harder-liet' van Revius, dat een emulatie van Hoofts lied van Daifilo uit de *Granida* is, en waarin een van de herders van Bethlehem over Gods geboorte zingt.

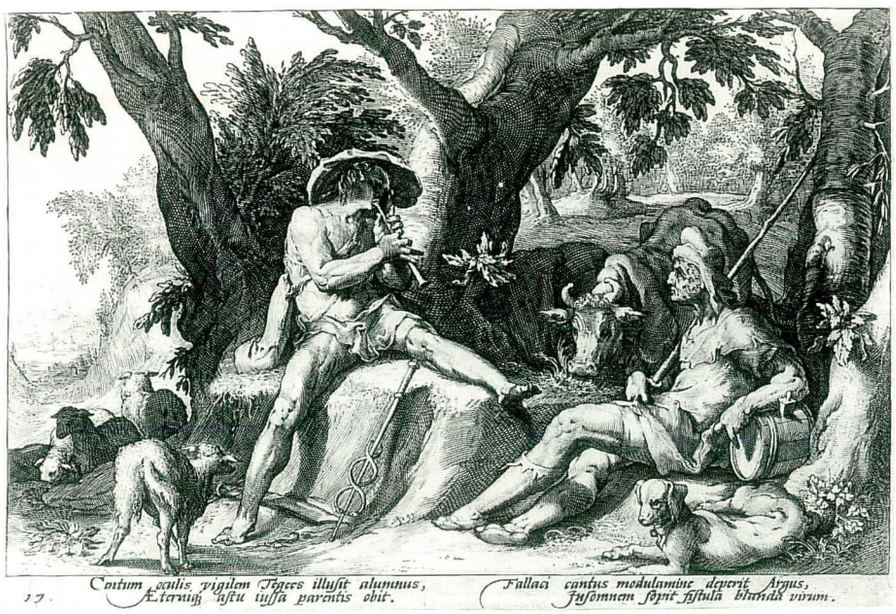
15 'Felices animae, custodia fida bidentum, / Seu fueris Corydon, seu Meliboeus eras! / Vosque ô felices Galataea et parva Amarylli, / Ternaque turba comes, Bucula, Aselle, Canis! / Vos primi, humanas Lapsum vidistis in oras / Straminea infantem crate iacere Deum. / Vos primi, venerati hominemque Deumque fuistis. / Quis nolit simili pascere nocte greges?' (Gelukkige zielen, getrouwe bewakers der schapen, gij Corydon, of gij Meliboeus, en ook gij gelukkkige Galatea en kleine Amarillis, en gij ook, de hen vergezellende drievoudige groep, koetje, ezeltje en hond! Gij hebt als eersten het naar menselijke streken afgedaalde kind gezien, de God die ligt in een rieten mand. Gij zijt ook de eersten geweest die de God en de mens aanbeden hebt. Wie zou er niet de kudde willen hoeden in zo'n nacht?).



19 HENDRICK GOLTZIUS
Prudentia
Gravure

Na dit uitstapje naar enkele bijbelse herders die een beeld van nederige eenvoud en godsvrucht vertegenwoordigden, en die ons laten zien wat in de late 16de eeuw de conventies waren in de uitbeelding van het uiterlijk van herders in zulke voorstellingen, keren wij terug naar Goltzius' *Coridon en Silvia*. Was de herdersstaf dus een algemeen bekend herkenningsteken van de herder, de veelpijpige herdersfluit of syrinx die Coridon in de hand heeft en die hem als een echte arcadische herder karakteriseert, zal door velen als een nieuwigheid zijn gezien. Hoewel de syrinx in de klassieke bucolische literatuur hèt attribuut van de herder was (in de renaissance, in Sannazaro's *Arcadia*, werd hij zelfs tot symbool van Arcadië verheven)[16], toch wordt deze fluit, door Goltzius hier zo nauwkeurig en opvallend weergegeven, in de vele latere Nederlandse pastorale voorstellingen zeer zelden uitgebeeld. Het is het instrument dat Pan, god van Arcadië en patroon van de herders, ter eeuwiger nagedachtenis van zijn geliefde Syrinx sneed uit het riet waarin deze, voor Pan onbereikbare, nimf veranderde. De bekendste bron van deze mythe was ongetwijfeld de op dit moment ook in het noorden reeds zeer geliefde *Metamorfosen* van Ovidius.[17]

Het verhaal over het ontstaan van deze herdersfluit wordt in de *Metamorfosen* door Mercurius aan Argus verteld, toen de eerstgenoemde als herder vermomd dit instrument in een schijnbaar pastorale scène zo gevoelvol bespeelde om Argus in slaap te krijgen (en vervolgens te doden). Hoewel Ovidius in deze fabel over de uitvinding van de syrinx een nauwkeurige beschrijving ervan geeft (als een fluit bestaande uit rietpijpen van ongelijke lengte die met was zijn samengelijmd), werd het instrument opmerkelijkerwijs in noordelijke 16de-eeuwse *Metamorfosen*-illustraties van deze episode – te beginnen bij die van Bernard Salomon uit 1557 – als een gewone, enkele fluit weergegeven.[18] Zelfs Goltzius – en velen na hem – volgde deze uit de illustraties afkomstige beeldconventie in zijn twee prenten met *Mercurius en Argus* (bijv. afb.20).[19] De eerste Nederlandse vertaler van de *Metamorfosen*, Johannes Florianus, had overigens in 1552 Ovidius' tekst op dezelfde wijze vereenvoudigd en schreef slechts dat Pan 'een pijpken' van het riet maakte.[20] Het lijkt of zowel vertaler als illustratoren bang waren dat de veelpijpige pansfluit voor hun noordelijke publiek een onbegrijpelijk ding zou zijn.[21]



20 ANONIEM NAAR GOLTZIUS
Mercurius en Argus (1589)
Gravure

16 Zie Kegel-Brinkgreve (*o.c.* noot 3), p.317-340 voor een analyse en karakterisering van Sannazaro's *Arcadia* (voor het eerst gepubliceerd in 1502), p.317-340. In deze eerste pastorale roman legt Sannazaro reeds in het voorwoord via de fluit van Vergilius' Corydon die hij nu zal bespelen, een direct verband met de bucolische traditie van Vergilius' *Eclogae* (*op. cit.*, p.316-317).

17 *Metamorfosen* I, 682-712.

18 Zie de illustraties van Bernard Salomon (1557), Virgil Solis (1563), Antonio Tempesta, Hendrick Goltzius (1589) en Pieter van der Borcht (1591). Zie hierover: E.J.Sluijter, 'Onderwerpen uit de Metamorfosen 'verkeerd' verbeeld en vertaald', in *Hermeneus. Tijdschrift voor antieke cultuur* 61 (1989), p.114-125, i.c. 122-123.

19 Het betreft een door Goltzius zelf gegraveerd prentje uit 1583 (B.157) en de door een anonieme graveur in prent gebrachte inventie uit Goltzius' *Metamorfosen*-reeks (nr.17 van de eerste reeks van 20, gegraveerd in 1589). Zie over deze prenten: E.J.Sluijter, "Herscheppingen' in 'Prenten van Goltzius en zijn kring'. I. 'Goltzius' Metamorfosen-reeks', *Delineavit et sculpsit* 4 (1990), p.1-23, i.c. p.16 en afb.33 en 35.

20 Joannes Florianus (Blommaerts), *Metamorphosis dat is Herscheppinge, Beschreven door den vermaerden Poeet Ovidius Naso*. Eerste editie Antwerpen 1552, eerste geïllustreerde editie Antwerpen 1566. In 1600 waren inmiddels vijf drukken van deze vertaling – die tot 1643 de enige zou blijven – verschenen en hij zou tot 1650 nog diverse malen worden herdrukt (zie Sluijter 1986, p.306-312 en 341, met verdere verwijzingen). Fol.16v (ed. 1619): 'ende [...] er sijn pijpken af maecte', i.p.v. 'atque ita disparibus calamis conpagine cerae / inter se iunctis [...]' (*Metamorfosen* I, 711).

21 In de vele latere 17de-eeuwse prenten en schilderijen met dit onderwerp wordt Mercurius al evenmin met de syrinx weergegeven; alle kunstenaars hielden zich dus aan de traditionele beeldvorm en niet aan de oorspronkelijke tekst (zie over dit onderwerp, Sluijter 1986, p.63-66 en 106-109). Merkwaardigerwijs heeft Pan zelfs in alle illustraties (behalve die van Tempesta) met *De muziekstrijd tussen Apollo en Pan waar Midas zijn oordeel geeft* steeds een gewone fluit; dit is ook het geval in de uitbeeldingen van Goltzius en Carel van Mander met dit tafereel. Slechts in enkele latere schilderijen, zoals een laat werk van Bloemaert, een schilderij van Lastman en een aan Moeyaert toegeschreven stuk zien wij een syrinx verschijnen (zie over dit onderwerp Sluijter 1986, p.56-60).

21 ANONIEM NAAR GOLTZIUS
Apollo als herder met de kudde van Admetus
Gravure

Een tweede mythologisch tafereel met een 'pastoraal' *concert champêtre*, waar eveneens een tijdelijk als herder uitgeruste god over liefde en liefdesverdriet zingt, is dat van *Apollo met de kudde van Admetus* (afb.21). Net als *Mercurius en Argus* toont ook deze mythologische scène reeds een beeld dat veel elementen bezit van een wezenlijk pastorale idylle, hoewel de onderwerpen zich door hun narratieve bron (beide gaan uiteindelijk over list en bedrog) fundamenteel van de ware pastorale onderscheiden. Het is opmerkelijk dat in de *Metamorfosen*-illustraties bij dit verhaal, waarin wordt beschreven hoe Apollo een zevenpijpige pansfluit bespeelt (en vol gedachten over liefde niet let op zijn kudde die door Mercurius wordt gestolen)[22], de syrinx wèl vanaf Salomons prentje – en in alle daaropvolgende illustraties – correct werd weergeven. Ook in dit geval volgde Goltzius de traditie in zijn illustratie van deze episode.[23] Goltzius was dus al op de hoogte van het uiterlijk van deze herdersfluit vóór hij enige jaren later boekillustraties maakte bij een werk dat tot dan toe in de Nederlanden aanzienlijk minder vertrouwd was dan de *Metamorfosen*, maar bij uitstek de bron vormde voor het beeld van de klassieke herder: de al genoemde *Eclogae* van Vergilius, waarvan in 1597 Van Manders vertaling verscheen.[24]

In de tweede *Ecloga* wordt de pansfluit beschreven door niemand minder dan de herder met de naam Corydon, die hem als geen ander kon bespelen. Hij vertelt (in de woorden van Van Mander): 'T' was Pan die eerst van al ghevonden heeft, / Dat men met wasch meer pijpen t'samen cleeft' (Corydon zelf bezit er een met zeven pijpen).[25] Onder de door Goltzius ontworpen houtsneden bij Carel van Manders vertaling zien wij inderdaad op de illustratie bij de tweede *Ecloga* hoe Corydon deze pansfluit bespeelt (afb.22). Ook wordt bij de zevende *Ecloga*, waar een herder die eveneens de naam Corydon draagt in een poëtisch-muzikale strijd is gewikkeld met Thyrsis, in de begeleidende illustratie de pansfluit gehanteerd (afb.23). Opmerkelijk is echter dat in de latere illustraties bij de *Eclogae* door Crispijn de Passe I (1612), de pansfluit zelfs in deze voorstellingen geëlimineerd is; daar zijn slechts een gewone fluit en de rustieke doedelzak te zien.[26]

Goltzius heeft dus bij zijn *Coridon en Silvia*, het eerste amoureuze herderspaar in de Nederlandse kunst, het instrument weergegeven dat geheel past bij de herder die zijn wortels heeft in de klassieke bucolische traditie; zoals gezegd, zullen wij in latere pastorale voorstellingen in Nederland de pansfluit echter, op een enkele uitzondering na, niet meer terugzien.[27]

22 *Metamorfosen* II, 679-707; regel 682: 'dispar septenis fistula cannis'.

23 *Metamorfosen*-reeks (anoniem naar Goltzius, tweede serie, nr.16; in 1590 gegraveerd). In een zeer vroeg werk van Cornelis van Poelenburch (Galleria degli Uffizi, Florence), dat op het eerste gezicht een zuiver pastorale scène lijkt met een van de zeldzame gevallen waar een herder een syrinx bespeelt, blijkt het – pas bij goed kijken – Apollo te betreffen omdat heel klein op de achtergrond Mercurius en Battus te zien zijn. Dit tafereel met de als herder musicerende Apollo werd – voorzover mij bekend – verder nauwelijks in schilderijen uitgebeeld; wel de scène uit hetzelfde verhaal (in de illustraties op de achtergrond), waar Battus door Mercurius in steen wordt veranderd (zie Sluijter 1986, p.63).

24 *Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck P. Vergilii Maronis*, [...] *Nu eerst in Rijm-dicht vertaelt door K.V. Mander*. Amsterdam 1597. Van de 14 houtsneden werd enige malen gesuggereerd dat zij van Goltzius waren, hoewel Van Thiel ook de mogelijkheid openhield dat zij door Van Mander zelf ontworpen werden (P.J.J.van Thiel, 'Houtsneden van Werner van den Valckert en Mozes van Uyttenbroeck', in *Oud Holland* 92 (1987), p.3). Vlak voor het ter perse gaan van dit artikel kwam mij echter de catalogus van N.Bialler onder ogen (*Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his Time*. cat.tent.Rijksmuseum Amsterdam 1992, nrs.35-48), waarin zij de inventies van deze prentjes overtuigend op naam van Goltzius stelde (zij wees er tevens op dat de uitvoering van de houtsneden van wisselend gehalte is; die van de tweede *Ecloga*, afb.22, is bijvoorbeeld veel zwakker dan de mooie houtsnede bij de eerste *Ecloga*, afb.24).

25 Van Mander, *o.c.* noot 24, p.8. Vergilius, *Eclogae* II, 32/33: 'Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit, [...]', en 37/38: 'est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, [....]'.

26 In: *Compendium Virgilianorum*. Utrecht 1612.

27 Zie bijvoorbeeld de vele herders met fluiten (soms doedelzakken) in de afbeeldingen van Kettering 1983; niet één heeft er een pansfluit. De enige uitzonderingen zijn de hieronder te bespreken liedboek-illustraties uit 1608 en 1615, en één herder van Johannes Moreelse (cat.nr.39).

In zijn illustraties bij Van Manders vertaling van de *Eclogae*, die overigens door Van Mander werd begeleid door een lofdicht waarin hij Goltzius expliciet maande inspiratie te putten uit deze Nederlandse versie van Vergilius' dichtwerk[28], liet Goltzius voor het eerst zien hoe hij zich echte arcadische herders voorstelde (afb.22-24).[29] De kleding die zij dragen – de wat grove tuniek die de benen bloot laat vormt daarvan het meest karakteristieke onderdeel – toont grotendeels hetzelfde tenue dat al bij vele bijbelse herders te zien was. Goltzius koos dus niet voor de veel lossere, nauwelijks de naaktheid verhullende draperie die hijzelf en zijn generatiegenoten toepasten in voorstellingen met de als herders optredende mythologische figuren Paris, Apollo en Mercurius (en die wij ook aantroffen in Maerten de Vos' compositie van de Oudtestamentische herder Abel), maar voor een wat traditioneler herderskostuum. De herder op de *Coridon en Silvia*-prent – met onder zijn tuniek een broek tot aan de knieën, een schoudermantel en een weitas – is zelfs nog degelijker gekleed dan zijn collegae op de illustraties, even degelijk als de herder op zijn reeds genoemde *Prudentia*-allegorie van ruim twintig jaar eerder.

Bepaald opvallend is Coridons muts, die een wat curieuze combinatie laat zien van twee typen hoofddeksels die Goltzius de herders op zijn illustraties bij Van Manders *Eclogae*-vertaling meegaf (bijv. afb.23). Daar dragen de meesten een bontmuts die uit een Vlaams/Nederlandse traditie van het boerenkostuum stamt, en die Goltzius zelf ook diverse malen gebruikte voor de aankleding van echte boerenkinkels (bijv. afb.25).[30] Enkele van de herders op de illustraties dragen echter een soort Phrygische muts (bijv. afb.24), de vorm die ook Coridons bontmuts heeft. De Phrygische muts zal kunstenaars en kenners vooral vertrouwd zijn geweest door de beroemde en veelvuldig nagevolgde gravure van Marcantonio Raimondi naar Rafael met Paris die als herder over de drie schoonste godinnen moet oordelen, en hij vormt ook het hoofddeksel in de meeste *Metamorfosen*-illustraties met Apollo als herder.[31] Goltzius combineerde dus in zijn uitbeelding van Coridon de uitgesproken boerse bontmuts met het model van de waarlijk 'klassieke' Phrygische; een variant van dit hoofddeksel hanteerde hij overigens al eerder voor de koeienhoeder Argus in zijn *Metamorfosen*-ontwerpen (afb.20).[32] De kleding, de syrinx en het hoofddeksel wijzen er dus op dat Goltzius deze herder enerzijds nadrukkelijk in een wereld plaatste die antieke connotaties heeft, anderzijds wordt Coridon duidelijk onderscheiden van mythologische herders en valt aan zijn uitrusting af te lezen dat hij in wezen een eenvoudige landman is.

28 Zie voor de tekst van dit gedicht (Van Mander, *o.c.* noot 24, fol.1v): Bialler (*o.c.* noot 24), p.158, noot 1.

29 Eerder maakte hij al een tekening met een landschap dat door de staffage ongetwijfeld als pastoraal kan worden bestempeld (Chatsworth, gedateerd 1593; afb.bij Bialler, *o.c.* noot 24, fig.84); hierin bewegen zich op het middenplan twee kleine herdersfiguren die reeds zeer verwant zijn aan de herders op de illustraties, terwijl op de voorgrond een als nimf geklede vrouw (herderin?) loopt. Wat Goltzius' picturale of literaire inspiratiebron voor deze onbestemde pastorale staffage kan zijn geweest is mij niet duidelijk (afgezien van de tekentechniek zie ik geen verwantschap met de Venetiaanse 'arcadische' landschapsconceptie, zoals Reznicek meende (Londen 1986, p.59).

30 Zie bijvoorbeeld de boer die een keukenmeid aanspreekt in de in noot 1 genoemde tekening (door Matham in prent gebracht B.166). Zie voorts de prent van een vrijende boer en zijn liefje van Adriaen Matham naar Goltzius (B.2), in het onderschrift een 'weyman' genoemd en de prent van Jacob Matham naar Goltzius (B.301), met twee tuinierende boeren; ook de als boeren geklede herders op Mathams prent naar Carel van Mander met een uitbeelding van *Meridies* (B.177, uit een reeks tijden van de dag) dragen dezelfde mutsen. Het is opmerkelijk dat wij deze echte boerendracht nooit bij herders op *Aanbiddingen* en *Verkondigingen* zien.

31 Zie over Raimondi's prent en de navolging in Nederland: Sluijter 1986, p.24-29. Overigens wordt in deze voorstellingen de phrygische muts slechts zelden in Nederland overgenomen; een van de weinige voorbeelden is de illustratie van Crispijn de Passe uit 1602 (*ibid.*, afb.17) en veel later Lairesse (*ibid.*, afb.212). In Wtewaels vele voorstellingen van *Het oordeel van Paris* bijvoorbeeld, draagt Paris meestal – wanneer hij niet blootshoofds is – de breedgerande hoed, die ook Wtewaels herders op *Verkondingen* en *Aanbiddingen* dragen. Wat betreft *Apollo met de kudde van Admetus*, is het opmerkelijk dat Goltzius in zijn illustratie daarvan juist niet de Phrygische muts overneemt, maar een wat merkwaardig hoedje met een omhooggeslagen rand uitbeeldt (afb.21).

32 Zie hierboven noot 23.

22 HENDRICK GOLTZIUS
Illustratie 2de Ecloge
Houtsnede

23 HENDRICK GOLTZIUS
Illustratie 7de Ecloge
Houtsnede

24 HENDRICK GOLTZIUS
Illustratie 1ste Ecloge
Houtsnede

25 ADRIAAN MATHAM NAAR GOLTZIUS
Vrijend boerenpaar
Gravure

Opmerkelijk is dat zich op de achtergrond van Goltzius' inventie een herder bevindt die geheel als een eigentijdse landman gekleed is. Hij staat in een houding – leunend op zijn staf – die al sinds de oudheid voor herders werd gebruikt en ook in de houtsneden bij Van Manders *Egclogae*-vertaling eenmaal te zien is (afb.24).[33] Het valt slechts te gissen of deze, meer 'realistische' herder die waakt over zijn kudde, bedoeld is als contrast met de arcadische herder voor wie de dagelijkse zorgen niet bestaan en die als dichter en zanger voornamelijk gepreoccupeerd is met de liefde. Het is een contrast dat men in Italiaanse pastorale literatuur kan tegenkomen: in Sannazaro's befaamde *Arcadia* bijvoorbeeld, vormen de simpele herder Montano, de meer *sophisticated* Ergasto, en de hoveling-herder Sincero, duidelijk te onderscheiden typen. Een dergelijk onderscheid lijkt aanwezig in de beroemdste, maar tevens de meest idiosyncratische arcadische voorstelling: Giorgione's *Concert champêtre*, een schilderij dat voltooid werd door Titiaan. Daar contrasteert eveneens een gewone, zijn kudde drijvende herder op de achtergrond met het op de voorgrond gezeten duo dat lijkt te bestaan uit een beschaafdere, maar toch eenvoudige, arcadische herder, en de aristocratische hoveling die zich in Arcadië heeft teruggetrokken.[34] Met de sfeer van deze Venetiaanse pastorale – en Sannazaro's *Arcadia* – heeft de inventie van Goltzius echter verder weinig tot niets gemeen.

Zoals gezegd, was de uitbeelding van het amoureuze samenzijn van een arcadische herder en zijn beminde, door Goltzius weergegeven in zijn *Coridon en Silvia*-inventie, een nieuw fenomeen.[35] Het uiterlijk van de geliefde die Goltzius bij de herder voegde, is dat van de klassieke nimf: zij draagt een losvallend, en op de borsten en navel doorschijnend gewaad dat slechts in het middel bijeengehaald is – een kleding die wij ook aantreffen in vele van Goltzius' mythologische voorstellingen (voorzover de godinnen en nimfen daar gekleed zijn).[36] Haar uiterlijk is dus nog niet geëvolueerd tot dat van een herderin met eigen karakteristieken. Een opvallend element is de bladerkroon die Silvia op het hoofd draagt;

26 CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM
Venus en Adonis (1600)
Huidige verblijfplaats onbekend

33 Goltzius gebruikte deze houding ook voor het minuscule herdersfiguurtje op de achtergrond van de waarschijnlijk kort hiervoor vervaardigde houtsnede (ca.1597-1600; zie Bialler, *o.c.* noot 24, cat.nr.50; zie ook hieronder, noot 49) met een landschap waar een landelijk paartje onder een boom rust (niet duidelijk als herderspaar te definiëren) en voorts zien wij hem ook in het landschap dat Frisius in 1608 naar Goltzius graveerde (B.1); daar spreekt een boerse, op een staf leunende herder tot een zittende jonge vrouw. Zie voor de antieke herkomst bijvoorbeeld de Romeinse sarcofaag-reliëfs die worden genoemd in L.Freedman, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*. New York, etc. 1989, p.48. Vergilius beschrijft in de *Eclogae* VIII, r.16, dat de herder Damon zijn liefdesklacht zingt, leunend op zijn staf ('incumbens tereti [...] olivae'). Deze stand wordt een van de stereotype herdershoudingen in vele landschappen met herders van onder andere Paulus Bril en Cornelis van Poelenburch, maar kan ook worden aangetroffen bij bijvoorbeeld Esaias van de Velde.

34 Zie Freedman (*o.c.* noot 33), p.112-113. Zie voor de problemen van toeschrijving en voor verwijzingen naar de vele interpretaties van dit enigmatische werk: H. Wethey, *Titian*, dl.3, *The Mythological and Historical Paintings*. Londen 1975, p.10-15.

35 Ook in de 16de-eeuwse Italiaanse kunst was voor vrouwen nog niet de rol van een de liefde van de herder beantwoordende partner weggelegd, ondanks het feit dat sinds het midden van de 16de eeuw de amoureuze verwikkelingen tussen de herders en hun geliefden de drijvende kracht in de pastorale toneelliteratuur vormden. Titiaans amoureuze paren in zijn *Leeftijden van de Mens* (ca.1515; National Gallery of Scotland,

Edinburgh), en zijn late *Nimf en herder* (ca.1570-1575; Kunsthistorisches Museum, Wenen) – voorstellingen met liefdesparen in een uitgesproken arcadische setting – zijn ook binnen de Italiaanse kunst uitzonderlijke gevallen. De eerste is echter geenszins een pastorale *pur sang* (er is ook geen enkele aanduiding dat het jonge paar op de voorgrond herders zijn), maar zij geven wel een poëtisch beeld van liefde, jeugd en eenvoudig geluk in een natuurlijke harmonie. In het tweede schilderij lijkt de mannelijke figuur door zijn kleding wel als een herder te zijn gekarakteriseerd, hoewel diens meest elementaire attribuut, de herdersstaf, ontbreekt. Dit schilderij bleef echter een uitzonderlijk geval. De sfeer van deze erotische, maar tevens intens melancholische pastorale met een fluitspelende herder en een naakte nimf (Panofsky's interpratie dat het Paris en de nimf Oenone betreft wier liefde spoedig zou stuklopen, past zeker bij deze sfeer), heeft echter niets gemeen met de Nederlandse duo's, met uitzondering van Bloemaerts pastorale paar uit 1630 (zie hieronder, noot 104), dat plotseling zowel wat betreft compositie als sfeer iets hiervan lijkt te reflecteren.

36 Eenzelfde kleding dragen – voorzover te zien – de paar minuscule nimfjes op de achtergrond van de *Eclogae*-illustraties, en ook de herdersgodin Pales (op de illustratie bij het derde boek van de *Georgica*) is op deze wijze gekleed; de laatstgenoemde draagt echter tevens een grote hoed en wijst daarmee vooruit naar de kledij van de latere 'Utrechtse' herderinnen. Geheel volmaakt zien wij dat type kleding reeds in de hierop gebaseerde Pales, en niet Ceres, zoals Kettering (1983, afb.196) haar ten onrechte noemde, door Crispijn de Passe I uit diens Vergilius-illustraties van 1612.

37 Zie over Torquato Tasso's *Aminta* onder andere: Verkuyl 1971, p.27-30 en Kegel-Bringreve, *o.c.* noot 3, p.344-350. De laatste vermoedt dat de naam van Tasso's Silvia geïnspireerd werd door Petrarca's herder/dichter Silvius (uit diens *Bucolicum Carmen*), die overigens op zijn beurt veel gemeen heeft met Corydon uit Vergilius' *Eclogae*.

38 Hieruit blijkt hoe verschillende tradities hier vermengd raken. In de Franse bergerie-traditie, die zeker van belang is voor de Nederlandse pastorale liedjes (zie hieronder, noten 52, 57, 59), spelen herderinnen van vlees en bloed een belangrijke rol; de nimfen en veldgodinnen, evenals de namen van de herders en hun geliefden, horen echter thuis in het Arcadië van de klassiek geïnspireerde Italiaanse pastorale. Dat deze beminden 'nimfen' waren, kon in de Nederlandse liedjes zelfs tot een aanduiding van 'standsverschil' leiden, wat blijkt uit twee liedjes in de *Bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.22 en 36 (zie ook hieronder, noot 61); het laatste is een motief dat overigens al in de klacht van de nimf Onoene (Ovidius) aanwezig was (zie hieronder, noot 77).

39 *Metamorfosen* X, 554-559: "[...] ecce, / opportuna sua blanditur populus umbra, / Datque torum caespes: ibet hac requiescere tecum'. / (et requievit) 'humo' pressitque ent gramen et ipsum / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis / sic ait ac mediis interserit oscula verbis'. In Florianus' woorden: '[...] en dat wy nu een plaetse onder desen boom gevonden hebben beqaem tot onser rusten, so lust my met u wat neder te sitten, dit seggende is sy neder geseten en heeft hem by haer ghetrocken, daer nae leyde sy haer hooft in sijnen schoot, ende na veel omhelsen ende cussen heeft hem aanghesproken in dese manieren: [...]' (Florianus, ed. 1619, fol.156r).

40 Gedateerd 159(6?); Albertina, Wenen (Reznicek *o.c.* noot 1, cat.nr.407, afb.251). Zoals Reznicek aangeeft, vertoont het landschap sterk de invloed van Muziano (door Van Mander als voorbeeld daarvoor aanbevolen). De opstelling van Venus en Adonis keert veelvuldig terug in de schilderijen van Cornelis Cornelisz.

41 Zie over de uitbeelding van *Venus en Adonis*: Sluijter 1986, p.37-43, 121-128, 225-242. Vóór 1600 zien wij

27 J. SAENREDAM NAAR CORNELIS CORNELISZ
Vertumnus en Pomona
Gravure

Goltzius zal deze passend hebben gevonden voor een nimf met de naam Silvia. Zij vertegenwoordigt dus het beeld van de bosnimf, wat de eerste Silvia die in de pastorale literatuur voorkomt ook werkelijk was: in Tasso's *Aminta* (1573 opgevoerd en in 1581 gedrukt) is zij een kuise volgelinge van Diana.[37] Het correspondeert bovendien met het feit dat ook in de Nederlandse pastorale liedjes uit het begin van de 17de eeuw de geliefden van de herders aanvankelijk nog niet als herderin, maar als 'nimph' of 'velt-goddin' werden aangeduid.[38]

Een onder een boom gezeten liefdespaar, zoals wij dat in deze prent zien, zal als beeldvorm vooral vertrouwd zijn geweest uit voorstellingen van het mythologische paar *Venus en Adonis*. Dit verhaal, bekend uit de *Metamorfosen*, beschrijft hoe deze geliefden zich na de jacht in het gras neervlijen onder een schaduwrijke boom.[39] Zó werd deze scène in de *Metamorfosen*-illustraties en in alle volgende uitbeeldingen van dit liefdespaar weergegeven. Juist in de onderhavige periode, vanaf 1600, werd dit onderwerp ineens zeer geliefd in de Noordelijke Nederlanden. Goltzius had het onderwerp zelf al in 1596 kleinfigurig in een landschapstekening weergegeven[40], maar het was vooral zijn vriend en stadgenoot Cornelis Cornelisz van Haarlem die het veelvuldig uitbeeldde (afb.26).[41] In Goltzius' *Coridon en Silvia* wordt men zelfs sterk herinnerd aan *Venus en Adonis*-voorstellingen door de hond (het dier dat zich altijd aan de zijde van Adonis bevindt), die prominent op de voorgrond staat.

Ongetwijfeld vormde de vrijage van Venus en Adonis de meest idyllische beschrijving van een mythologisch liefdespaar, hetgeen een belangrijke rede voor de populariteit in picturale voorstellingen zal zijn geweest. Het minnekozen heeft in uitbeeldingen van deze scène echter altijd een heviger karakter, terwijl beiden meestal vrijwel naakt zijn uitgebeeld. Zoals steeds het geval is met 'wellustige' mythologische onderwerpen die in deze periode in uitbeeldingen populair werden, is de afloop van dit verhaal desastreus, zodat men de mogelijkheid had om een dergelijk lichtzinnig beeld via moralisaties te verantwoorden.[42] Aangezien dit niet het geval is in de verhaalloze pastorale die Goltzius in zijn *Coridon en Silvia* weergaf, heeft hij – anders dan in zijn mythologische vrijages – dit beeld van een arcadische amoureuze relatie zeer ingehouden weergegeven. Het doet nog

liefkozende paren in de natuur in Noord-Nederlandse schilderijen voornamelijk uitgebeeld in *Godenbijeenkomsten* (zoals tijdens *De bruiloft van Peleus en Thetis*) en verwante voorstellingen van *De Mensheid voor de Zondvloed*. Schilderijen waarop een schaars gekleed vrijend paar het hoofdthema vormt gingen maniëristische kunstenaars pas na 1600 vervaardigen en toen bleken van meet af aan Venus en Adonis het favoriete duo.

42 Zie Sluijter 1986, p.225-242 en p.268 e.v.

43 De uitbeelding van dit tafereel, de gelukkige uitkomst van het verhaal, is zeer uitzonderlijk; zie over de gebruikelijke scène uit het verhaal van *Vertumnus en Pomona*: Sluijter 1986, p.43-48, 61, 62, 83-86, 109-114, 116-120, 243-264.

44 Zie over uitbeeldingen van dit onderwerp: J.Bolten, 'Notes on Abraham Bloemaert's Drawing of the Golden Age', in: (red.) A.Horodisch, *De Artibus et Libris. Festschrift Erasmus*. Amsterdam 1984, p.23-41.

45 *Eclogae* I, 1-2: 'Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena'. Van Mander, *o.c.* noot 24, p.1.

46 Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, in : *Het Schilder-boeck*. Haarlem 1604, fol. 37v (cap. VIII, 42).

47 *Cupido's lust-hof*. Amsterdam [1613], p.32. Hier toont het bijbehorende prentje een eigentijds vrijend paar onder een boom. Een dergelijke voorstelling komt in meerdere liedboek-illustraties voor; het is echter opmerkelijk dat zo'n in de natuur gesitueerd 'modern' amoureus paar als zelfstandig thema nooit in de schilderkunst ingang zou vinden.

48 *Lied-boeck Dieryck Volkertzoon Koornherts*. Amsterdam [1608?]: 'Ode horatii, 2lib. Epo. Beatus Ille. Vertaelt', fol. A VIIv-A VIIIv. Coornhert maakte de eerste Nederlandse vertaling van de beroemde tweede epode van Horatius, die in de eerste druk uit 1575 van het bovenvermelde liedboek werd opgenomen. Daarna volgen een aantal vertalingen elkaar snel op (Jan van der Hout, Abraham van der Myl, Pieter Jansson van Schagen en bewerkt door Van Borssele in zijn *Strande* en *De Binckhorst*). Zie over de de vermenging van de *laus ruris* en de herderslof van het eenvoudige bestaaan, waarin de morele tegenstelling land-stad/hof centraal staat: M.B.Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*. Groningen 1986 (diss. Amsterdam), p.182-88 en Smits-Veldt 1989, p.389-391.

49 Zie over deze houtsnede: Bialler (*o.c.* noot 24), cat.nr.50 (zie ook hierboven, noot 33). De landelijke figuurtjes die dit landschap stofferen worden vaak als herderspaar betiteld; niets wijst er echter op dat dit Goltzius' bedoeling was. De stok die de man in de hand heeft kan daar aanleiding toe geven, maar het is een gewone rechte stok (als deze als herdersstaf was bedoeld zou Goltzius dit zeker hebben aangeduid), die wij dikwijls zien bij figuren die zich in een landschap voortbewegen. Hieruit blijkt echter wel hoe vaag de grens is tussen een landelijke en een pastorale idylle; beide werden door Goltzius in de Nederlandse kunst geïntroduceerd.

50 De vorm en plaatsing van de gebouwen op de achtergrond herinneren aan enkele houtsneden van landschappen met bucolische staffage door Domenico Campagnola, bijvoorbeeld *Landschap met een fruit verzamelend paar* (B.5; ca.1540-1545; zie: D.Rosand en M.Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*. cat.tent. Washington/Dallas/Detroit 1976/77, nr.30; zie ook nrs.27, 28 en 29). Goltzius zal zeker houtsneden van Domenico Campagnola gekend hebben; zie Reznicek, *o.c.* noot 1, p.173 en 179 over diens invloed op landschapstekeningen van Goltzius.

51 Rosand ziet de stad op de achtergrond als een essentieel onderdeel van het pastorale landschap (Rosand, *o.c.* noot 13, p.48: '[...] as a foil to the natural setting, defining

het meest denken aan de wijze waarop Cornelis Cornelisz in 1605 *Vertumnus en Pomona* uitbeeldde in de scène waarin dit paar eindelijk in liefde verenigd is, nadat de elke mannelijke toenadering werende Pomona tenslotte door de knieën was gegaan voor de niet aflatende avances van Vertumnus (afb.27).[43] Daar betreft het de uitkomst van een populair verhaal uit de *Metamorfosen*, waarvan het centrale motief – de nadruk op de eindeloze liefdesbetuigingen van de minnaar en de afwerendheid van de beminde nimf die uiteindelijk toch toegeeft – ook in pastorale literatuur uit die tijd veelvuldig voorkomt. In Cornelis Cornelisz' inventie geven de nadrukkelijk over elkaar geslagen benen van Vertumnus en Pomona echter een duidelijk sexuele connotatie. Goltzius' Coridon en Silvia kijken elkaar slechts diep in de ogen en de rozen – attributen van Venus – die Silvia ophoudt, tonen dat het meisje de liefde beantwoordt, wat door haar gebaar met de andere hand op de knie van Coridon wordt bevestigd.

De grote boom die zijn schaduwrijk gebladerte uitspreidt over de daaronder gezetenen, vormde ook in andere voorstellingen met een idyllische omgeving een vast element van de *locus amoenus*. In de – zeldzame – scène met het, uiteindelijk ongelukkige, liefdespaar *Paris en Oenone* (waar Paris hun namen in de schors schrijft), vormt de boom een onderdeel van de narratieve context; een van de weinige Nederlandse uitbeeldingen van dit thema is een tafereel dat Cornelis Cornelisz waarschijnlijk in 1600 schilderde en dat vervolgens door Jan Saenredam in prent werd gebracht (afb.28). Ook wanneer *Het Gouden Tijdperk* werd weergegeven – door Ovidius zo idyllisch beschreven – zien wij, zoals in Goltzius' inventie in zijn *Metamorfosen*-reeks, altijd een paar onder een grote loofboom zitten (afb.29).[44]

In pastorale teksten kan men deze situatie-beschrijving voortdurend tegenkomen: de herder zittend onder een boom treffen wij al aan in de openingsregel van Vergilius' eerste *Ecloga* : 'Al ligghend' hier sacht onder t' wijd' bevangh, / Des Bueckentoys, ghy Tityr, [...]'.[45] Dit beeld werd dan ook in de illustraties bij Van Manders vertaling diverse malen gevisualiseerd (afb.24). Wanneer Van Mander, in zijn hoofdstuk over landschap in de *Grondt*, voor de beschrijving van staffage een nadrukkelijk pastorale passage opneemt, herinnert deze dan ook aan Vergilius' eerste *Ecloga*. Een belangrijk verschil is echter dat in

28 J. SAENREDAM NAAR CORNELIS CORNELISZ
Paris en Oenone
Gravure

29 ANONIEM NAAR HENDRICK GOLTZIUS
Aetas Aurea (1589)
Gravure

its character of escape, confirming its difference'). De tegenstelling land – stad/hof was reeds impliciet in de klassieke bucolische literatuur, maar de morele superioriteit van het eenvoudige herdersbestaan werd vooral in de 16de-eeuwse pastorale steeds nadrukkelijker (zie Kegel-Bringreve *o.c.* noot 3, p.384-388). Juist in de Nederlandse pastorale literatuur van de eerste helft van de 17de eeuw lijkt deze oppositie bijzonder sterk (sterker dan in Italië) te zijn, wat mede een gevolg van de invloed van de Franse *bergerie*-traditie lijkt: zie Smits-Veldt 1989, p.175-188.

52 Het zeer on-Vergiliaanse motief van de vervulde liefde dat in de 16de-eeuwse Italiaanse pastorale ingang vindt, wijt Kegel-Bringreve vooral aan de conventies van de komedie, maar ook aan het Gouden Eeuw-motief dat vanaf Sannazaro in de 16de-eeuwse pastorale doordringt (zie voor het Gouden Eeuw-motief hieronder, noot 93). De gelukkige liefde – en de belangrijke rol van de herderin – vormde voorts al langer een belangrijk motief in de Franse *bergerie*-traditie (zie Cooper, *o.c.* noot 8, p.62-66 en Kegel-Brinkgreve, *o.c.* noot 3, p.420) die voor de Nederlandse pastorale poëzie uit het begin van de 17de eeuw van groot belang was (Smits-Veldt 1989, p.175-182).

Van Manders tekst de onder een boom musicerende herder – in tegenstelling tot Vergilius' herders, maar net als de herder in Goltzius' inventie – met zijn beminde verenigd is: 'Laet Tytire met t' Pijpken vreucht bedrijven, / By Amaryllis, zijn liefste der Wijven, / Onder den Bueckeboom sittend' in rusten, / [....]'.[46]

Dit motief keert in amoureuze liedjes voortdurend terug – ook als het geen specifieke pastorale betreft – en wordt mooi samengevat in de regel 'Den vrijer onder t' groen geboomt / zijn lust in t' minnen nau betoont'.[47] Het vertegenwoordigt een algemeen beeld van aangenaam verpozen dat men eveneens in Horatius' *Beatus Ille*, en al zijn variaties van de lof op het landleven, als een vanzelfsprekend element aantreft; in de woorden van Coornherts vertaling (1575): 'Int groene gras rust hy, bevryt van quaden / Een oude Eyck beschaut hem met veel blaren'.[48] Zo'n beeld van aangename landelijke rust werd door Goltzius, kort voor zijn *Coridon en Silvia* inventie, fraai weergegeven in een mooie houtsnede uit ca. 1597-1600, die een landschap laat zien waar onder een enorme boom in het midden van de compositie een kleinfigurig boerenpaartje genoegelijk met elkaar zit te kouten (afb.30).[49] In zijn *Coridon en Silvia* is als het ware ingezoemd op deze als landschapsstaffage fungerende figuurtjes, waarbij zij getransformeerd werden tot een amoureus paar uit een waarlijk pastorale idylle.

Een onderscheid tussen Goltzius' inventie met *Coridon en Silvia* en de hierboven genoemde idyllische uitbeeldingen met mythologische liefdesparen zittend of liggend onder bomen, vormt de nadrukkelijk aanwezige stad met een kasteel op de achtergrond. De stad en het kasteel zijn gelegen tussen steile, onaangenaam ogende rotsen en zij lijken bedoeld om het contrast te benadrukken met de *locus amoenus*, waar dit liefdespaar zich vrij van wereldse beslommeringen vermeit.[50] Het is een contrast dat tot de geijkte motieven in vele vormen van pastorale literatuur behoort: een omgeving die, in tegenstelling tot de stad en het hof, vrij is van valse begeerte, intrige, gierigheid, onrechtvaardigheid, ambitie, en gevaren; een ambiance waar alles mooi en simpel is, een leven waarin de liefde centraal staat.[51] Betrof die liefde in de klassieke pastorale altijd een onvervulde liefde waar de herders over klagen, in de vele amoureuze pastorale liedjes uit de eerste decennia van de 17de eeuw worden, naast de herdersklacht, ook de geneugten van de zoete wederzijdse min een veelvoorkomend motief.[52] In deze wereld zijn liefde, zang en dans de voornaamste

30 HENDRICK GOLTZIUS
Landschap met zittend paar
Chiaroscuro houtsnede

bezigheden; slechts af en toe dient ook aandacht te worden besteed aan de grazende schaapjes.

De situatie zoals die door Goltzius werd verbeeld doet sterk denken aan de sfeer van één van de – weliswaar later geschreven – pastorale scènes in Samuel Costers tragedie *Ithys*, waar het natuurlijke herdersleven met het ongecompliceerd samenzijn in liefde, zang en dans, een schrille, ethisch geladen tegenstelling vormt met de gruwelijkheden die uit de valse begeerte en wellust aan het hof voortkomen.[53] Het eerste toneel van het vierde bedrijf (opgenomen in de tweede druk uit 1618) zou haast als beschrijving van Goltzius' inventie kunnen fungeren.[54]
In deze liefdesscène van het herderspaar Daphnis en Grusella zegt Daphnis: 'Een weynichjen gherust Grusella bij de eycken / En boomen-bladerrijck die d'anderen toereyken / Haer telghen wijt ontspreyt, bekleedt met frisse groent'. Daphnis bedelt dan naar kusjes die hij ook krijgt en waarvan hij zeer opgewonden raakt. Grusella: 'Wat zoudt ghy Daphnis toch! ghy staet in licht en brandt'. Daphnis: 'Brand' ick, ick brande dan door 't minnelijcke loncken / Van u gezicht, dat onuytblusselijcke voncken / Wt oogh' in ooghe dreef, en stremde ziel aen ziel: / Midts dat u vyer in mijn brandt-ziecke zieltjen viel / Dat niemant wederom dan ghy alleen kent blussen'. Hier treffen wij overigens ook het veelvuldig voorkomende motief aan dat door 'stralen' uit de ogen van de beminde het liefdesvuur ontstoken wordt, terwijl andersom de liefde via de ogen van de minnaar binnendringt (een gedachte die ook als een fysieke realiteit werd beschouwd).[55] Dat Goltzius' Coridon en Silvia elkaar zo nadrukkelijk in de ogen kijken, lijkt deze gedachte te reflecteren.

Eenzelfde sfeer, maar dikwijls nog sterker erotisch geladen (waarbij enige moraliserende functie geheel afwezig is), vinden wij in diverse pastorale liedjes in liedboeken. In het eerste liedboek waar deze hun intrede doen, *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught* uit 1608, is dit onbekommerd erotische karakter al in enkele liedjes aanwezig: 'Coridon met groote lusten / Seyt tot sijn Velt-goddin / Lydia waert uwen sin / Dat ghy mijn Liefde blust? / Dat wy mochten met gheneught / Slyten onse jonghe jeught'

53 Zie voor een analyse van de pastorale scènes in *Ithys* en de plaats daarvan in de pastorale traditie, uitvoerig: Smits-Veldt *o.c.* noot 48, p.158-188. *Ithys* werd voor het eerst in 1615, en vervolgens nogmaals in gewijzigde versie in 1618 en 1619 gedrukt (zie Smits-Veldt 1989, p.85-89).

54 *Ithys*, ed. 1618, vierde bedrijf, tweede toneel, vs. 1145 e.v. Deze scène werd in de editie van 1618 toegevoegd. Smits-Veldt wees terecht reeds op de – niet door Kettering opgemerkte – verwantschap tussen deze scène met vooral de (hierna te bespreken) pastorale taferelen van Lastman (Smits-Veldt *o.c.* noot 48, p.159, noot 77). Er kan echter niet van een directe literaire inspiratiebron worden gesproken aangezien zowel de prent van Goltzius als de vroegste pastorale voorstellingen van Lastman van eerder datum zijn. Smits-Veldt merkte dan ook ten onrechte op dat de literatoren de beeldende kunstenaars voor waren: Goltzius' prent is immers vroeger dan de vroegste Nederlandse pastorale poëzie. Hoe de relatie tussen het begin van de picturale en literaire pastorale in Nederland precies ligt, zal wel nooit nauwkeurig bepaald kunnen worden.

55 Zie over deze motieven in liefdesemblemen (naar aanleiding van Hoofts: 'Een lidtmaet dat ick voed, my in den strick verwart; / Dat's 't ooch: door dese wondt vaert my de pijl in 't hart' en Vaenius: 'In 's minnaers lijf sijn hert verteert, en gaet te niet, / Door stralen van sijn Lief, die wt haer ooghen spruyten'): K.Porteman, *P.C.Hooft. Emblemata Amatoria*. Leiden 1983, p.166-170; zie in het algemeen over de obsessie omtrent lustopwekking via het oog: Sluijter 1986, p.269-281. De latere, zo nadrukkelijk naar de toeschouwer lonkende 'Utrechtse' herderinnen, richten hun liefdeopwekkende 'stralen' daarentegen op de beschouwer van het beeld.

en even verder: 'Doet u blancke bouten [armen] open / En ontfangt u trouwe knecht / Die u met een hert oprecht / Met zijn leven wil becoopen'.[56] En inderdaad geeft Lydia toe: 'Lydia begonst t'onfoncken / En vertoonde een ghesicht / Met soo minnelijcke licht / Met soo merckelijcke loncken'. In een lied, gepubliceerd in het wat latere *Apollo oft ghesang der Musen* (1615), zijn het Coridon en Silvia die in een dialoog vrijmoedig over hun liefde spreken.[57] Het is hier zelfs Silvia die Coridon uitnodigt zich naast haar neer te zetten onder een boom en zij is degene die zich geen zorgen maakt over hun schaapjes die doorelkaar geraken, terwijl zij elkaar minnend toezingen: 'Ghy Coridon met u ghedicht / Betovert d'herderinnen, / Ghy Silvia met u ghesicht / Betovert d'Herders sinnen'.[58] Men zou zich kunnen voorstellen dat dit de woorden zijn die Coridon en Silvia in Goltzius' inventie tot elkaar spreken of zingen.

Wij hebben gezien hoe Goltzius' simpele verbeelding van het eerste pastorale liefdespaar – een voorstelling die ook in de Italiaanse kunst in een dergelijke vorm nog niet voorkwam – banden heeft met vele op dat moment geliefde thema's en dat hij talrijke motieven samenbracht die reeds waren aan te treffen in bijbelse en mythologische voorstellingen met herders en in mythologische fabels die over een aangenaam en minnekozend verblijven in de natuur handelen. Hij creëerde daarmee een beeld waaraan, anders dan in deze voorstellingen, een narratieve context geheel ontbreekt. Een nieuw vehikel voor de uitbeelding van een amoureuze idylle was op deze wijze onstaan. Het bood – anders dan het repertoire aan mythologische scènes met minnekozende paren – de mogelijkheid tot het verbeelden van een probleemloos amoureus samenzijn. De sfeer van deze uitbeelding heeft in de eerste plaats sterke verwantschap met een bepaald type luchtige, eveneens verhaalloze, pastorale liedjes die, iets later dan Goltzius' inventie, in de Hollandse liedboeken in steeds groter getale werden afgedrukt. In hoeverre Goltzius geïnspireerd kan zijn door de 'pastourelle', die in Frankrijk al een eeuwenlange traditie achter zich had en een belangrijke bron moet hebben gevormd voor dit type Nederlandse pastorale liedjes (die dus van iets latere datum zijn dan Goltzius' prent), zullen wij wel nooit weten.[59]

In deze liedboeken treffen wij eveneens illustraties aan van herders en – niet altijd – hun partners. Deze prentjes hebben echter een duidelijk ander karakter dan Goltzius' pastorale. De eerste uitbeelding van een herder die wij daar tegenkomen, in *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught* uit 1608 (zoals gezegd het vroegste liedboek met pastorale liedjes), laat een boerse figuur zien die, leunend tegen een boom met schaduwrijk gebladerte, op een doedelzak speelt (afb.42). Dit instrument is het muzikale attribuut van de landman dat reeds lang tot de standaarduitrusting van de herder in de middeleeuwse Franse *bergerie*-traditie behoorde en dat ook vanouds bij herders in *De aanbidding* werd weergegeven.[60] De herder op deze illustratie blijkt echter tot meer in staat dan het spelen op de boerse doedelzak, want aan zijn zijde hangt een lange rechte fluit en naast hem op de grond ligt zelfs een pansfluit. Op het middenplan, in een bosrijke omgeving waar hij zijn kudde met geiten en schapen weidt, zien wij de herder nogmaals: nu richt hij zich echter, met de hoed in de hand, smekend tot een duidelijk afwerende jongedame. De laatste is eveneens in een landelijk kostuum gehuld met een grote, puntige hoed die wij kennen van vele uitbeeldingen van 16de-eeuwse boerinnen. De herder en zijn beminde zijn dus – veel meer dan in Goltzius' inventie – verplaatst naar een eigentijdsere landelijke wereld; alleen de syrinx vormt daarin een 'vreemd' element.

Deze prent is de illustratie bij een 'Nieu liedt', waarin de herder – die ook Coridon blijkt te heten – spelend op zijn fluit en met 'Menaetschen herder sanck' klaagt over de voor hem vluchtende 'Velt-goddin'.[61] Het lied bevat het al uit Vergilius' vijfde *Ecloga* bekende dreigement dat hij zal sterven door de onvervulde liefde; het betreft een motief dat, krachtig gestimuleerd door de Petrarkistische mode in amoureuze gedichten uit die tijd, tevens in talloze niet-pastorale minneliederen in deze liedboeken is aan te treffen.[62]

56 *Bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.5 ('Courante'). In hetzelfde liedboek vinden wij overigens al direct pastorale liedjes van zeer uiteenlopend karakter, berustend op verschillende tradities; in het laatste gedeelte onder 'eenige stichtelycke Moralische leerlyke Dichten' treffen wij bijvoorbeeld een uitgesproken didactisch-moraliserend 'Herder-liedt' aan (p.67).

57 *Apollo of Ghesangh der Musen*. Amsterdam 1615, p.25 ('Pastorelle of herder-Sangh'); het lied komt nog eens voor in *T' Vermaeck der Ieught*, door Boudwijn Jansz Wellens, Leeuwarden 1616, p.137 ('Liedt, waar in t' samen-spreken van Coridon een Herder, en Silvia, een Nymphen'). Zie over de benaming *Pastorelle*, een bastaardterm die in *Apollo* voor het eerst voorkomt en lijkt te wijzen op de band met de 'Pastourelle' uit de Franse *bergerie*-traditie, het oudste type van herdersliteratuur in de volkstaal dat reeds vanaf de 14de eeuw de schildering van landelijke liefde als belangrijkste motief heeft: Smits-Veldt *o.c.* noot 48, p.175.

58 Hoewel in de titel van het gedicht in Wellens' uitgave nog over Silvia als een nimf wordt gesproken (zie de voorgaande noot), zien wij hier voor het eerst dat er in de tekst sprake is van herderinnen (zie voor een ander citaat uit hetzelfde gedicht, hieronder, noot 78).

59 Smits-Veldt wees voor het eerst uitvoerig op het belang van de Franse – al uit de middeleeuwen stammende – *bergerie*-traditie, voor deze Nederlandse pastorale poëzie; invloed van de Italiaanse pastorale literatuur lijkt daarin betrekkelijk gering (Smits-Veldt *o.c.* noot 48, p.175-182; ook Kettering verwees overigens al eerder kort naar deze traditie als inspiratiebron, waarbij zij terecht opmerkte dat deze tot dan toe nog in het geheel niet was onderzocht: Kettering 1983, p.132). Zie over het feit dat Goltzius de literatoren voor was (Smits-Veldt merkte ten onrechte het tegendeel op) hierboven noot 54.

60 Zie Cooper (*o.c.* noot 8), p.51-55; zie ook Smits-Veldt (*o.c.* noot 48), p.178.

61 *Bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.36.

62 Ongetwijfeld het grootste deel van deze liedjes bestaat uit liefdesklachten van hevig gekwelde minnaars die weerloze slachtoffers zijn van een uitzichtloze liefde voor een beminde die geheel onberoerd blijft. Zie over dit 'Petrarkistische' motief dat zo'n belangrijke rol speelt in zowel de liedboeken als de in dezelfde tijd zo populaire liefdes-emblematiek: Porteman (*o.c.* noot 55), p.21 e.v.

De herder in dit liedje blijkt zichzelf echter nadrukkelijk als 'boerenknecht' te zien: 'T' is wel waer, ick ben van zeden / Een gheboren Boeren knecht'. Hij hoopt de liefde voor zijn nimf slechts te kunnen winnen door de nadruk te leggen op zijn trouwe min en zijn oprechte eenvoud, 'Niemant draeght soo trouwe min, / Als ick tot mijn Velt-goddin'. Alle schatten in de steden zou hij niet willen ruilen voor zijn 'lullepijp' en 'fluyt'. Desondanks blijkt ook deze herder/boerenknecht, zoals het een echte arcadische herder betaamt (en de syrinx op het prentje deed dat al vermoeden), geschoold te zijn in de klassieke mythologie: zijn geliefde zou zich niet te goed moeten voelen, want vele goden haakten immers naar de liefde van veehoeders. Het is opmerkelijk dat hij daarbij juist de liefde van Venus en Adonis aanhaalt, waarbij de laatste voor het gemak een herderskind wordt genoemd: 'Venus quam soo menich werven / Tot Adonim t'herder kint'. De vergelijkbaarheid tussen het pastorale minnekozen en de vrijage van dit mythologische paar, blijkt dus ook in een literaire context onderkend te worden.

Hetzelfde type herder met doedelzak onder een boom, zien wij acht jaar later ook in Heinsius' *Nederduytsche Poemata* (1616) afgebeeld (afb.45).[63] Heinsius' kwijnende herder – alweer Corydon geheten – geeft in het gedicht waarbij dit prentje door Crispijn de Passe I de illustratie vormt, nadrukkelijk het morele onderscheid aan tussen de natuurlijke trouwe liefde van de eenvoudige herder en hen die door stadse manieren zijn aangetast (in dit geval zijn beminde, maar loszinnige Phyllis).[64] Deze Corydon blijkt overigens eveneens zowel de 'lullepijp' te bespelen, als een 'nieu gesneden riedt', wat lijkt te verwijzen naar de echte herdersfluit. Het prentje toont echter alleen de 'lullepijp', oftewel de doedelzak. Heinsius' Corydon is geheel in een Hollandse omgeving geplaatst ('Corydon die weyde schapen / Vast aan 't water van den Rijn / Daer de beste weyden sijn'); hij hoedt zijn schapen tussen Leiden en Katwijk, terwijl Den Haag het oord van verderf is. Op het prentje zien wij dan ook een trekschuit – zoals die ongetwijfeld op de Oude Rijn te zien was – voorbijvaren. Verwant hieraan is de herder op de tien jaar latere titelprent van *'t Amsterdamsche Fluytertje* (1626), die op de wat beschaafdere fluit speelt, nu met het stadsprofiel van Amsterdam op de achtergrond.[65]

De hier zo nadrukkelijk optredende verplaatsing van de arcadische herder naar een herkenbare Hollandse omgeving is een fenomeen dat zich in verschillende soorten pastorale literatuur in Nederland veelvuldig voordoet[66], maar dat wij in de eerste decennia van de 17de eeuw in picturale voorstellingen slechts een enkele maal zo nadrukkelijk zien weergegeven.

31 ANONIEM
Minnekozend herderspaar
Uit : *Apollo oft Gesangh der Musen* (1615)
Gravure

In *Apollo oft ghesangh der Musen* (1615) treffen wij in een liedboek-illustratie voor het eerst een amoureus herders*paar* aan (afb.31). Gezien het precedent van Goltzius' *Coridon en Silvia*, hoeft het ons niet te verbazen dat deze illustratie enigszins aan diens inventie herinnert. Ook het paar uit de illustratie is gezeten onder een eikeboom, terwijl de beminde een kransje op het hoofd heeft dat eveneens uit bladeren lijkt te bestaan. Net als de herders in de eerder genoemde liedboek-illustraties dragen zij echter veel boerser kostuums. De herder heeft een jak en een broek aan en hij heeft de grove bontmuts op het hoofd die op vele boerenvoorstellingen te zien is, maar, zoals wij reeds zagen, ook door Goltzius is zijn illustraties bij Van Manders *Eclogae*-vertaling gebruikt werd. Het meisje draagt een jak over een geregen lijfje – kleding waarmee de Hollandse boerin wordt getypeerd – en heeft een rieten mandje naast zich staan alsof zij op weg was naar de markt. Vóór hen liggen de herdersstaf en een pansfluit. Op het middenplan, gevormd door een kleine weide met hekjes eromheen, komt een wat curieus uitgedoste Cupido aanlopen die een pijl ophoudt.

Hun minnekozen is nadrukkelijker aangeduid dan bij Goltzius' *Coridon en Silvia*: de herder slaat een arm over haar schouder en zij houden elkaars rechterhand vast. De verbeelding van deze vrijage is echter ingehoudener dan in een zeer verwante illustratie

63 D.Heinsius, *Nederduytsche Poemata*. Amsterdam 1616, p.36 ('Pastorael'). Zie over dit gedicht ook Kettering 1983, p.22, 41, 51.

64 Zie Kettering 1983, p.51, die dit loszinnige type herderin die haar kudde dicht bij de stad drijft (hier Den Haag) – een motief dat door Cats verder werd uitgewerkt en aangescherpt – als literaire pendant van de 'Utrechtse' courtisane-herderin ziet.

65 *'t Amsterdamse Fluytertje* is het tweede gedeelte van E.Pels, *'t Lof van Cupido*. Amsterdam 1626.

66 Zie Smits-Veldt 1989, p.394-396.

32 ANONIEM
Vrijend boerenpaar
Uit : *Den Nieuwen Lust-hof* (1602)
Gravure

uit het eerste luxueus uitgegeven liedboek – *Den Nieuwen Lust-hof* uit 1602 (afb.32).[67] Daar betrof het echter een boerenpaar: conform hun rol in de kluchtige boerenliedjes, grijpt de boerenzoon zijn geliefde gretig bij de borst (verg. ook afb.25). Dat dit prentje het uitgangspunt was voor deze pastorale illustratie, blijkt uit de globale opstelling en het gevlochten mandje dat de boerendochter aan de arm houdt. Als gevolg van de picturale inspiratiebron van de illustrator die het pastorale prentje vervaardigde[68], lijken deze minnaars een wat boerser aanzien te hebben gekregen dan eigenlijk passend is binnen de sfeer van de pastorale liedjes in dit liedboek; alleen Cupido en de syrinx zorgen voor een aanduiding van een meer klassiek geïnspireerde pastorale ambiance. De illustrator laat echter tevens zien dat het erotische karakter van de pastorale liefde in deze liederen van andere aard is dan de grovere erotiek die in liedjes over boeren – en de uitbeeldingen van boeren – gebruikelijk was.[69]

Op het eerste gezicht lijkt het merkwaardig dat dit prentje is afgedrukt bij een lied dat over de jaargetijden gaat en waar geen herder in genoemd wordt. Het gedicht wordt echter aangeduid als een 'Pastorelle' en het betreft een lied dat wordt gezongen door drie herderinnen in een pastorale scène uit *Ithys*, het al eerder genoemde toneelstuk van Samuel Coster; het is een vrolijk danklied aan de natuur, dat alweer als tegenstelling kan worden gezien met de uitingen van verderfelijke wellust en wraakzucht aan het hof.[70] De illustratie past echter vooral bij de kort daarop volgende scène met het minnekozen van Daphnis en Grusella dat hierboven reeds werd geciteerd.

Jeugd, liefde en muziek behoorden echter al vanouds tot de vaste ingrediënten van allegorische uitbeeldingen van de lente.[71] Dat daardoor als vanzelf nu ook het beeld van een pastorale idylle kon worden opgeroepen, zien wij enige tijd later expliciet gevisualiseerd in een prent van Frederik Bloemaert naar een inventie van zijn vader (afb.33): in een reeks van de maanden van het jaar vertegenwoordigt een paar met een doedelzakspelende herder en zijn luisterende beminde de maand mei (in deze prenten worden de andere maanden vertegenwoordigd door echte landlieden).[72]

Als laatste van de vroege pastorale prentjes in liedboeken, dient tenslotte de titelprent van Boudewijn Jansz Wellens' *'T Vermaeck der Ieught* (1616) genoemd te worden (afb.34).[73]

33 FREDERIK BLOEMAERT NAAR ABRAHAM BLOEMAERT
Mei, herderspaar
Gravure

67 Zie over dit fraaie liedboek: A.A.Keersmaekers, *Wandelend in den nieuwen lust-hof*. Nijmegen 1985. De illustratie behoort bij een gedicht dat begint met het versje: 'Den Boer comt couten, om inde bouten / Van 't Meijsken te raken / Beclaeght dat hemt 'tvier, door mins bestier / Het herte doet blaken'.

68 Twee van de prentjes uit dit liedboek zijn gesigneerd door Claes Jansz Visscher; de prent van het herderspaar moet echter van een andere – wat minder begaafde – kunstenaar zijn. De gravures in *Den Nieuwen Lusthof* zijn mogelijk van David Vinckboons, die in ieder geval de titelprent signeerde.

69 Zeer verwant is een 'modern' paar geheel rechts op de grond gezeten, op een *Buitenpartij* uit 1610 van David Vinckboons in de Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wenen.

70 *Apollo* (*o.c.* noot 57), p.16 (8). *Ithys*, III.4, vs. 1002-1037. Zie Smits-Veldt *o.c.* noot 48, p.161, 122.

71 Vergelijk bijvoorbeeld Goltzius' *Lente* (in prent gebracht door Jan Saenredam, B.119), dat door een 'modern' liefdespaar wordt verbeeld dat zich – alweer onder een grote loofboom gezeten – met zingen vermaakt. Het is een van de vele voorbeelden waaraan men kan zien hoe de verbeelding van een pastorale idylle verweven is met de visualisering van begrippen als liefde, jeugd, harmonie en lente.

72 Hollstein 249-261. Deze prenten zullen uit de vroege jaren dertig stammen. In een reeks van de jaargetijden, eveneens door Frederik Bloemaert naar Abraham (Hollstein 240-243), wordt de lente uitgebeeld door een herder met zijn kudde (de andere jaargetijden worden door een jonge landman, een jager en een boer vertegenwoordigd).

73 Zie hierboven noot 57.

34 JACOB MATHAM NAAR PIETER FEDDES VAN HARLINGEN
Titelprent van B.Wellens, *'T vermaeck der Ieught* (1616)
Gravure

Deze titelprent (door Jacob Matham naar Pieter Feddes) geeft op amusante wijze de verschillende genres van de minneliedjes in beelden weer. In alle vier de prentjes schiet Cupido op een duo dat zich op de voorgrond bevindt. Linksboven het mythologische paar Apollo en Daphne, dat in deze context tevens voor de dichtkunst in het algemeen staat[74]: de god der dichters kroonde zich met de bladeren van de laurier waarin zijn beminde Daphne veranderde (op de achtergrond van het prentje zien wij Apollo de laurierboom omarmen). Daaronder bevindt zich een amoureus, maar deugdzaam burgerpaar dat zich bij een dis in de buitenlucht met zingen uit een liedboek vermaakt. Rechtsboven zijn daarentegen vrijers te zien die duidelijk tot een lichtzinniger categorie behoren: de vrouw is als een courtisane getypeerd en de jongeman legt een hand op haar ontblote borst. Daaronder bevindt zich een prentje van een – wederom boerse – doedelzakspelende herder (zijn schaapjes zijn op de achtergrond te zien) met zijn geliefde die, net als in de hiervoor besproken liedboekillustratie, met haar marktmandje eerder een boerin dan een nimf of herderin lijkt. In dit boekje komen pastoraal aangeklede liedjes van zeer uiteenlopend karakter voor: in een aantal gevallen onderscheiden zij zich nauwelijks van de kluchtige boerenliedjes, en in andere gevallen nauwelijks van de traditionele, Petrarkistische minneklachten.

De ware opvolger van Goltzius' pastorale inventie moeten wij echter in de schilderkunst zoeken. Het was Pieter Lastman die dit genre in de schilderkunst introduceerde en – althans voorzover het ons nog bekende werken betreft – tussen 1610 en 1624 vier schilderijen vervaardigde met waarlijk pastorale liefdesparen (afb.35, 37 en 39 en cat.nr.34). Dat het juist Amsterdam was waar dit type in de schilderkunst doordrong, kan verband houden met het feit dat de liedboeken die sinds 1608 vooral de meest luchtige vorm van de pastorale in minneliedjes verspreidden, vrijwel alle in Amsterdam van de pers kwamen (in het bijzonder die van Dirck Pietersz. Pers); ook de dichters ervan waren voornamelijk Amsterdammers.

Voor Lastman lijkt juist de pastorale als drager van erotiek te fungeren en hem de mogelijkheid te hebben geboden amoureuze voorstellingen te vervaardigen zonder dat hij zich daarbij hoefde te begeven op het gebied van het vrouwelijk naakt (een terrein waar hij zich duidelijk niet thuisvoelde), zoals dat gebruikelijk was in de verbeelding van mythologische liefdesparen.[75]

Zijn eerste pastorale schilderij laat een paar zien dat, zoals het behoort, onder een

74 Apollo en Daphne komen ook op andere titelprenten van dichtbundels voor, onder andere die van Hoofts *Emblemata Amatoria*; daar zijn zij weergegeven op het piedestal waarop *Poesia* staat (zie over deze titelprent Porteman, *o.c.* noot 55, p.36-40).

75 Zie over Lastmans mythologische voorstellingen, die zich wat onderwerp, uiterlijk en verteltrant scherp onderscheiden van die van de maniëristische generatie (alle bij die generatie zo populaire onderwerpen met veel naakt komen bij hem niet voor): Sluijter 1986, p.52-61.

76 Eenzelfde glanzende rok zien wij bijvoorbeeld ook bij de – in beide gevallen iets rijker geklede – Nausicäa in zijn vroege *Odysseus en Nausicäa* uit 1609 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig) en bij Iphigeneia in de *Offerstrijd van Orestes en Pylades* uit 1614 (Rijksmuseum, Amsterdam).

grote boom is gezeten en zoete kusjes wisselt (afb.35). De jongeman heeft een werkelijk arcadisch kostuum aan dat niet alleen zijn benen maar ook zijn schouders ontbloot laat; het is de kleding van de mythologische herder zoals wij die uit *Metamorfosen*-voorstellingen kennen, met dat verschil dat de mantel door de zichtbare randen bont als een voor herders passend schape- of geitevel wordt gekarakteriseerd. Het kostuum van de vrouw is hetzelfde als de kleding die Lastman in deze periode voor enkele mythologische schoonheden gebruikte[76]; zij blijkt zelfs een parelsnoer om te hebben. Het paar staat dus ver van de boerse sfeer van de liedboek-illustraties en is ook meer *sophisticated* dan dat van Goltzius. Boven hun hoofden staat, behalve Lastmans signatuur en de datum 1610, de naam O(E?)NONE in de boom gegrift.

Met de in de boom gegrifte naam van Oenone heeft Lastman in deze voorstelling een verwijzing ingevoegd naar het verhaal van de herder Paris die op de berg Ida de nimf Oenone vrijt. Hij gaf echter niet de episode weer die steeds werd gekozen als er een picturale uitbeelding van dit verhaal werd gemaakt: de narratieve handeling van het kerven in de boom (zie afb.28). Alleen de – slechts met zeer veel moeite te ontwaren – letters in de boom geven een aanduiding van deze mythologische geschiedenis. Het herinnert aan het feit dat ook in de prent van Goltzius namen toegevoegd waren, zij het dat deze toevoeging in Lastmans geval aan een specifiek verhaal refereert.

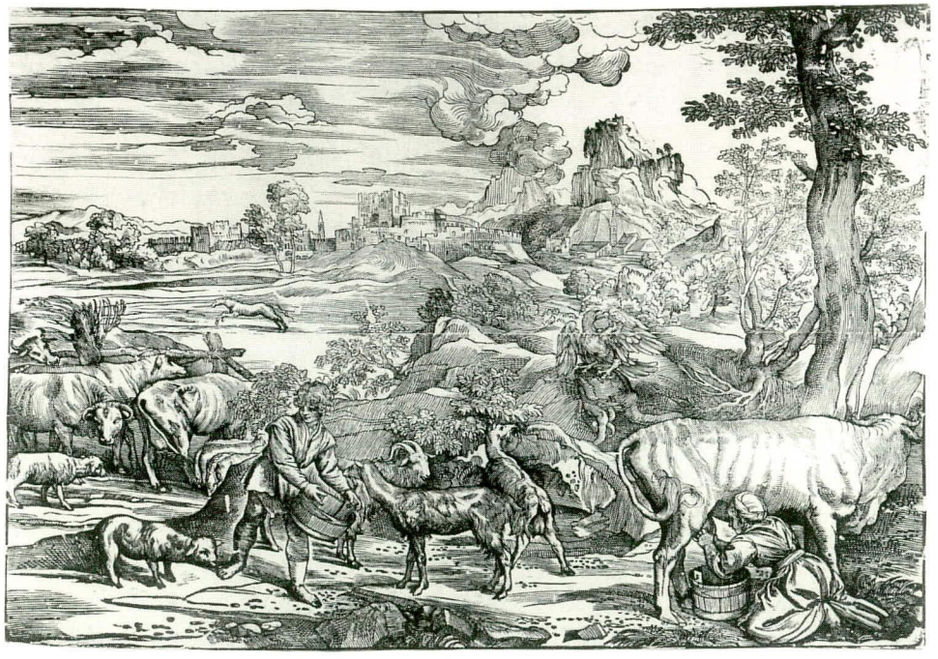
Ongetwijfeld waren Paris en Oenone het meest voor de hand liggende duo wanneer men het beeld van een amoureus *herders*paar met een 'geleerde' klassieke verwijzing wilde aanvullen. Ovidius geeft in zijn *Heroides* een uitgesproken idyllisch-erotische beschrijving van hun pastorale samenzijn in de klacht van de door Paris in de steek gelaten Oenone; in de vertaling van Van Ghistele, waarvan inmiddels al negen drukken waren verschenen:

35 PIETER LASTMAN
Paris en Oenone (1610)
Atlanta, High Museum of Art

'Peyst [bedenkt] hoe ic my om u altoos verneert [vernedert] hebbe, / Als ghy int velt laecht omtrent uwe Schapen, / Onder eenen boom daer ick met u gheboeleert hebbe, / Ende zachtelijc int groene gheslapen.'[77] Een aanduiding van 'boeleren' zien wij in Lastmans schilderij in de over elkaar geslagen benen en in het niet mis te verstane beeld van de herdersstaf die door de bloemenkrans is gestoken. De laatsgenoemde metafoor vinden wij overigens ook literair gebruikt in een erotisch-pastoraal liedje in *Apollo of Ghesangh der Musen*: al kreeg Silvia de kroon van Frankrijk en Coridon heel Spanje 'Sy ruildent om sijn Herdersstaf, / Hy om de bloeme schoone, / Waer meed' hy wou, waer meed' sy sou, / Hem kroonen, hy haer loonen'.[78] De gedachte dat in Lastmans schilderij de jonge vrouw/Oenone aan de herder/Paris haar maagdelijkheid schenkt wordt versterkt doordat zij hem haar bloemenkrans aanbiedt.[79] Een geit (het dier dat bij uitstek kan staan voor vurige lust) kijkt, kauwend op een bladrank, goedkeurend toe, terwijl een ram zich veelbetekenend tot de toeschouwer richt.[80]

De idyllisch-pastorale sfeer wordt versterkt door een fluitspelende herder op de achtergrond met een naar hem luisterende figuur die naast hem ligt, terwijl aan de andere zijde van de musicus een jonge vrouw een koe melkt. Het voor elkaar musiceren van herders is in teksten, sinds Theocritus en Vergilius, uiteraard een van de meest geijkte beelden van de bezigheden in Arcadië. Het lijkt voor de hand te liggen dat, wanneer zij ook in een uitbeelding worden ingevoegd, de opstelling van deze twee herders direct herinnert aan het uit vele illustraties vertrouwde beeldschema van Mercurius' *concert champêtre* voor Argus (verg. afb.20).

De melkende vrouw, die door haar landelijke arbeid eigenlijk meer thuis hoort in de 'georgische' idylle dan in de pastorale, heeft weer een andere herkomst: zij werd geïntroduceerd in een houtsnede van Titiaan (afb.36) – Lastman ongetwijfeld welbekend – en veelvuldig toegepast door de Bassani.[81] Lastman voegde dus bestaande picturale motieven in die hij passend vond voor zo'n pastorale scène. Dezelfde motieven – de aan Titiaan ontleende melkende vrouw, met in plaats van de fluitspelende herder een doedel-



36 GIOVANNI BRITTO OF NICCOLO BODRINI NAAR TITIAAN
Melkende vrouw in een landschap
Houtsnede

77 C.van Ghistele, *Heroïdum Epistolae: oft der Griecscher Princessen ende Joncvrouwen klachtige Zeynt brieven [...] Ovidius Naso [...] overghezet door [...]*. Rotterdam 1607, p.29v (eerste editie Antwerpen 1553, vóór 1600 zes Antwerpse herdrukken; eerste Noord-Nederlandse editie: Rotterdam 1600, daar herdrukt in 1607 en 1615). Het betreft een tamelijk vrije vertaling van: '[....] servo nubere nympha tuli! / saepe greges inter requievimus arbore tecti, / mixtaque cum foliis praebuit herba torum' (*Heriodes* v [Oenone Paridi], 13-15).

78 *Apollo* (*o.c.* noot 57), p.26; het betreft hetzelfde erotische gedicht waaruit reeds hierboven werd geciteerd (zie noot 58).

79 Zie over de bloemenkrans, enerzijds al in de *bergerie*-traditie een gangbaar liefdesteken in de herderswereld (Cooper, *o.c.* noot 8, p.75 en Smits-Veldt, *o.c.* noot 48, p.179), en tevens een reeds lang bestaand symbool voor zowel de vrouwelijke maagdelijkheid als het vrouwelijk geslachtsdeel (Kettering 1983, p.58, 97). Een eerdere Noord-Nederlandse uitbeelding van een paar dat een bloemenkrans vasthoudt – duidelijk als lichtzinnig duo bedoeld – valt te zien op Van Manders *De Mensheid voor de Zondvloed* (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt). Een verwant soort beeldmetafoor als in Lastmans schilderij (maar dan wat nadrukkelijker), gebruikte Rembrandt in zijn bekende ets uit 1642, waar de hoek waaronder de herder de fluit ten opzichte van het bloemenkransje van de herderin houdt, weinig aan duidelijkheid te wensen overlaat (Kettering 1983, p.95-99 en idem 1977, passim; zie ook hieronder, noot 105). Na Lastman komen we het motief van de vrouw die een jongeman bekranst nog dikwijls tegen (in de bekransingsscène van Amaryllis en Mirtillo uit de *Pastor fido* vormt het een onderdeel van het verhaal). Ook in niet-pastorale voorstellingen komt het voor: bijvoorbeeld in twee schilderijen van Venus en Adonis door Ferdinand Bol, terwijl het in een schilderij van Van Baburen (Hermitage, Sint Petersburg) een prostituée is, die een luitspeler bekranst.

80 Uiteraard horen deze dieren tot de natuurlijke bevolking van Arcadië. Geiten en bokken (en de satyr met zijn bokkepoten) vertegenwoordigen echter vanouds een beeld van lust; zie onder andere Van Mander, *Wtbeeldinge der Figueren*, fol. 129: 'Met de Geyt, de Satyren oock daer onder begrepen, wort d'onkuysheyt beteyckent' (het beeld van de op groene spruiten knagende geit wordt door Van Mander zelfs met de hoer vereenzelvigd). Zie over de geit voorts: A.Chastel, 'L'ardita capra', in *Arte Veneta* 29 (1975), p.146-149. Ook in Titiaans late herderspaar in Wenen, door Panofsky als *Paris en Oenone* geïnterpreteerd (zie hierboven noot 35 en hieronder noot 104) zien wij overigens op de achtergrond een aan gebladerte knabbelende geit.

81 Dat deze houtsnede naar Titiaan de directe bron was, wordt duidelijk doordat in het hierna te bespreken stuk uit ca.1612 ook de jongeman die een grote melkkuip draagt duidelijk zichtbaar is. Het motief van de melkende vrouw gebruikte Lastman in 1612 ook nog eens op de achtergrond van zijn *Wegzending van Hagar* (Kunsthalle, Hamburg).

zakspelende boerenjongen met toehoorders – werden overigens een paar jaar later (1617) ook gebruikt voor een echte Hollandse idylle met weiden en molens, voorstellende de *Zomer* uit een reeks etsen van de jaargetijden door Jan van de Velde.[82] Lastmans achtergrondscène herinnert als geheel sterk aan Van Manders al eerder aangehaalde passage in zijn hoofdstuk over landschap in de *Grondt*. Na te hebben gezegd dat voor het stofferen het goed is op de hoogte te zijn van, al naar het belieft, de schrift of de 'poëten', stelt hij dat vooral niet moet worden vergeten kleine figuurtjes bij grote bomen te plaatsen; hij laat dan onder andere volgen: 'Hier latet Boersch Meyskens handen ontstijven / De Melckfonteynkens langs de groene kusten'[83], gevolgd door de reeds geciteerde passage: ' Daer Tytire met t' Pijpken vreught bedrijven, / By Amaryllis, zijn liefste der Wijven, / Onder den Bueckeboom sittend' in rusten, / En met soet geluydt zijn cuddde verlusten'.[84]

Dat de 'poeet' die voor deze passage Van Manders inspiratiebron vormde Sannazaro was, blijkt uit zijn aanhaling (in het hoofdstuk over ordinantie en inventie der historiën) van Sannazaro's beschrijving van de beschildering van de tempel van de herdersgodin Pales: 'Maer saghen [de herders die naar Pales' tempel kwamen] boven de poorte geschildert / Heuvels en bosschen, met boomen verwildert. / Daer sachmen weyden in de groene beemden / Veel kudden verspreyt, [...] / [...] / En de Herders eenighe sachmen slappen / De stijve Ulder, van melcke gheswollen, / Ander de ghelockte vliesen ontwollen. / Eenigh' op Sackpijpen sachmen daer spelen, / [...]'.[85] Waarschijnlijk geïnspireerd door het beeld van de melkende vrouw dat vanuit Venetië gepopulariseerd was (en dat ook door kunstenaars als Lastman en Jan van de Velde overgenomen werd), heeft Van Mander bij zijn raadgevingen over landschapsstaffage de mannelijke melkende herders uit Sannazaro's *Arcadia* door een meisje vervangen.

Terzijde zij opgemerkt dat wij in deze door Van Mander opgenomen *ekphrasis* van Sannazaro een lange opsomming van scènes tegenkomen die kennelijk op de tempel van de herdersgodin Pales passend waren: bijvoorbeeld van satyrs die nimfen doen opschrikken en achtervolgen (een thema dat wij wat later vooral bij Cornelis van Poelenburch regelmatig tegen zullen komen) en de reeds hierboven besproken onderwerpen van Apollo met de kudde van Admetus en Mercurius spelend voor Argus. In deze passage vinden wij overigens ook een beschrijving van het soort mantel dat Lastmans herder draagt: 'Aen hebbend' een Geyten huyt, dat hem voechde, / Onder t'slincke schouder, nae Herder stijlen'. Deze uiteenzetting belandt tenslotte bij een uitvoerige beschrijving van het oordeel van Paris, waaraan echter de volgende regels voorafgaan: 'Hier by was oock Paris, en had begonnen / In een Olmeboom schorss' Enone schrijven / Met een seyssen, maer wesend' overronnen [verrast] / Van dry Goddinnen, en haddet niet connen / Gants eyndigen, maer alsoo laten blijven, / [....]' (Paris kon dit niet afmaken omdat hij vervolgens moest beoordelen wie van de drie godinnen de schoonste was).[86]

Dat op Lastmans schilderij alleen de naam van Oenone in de boom gegrift staat lijkt met deze passage uit Van Mander te corresponderen, terwijl het gebaar van de jongeman als een wijzen op de in aantocht zijnde godinnen zou kunnen worden opgevat.[87] Dit lijkt echter wat ver te gaan als narratieve lezing van dit schilderij, zeker waar het een werk van Lastman betreft, die immers, wanneer hij een verhalende scène weergaf, zich altijd alle moeite getroostte om het verhaal zo duidelijk 'afleesbaar' te maken als maar mogelijk was.[88] Het schilderij lijkt eerder bedoeld als algemeen beeld van een pastorale vrijage, waarbij door de verwijzing naar de ongelukkige liefde van Paris en Oenone een negatieve connotatie is ingevoegd die de toeschouwer de mogelijkheid biedt de uitgesproken erotische scène met een moralisatie te verantwoorden (een mogelijkheid die vrijwel altijd ter beschikking stond bij erotische mythologische voorstellingen). Of het paar als Paris en Oenone moet worden gezien of als 'een' Silvia en Coridon (waarbij het gebaar bijvoorbeeld kan worden opgevat als het wijzen op de schaapjes die door elkaar raken), is niet van wezenlijk belang. In het laatste geval kan de beschouwer, na de naam van de

82 Hollstein nr.31. Zie ook D.Freedberg, *Dutch Landscape Prints*. Londen 1980, p.35, die deze prent terecht als een, naar het Hollandse land overgebrachte, evocatie van de wereld van Vergilius' *Georgica* en Horatius' *Beatus Ille* ziet. Dat ook hier Titiaans houtsnede de direct bron was blijkt uit de vrouw die een melkkuip draagt (zij is in de plaats getreden van de jongeman).

83 Van Mander, *Grondt* (*o.c.* noot 46), fol. 37v (cap. VIII, 42).

84 Hoewel elementen uit deze passage sterk doen denken aan – ook de hierna te bespreken – pastorale schilderijen van Lastman, wordt hier geenszins gesuggereerd dat deze regels een directe bron voor Lastman vormden (Sutton citeerde deze passage reeds in verband met het hierna te bespreken schilderij uit ca.1612, zie hieronder noot 90). Deze regels zijn bij Van Mander slechts een onderdeel van een opsomming van landelijke staffage, waarbij hij ook ploegers, maaiers, jagers, vissers en bedrijvigheden op het water, op wegen en in huizen noemt en waar hij dit bij uitstek pastorale motief dus doorheen mengt. Het totaal heeft dus een heel ander karakter dan het uitgebeelde in Lastmans schilderijen; in feite kan men met meer recht van de hierbovengenoemde ets van Jan van de Velde stellen dat deze een illustratie lijkt van Van Manders passage.

85 Van Mander *Grondt* (*o.c.* noot 46), fol. 19r (cap. v, 46-48). Overigens vertaalt Van Mander hier Sannazaro's 'Sampogna', waarmee deze de pansfluit bedoelt, met 'sackpijp', oftewel doedelzak.

86 Van Mander, *Grondt* (*o.c.* noot 46), fol. 204 (cap. v, 57).

87 Sutton interpreteerde het schilderij op deze wijze: als de uitbeelding van het moment dat Paris Oenone verlaat (Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.55-56. De houding van de jonge herder heeft overigens een opvallende verwantschap (in spiegelbeeld) met de Adonis-figuur op een prent van G.Ghisi naar Th.Ghisi (B.42) met de vrijage van *Venus en Adonis* (waar de laatste duidelijk niet van harte aan het minnekozen deelneemt); daar is echter het wijzende gebaar afwezig. Dit opvallende gebaar is wel te zien in enkele schilderijen met de vrijage van *Mars en Venus* door Cornelis Cornelisz; op deze werken lijkt de uitgestrekte arm van Mars geheel betekenisloos te zijn en slechts bedoeld om een suggestie van conversatie aan te geven, terwijl het gebaar tevens voor een aantrekkelijke draaiende beweging in de compositie zorgdraagt.

88 Zie wat betreft Lastmans zeer vertellende manier van weergeven van mythologische verhalen (waarbij nauwkeurig vele elementen uit een tekst werden uitgebeeld die het verhaal in het beeld konden verduidelijken): Sluijter 1986, p.52-61.

ongelukkige nimf Oenone ontdekt te hebben, bedenken dat de kwade begeerte waartoe Paris zich liet verleiden toen hij over de godinnen moest oordelen (wat de Trojaanse oorlog tot gevolg had)[89], de ondergang vormt van de zorgeloze, natuurlijke en zuivere liefde zoals die door de bewoners van Arcadië werd bedreven.

In het volgende schilderij van Lastman, dat ca. 1612 gedateerd kan worden, is elke verwijzing naar een narratieve context weggelaten (cat.nr.34).[90] Op de achtergrond zien wij weer de melkende vrouw. Haar metgezel, die een melkkuip draagt, maakt dit keer al helemaal duidelijk dat de hierboven genoemde houtsnede naar Titiaan (afb.36) de directe bron voor dit landelijke tafereeltje vormde. Net als in het vorige schilderij weerklinkt er fluitspel in het landschap: ditmaal voortgebracht door een herder die rechts van hen tevreden bij zijn kudde schaapjes zit te musiceren.

Op de voorgrond ligt een zeer jeugdig paar te vrijen. Bij nauwkeurige beschouwing van de manier waarop de jongeman tussen de benen van het meisje ligt, kan men concluderen dat het hier een van die zeldzame gevallen betreft dat de toeschouwer kan veronderstellen dat zij het ook echt 'doen' (of daar althans niet ver van af zijn). Het meisje ziet wel kans de jongeman intussen een krans boven het hoofd te houden – in deze context een sexueel motief dat wij ook reeds in het voorgaande schilderij zagen. Een midden op de voorgrond liggende geit wendt zijn blik tot de toeschouwer en zet daarmee de toon voor deze scène van onverhulde erotiek. Het schilderij geeft niet slechts een beeld van een Arcadië waarin liefde en zang de enige bezigheden van belang zijn (behalve dat men zich af en toe om de schaapjes moet bekommeren of een koe moet melken), maar tevens van een Arcadië waar de liefde in harmonie met de natuur genoten wordt.

Het lijkt niet onmogelijk dat Lastmans vrijende koppel werd geïnspireerd door de copulerende paren op het linker middenplan van een buitengewoon erotische prent van Agostino Carracci; zie in het bijzonder het rechter duo van de drie paren linksboven. Deze prent stelt *De liefde in de Gouden Eeuw* voor.[91] Ook in de Noordelijke Nederlanden waren rond de eeuwwisseling plotseling een vrij groot aantal voorstellingen van de *Gouden Eeuw* ontstaan als kader voor amoureuze paren in een idyllische omgeving (zij het aanzienlijk ingehoudener dan bij Carracci); hierboven kwamen zij al even ter sprake (bijv. afb.29).[92] Lastman moderniseerde deze als het ware door er een herdersidylle van te maken en hij lijkt daarmee een pastorale te willen verbeelden waarin de idealen van de Gouden Eeuw – de tijd van onschuld en natuurlijke liefde – nog aanwezig waren. Een dergelijke sfeer komt overeen met de in de 16de-eeuwse pastorale literatuur toegenomen nadruk op het Gouden Eeuw-ideaal. Daarin werd een prominente plaats ingenomen door het beeld van de gelukkige wederzijdse liefde die zonder de beteugeling van eigentijdse conventies werd genoten (door Tasso omschreven als de 'dolci arti lascivi'), of door het moreel meer verantwoorde beeld van de zuivere liefde waaraan elke valse begeerte vreemd is.[93] Het zijn beelden die in beide gevallen bij visualisering als vanzelf sterk erotisch getint zullen zijn.

Dat de pastorale liefde gelijk kon worden gesteld met de liefde van de vroegste mensheid in de Gouden Eeuw, werd fraai beschreven door een grote autoriteit als Scaliger in zijn *Poetica* (1561). Hij verbond de pastorale poëzie met de eerste stadia van het menselijk bestaan en beschreef deze als de oervorm van dichtkunst, met daarbinnen het pastorale liefdeslied als het oudste: 'Liefde is de oerkracht, door de natuur ingesteld om het soort te behouden. De seksen leefden in promiscuïteit, en het zien van copulerende dieren wond de mensen op. [...] Venus is de godin van vreugde en liefde, en gezang is de bron van vreugde. De jeugd, weldoorvoed zijnde met melk en vlees, aangemoedigd door de zachte seizoenen en eenzaamheid, en geen ervaring hebbend met verdriet, angst of haat, gingen gemakkelijk over tot geslachtsgemeenschap, te meer daar zij merendeels naakt gingen of slechts gedeeltelijk gekleed waren, niet alleen de jongens, maar ook de meisjes [...]. Wat anders zouden deze jonge lieden moeten doen, zijnde zonder zorg, weldoorvoed, en met krachtige en atletische lichamen?'[94]

89 Zie over de moraliserende uitleggingen van het Paris-verhaal: Sluijter 1986, p.210-218.

90 Sutton dateerde het schilderij ca.1609-1614 (Amsterdam/Boston/Phildelphia 1987, p.372-373). A.Tümpel geeft een datering van ca.1612 (Amsterdam 1991, p.88-89, nr.2).

91 Het onderschrift van deze prent, naar een schilderij uit een reeks van vier voorstellingen door Agostino Carracci over de liefde, luidt: 'Come la palma indicio è di vittoria / Cosi d'Amore conveniente è il frutto / Quella dolcezza; da cui vien produtto / Il seme, onde Natura, e'l ciel si gloria'. Zie over deze reeks schilderijen en de prenten ernaar: O.Kurz, "Gli amori de' Carracci': Four forgotten paintings by Agostino Carracci', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), p.221-233. Zie ook Bolten (*o.c.* noot 44), p.27-32.

92 Zie Bolten (*o.c.* noot 44), p.23-41.

93 Het Gouden Eeuw-motief komt in de Italiaanse pastorale literatuur bij Sannazaro voor het eerst duidelijk naar voren; bij hem betreft het echter de tijd die reeds verloren is gegaan en die in Arcadië met nostalgie herinnerd wordt. Het bekendste gebruik van het motief is het Gouden Eeuw-koor in Tasso's *Aminta*, waar het ideaal wordt bezongen van de natuurlijke liefde die vrij was van later opgelegde maatschappelijke conventies (in het bijzonder de tyrannie van de 'eer') en onbelemmerd genoten werd; het is een liefde waarvan de herders in Tasso's Arcadië vinden dat die ook in hun gemeenschap behoort te heersen. Guarini voegde in zijn emulatie van Tasso's Gouden Eeuw-koor (in de *Pastor fido*), een christelijke moraal in: zijn ideale liefde in de Gouden Eeuw is die van natuurlijke eerbaarheid en absolute trouw aan één persoon in de tijd dat het kwaad van het overspel nog niet was doorgedrongen (zie Kegel-Brinkgreve, *o.c.* noot 3, p.339, 350, 356-360, 386-387). Het ideaal van natuurlijke liefde in harmonie met de natuur (Tasso) of het ethische ideaal van deugdzame liefde (Guarini) – beide zijn bedoeld te contrasteren met die van de eigen tijd – werden vaste thema's in de hierop geïnspireerde pastorale literatuur. Scaligers opvatting over de pastorale (zie hieronder), correspondeert vooral met de sfeer van Tasso's Gouden Eeuw-koor. In de Franse *bergerie*-traditie vormde al veel langer de vreugdevolle, spontane, wederzijdse liefde van de eenvoudige herders in een idyllische natuur een belangrijk motief dat veel gemeen heeft met de Gouden Eeuw-gedachte (zie Cooper, *o.c.* noot 8, p.62-68). In de Nederlandse herdersliedjes van het erotische type – met herders die moeilijk vergelijkbaar zijn met hun gestileerde en filosofische Italiaanse collegae – lijken veel verschillende elementen samen te komen. Zie hierover, en over de morele functie die deze natuurlijke, wederzijdse liefde als onderdeel van het gelukkige, harmonische wel-leven vooral in toneelstukken kon krijgen (wat overigens ook reeds in de *bergerie*-traditie voorkwam): Smits Veldt (*o.c.* noot 48), p.158-204 en idem 1989, passim; zie ook hieronder, noot 96).

94 Zie Kegel-Brinkgreve, *o.c.* noot 3, p.372, met een volledige vertaling van deze passage.

In een van de herdersliedjes in Costers *Ithys* ('In armoed leef ick onbenijdt'), waarin Grusella de tevredenheid met de eenvoudige status van het simpele herdersleven bezingt – een leven waarin niet meer wordt begeerd dan men nodig heeft – stelt Grusella 'In hem [de door haar beminde herder] leeft noch den ouden mensch', dat wil zeggen: de mens van de Gouden Eeuw.[95] Grusella's schildering van een leven in eenvoud en tevredenheid heeft, zoals ook reeds werd opgemerkt over andere pastorale scènes in dit toneelstuk, een duidelijk didactisch-moraliserende functie, als antithese met de kwade begeerten aan het hof (in *Apollo of Ghesangh der Musen* is hetzelfde lied dan ook geplaatst onder 'eenighe morale of zeedelijcke Liedekens').[96] Hun natuurlijk leven is moreel zuiver, zorgeloos en vrolijk, en het minnen vormt daarvan een belangrijk onderdeel: Grusella beschrijft haar minnaar als 'Een Herdertjen dat my vierich [vurig] vrijt'. Een natuurlijke en ongecompliceerde liefde – en het betreft hier vanzelfsprekend niet een promiscue liefde waar Scaliger over spreekt, maar een trouwe liefde, in tegenstelling tot de kwade begeerte aan het hof – had dus eveneens een plaats in deze morele instructie.

Eenvoud en natuurlijke staat en de daarbij behorende vanzelfsprekendheid van de liefde is ook in Lastmans schilderij gevisualiseerd en kon, wanneer men dat wilde, misschien zelfs als drager van morele waarden worden gezien. In de eerste plaats toont het schilderij echter de luchtige zorgeloze sfeer van het 'vierich vrijen' in de idyllische natuur en prikkelt daarmee de zinnen van de toeschouwer. De moreel-instruerende functie die Costers verbaal begaafde herders tegelijkertijd verwoorden – en wat vooral in een aantal toneelstukken een belangrijk bestanddeel vormt[97] – kon niet in beeld gebracht worden en het zal ook niet de bedoeling zijn geweest dat te doen. Net als in de vele 'losse' erotisch-pastorale liedjes in liedboeken (waaraan meestal elk moralisme ontbreekt), blijft een beeld van opgewekte, onbekommerde erotiek over, gesitueerd in een ambiance die gedachten kon oproepen aan een Arcadië waarin de natuurlijke liefde van de Gouden Eeuw voortleeft.

Lastman had, net zoals dat in literaire vorm gebeurde in dergelijke pastorale liedjes, met dit soort schilderijen een nieuwe drager van visueel erotisch amusement geschapen. Het precedent dat Goltzius had gesteld met zijn *Coridon en Silvia* – waar het beeld van de amoureuze pastorale idylle nog veel minder erotisch geladen was – voerde Lastman tot het uiterste door. In zijn schilderij uit ca. 1612 – en ook zijn twee daarop volgende pastorales – verenigde hij daartoe een aantal motieven uit verschillende picturale bronnen welke associaties met zich meedroegen die verwantschap hadden met motieven die in veel pastorale literatuur van die tijd een rol speelden. Het meisje op het schilderij uit ca. 1612 heeft een kostuum aangekregen dat meer als 'landelijk' herkenbaar is dan de kleding van de jonge vrouw op het schilderij van 1610: nu draagt zij een lijfje met banden over de schouders en een wit hemd daaronder. Nog sterker is dit het geval in een volgend schilderij uit 1619 (afb.37), waar zij tevens een strooien hoedje op heeft gekregen. Een specifiek voor de herderin bestemde kleding – enerzijds zeer losjes, anderzijds met duidelijk landelijke connotaties – begint zich nu te vormen. Alweer houdt dit meisje een krans omhoog, terwijl de jongeman zijn doedelzak terzijde heeft gelegd om zijn handen vrij te hebben. De doedelzak ligt tussen de ranken van een kalebas, een begroeiing die ook reeds in beide vorige schilderijen aanwezig was en die nog menigmaal valt aan te treffen in Nederlandse schilderijen met een uitsgesproken erotische strekking.[98]

De jongen legt een hand op de ontblote borst van zijn beminde, een motief dat niet alleen een vrijage visualiseert, maar in het algemeen – gezien de context waarin het nogal eens voorkomt – blijkt te staan voor het bedrijven van de liefde. Tot nu toe konden wij dit motief slechts aantreffen in de uitbeelding van *Isaac en Rebecca die door Abimelech worden betrapt*[99], voorts in voorstellingen van boerenkinkels en hun liefje (bijv. afb.25 en 32) en van lichtzinnige mannen met courtisanes (bijv. afb.33)[100], terwijl het tevens bij *Venus en Adonis* nogal eens voorkomt (bijv. afb.26). Lastman verwerkte dit motief omstreeks

95 Coster, *Ithys*, tweede bedrijf vijfde toneel. Zie Smits-Veldt (*o.c.* noot 48), p.106-108.

96 *Apollo* (*o.c.* noot 57), p.118-119 (108/105). Zie uitvoerig over de morele instructie die hier gediend wordt – en de complexe verwevenheid van vele tradities die hier samenkomen (waaronder ook het Horatiaanse *Beatus Ille*-motief) en de samenhang met stoïsche denkbeelden, Smits-Veldt (*o.c.* noot 48), p.158-204.

97 Zie Smits-Veldt 1989, passim.

98 In het onderschrift bij een prent naar Bloemaert met *Vertumnus en Pomona* (1605), heeft de beschrijving van de kalebassen, komkommers en kolen (die op de voorgrond van de prent te zien zijn) een niet mis te verstane erotische lading. Op diverse schilderijen met *Vertumnus en Pomona*, en bijvoorbeeld ook van *Juda en Tamar*, is zo'n kalebas nadrukkelijk aanwezig (zie Sluijter 1986 p.248, 255 noot 4). Men vergelijke ook een schilderij met een herderspaar door Lambert Doomer (Landesmuseum, Oldenburg), waarin een wel zeer nadrukkelijke erotische grap verwerkt is (zie hieronder, noot 105); de grote kalebas in het gebladerte, evenals de op de voorgrond liggende geit op dit schilderij lijken overigens direct terug te gaan op Lastmans pastorale uit ca.1612.

99 Zie bijvoorbeeld Crispijn de Passe's prent van het moment dat Abimelech ontdekt dat Isaac en Rebecca geen broer en zuster zijn, omdat zij als man en vrouw met elkaar verkeren (Hollstein 855, uit een reeks illustraties: *Liber Genesis*. Arnhem 1612).

100 Vergelijk bijvoorbeeld ook het paar op de voorgrond van de *Kinderen van Venus* door Jan Saenredam naar Goltzius (B.77), uit Goltzius' reeks *Planetenkinderen*.

37 PIETER LASTMAN
Herderspaar (1619)
Worcester, Worcester Art Museum

dezelfde tijd ook in een schilderij met *Juda en Tamar* (afb.38), waar het natuurlijk zeer passend is.

Ook in Lastmans pastorale uit 1619 is het beeld van erotische interactie dus meer dan duidelijk. Zeer uitzonderlijk voor een liefdespaar is echter, dat de verliefde herder en zijn metgezellin zich beiden tot de toeschouwer richten, evenals overigens de twee geiten die rechts te voorschijn komen en de hond die links op de grond lijkt te liggen wachten tot het paar uitgeminnekoosd is. Enige gêne lijken zij niet te hebben; hun schalkse blik nodigt als het ware de toeschouwer uit zich bij hen te voegen en deel te nemen aan de geneugten van de onbekommerde min in de vrije natuur. Door haar uitnodigende blik, evenals door haar kleding, gaat dit herderinnetje overigens wat lijken op de zich tot de toeschouwer richtende halffigurige herderinnen van Moreelse, waarvan de vroegste rond dezelfde tijd moeten zijn ontstaan.[101]

In Lastmans laatste bekende pastorale schilderij van 1624 is verder ingezoemd op het herderspaar (afb.39). De kleding van de herder heeft hier enige wijziging ondergaan: hij draagt nu een grove mantel. Van nu af aan zullen wij herders óf in een zeer los *all' antica* kostuum zien dat grote delen van het lichaam bloot laat, óf in een dergelijke mantel. De laatste is een dracht die ook Coster passend achtte: in het zojuist aangehaalde lied van Grusella vermeldt deze dat haar minnaar Daphnis gekleed in een grove rok van schapenwol. Op Lastmans schilderij is het vrolijke paar lachend aan het stoeien. Een ram kijkt aandachtig toe, alsof hij de kunst wil afkijken en zijn schaapjes wenden zich blatend tot de toeschouwer. De hond lijkt ongeduldig af te wachten wanneer hij weer in actie mag komen. De humor die in de vorige scène al zo duidelijk aanwezig was, is in dit geval sterk benadrukt door de figuranten zelf.

Lastmans uitwerking van de pastorale vrijage heeft andere kunstenaars kennelijk niet direct tot deze thematiek bekeerd. Uit dezelfde tijd kennen wij slechts een gravure naar Abraham Bloemaert, waarop weliswaar een geit, bok en schaap de hoofdrolspelers zijn (de prent maakt deel uit van een reeks gravures met allerlei soorten vee, zowel met als zonder menselijke figuren, in 1611 door Boëthius Adams Bolwert in prent gebracht)[102], maar waar tevens een elegant, onder een boom gelegen herderspaar elkaar diep in de ogen kijkt

101 Aangenomen werd dat het eerste schilderij van dit type luchthartige 'courtisane'/herderin in 1622 ontstond (zie Kettering 1983, p.34, 48); kortgeleden kwam echter een 1617 gedateerde herderin van Moreelse tevoorschijn (zie E.Domela Nieuwenhuis in cat.nr.42). Het type van deze verleidelijke herderinnen lijkt enerzijds zijn wortels te hebben in voorstellingen van Venetiaanse halffigurige courtisanes en anderzijds (door Kettering niet vermeld) in de, in de 16de eeuw in de Nederlanden zeer populaire, verleidelijke vrouwelijke halffiguren van Maria Magdalena, Lucretia, Judith, etc. In de late 16de- en vroege 17de eeuw komen ook diverse halffigurige voorstellingen van Venus (die Moreelse trouwens op vrijwel dezelfde wijze uitbeeldde als zijn herderinnen), zowel in schilderijen als – vooral – in prenten voor. De verleidelijke blik naar de toeschouwer is in al deze werken een steeds terugkerend motief.

102 Hollstein, 324-337.

38 PIETER LASTMAN
Juda en Tamar
New York, Collectie D.Arnon

39 PIETER LASTMAN
Herderspaar (1624)
Gdansk, Muzeum Naradowe

40 BOETHIUS ADAMS BOLSWERT NAAR ABRAHAM BLOEMAERT
Herderspaar met geiten
Gravure

(afb.40). Hier zien wij voor het eerst een zeer geïdealiseerd en uiterst schaars gekleed amoureus pastoraal duo, dat zich slechts van een mythologisch liefdespaar onderscheidt door de grote landelijke hoed die de herder draagt. Niet alleen de hoge mate van idealisering, maar ook de contemplatieve sfeer onderscheidt dit herderspaar sterk van de paren van Lastman. Nog sterker is dit het geval wanneer Bloemaert, vele jaren later – in 1630 – zelfs een herdersidylle met een geheel naakt paar schilderde (afb.41)[103]: daar luistert een ontklede herderin, met de rug naar ons toegekeerd languit onder een boom liggend, naar de muziek van haar fluitspelende partner. Door de naaktheid van dit herderspaar en de bepaald nostalgische sfeer van de voorstelling, neemt dit werk een uitzonderlijke plaats in binnen de uitbeelding van de pastorale in Nederland.[104] Het feit dat Bloemaert een paar jaar eerder (1627) een herderspaar schilderde met een totaal ander karakter, mede door de nogal grove erotische grap van de wat boerse herdersjongen die lachend zijn fluit onder de rokken van de herderin steekt (zie cat.nr.11)[105], laat zien hoe pastorale duo's inmiddels dragers van zeer uiteenlopende – zij het alle erotisch getinte – connotaties waren geworden.[106]

Na de veelbelovende start in de eerste twee decennia van de 17de eeuw, zou de niet-narratieve pastorale vrijage toch nooit een frequent uitgebeeld thema worden. Het minnekozen in een idyllische natuur bleef vooral het domein van de mythologische thematiek, waar, zoals reeds gezegd, altijd de mogelijkheid bestond om een – met het verhaal samenhangende – (verbale) moralisatie met het beeld te verbinden.[107] Dit repertoire werd vanaf de jaren twintig aangevuld met taferelen uit de pastorale toneelliteratuur – waaruit vooral de liefdesgeschiedenissen van Granida en Daifilo uit Hoofts *Granida*, en die van Amaryllis en Mirtillo en Silvio en Dorinda uit de Guarini's *Pastor fido* werden gekozen (zie onder meer cat.nrs.4, 27, 48 en 51).[108] Daarnaast bood ook het uitsluitend in Holland zeer geliefde onderwerp van *Cimon die de slapende Efigenia aanschouwt* (uit Boccaccio's *Decamerone*), de mogelijkheid een amoureuze idylle in beeld te brengen (zie cat.nrs.38 en 49)[109]: de als boerenknecht werkzame Cimon, die ademloos de vrijwel naakte Efigenia bekijkt zou al snel sterk aan een herder herinneren. Het betrof scènes die qua beeldvorm konden aansluiten bij bestaande mythologische onderwerpen; er doen zich dan ook vele kruisbestuivingen voor waarbij motieven die eigenlijk bij het ene onderwerp horen ook naar andere voorstellingen verhuizen.

De uitbeelding van arcadische herders in figuurstukken zonder een verhalende context, zou voornamelijk andere richtingen nemen en in de jaren twintig en dertig zijn hoogtepunt beleven in het heel anders geaarde 'Utrechtse' genre van de halffigurige herders en – vooral – herderinnen, die door Moreelse werden geïntroduceerd. Wat deze werken bindt met de hierboven besproken pastorale voorstellingen, is dat zij alle een beeld geven van wezens die voornamelijk door amoureuze preoccupaties worden bewogen.

103 Gesigneerd en gedateerd 1630. Verblijfplaats onbekend; voorheen collectie Jozef Cremer, Dortmund (Kettering 1983, afb.110).

104 Even opmerkelijk is dat dit schilderij – het enige in de Nederlandse schilderkunst – als een verre, maar duidelijke naklank kan worden gezien van het pastorale paar dat Titiaan aan het eind van zijn leven schilderde (Kunsthistorisches Museum, Wenen; zie ook hierboven, noot 35). Gezien de overeenkomst van het gegeven enerzijds – de naakte liggende rugfiguur met een fluitspelende herder – en het ontbreken van werkelijk formele verwantschappen met Titiaans schilderij anderzijds, lijkt het waarschijnlijker dat Bloemaert het schilderij via een beschrijving kende, dan dat hij ooit Titiaans compositie had gezien (bijv. door middel van een kopie). De uitgebeelde naakte rugfiguur gebruikte Bloemaert overigens vaker (bijvoorbeeld voor een *Venus*, voorheen kunsthandel Erasmus, Berlijn, foto RKD); ook Van Poelenburch zou deze figuur variëren in zijn *Cimon en Efigenia* (zie cat.nr.49). Zij kan zijn geïnspireerd door een gravure van Giulio Campagnola (ca. 1508-'09) met een slapende Venus in een landschap – de prent die ook dikwijls wordt genoemd als inspiratiebron van de nimf op Titiaans late pastorale.

105 Lambert Doomer deed hier later nog een schepje bovenop in een schilderij waar een grijnzende herder een herderin op zijn fluit leert spelen (Landesmuseum, Oldenburg), een metafoor dat ook nogal eens in dubbelzinnig erotische liedjes voorkomt. Het gemanipuleer met een fluit (maar dan gericht op het bloemenkransje van de herderin) zien wij overigens ook in Rembrandts ets uit 1642 (afb.11.2)en in een wat gesoigneerder schilderij van Flinck (zie Kettering 1983, p.95-99 en idem 1977, passim; zie ook hierboven noot 79).

106 Zie over de weer heel anders geaarde, lichtzinnige paren door onder andere Moreelse, Van Honthorst en Van Bijlert – dikwijls als pendanten, een enkele maal ook samengevoegd: Kettering 1983, hfdst. 3 en 4; voor de betrekkelijke schaarse koppels rond het midden van de eeuw en de weer in aantal toenemende paren door laat 17de-eeuwse schilders *ibid.*, hfdst. 6.

107 Zie hierboven noot 42.

108 Zie Kettering 1983, hfdst. 7.

109 Over dit boeiende onderwerp (een zeer Nederlandse voorliefde) dat het aanschouwen van vrouwelijke naakt door een mannelijke protagonist gemeen heeft met vele andere in die tijd geliefde onderwerpen, werd een voortreffelijke doctoraalscriptie geschreven door Nicôle Spaans (zie ook de in de tekst genoemde catalogusnummers).

41 ABRAHAM BLOEMAERT
Herderspaar (1630)
Verblijfplaats onbekend

Nederlandse pastorale poëzie in de 17de eeuw: verliefde en wijze herders*

Mieke B. Smits-Veldt en Hans Luijten

De verliefde herder

Het genre van de pastorale literatuur is in de Nederlandse letterkunde van de renaissance een nieuw fenomeen. Dit geldt niet alleen voor al die in een idyllische natuur gesitueerde, petrarkistisch-erotische liedjes die in de nieuwe liedboeken een vaste plaats veroveren, maar ook voor de poëzie waarin duidelijk een herderssituatie wordt verbeeld of waarin – meest verliefde – herders aan het woord zijn.[1] In de lyriek gaat het om vertellingen, liefdesklachten en wervingspogingen of dialogen, nogal eens in combinatie met elkaar. Bovendien zijn in het toneel pastorale motieven verwerkt.

Naast anonieme auteurs hebben vele Nederlandse dichters van naam herders en herderinnen in hun poëzie laten figureren. Daniel Heinsius, Jacob Cats en de meest produktieve dichter in het genre, Jan Harmensz Krul, schreven diverse pastorale gedichten, waarvan een aantal zeer verdienstelijk kan worden genoemd. Succesvolle pastorale toneelstukken waren *Granida* (1605) van Pieter Cornelisz Hooft, *Ithys* (1615) van Samuel Coster en *Aspasia* (ca.1644) van Cats. Vooral het spel van Hooft kreeg grote bekendheid; binnen de 17de-eeuwse poëzie verschenen telkens weer imitaties van bepaalde scènes, terwijl voor verschillende schilders in het bijzonder het moment waarop prinses Granida van de herder Daifilo een schelp met water krijgt aangereikt (eerste bedrijf, vss.273-322) een belangrijke inspiratiebron bleek (cat.nrs.4, 5, 33, 44, 46).[2]

De herderlijke wereld in de Nederlandse literatuur bevat een scala van elementen die behoren tot een internationaal stofcomplex. In de 16de eeuw had de Italiaanse pastorale al een aantal motieven uit de klassieke literatuur verenigd: de Vergiliaanse verheerlijking van de gelukkige herders, niet besmet door het bedorven bestaan van de bewoners van stad en hof, en het verlangen naar een ideaal, harmonisch leven (vaak gekoppeld aan het tijdvak van de antieke Gouden Eeuw), gesitueerd in het idyllische geluksland Arcadië. Verbeeldingen uit de Italiaanse literatuur vonden op hun beurt een weg (al of niet via Frankrijk) naar het Noorden. Zo wordt ook in de poëzie van protestantse Noorderlingen heidens-sensuele liefde voorgesteld en spoort de herder zijn geliefde aan tot het plukken van de dag. De eigen gemoedstoestand wordt ontleed in een literair landschap waarin het altijd lente of zomer is, gestoffeerd met ruisende beekjes, lommerrijke bosschages en geurige bloemen, toegewuifd door een zuidenwindje. Tegenover de klachten van de herder over een verloren of onwillige geliefde staat vaak de zorg van het meisje, dat haar kuisheid wil beschermen tegen de opdringerigheid van de minnaar; dit mondt soms uit in een ware achtervolging. Hét overheersende thema is de souvereiniteit van de liefde, terwijl de natuur de emoties bepaalt of weerspiegelt en zo meer is dan decor.[3]

In veel teksten waarin het liefdespaar is voorzien van bucolische namen uit de klassieke of Italiaans-Franse traditie, is verder nauwelijks of geen sprake van enige verbeelding van een herdersleven. Liederen en gedichten waarin dit wel het geval is worden soms al in de titel aangeduid als 'herdersklacht', 'herderslied' of 'pastorelle', c.q.

* Dit hoofdstuk is een omgewerkte en uitgebreide versie van een eerder gepubliceerd artikel van Mieke B.Smits-Veldt in *De nieuwe taalgids* 82 (1989), p.385-401.

1 Over de ontwikkeling in (deels renaissancistische) thematiek en vormgeving van de eerste liedboeken: A.Keersmaekers, 'Drie Amsterdamse liedboeken 1602-1615. Doorbraak van de renaissance', in *De nieuwe taalgids* 74 (1981), p.121-133; A.A.Keersmaekers, *Wandelend in Den nieuwen lust-hof. Studie over een Amsterdams liedboek 1602-(1604)-1607-(1610)*. Nijmegen 1985. Over het jeugdig publiek en de maatschappelijke functie van deze bundels: E.K.Grootes, 'Het jeugdig publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw', in *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen onder redactie van W.van den Berg en J.Stouten*. Groningen 1987, p.72-88; M.Spies, 'Zoals de ouden zongen, lazen de jongen. Over de overgang van zang- naar leescultuur in de eerste helft van de zeventiende eeuw', *ibid.*, p.89-109.

2 Vgl. Kettering 1983, p.189-191 ('Representations of Granida'). Daarnaast was een scène uit het vijfde bedrijf geliefd, natuurlijk die waarin Daifilo zijn geliefde in zijn armen houdt en maar nauwelijks kan geloven wat hem overkomt:
'Mijn Son die boven d'ander claer is,
Ick houd' u in mijn arm, en twijfel oft waer is.'
(vss. 1569-1570).
In de studie van Kettering vindt men ook een eerste overzicht van de Nederlandse pastorale literatuur in de 17de eeuw.

3 Cf. onder andere L.Rens, 'Het pastorale element in 'Granida' en in Costers 'Ithys'', in *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft*. Groningen 1981, p.149-161.

'pastorael'. De expliciete verwijzingen naar een herderssituatie zijn dan in het algemeen beperkt tot het noemen van de herdersstatus, de schaapjes die gehoed moeten worden of enkele vaste herdersattributen, zoals een staf (van hazelaarshout), een wollen of linnen jak en fluit of doedelzak ('lullepijp') van de herder, en, zoals een enkele keer bij Jan Harmensz Krul, een strohoed met rozenkrans van de herderin.[4] De schapen worden soms opgenomen binnen een algemenere thematiek van het erotische genre: de minnaar die versmaad wordt omdat hij van lagere afkomst zou zijn of te arm is. Als de beminde vindt dat de herder te weinig schaapjes heeft, dan moet zijn deugd deze handicap opheffen.[5]

In de eerste drukken van de door de Amsterdamse uitgever Dirck Pietersz Pers op de markt gebrachte liedbundel *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieught* (1608, 1610) zijn voor het eerst enkele thematische en stilistische variaties van de herdersliefde in liedvorm vertegenwoordigd.[6] Zoals in 'Nieu Liedt', dat in de mond wordt gelegd van de boerse herder Coridon (afb.42). Zijn lied zet als volgt in:

> 'Op, mijn fluyt, wel op, wy willen
> Met Menaelschen herder-sanck
> Singhen onse Nimph te danck
> Dat de bosschen daer af drillen:
> Niemant draecht so trouwe min
> Als ick tot mijn Velt-goddin.'

Elk couplet herhaalt de laatste twee regels, met uitzondering van het slot. Immers, Coridon, die alle wereldse schatten niet zou willen ruilen 'met mijne Lulle-pijp // Noch met mijne Fluyt', vreest dat zijn liefde onbeantwoord zal blijven. Hij hoopt dat andere vrijers uit de buurt van een dergelijk weigerachtig meisje zullen blijven, wanneer hij op zijn graf laat graveren:

> 'Desen Herder is door min,
> Omghebracht van zijn Goddin.'[7]

42 ANONIEM
Herder die doedelzak speelt
Uit: *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Ieught*. Amsterdam 1608.
Gravure

4 J.H.Krul, 'Pastorael', in *Amstelsche linde. Ofte 't hof der nimphen*. Opgenomen achter Kruls *Wereldt-batende noodtsaeckelijck*. Amsteldam, J.Aertsz. Calom, 1627, p.267-283. Zie voor verbeeldingen van een herderssituatie in de Nederlandse beeldende kunst van deze periode, in relatie tot literaire voorbeelden: Kettering 1983.

5 Bijvoorbeeld 'Herder lieden', in *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieught*. Naar de drukken van 1608 en 1610 uitgegeven, ingeleid en geannoteerd door L.M.van Dis, met medewerking van Jac.Smit. Amsterdam enz. 1955, p.194-195, nr.112 (ed. 1610); 'Pastorelle', in *Minne-plicht ende kuysheyts-kamp. Als mede verscheyden aardighe en geestighe nieuwe liedekens en sonnetten*. Amsterdam. J.Aertsz. Calom, 1626, 14v-5r; J.H.Krul, 'Lied', in *Amstelsche linde* (*o.c.* noot 4), p.180-182.

6 *Den bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.21-23, nr.7 ('Courante'), p.44-45, nr.30 ('Liedeken'), p.122-123, nr.74 ('Herder-liedt'). Anders dan in de 'Courante', waarin de 'eros' wordt verheerlijkt, looft het zingende herderspaar in dit laatste lied de zuivere, niet-lichamelijke liefde die met godsvrucht gepaard gaat; het volgende 'Epigramma', ondertekend door [Johan] Fonteyn, hoort hierbij. In de druk van 1610 wordt nog een 'Herder lieden' toegevoegd, p.194-195, en een uitgebreide versie van de rei van herderinnen uit Hoofts *Granida*, p.196.

In de latere bundel *Amstelsche linde* (1627) van Jan Harmensz Krul, de pastorale dichter bij uitstek, treedt weer een Coridon op. Als hij zijn beminde wil imponeren door op zijn omvangrijke veestapel te wijzen, wordt hij tamelijk resoluut door het 'straffe' meisje afgewezen. 'Niet hoe veel, maar hoe eel' luidt haar repliek:

'Coridon 't geen ghy mijn biet
Sal in minste my bekooren niet;
Liever een knaepje na mijn sin,
En een Schaepje vijf ses min.'[8]

43 ANONIEM
Herderin met schapen en herder
Uit: J.H.Krul, *Eerlycke tytkorting*.
Afdeling 'Minnelycke Sangh-Rympjes'.
Haarlem 1634.
Gravure

Kruls herders zijn vaak verliefd-belust op erotische geneugten en soms speciaal geboeid door blote boezems. Dit laatste vormde ook een aantrekkelijk schouwspel: in een andere bundel van Krul is bij bovengenoemd gedicht een prent afgedrukt waarop de herder met weidse handgebaren probeert het blootborstige herderinnetje te overreden (afb.43).[9]

Zulke sensuele verlangens, opgewekt in een zinnenstrelend, idyllisch bij zee en duin gesitueerd landschap, worden door Krul onder andere beschreven in het volgende 'Gezang'. De *Natureingang* is typisch voor het genre:

'Wanneer de Son het morgen root
In 't oosten quam ontmoeten;
Lagh Phoebus in Auroraes schoot,
Om Zee en duyn te groeten,
Om Roos om Bloem om Violet,
Met Elst en linden dight beset,
Door zuyer koelt te buygen;
Om druppels die als Christalijn,
Op Roos en Bloem gedropen zijn,
Voor Nectar in te zuygen.

De versch ontloken dageraet
(Begroet van zuye vvinden)
Haer morgen-lichjes vallen laet
Op dight beblaede linden;
De Son in 't oosten op gestaen,
Speelt met zijn glans op groene blaen,
Van hoogh getopte bomen;
Van vvaer mijn Phillis dreef haer Vee
Tot op den Oever vande zee,
En bracke vvater stromen.

Haer Schaepjes aende vvater kant
Verquickten door 't verkoelen;
Mijn Phillis gaet tervvijl op strandt
Haer blanke voetjes spoelen;
En lobbert in het ruyschend nat
Dat haer tot aende middel spat,
Door drifjes opgevloghen;
Noyt soeter vreugt, noyt blijder dagh
Als toen ik vveer mijn Phillis sagh
Haer natte leden drogen.

Haer open boesem heel ontbloot
't Albaster vvit verdoofde;
Haer blancke kaekjes, bloosend root,
Auroor haer glans beroofde;

7 *Den bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.67-69, nr.47. L.P.Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991 (Diss. Utrecht), p.67-68, heeft gewezen op de overeenkomst tussen de inzet van dit lied en die van een uit 1599 daterend lied van Carel van Mander dat als volgt begint:
'Myn Boersche fluyt/ wel op/ wy moeten
Ons Tyters Feest begroeten/
Met soeten// Menaelschen Herder-sanck [...].'
De Maenalus is een aan Pan gewijd gebergte in Arcadië; de aanhef is dan ook ontleend aan Vergilius, *Eclogae*, VIII. De twee liederen waren al eerder ter sprake gebracht door M.A.Schenkeveld-van der Dussen, 'Een bruiloftsdicht van Karel van Mander', in *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 92 (1976), p.189-202, i.c. p.192-195.

8 Krul (*o.c.* noot 4), p.180-182. In deze afdeling is een aantal gedichten met pastorale prenten opgenomen; ook enkele toneelstukken van Krul, zoals *Cloris en Philida* zijn voorzien van illustraties. Zie voor een overzicht van de illustraties in het werk van Krul: H.C.van Bemmel, *Bibliografie van de werken van Jan Hermans Krul*. Arnhem 1984 (Diss. Amsterdam), Deel II, p.481-519.

9 J.H.Krul, *Eerlycke tytkorting. Bestaende in verscheyde rymen*. Haerlem, H.van Marcken en T.Jansen, z.j. [1634]; stuk 11, *Minnelijcke sangh-rympies, vermenght met eenighe sonnetten en and're ghedichies*. Amstelredam, P.J.Slyp, 1634, p.140-143.

Hoe graeghde mijn verliefde sin,
Na dit genot door soete min,
Doch dorst het niet betraghten;
Dies vvas de vreughde my een smert,
Een vreught voor 't oog, een pijn voor 't hert,
Een strijt voor mijn gedaghten.'[10]

De verliefde herder: miskenning van een roeping?

In één van de gedichten uit *Den bloem-hof*, 'Cupidos school-ganck', maken we de geboorte van de Nederlandse verliefde literaire herder mee. Dit gedicht moet waarschijnlijk worden toegeschreven aan de jonge Leidse hoogleraar Daniel Heinsius.[11]

Herder Coridon vertelt hoe hij door het bos ronddoolde om er met zijn 'boersche Hardersanck' 'den soeten Voghel-sanck' te imiteren. Daar ontmoette hij Venus die hem vroeg of hij haar zoontje (Cupido) datgene zou willen leren zingen wat hij op de fluit kon spelen. Het blijkt dan niet te gaan om nabootsing van de klank van de zoete vogelzang, maar om inhoudelijke kennis. De herder...

'leerde t' Kint
T'gheen men hedendaechs noch vint
Van de Goden van haer leven
In ons Harder-boeck beschreven:

Hoe dat *Pan* op seven Biesen
Onghelijck met Was bepleckt
Die verscheyden toon elck bliesen,
Een nieuw deuntjen heeft verweckt;
Hoe dat *Aristaeus* street
Met *Lyaeo* tot sijn leet,
Of de giften van de Bijen
Meer dan wijn ons mocht verblijen.'[12]

Tot het 'Harder-boeck' en dus het zangrepertoire van de herder behoorden kennelijk verhalen over het leven der goden, dus uit de klassieke mythologie. Daarop volgend worden (in uitbreidende of toelichtende zin) overleveringen genoemd die het landleven raken: de oorsprong van de (veld)muziek en die van wijnbouw en bijenteelt. Alleen: Cupido heeft de lessen van de herder niet willen leren. Hij heeft op zijn beurt Coridon zelfs zo geïndoctrineerd dat deze voortaan alleen over liefde kan zingen, 't'gheen hy noyt en hadd' ghedacht':

'Nu heb ick het al vergheten,
Dat ick eertijts plach te weten.'

Het motief van de dichter die door Venus is aangesteld als leermeester van Cupido en zelf in de ban komt van diens wijsjes, was in de renaissance populair. Heinsius verwerkte het al in 1601 in zijn voorrede tot *Quaeris quid sit amor*, een bundel met liefdesemblemen. Daarin beschrijft hij zijn eigen situatie in de vorm van een mythologische verbeelding: hoe hij Cupido Nederlands moest leren (dat wil zeggen: hoe hij Nederlandse liefdespoëzie schreef) en toen getroffen is door één van diens pijlen, waardoor hij geheel voor de liefde is gewonnen.[13]

Wanneer men dit gedicht (zoals verschillende andere herdersdichten)[14] in verhuld-autobiografische zin opvat, dan zegt Heinsius gewoon: 'Vroeger hield ik me geleerd bezig

10 J.H.Krul, 'Gezang', in *Minne-spiegel ter deughden*. Amsterdam, C.Danckertsz van Zeevenhoven, 1639, p.151-153. Een dergelijke scène, waarin herder Coridon herderin Phillis verrast als ze in zee loopt en haar 'natte boesem' opendoet, op p.165-167. In 'Herders klachte', p.87-98 herinnert de herder zich de zoete vrijheid toen hij zijn Phillis mocht betasten 'by haer borsjes, by haer knietjes'.

11 In *Den bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.26-27, nr.12. Voor de toeschrijving aan Heinsius van dit (niet in de *Nederduytsche poemata* uit 1616 opgenomen) gedicht: P.Leendertz Wz., 'Verspreide gedichten van Daniel Heinsius', in *De navorscher* 11 (1861), p.553-554, en W.A.P.Smit, *De dichter Revius*. Amsterdam 1928, p.272 noot 1.

12 Vss.13-24. Over Aristaeus, de beschermer van de bijenteelt, wordt onder andere gesproken in het vierde boek van Vergilius' *Georgica*. Lycaeus was de bijnaam van Bacchus.

13 Cf. P.C.Hooft, *Emblemata amatoria* (Amsterdam 1611). Ingeleid, uitgegeven en toegelicht door K.Porteman, Leiden 1983, p.42.

14 Een pastorale vermomming werd, in navolging van Vergilius' *Eclogae*, graag gebruikt om de eigen of andermans situatie uit te beelden. Zie bijvoorbeeld voor de pastorale aankleding van Huygens' vroege poëzie: W.Vermeer, 'Pastorale poëzie van Huygens', in *Artistieke talen in de renaissance (Artistic languages in the renaissance)*. Acta colloquium Utrecht, 8 oktober 1982. Utrecht 1982, p.79-101.

met klassieke teksten, maar nu ben ik ook al zo'n liefdesdichter geworden'. Er is echter reden om Heinsius' woorden anders uit te leggen, namelijk als uitspraak over de verandering (en beperking) in thematiek die de aan herders in de mond gelegde poëzie heeft getroffen, nu zij van leermeesters minnaars zijn geworden. Men moet het gedicht dan bezien vanuit Heinsius' optiek, dat wil zeggen in het perspectief van de klassieke literaire geschiedenis. Zijn lezers hebben hierbij ook een bijbelse en een (Franse) volkstaaltraditie kunnen betrekken.

De wijze herder: leermeester in de kennis van de natuur

In de *Poetica* van Scaliger (1561) wordt de poëzie van herders voorgesteld als de oudste dichtkunst. Scaliger noemt onder meer de onderwerpen die de herders eertijds bezongen. Ze zijn alle ontleend aan het leven met elkaar en in de natuur, de werkzaamheden en feestelijkheden der seizoenen en het hoeden van de kudden. De liefde vermeldt hij daarbij als eerste.[15]

Volgens Heinsius' Coridon bezongen herders vroeger echter niet zozeer hun liefde voor een herderin, maar bevatte hun 'Harder-boeck' oude verhalen over de natuur. Doelde Heinsius hiermee op de oude middelaarsfunctie die hij zelf toedacht aan de eerste dichters, die nog in direct contact met de goden stonden en zo de mensheid kennis van de kosmos bijbrachten?[16] In die interpretatie heeft Coridon dan inderdaad naderhand zijn rol als moreel leidsman verloren.

Ook in de bijbelse oudheid werd de meest essentiële poëzie, direct in dienst van God, gezongen door een herder die Israëls koning zou worden, namelijk David. Het Oude Testament voedde trouwens met vele voorbeelden de gedachte dat herders historisch gezien edele voorouders hadden die bij uitstek in staat waren om Gods natuur te lezen als Zijn (toen nog enige) Boek; dit waren de aartsvaders, met wie God een direct verbond had gesloten. De Franse protestantse dichter Saluste du Bartas formuleert dit duidelijk in zijn scheppingsepos *La sepmaine* (1578). Voordat hij aan het einde van het boek over de derde scheppingsdag een op zijn beurt weer veel nagevolgde *imitatio* geeft van Horatius' tweede epode *Beatus ille*, stelt hij de 'Peres venerables' en enkele klassieke figuren tegenover de huidige heersers. Noach, Mozes en Abraham brachten het grootste deel van hun leven door als 'laboureurs, ou bergers', net als later Griekse en Romeinse machthebbers op een gegeven moment het hof verlieten voor het land.[17]

Als Vondel in 1612 zijn eerste toneelstuk *Het Pascha ofte de verlossinge Israels wt Egijpten* publiceert, waarin hij op vele plaatsen schatplichtig is aan Du Bartas, dan opent hij zijn eerste toneel met Mozes, die zijn 'wit-ghewolde zee' (zijn schapen) hoedt op de met gras en bloemen bedekte berg Horeb en de hem toevertrouwde kudde met vaderlijke zorg toespreekt. Deze herderssituatie roept onmiddellijk de tegenstelling op tussen het harmonische landleven en het door ambitie geplaagde hof, een tegenstelling die, zoals direct zal blijken, in Franstalige herderspoëzie al lang geliefd was:

'Veel liever wilde ic hier een zoeten bloemkrans plucken,
Als met de Nylsche kroon myn voorhooft prat omdrucken,
Gheen purper ruylden ick oft Koninclijc ghesmijd,
Met myn omgorden rock, myn herderlijck habijt,
Gheen wijnen liet ick in een goude schale ghieten,
Voor eenen koelen teugh gheschept wt dese vlieten,
Veel gragher wt myn mael smaeckt dese spijse grof,
Als al de leckernij vant Koninghlijcke Hof.'[18]

15 J.C.Scaliger, *Poetices libri septem*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von A.Buck. Stuttgart enz., 1964, p.6-10, cap. I.4; en p.150, cap. III.99.

16 Zie voor Heinsius' opvattingen over de middelaarsrol van de oude, goddelijk geïnspireerde dichters: J.H.Meter, *The literary theories of Daniel Heinsius. A study of the development and background of his views on literary theory and criticism during the period from 1602 to 1612*. Assen 1984, p.43-58. Over zijn visie op de goddelijke wijsheid der mythen: *Hymnus oft lof-sanck van Bacchus*, opdracht aan Scriverius, in D.Heinsius, *Bacchus en Christus. Twee lofzangen*. Opnieuw uitgegeven door L.Ph.Rank, J.D.P.Warners en F.L.Zwaan. Zwolle 1965, p.29-30.

17 G.de Saluste du Bartas, *La Sepmaine* (texte de 1581). Edition établie, présentée et annotée par Y.Bellenger. Paris 1981, p.139, vss. 877-896.

18 In Vondel, *De werken*. W.B.-editie I. Amsterdam 1927, p.179, vss.19-26.

In Vondels spel treedt de herder Mozes op als een prefiguratie van Christus, maar tevens kan hij als bijbels-historische 'echte' herder herkend worden als wijze leidsman.

Deze voorstelling van de wijze herder kon ook aansluiten bij een literaire traditie in de Franse volkstaal.[19] Omstreeks het begin van de 15de eeuw werd immers in Frankrijk het echte herdersbestaan verheven tot het morele ideaalbeeld van een eenvoudige, harmonische samenleving, in schril contrast tot de politieke machinaties aan het hof. In Franse teksten tekende zich dan ook een vast literair patroon af van gedealiseerde, maar wel herkenbare herders, in landelijke vrolijkheid met elkaar feestvierend. Deze herders lijken nauwelijks op die in de Italiaanse, anti-reële kunstverbeeldingen. In de Italiaanse romans verwoorden de pastorale figuren vooral verheven gevoelens; in de drama's van Tasso en Guarini zijn zij eigenlijk verklede hovelingen en berust het gestileerde, geïdealiseerde herdersleven op een literaire fantasie waarin zij hun eigen idealen over eer en trouw verbeelden. Daar krijgt de liefde de absoluut centrale plaats, die zij in de middeleeuwse 'boerse' herdersliteratuur in Frankrijk (en Engeland) niet heeft.

In dezelfde tijd dat met name het herdersleven in Frankrijk symbool was geworden van een gelukkig, harmonisch bestaan, was daar ook de rol van de herder als een *wijze* morele instructeur vastgelegd. In de eerste plaats was er een hele rij literaire herders opgetreden die het bestaan aan het hof of in de stad uit eigen ervaring kende en dit bewust had verworpen. Als morele leidslieden op de weg naar een goed leven bezaten de herders wijsheid betreffende de essentie van het menselijk leven: wijsheid, gebaseerd op kennis die zij dankzij het hun toegedachte natuurlijke verstand hadden verkregen. Zo'n bekende wijze herdersfiguur was ook nog in de zeventiende eeuw de hoofdpersoon van *Der schaepherders kalengier*. In deze oorspronkelijk in het Frans gepubliceerde praktische voorlichting over 'zaken der natuur' (waaronder astrologie) is een herder aan het woord, 'die gheen clerc en was, noch niet een A, voor een B, en kende, maer alleene door syn natuerlijc verstant' spreekt.[20]

Beatus ille: landman en herder

Juist in de teksten waar het voorgestelde herdersbestaan direct geënt is op de geïdealiseerde werkelijkheid van het leven op het land, raakt de tegenstelling tussen herders en hovelingen het klassieke *beatus ille*-motief. Dit werd verwoord in Horatius' beroemde tweede epode en Vergilius' lof op het geluk der Italiaanse boeren aan het eind van het tweede boek van de *Georgica*.[21] Vanaf de 15de eeuw had men in de groeiende kritiek op de ambitieuze en intrigerende hoveling het eenvoudig leven van de landbewoners-in-het-algemeen als voorbeeldige tegenhanger opgevoerd. Naast de specifieke volkstalige herderslof zette de literaire traditie van de lof op het landleven, de *laus ruris*, begonnen in (Neo)latijnse teksten, vanaf het midden van de 16de eeuw ook in de Franse volkstaal door.[22] In Nederland luidde Coornherts vertaling van de *beatus ille*-epode aan het eind van de 16de en het begin van de 17de eeuw een reeks navolgingen in, deze mede geïnspireerd door Du Bartas.[23] Horatius had vooral de niet door stadse ambitie gestoorde rust en het geluk van de landman bezongen. Met name in Schaghens bewerking, die werd opgenomen in *Den Nederduytschen helicon* (1610), ligt het accent direct op de morele tegenstelling tussen het leven van de *beatus vir* en dat van de ambitieuze hoveling[24]:

> 'Wel saligh duysentmaal is hy, die verr' gaat woonen
> Van 'tburgerlijc gewoel: die wijs hem gaat verschoonen,
> Van 'tzwiergewuemel swart, des hoovlings, die verblind
> Met staat-zucht heel beset, snackt na een hand vol wind.'[25]

19 Hierover uitvoeriger: M.B.Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*. Groningen 1986 (Diss. Amsterdam), p.175-182, met name gebaseerd op: H.Cooper, *Pastoral: medieval into renaissance*. Ipswich enz., 1977.

20 *Schaepherders kalengier* [...]. Rotterdam, J.van Waesberghe, 1609, A1v; een eerdere Nederlandse vertaling was in 1572 te Antwerpen verschenen. De eerste uitgave dateert van 1493. Cf. ook H.Pleij, 'De laatmiddeleeuwse rederijkersliteratuur als vroeg-humanistische overtuigingskunst', in *Jaarboek De fonteine* 34 (1984), p.65-94, i.c. p.80.

21 Voor de doorwerking van het *beatus ille*-ideaal in respectievelijk het 17de-eeuwse Engeland en Duitsland: M.-S.Röstvig, *The happy man. Studies in the metamorphoses of a classical ideal*. I. 1600-1700. Second edition. Oslo 1962; A.-M.Lohmeier, *Beatus ille. Studien zum 'Lob des Landlebens' in der Literatur des absolutistischen Zeitalters*. Tübingen 1981.

22 Cf. P.M.Smith, *The anti-courtier trend in sixteenth century French literature*. Genève 1966, onder andere p.25, 40-42; D.B.Wilson, *Descriptive poetry in France from blazon to baroque*. New York 1967, onder andere p.177-179; Lohmeier (*o.c.* noot 21), p.116, 184-186; Smits-Veldt (*o.c.* noot 19), p.182-188. Voor hofkritiek in Engeland tijdens de middeleeuwen en renaissance, cf. C.Uhlig, *Hofkritik im England des Mittelalters und der Renaissance. Studien zu einem Gemeinplatz der europaïschen Moralistik*. Berlin enz., 1973.

23 Dit dan zonder de distantie die Horatius aan het eind van zijn epode aanbrengt, door de lof op het leven van de landman in de mond te leggen van een woekeraar, die zich op het laatst toch maar niet van het stadsleven afkeert. Vertalingen van deze Horatius-epode werden verder onder meer gemaakt door Van Ghistele, Vondel, Westerbaen, Bruno, Van Someren en Anthonides van der Goes; vertalingen van het tweede boek van *Georgica* onder meer door Van Mander, Vondel, Bruno en Doncker.

24 Cf. M.Spies, *Des mensen op- en nedergang. Literatuur en leven in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1985 (Bulkboek), p.37-38; Smits-Veldt (*o.c.* noot 19), p.185-188 (met met name de verwijzingen naar de publikaties van Knuttel, Bonger, Strengholt en Vermeer).

25 [P.J. Schaghen], 'Bauw-heers wel-leven', vss.1-4, in *Den Nederduytschen helicon*. Alckmaer, Iacob de Meester, voor Passchier van Westbusch, Haarlem 1610, p.233.

Evenals vanouds in de herdersteksten wordt ook in de *laus ruris* land en stad of hof tegenover elkaar gesteld. Lohmeier benadrukt in haar studie over het *beatus ille*-ideaal in deze periode dat de tegenstelling tussen de rust van het autonome individu tegenover de onrust en slavernij van de door politiek-sociale intriges gebonden hoveling de landlevenlof kenmerkt. In de herderslof zou (in haar visie wezenlijk anders) echter een verschil tussen maatschappelijke levensvormen worden uitgedrukt.[26] Toch zien we de argumentatie autonomie-slavernij gemakkelijk opgenomen worden in teksten waarin op de 'realiteit' geïnspireerde, geïdealiseerd-boerse herders aan het woord zijn. Deze tegenstelling kon even gemakkelijk ook als een morele tegenstelling geformuleerd worden. Dit gebeurde dan conform het stoïsche individuele ethos betreffende het enige juiste 'leven volgens de natuur', vrij van valse begeerten. Deze houding wordt gekenmerkt door het inzicht dat er een natuurlijke, door God gewilde mate aan de menselijke begeerten is gesteld, een mate die is bepaald door het bezit van de noodzakelijke levensbehoeften. De Nederlandse ethici Coornhert en Spiegel hebben deze gedachten met nadruk geformuleerd.[27]

Du Bartas maakte, zoals gezegd, geen principieel onderscheid tussen de 'laboureurs, ou bergers' in het Oude Testament.[28] Ook in zijn bewerking van Horatius' epode stond hem hierbij de zelf op het land werkende landman voor ogen, maar nu in een situatie waarin men juist vaak herders aantreft: slapend in een groene weide, die een kabbelend beekje omzoomt.[29]

De *beatus ille* in *Strande* (1611) en *Binckhorst* (1613) van Philibert van Borsselen behoort daarentegen tot de categorie van landheren, herenboeren, die zich op hun landgoed hebben teruggetrokken, en zeker niet tot die van de in het zweet huns aanschijns ploegende boeren. Wel wordt in deze zelfde tijd in sommige Nederlandse literaire teksten 'de boer' aanzienlijk opgewaardeerd, als symbool van de niet door waanwijsheid, maar door eigen ervaring gevormde, redelijke mens.[30] Maar als sprekende persoon opgevoerd in zowel lyriek als toneelteksten blijkt de literaire herder (zonder vuile handen) voorlopig toch het patent te hebben op elegante liefdesgevoelens én het zuivere inzicht in het eenvoudige, harmonische leven. Dit geldt beslist niet voor de in het algemeen als weinig vergeestelijkt voorgestelde aardse hoofdpersoon in boertige liederen en kluchten of kluchtige scènes.[31]

De herder als religieus instructeur

Herders als instructeurs inzake de kennis van de natuur en de voortreffelijkheid van een 'natuurlijke' levenswijze behandelen een veel ruimer scala aan onderwerpen dan alleen de liefde in al zijn variaties, hoewel natuurlijk de harmonische, vervulde liefde tussen de sexen wel als essentieel element van het gelukkig leven wordt beschouwd. In de literaire verbeeldingen van de Italiaanse pastorale poëzie, en daarna ook in Franse herdersromans als de (ook in ons land populaire) *L'Astrée* van Honoré d'Urfé[32], wordt de liefde het alles overheersende thema. Had Heinsius' Coridon gelijk en hebben ook de Nederlandse literaire renaissance-herders hun opdracht vergeten? En dus ook: heeft de herderspoëzie zijn ethische lading verloren?

Beziet men voor wat betreft de periode ca. 1600-1630 de Nederlandse lyriek waarin herders aan het woord zijn of waarin over hen wordt gesproken, dan blijkt de dichter Jan Harmensz Krul wel de meest vruchtbare auteur binnen dit genre te zijn. Hoewel hij een overvloed aan erotische pastorale poëzie op zijn naam heeft staan, blijkt hij zich toch ook welbewust van de functie van de herder als instructeur inzake essentiële inzichten, maar deze dan wel duidelijk opgevat als kennis van Gods bedoelingen met de wereld. Tekenend hiervoor is een gedicht in zijn *Wegh-wyser ter deughden*, waarin een 'ik' hevig weent over het feit dat hij overal gebrek aan liefde voor God constateert. Tevergeefs probeert deze

26 Lohmeier (*o.c.* noot 21), p.69-76. Een tweede verschil ziet zij tussen de fictief-literaire verbeeldingsruimte in de herderslof en een reële landelijke ruimte, weliswaar geïdealiseerd, maar voorgesteld als een bereikbare bestaansmogelijkheid. In 17de-eeuwse Nederlandse teksten, zeker waar de herders boerse trekken hebben, lijken deze verschillen niet zo duidelijk. Hierover nader: Smits-Veldt (*o.c.* noot 19), p.184, 192.

27 Cf. Smits-Veldt (*o.c.* noot 19), p.190-203.

28 Vondel bezingt in zijn 'Epistre dedicatoire' aan Jan Michiels van Vaerlaer (voorafgaand aan *Het Pascha*), met onder andere een navolging van Du Bartas' versie van Horatius' *Beatus ille*, het harmonische leven uit de gouden oertijd, waarin de landman 'la saincte loy, la justice, et la craincte // du grand Dieu Zebaoth' op het voorhoofd ingeprent draagt, 'comme Abel vertueux, // Noë, Moyse, Abram, et celuy qui les Cieux // semble oreillier au son de sa harpe dorée [=David]'. Hier spreekt Vondel niet over herders, maar over 'celeste[s] labeur[s]'; gezien zijn voorstelling van Mozes maakt ook hij in dit geval geen principieel onderscheid tussen beide categorieën. Zie: Vondel (*o.c.* noot 18), p.167-170, vss.73-77.

29 Du Bartas (*o.c.* noot 17), vss.933-936.

30 Dit gebeurt zowel in Samuel Costers didactische *Boere-klucht van Teeuwis de boer, en men juffer van Grevelinckhuysen* (1612) als in Huygens' zedeprint *Een boer* (1623).

31 Zo'n honderd jaar na Van Borsselen zou Hubert Kornelisz Poot als zelfbewuste dichter-boer zijn Horatiaanse *imitatio* 'Akkerleven' wel weer wijden aan het boerenleven, maar met dezelfde distantie ten opzichte van zijn onderwerp als Horatius. Cf. M.A.Schenkeveld-van der Dussen, *Het dichterschap van Hubert Korneliszoon Poot*. Assen 1968 (Diss. Amsterdam), p.184-185.

32 Verschillende liefdesepisoden in D'Urfé's uit vijf delen (1610-1625) bestaande roman werden vanaf 1625 door Johan van Heemskerck in het Nederlands vertaald. In diens eigen *Batavische arcadia* (1637) zijn de hoofdpersonen echter geen herders, maar Haagse jongelui die als zodanig worden betiteld. In 1644 verscheen een vertaling van het eerste deel van de *L'Astrée*.

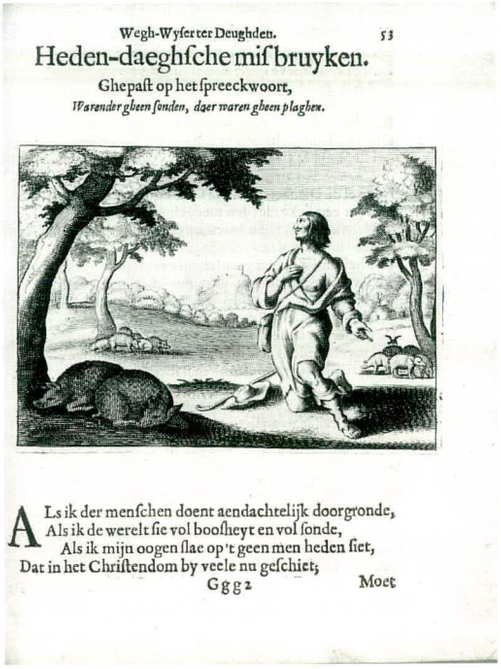
33 J.H.Krul, *Wegh-wyser ter deughden*, opgenomen in het tweede deel van zijn *Minne-spiegel ter deughden* (*o.c.* noot 10), in de afdeling 'Heden-daeghsche misbruyken. Ghepast op het spreeckwoort, 'Warender gheen sonden, daer waren gheen plaghen", p.53-79.

34 C.van Mander, *Bethlehem dat is het broodhuys*. Uitgegeven door P.E.L.Verkuyl. Groningen 1985.

35 J.Revius, 'Harder-liet', in *Over-ysselsche sangen en dichten*. Uitgegeven, met ongedrukte gedichten vermeerderd en van verklarende aanteekeningen voorzien door W.A.P.Smit. Utrecht 1976 [Ongewijzigde herdruk van de uitgave Amsterdam 1930-1935], p.131-132. Cf. W.A.P.Smit (*o.c.* noot 11), p.160-164.

36 Cf. Grijp (*o.c.* noot 7), p.68-73.

37 Tot de belangrijkste Amsterdamse liedboeken met herdersliederen in deze periode behoren: de reeds genoemde, door Pers uitgegeven bundel *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieught* (1608, 1610), *Apollo of ghesangh der musen* (1615, uit de kring van Bredero, Coster en Hooft), de eveneens Amsterdamse verzamelbundels *Venus minnegiften* (ca.1622. Bij Blaeu-Laken. Met enkele pastorale bijdragen, onder andere van "t verkeert haest') en *Minne-plicht ende kuysheyts-kamp* (1626, bij Calom, waarin zich onder andere een aantal eerder gepubliceerde teksten van Vondel voor de meisjes Baeck en een paar algemeen-pastorale liederen van Hooft bevinden), en de debuutbundel van de Amsterdamse dichter J.H.Krul, *Amstelsche linde* (1627, ook bij Calom).
In 1627 verschijnt eveneens de bundel *Amsterdamsche Pegasus*, in vier liedafdelingen verdeeld, elk door één



Wegh-Wyſer ter Deughden. 53

Heden-daeghſche miſ bruyken.

Ghepaſt op het ſpreeckwoort,

Warender gheen ſonden, doer waren gheen plaghen.

ALs ik der menſchen doent aendachtelijk doorgronde,
Als ik de werelt ſie vol booſheyt en vol ſonde,
Als ik mijn oogen ſlae op 't geen men heden ſiet,
Dat in het Chriſtendom by veele nu geſchiet,

Ggg2 Moet

44 ANONIEM
Illustratie bij J.H.Krul, 'Weghwijzer ter deugden', opgenomen in : *Minne-spiegel ter deughden*. Amsterdam 1639.
Gravure

'ik' met gedichten de mensheid tot deugd te brengen. Op een bijbehorende prent is een knielende herder te zien, met zijn hand op zijn borst en zijn blik gericht naar de hemel (afb.44). Spreekt hier niet de pastorale dichter Krul zelf, nu alleen als religieus herdersdichter?[33]

Vóór Krul had Carel van Mander de herders van Bethlehem, zingend in de nacht van Christus' geboorte, een reeks liederen in de mond gelegd over de geschiedenis van het joodse volk, die nu uitmondde in de komst van 'Davids zoon' Christus, de Goede Herder zelf.[34] Het brengt de fraaie *aemulatio* in herinnering die Jacob Revius maakte van het beroemde lied van de herder Daifilo uit Hoofts *Granida*, gezongen als deze het herderinnetje Dorilea zoekt.[35] Op de melodie van dit 'Windeken daer het bosch af drilt' worden in 17de-eeuwse liedboeken verschillende liederen getoonzet.[36] Als één van de herders van Bethlehem zingt Revius over Gods geboorte:

'Windeken wt het paradijs
Op mijn pijpken blaest den prijs
Van Gods Sone
Dat ick tone
Door de bosschen, voor het wilt
Tkindeken daer de doot voor trilt.'

Als herder besluit hij met een oproep aan een ieder

'die door afkeerlijckheyt
Wijckt van Godes heerlijckheyt
Comt hier binne'
Soeckt sijn minne.'

De christelijke herder zingt niet over wereldse liefde, maar over de liefde van God voor de mensheid.

Pastorale ethiek in liederen

De religieuze herderslyriek vormt echter een uiterst kleine minderheid binnen het corpus herdersliederen. Het thema van verlangen naar en genieten van wederliefde in een even bloemrijke natuur blijkt in het algemeen nauwelijks ruimte te laten voor morele preoccupaties.[37] Toch is er in een aantal herdersliedteksten wel sprake van argumentatie die niet alleen de liefde, maar ook de visie op een gelukkige, natuurlijke levenswijze betreft. Deze lering is dan meest vervat in de traditionele, al of niet uitvoerige lof op het eenvoudige, zuivere herdersleven, in oppositie tot het op macht en rijkdom beluste bestaan in de stad of aan het hof.

Nu blijken de liederen met deze (overigens niet altijd morele) tegenstelling eigenlijk zeer vaak oorspronkelijk toneelliederen te zijn. Zo vindt men het bekende lied van Granida, 'Vaert wel scepters, Vaert wel, vaert wel verheven thróónen'(vss. 1521 e.v.) terug in de afdeling 'Morale of zeedelijcke liedekens' van de bundel *Apollo of ghesang der musen* (1615).[38] Dat het inderdaad een lied is blijkt uit de melodie die hier is opgegeven: de bekende wijze 'Espritz qui souspirez'. Deze categorie, die alleen uit toneelliederen bestaat, wordt duidelijk onderscheiden van de vier lichtvoetige 'pastorelles' die in de rest van de bundel voorkomen. In deze 'pastorelles' is het thema steeds vreugde om de geneugten van de natuur of minnekozerij van herders. In de zojuist genoemde afdeling gaat het in drie gevallen om een bewuste keuze voor het herders-, boeren- of landleven (respectievelijk uit Costers *Ithys* en *Polyxena* en Hoofts *Granida*), in het vierde en laatste geval wordt alleen de

auteur verzorgd: *Veld-deuntjens* van M.Campanus [M.van de Velde], *Cupidoos dartelheydt* van I.I.Colevelt, *Herders-zanghen* van I.Robbertsen en *Pastorellen* van A.P.Craen. De eerste afdeling bevat slechts algemeen-pastoraal aangeklede liedjes, de tweede algemene erotische poëzie, behalve het lied 'Granidas klagelijcke begeering', dat direct geïnspireerd is op het lied 'Vaert wel scepters, Vaert wel verheven thróónen' uit Hoofts bekende spel (*o.c.* noot 55, vss. 1521 e.v.). Iets duidelijker herdersdichten vindt men in de twee laatste afdelingen, hoewel er nauwelijks gesproken kan worden van een uitgewerkte verbeelding van een herderswereld. De volledige titel luidt: *Amsterdamsche Pegasus, waer in (uyt lust) byeen vergadert zijn, veel minnelijcke liedekens, (noyt voor desen gedruckt) gestelt op verscheyden stemmen [...]*. Amstelredam, C.W.Blaeu-Laken, 1627.
De populariteit van dit soort liedjes beperkte zich overigens zeker niet tot Amsterdam. Zo komen onder andere in de door Boudewijn Iansen Wellens samengestelde bundel *'T vermaeck der ieught*, in 1612 voor het eerst in Franeker verschenen (en in 1616 in een uitgebreide versie in Leeuwarden), al een paar herdersliederen voor. In 1627 worden in Rotterdam de liederen uit de *Amsterdamsche Pegasus* opnieuw uitgegeven, samen met die van twee andere Amsterdamse liedbundels met dit soort pastorale zangen. En een jaar daarop verschijnt te Antwerpen een bundel van J.Ysermans, factor van de Antwerpse rederijkerskamer 'D'Olijftak': *Thriumphus Cupidinis*, waarin ook weer een behoorlijk aantal herdersliedjes voorkomt. Steekproeven in liedboeken uit de twintig jaar na deze eerste periode wekken de indruk dat verschijningsvormen en inhoud niet wezenlijk veranderen.

38 *Apollo of ghesangh der musen*. Uitgegeven door A.Keersmaekers, met een bijdrage over de keuze van het exemplaar door K.Bostoen. Deventer 1985, p.119.

'blinde lust' van 'het welich hof' aan de kaak gesteld (een rei uit Hoofts *Theseus en Ariadne*). Men ziet in deze bundel dus een duidelijke tendens om alleen pastorale toneelliederen met moraal te belasten.

Ook blijkt er in deze liederen geen onderscheid tussen lof van het herders- en het boerenleven. In het lied 'In armoed leef ick onbenijdt', dat in *Ithys* begint als 'In kleynheydt leef ick onbenijt', situeert een herderin het eenvoudige zorgeloze herdersleven, dat zij nooit voor de rijkdom aan het hof zou willen ruilen, in een boerenhuis. Het lied luidt:

'In kleynheydt leef ick onbenijt,
Lof, lof, kleynicheydt, lof.
Een Hardertjen datter my vyerich vrijt,
Is van leden besneden,
't Kan zeden trots een in 't Hof.

Met zorgh en is hy niet gheplaecht,
Als de gierigaerts zijn,
Maer d'overvloedt hem als my mishaecht.
Want wat baetze? verzaetze?
Neen, haetze, want ze baert pyn.

Mijn Minnaers grove linde rock
Die misstaet hem oock niet,
Noch oock zyn staf, zyn hazere stock,
Hy is machtich, warachtich,
Noyt klachtich van zwaer verdriet.

In hem leeft noch de oude mensch
Daermen spottend' om lacht,
die 't gierich goudt derft, en heeft zyn wensch;
Niet hatich, maer batich,
En statich na Gods-dienst tracht.

Het Vee, de Schapen zyn zyn lust,
Met wiens wol hy hem dost,
En 't vroliick ghevoghelt dat nauweliicks rust
die vermaken zijn daken
Wy raken licht aen de kost.

Zo rustich zyn wy; ja zo vroo,
'k Weet gheen meerder gheneucht,
Wy ruylden met onzen Koning al noo,
Want 's Hofs weelden vereelden,
Men teelden daer zelden vreucht.

Het vrolijck laghe Boeren huys
Waer in zelden yet mist,
Ist kleyn, 't heeft wederom kleynder kruys
Als het hooge vermoghe
Bedroghen Hof vol van twist.

Geyl is 's Hofs liefd', oft alster wel gaet,
Is liefdes moeder 't ghewin,
Met t'zamen begeerte na grooter staet:
Wy verkeeren met eeren,
En zweeren een trouwen min.'[39]

39 S.Coster, *Ithys. Treurspel*, vss. 522-561, in S.Coster, *Werken*. Uitgegeven door R.A.Kollewijn. Haarlem 1883, p.98-99. Cf. P.Vandenbroeck, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*. Tent.cat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987, i.c. p.73-78.

40 Een voorbeeld hiervan is het te vinden in een lied van M.Campanus, opgenomen in de afdeling 'Veld-deuntjes' van de *Amsterdamsche Pegasus* (*o.c.* noot 37), p.19:
"t Herdertjen dat geen sorgh en quelt,
Mach vry en onbedwonghen singen [...].'
Aan het eind van het lied (op de wijze 'Faute d'Humeur nos choux sont, & c') wordt deze herder als volgt geciteerd:
'Hy leeft gerust en wel genoeght,
Die hem uyt prachtigh hof kan houwen,
En veer van steden hem oock voeght,
Sijn hoef en acker-landt te bouwen.'

41 Bijvoorbeeld: 'Nieu liedt', in *Den bloem-hof* (*o.c.* noot 5), p.67-69, nr.47 (vgl. hierboven, afb.42) en een 'Pastorael' van Krul (*o.c.* noot 4), p.267-283.

42 Deze 'realistische' toonzetting van een aantal Nederlandse herderslieder is onderkend door Kettering 1983.

43 Daniel Heinsius, 'Pastorael', in *Nederduytsche poemata*. Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 1616. Herausgegeben und eingeleitet von B.Becker-Cantarino. Bern enz., p.26-33. Hierover ook: Th.J.Beening, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de renaissance*. Nijmegen 1963, p.155-156; Kettering 1983, p.22 en 130 noot 15, en D.ten Berge, *De hooggeleerde en zoetvloeiende dichter Jacob Cats*. 's-Gravenhage 1979, p.47-48.

44 J.Cats, 'Harders-liet', in *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, vitae humanae ideam, emblemate trifariàm variato, oculis subijciens*. Middelburg, I.Hellenius, 1618, eerste afdeling, p.109-119. J.Cats, 'Harders-clachte' is opgenomen in zijn *Maechden-plicht ofte ampt der ionck-vrouwen, in eerbaer liefde, aen-ghewesen door sinne-beelden*. Middelburgh, H.vander Hellen, 1618, o1r-p4r.

45 Kettering 1983, p.22-23 en bijbehorende noten; Vandenbroeck (*o.c.* noot 39), p.63-115. Over beide teksten van Cats ook: Beening (*o.c.* noot 43), p.148-154 en Ten Berge (*o.c.* noot 43), p.54, respectievelijk 47.

In het lied uit *Polyxena* wordt in de eerste regels direct herinnerd aan Horatius' *Beatus ille*. Degenen die stad en hof vlieden worden (evenals eerder bij Schaghen) expliciet 'wijs' genoemd: 'Wys zijnse die 'r begheven // Wt weelderij der steden, en haer wenschen, // 'T lucksalich boere leven'. Over de boer zelf, levend in gelukkige gemoedsrust, wordt in dezelfde termen als die in het herderinnelied gezegd dat hij zijn eenvoudige hut niet zou willen ruilen voor enig vorstelijk hof, waar 'qua begeert, de ziel verheert'.

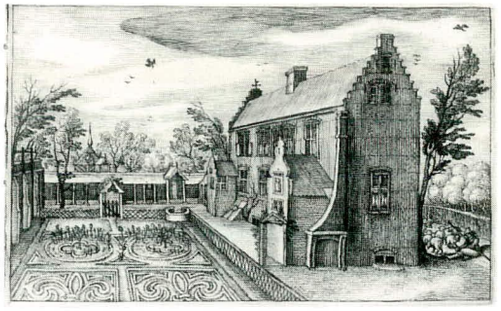
In de paar gevallen waarin de betreffende tegenstelling wel in losse liederen voorkomt, gebeurt dit vaak óf in *beatus ille*-achtige teksten óf in wat uitgebreidere, verhalende teksten over herders, waarin deze zelf ook sprekend worden ingevoerd.[40] Het blijkt dat het noemen van de herdersuitdossing meestal in dienst staat van precies deze argumentatie.[41] En juist in deze teksten vlechten dichters ook graag verwijzingen naar herkenbare, bestaande lokaties én naar een meer reëel-boers dan literair-herderlijk bestaan.[42]

45 ANONIEM
Doedelzak spelende herder
Uit: D.Heinsius, 'Pastorael', opgenomen in *Nederduytsche poemata*. Amsterdam 1616.
Gravure

Daniel Heinsius en Jacob Cats

Het was (alweer) Daniel Heinsius die de realistische toonzetting van het Nederlandse herderslied begon, in het enige herdersgedicht in zijn bundel *Nederduytsche poemata* van 1616, 'Pastorael'. Dit is geïllustreerd met een gravure van Crispijn de Passe I (afb.45), waarop men in een landschap met boerderijen een herder met een doedelzak ziet zitten naast zijn schapen aan de oever van een rivier.[43] De verteller zet in met een feitelijke plaatsbeschrijving:

'Corydon die weyde schaepen
Vast aen 'twater van den Rijn
Daer de beste weyden sijn.'



46 ANONIEM
Illustratie bij 'Harders-clachte'.
Opgenomen, achter : *Maechden-plicht*.
Middelburg 1618.
Gravure

Na twee strofen wordt de Katwijks-Leidse herder Corydon zelf een lange klacht over zijn onbeantwoorde liefde voor herderin Phyllis in de mond gelegd. In zijn beschrijving van zijn arbeids- en vrijageterrein, gesitueerd in het gebied tussen Katwijk, Leiden en Den Haag, is echter nog geen sprake van een oppositie tot het stadsleven. Dit is wel ruimschoots het geval in twee eveneens boers-realistische teksten van Jacob Cats, 'Hardersliet' en 'Harders-clachte', gepubliceerd twee jaar na dit gedicht van Heinsius.[44]

Cats droeg de 'Harders-clachte' op aan Catharina van Muylwijck. In een soort naschriftje gaf hij aan uit welke plaats hij dit gedicht stuurde: 'Ionck-vrou, ick send' u van Grijpskerck // Een Harders-clacht, een boere-werck'. De tekst gaat vergezeld van een gravure, waarop verscholen achter de 'Munnickenhof', Cats' toenmalige buitenplaats te Grijpskerke nabij Middelburg, een herder (de dichter?) zich met zijn schapen binnen de ommuring ophoudt (afb.46).

Het 'Hardersliet' wordt na een inleidende *narratio* in de mond gelegd van een Zeeuwse herderin (Phyllis); de herder (Daphnis) uit zijn klacht eveneens na een vertellende inleiding van de auteur. Beiden hebben hun geliefden verloren aan de verlokkingen van het stadsleven in Domburg. Cats neemt vooral in de tweede tekst uitgebreid de gelegenheid waar om de onschuld, eenvoud, rust en tevredenheid van het boerachtige herdersleven in morele oppositie te stellen tot het bedrog, de begeerten en onrust van het stadsbestaan. Daphnis zoekt rijkdom in zijn vee, ploeg en bijen, ver van de stadse weelde waarvan de steelui nooit genoeg hebben. In zijn simpelheid legt hij het wel bij Galathea af tegenover zijn geraffineerde stadsrivalen, maar hij is als herder in geen geval een lachwekkende figuur. Hij lijkt dus niet op de komische boeren in kluchtige teksten.[45]

In 1627 verschijnen het lied en de klacht opnieuw, in een omgewerkte versie

bijgebonden in Cats' *Proteus ofte minnebeelden verandert in sinnebeelden*. Het lied heet nu 'Harders-liedt', de klacht heeft de titel 'Galathea, of herders-minneklacht' gekregen.[46] In deze laatste, zeer uitgebreide tekst heeft Daphnis veel van zijn Zeeuws-boerse karakteristieken verloren en is hij ook minder te identificeren met de dichter. Eerst was zijn klacht nauwkeurig gelokaliseerd, namelijk bij een (Cats') hoeve ten zuiden van Grijpskerke, met een boomgaard, een doolhof, notenbomen en een doornhaag. De herder heeft zijn geliefde echte boerencadeautjes gegeven, zoals verse roomkaas, paling en snoek, mosselen 'van Dyshouck' (in de buurt van het Zeeuwse plaatsje Koudekerke, net onder Middelburg), een fazant en 'vruchten van ons eyghen lant'. In de latere versie brengt Cats deze geschenken meer in een algemene herderssfeer: dan geeft Daphnis een bloementuiltje, een kransje, een roos, maar ook een kievitsei en een honingraat.

Aan Cats' lied en klacht gaat in de *Proteus*-editie van 1627 een paginagrote titelprent vooraf met vele landelijke attributen en verwijzingen (afb.47); het 'Harders-liedt' krijgt daarbij nog een eigen, aantrekkelijke illustratie (afb.48). Deze afbeelding is direct geïnspireerd op de prent in Carel van Manders vertaling van Vergilius' *Georgica* (boek 3) uit 1597. Enkele kleinere prenten, sommige met pastorale onderwerpen, komen verspreid over de tekst voor. Cats' trouwe illustrator, Adriaen van de Venne, maakte de ontwerpen.

Ook in enkele verhalende liederen van Krul spreken herders hun afkeer uit van 'steedse pronckery', die slechts onrust in het gemoed geeft.[47] Ondanks de enkele uitzonderingen blijken herders in 'losse' liederen echter allereerst lyrische minnaars zonder moraliserende ambitie. Niet de pastorale lyriek, maar het drama waarin herders optreden, blijkt dan ook het geëigende genre om een pastorale ethiek uit te dragen. In zulke toneelteksten wordt bijna altijd een plaats ingeruimd voor zang; die kan dan zowel de bekende erotische thematiek dienen als juist ook het uitwerken van morele levenslessen.

46 J.Cats, *Proteus ofte minnebeelden verandert in sinnebeelden*. Rotterdam, P.van Waesberghe, 1627, respectievelijk p.1-33, 34-48. Minder bekend zijn Cats' pastorale liederen, onder meer gepubliceerd in *Klagende maegden* (1633) en *Trou-ringh* (1637). Het lied 't'Samen-sang, tusschen Damon en Floride' bijvoorbeeld, moet buitengewoon populair zijn geweest. Er bestaan achttien liederen, verspreid over tien liedboekjes, die het incipit als wijsaanduiding hebben. Zie hierover: M.van Seters, *Alle de liederen. Melodieën bij teksten van Jacob Cats*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Muziekwetenschap. Rijksuniversiteit Utrecht 1990.
Ook in het bijwerk van twee embleemprenten in de editie J.Cats, *Proteus ofte minne-beelden verandert in sinne-beelden*. 's Graven-hage, bij Adriaen vander Venne en Ioost Ockerss. (1629), zijn herders voorgesteld; respectievelijk p.287, nr.XLVII ('Ex morte levamen') en p.299, nr.L ('In recessu nihil').

47 Een aanzienlijk deel van Kruls erotische lyriek bestaat uit algemeen-pastoraal gekleurde poëzie, waaronder dan weer een aantal duidelijke herdersliederen (Cf. N.Wijngaards, *Jan Harmens Krul. Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis*. Zwolle 1964, p.247-252). Het ziet er naar uit dat Krul de genoemde herdersteksten van Cats gekend heeft. De enkele verhalende herdersliederen in de *Amstelsche linde* zijn nu niet in het duingebied van Domburg of Katwijk, maar in de streek bij Beverwijk gesitueerd: expliciet in een 'Herders claght', p.208-215. Een echte boerse entourage wordt weer opgeroepen in een andere 'Pastorael' van Krul, waarin Coridon denkt aan zijn (inmiddels verloren) Phyllis. In liefde ontvlamd wandelde hij met haar door haar 'kool-tuyn', waar haar vader aalbessen had geplant ('Een ander' [Pastorael], p.284; zie ook noot 41. De daar aangehaalde 'Pastorael' is juist weer gesitueerd in een stereotype pastorale omgeving). In beide teksten wordt ook de bewuste keuze

47 ANONIEM
Titelprent van J.Cats, 'Galathee', in: *Proteus ofte minnebeelden verandert in sinnebeelden*. Rotterdam 1627.
Gravure

48 ANONIEM
Titelprent van J.Cats, 'Harders-liedt', in: *Proteus ofte minnebeelden verandert in sinnebeelden*. Rotterdam 1627.
Gravure

voor het herdersleven geformuleerd, zo ook in het lied 'Pastorael' in de afdeling 'Minnelycke zang-rympjes', opgenomen in *Vermackelijke uyren*. Derde deel. Amsteldam, I.Aertsz. Colom 1628, p.136-144. Hier verkiest Cloris, die vertoeft in het Noorder bos, de wol van de bolle lammeren verre boven de zijde. Een dergelijke feitelijke lokatie-verwijzing blijkt echter gemakkelijk een a-realistische conventie te worden. Zo stelt de herder Daphnis in de *Amsterdamsche Pegasus* (*o.c.* noot 37, p.143-145), in de duinen aan zijn Phyllis voor om naar Domburg te gaan, waarop zij antwoordt: Laten we toch blijven, want 'Wat is doch Catwyck by ons wayen?'
Tussen het begin van de jaren vijftig en 1660 komt een 116 folio's tellend album met gedichten en liedjes tot stand. Dit *Poesie-album* is van de hand van Gesina ter Borch (1631-1690) uit Zwolle. Verschillende pastorale liedjes, voornamelijk ontleend aan of geïnspireerd op het werk van Krul, krijgen er een plaats, in de meeste gevallen verlucht met kleurrijke acquarellen. Zie over deze bundel A.Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate*. 2 vols. 's-Gravenhage 1988 en H.Luijten, ''Swiren vol van leer, amblemsche wijs geduijt'. Een opmerkelijk zeventiende-eeuws poëzie-album van Gesina ter Borch', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1989), p.315-342.

48 [Th.Rodenburgh], *Anna Rodenburghs trouwen Batavier. Treur-bly-eynde-spel*. Amstelredam, D.P.Voscuyl, 1617. Rodenburgh heeft Guarini's herders kennelijk zonder problemen tot boeren gemaakt en hen gesitueerd in een 'reële lokatie' (het bos bij Den Haag). Zie voor de vertalingen en bewerkingen van *Il pastor fido* in het Nederlands: Verkuyl 1971.

49 J.H.Krul, *Celion en Bellinde. Pastorel bly-eyndt-spel. Ghetrocken wt de Fransche Astrea*. Afgedrukt in: *Minnespiegel ter deughden* (*o.c.* noot 33), p.148-232. Dit is de eerst bekende versie; rond 1631 wordt al een versie verondersteld (zie Van Bemmel (*o.c.* noot 8), II, p.373.

50 Wijngaards (*o.c.* noot 47), p.207-208, 275-276.

51 J.Beets, *Daphne, of boschvryagie*. Hoorn, H.I.Marius, 1668. [3 dln], opgenomen in Beets' *Dichtkonst*. Hoorn 1668, p.51-217.

52 F.C.de Conincq, *Herderscbe ongestadicheyt*. Antwerpen, J.Huyssens, 1638. Dit stuk werd gespeeld door 'De Violieren'. De andere Antwerpse kamer, 'D'Olyftack', voerde al eerder herdersspelen van Ysermans op, die niet gedrukt zijn. Een treurspel met herders (en één koopmanszoon) is het eveneens Zuidnederlandse *Porphyre en Cyprine* van J. Thieullier, in 1620 op het Mechelse rederijkersfeest opgevoerd. Met het idyllisch-ideale herdersleven heeft deze romaneske geschiedenis niets van doen. Cf. A.A.Keersmaekers, *De dichter Guilliam van Nieuwelandt en de Senecaans-classieke tragedie in de Zuidelijke Nederlanden*. Gent 1957, p.240-248.

Herders in toneelteksten 1600-1650

In de periode tot ca. 1650 verschijnt er een aantal Nederlandse toneelteksten waarin herders een enigszins substantiële rol spelen, maar groot is dit corpus niet. Soms, zoals bij Krul, blijkt het herdersvolk dan ook nog van huis uit prinsen en prinsessen te zijn. Na 1650 worden toneelherders helemaal zeldzame vogels.

Afgezien van enkele stukken die hoofzakelijk slechts door de namen der hoofdpersonen pastoraal zijn gekleurd, spelen er naast de bewerkingen van Guarini's *Il pastor fido* (waarvan die van Th. Rodenburgh de eerste was)[48] maar enkele oorspronkelijk Nederlandse stukken geheel onder herders. Allereerst het 'Pastorel bly-eyndt-spel' *Celion en Bellinde* (1639) van Krul, naar een verhaal uit *L'Astrée*.[49] Krul volgt zijn voorbeeld precies: liefdesverwikkelingen, liefdessmart en liefdestriomf in een idyllische natuur, zonder specifieke moralisatie.[50]

Het andere complete herdersspel voegt zich helemaal in de aristocratisch-literaire traditie van Guarini, compleet met satyrs, tovenares, verliefde herders, liedjes en spelletjes. Het is een stuk van de verder nauwelijks bekende Johan Beets: *Daphne, of boschvryagie* (in 1668 posthuum uitgegeven, maar daterend van veel vroeger).[51] Het spel *Herderscbe ongestadicheyt* van de Antwerpse rederijker F.C. de Conincq (1638) is al even weinig moraliserend. Ook hier romaneske liefdesverwikkelingen onder elegante, wellevende herders, nu in woorden en gevoelens in contrast tot een boertig sprekend en reagerend boerenpaar (moeder en zoon).[52]

Vondels in 1647 geschreven 'lantspel' *Leeuwendalers* is, ondanks motiefontleningen aan Guarini, geen herdersspel, maar een spel over oud-Hollandse landlieden (zoals ook bij Rodenburgh). Na veel bekommernissen kunnen deze eindelijk in harmonische vrede leven, dankzij het huwelijk van twee geliefden. Ook in dit spel vindt men geen of nauwelijks expliciete moralisatie.

Er blijft dan alleen nog een aantal spelen over, waarin herders optreden naast representanten van het hof, en als zodanig in feite ook steeds in oppositie tot het hof. Juist in deze stukken wordt dan ook de pastorale oppositie-ethiek verwoord. Tot de belangrijkste behoort natuurlijk in de eerste plaats Hoofts *Granida* (1605), gevolgd door Costers *Ithys* (van vóór 1615). Als Hooft en Coster hun toneelproduktie hebben gestaakt, doet Krul op zijn beurt met een indrukwekkend aantal spelen een gooi naar een klinkende toneelreputatie, die binnen de 'Eglentier' die van Rodenburgh zou moeten evenaren. In de helft van zijn twaalf oorspronkelijke stukken wordt het herdersleven op het toneel gevoerd. In vijf van die zes, alle uit de periode 1623-1634 (vanaf zijn toneeldebuut met *Diana* tot en met zijn 'Musijck-Kamer'-experiment (1634)), worden land en hof duidelijk tegenover elkaar gesteld. Hiernaast spelen herders nog bijrollen in enkele stukken van andere auteurs, maar binnen de enorme toneelproduktie van deze periode neemt het corpus maar een heel bescheiden plaats in.

Bijbelse toneelherders

Opvallend is de functie van de herders die een klein rolletje spelen in twee bijbelse stukken van Abraham de Koningh, op hetzelfde toneel als waarop Vondels *Pascha* in première ging. In *Jephthahs ende zijn eenighe dochters treurspel* (1615) ontmoet Jephthahs dochter Mirla op een problematisch moment een herder. Ze dwaalt dan klagend over het veld, waar ze zich moet voorbereiden op de haar toegezegde dood, het gevolg van de onberaden belofte die haar vader aan God heeft gedaan. De wijze herder zingt (als een andere David) Gods lof en vertelt hoe hij zelf gehoorzaamheid leert als hij naar zijn schapen kijkt, en zelfkennis krijgt wanneer hij zijn leven beziet. Dan laat hij Mirla inzien

dat Gods geheime besluiten nooit aangetast kunnen worden. Het meisje legt zich hierop dan bij Gods wil neer.[53] In het andere stuk, *Hagars vluchte ende weder-komste* (1616), vindt een ontmoeting tussen de hoofdpersoon en enkele herders ook weer plaats op een moment vóór inkeer.[54] Abrahams dienstmaagd Hagar is uit Abrahams tent verdreven, nadat zij tegenover Sara had gepocht op haar vruchtbaarheid. Nadat ze vertwijfeld in het bos heeft rondgedoold en dan in slaap is gevallen, wordt ze opgevangen door twee herderinnen. Deze zingen om beurten een lied over 't boersche herder-leven', met als thema het bekende contrast tussen hof en land, of wel: zielerust tegenover haat en hovaardij. In de volgende scène ziet Hagar in dat haar eigen hoogmoed haar in deze staat gebracht heeft. In beide gevallen is dus de wijsheid die de herders bieden een soort katalysator om het juiste inzicht te verkrijgen.

De gelouterde liefhebbende herder en pastorale ethiek in Hoofts *Granida*

De jeugdige dichter Pieter Cornelisz Hooft dramatiseerde in zijn spel *Granida* (1605, voor het eerst gepubliceerd in 1615) op een uiterst creatieve wijze zowel de pastorale thematiek van de liefhebbende herder als die van de tegenstelling tussen herdersleven en stad of hof.

De hoofdpersoon in Hoofts spel, de herder Daifilo, maakt al in het eerste bedrijf een opmerkelijke karakterontwikkeling door. In het begin is hij in zijn pogingen om het herderinnetje Dorilea over te halen tot een vrijage, nog slechts gericht op aardse erotiek. Dorilea is echter niet gevoelig voor zijn argumenten en wijst, zoals zoveel van haar literaire lotgenoten, deze toenaderingen af: herders zijn volgens haar trouweloos in de liefde. Als Daifilo daarentegen prinses Granida ontmoet, die in hem de edele deugd van de onbedorven natuurmens herkent, ontpopt hij zich als een literaire hoofse herder in de zin van Guarini's *Il pastor fido*. Onder elkaars invloed wordt hij een ideale vorst en ervaren zij beiden wat de ware zuivere liefde is. Deze gaat de louter zintuiglijke geneugten te boven omdat zij zich verbindt met een wederzijdse geestelijke zieleliefde.

In *Granida* wordt de tegenstelling tussen hof en land verscheidene malen verwoord, maar er is geen sprake van een streng-veroordelende *morele* oppositie. Alleen het herderinnetje Dorilea spreekt een morele afkeer uit over de loze schijn van het hofleven, als ze, overigens wel uit eigenbelang, Daifilo ervan probeert te weerhouden om Granida naar het hof te volgen.

Granida benijdt de herders hun natuurlijk, harmonisch en tevreden bestaan ('Ghij vollicht de natuir, wij sien haer over 't hóóft', vs. 308), en zij looft vooral de lieflijke schoonheid van het natuurlijke. Dit geldt ook voor het al eerder genoemde lied dat zij zingt als de gelieven (tijdelijk) naar het land zijn gevlucht: 'Vaert wel scepters, Vaert wel'. Hoewel zij het hof karakteriseert als een plaats waar men in drukkende slavendienst staat van ijdele macht, veroordeelt ze het leven daar niet categorisch als onethisch. Het is toch vooral de verkwikking van haar vermoeide geest, naast Daifilo, die ze begeert. Voor de onrust van het hof kiest zij een eenvoudige en intense rust in de natuur, die haar met zijn bedauwde bloemen, schaduwrijke bomen en vrolijke vogeltjes het grootste genot schenkt. In deze pastorale omgeving hoopt zij zich aan de liefde te kunnen overgeven:

'Vaert wel scepters, Vaert wel, vaert wel verheven thróónen,
Verheven soo, dat mij van uwe steylheit ijst,
Vaertwel dwingend gewaedt, en al te swaere cróónen,
Afgoden die met windt uw ijdle dienaers spijst.
Uw ijdle dienaers ghij duisenderleye noot,, breyt,
Door uw beloften loos die ghij soo qualijck houdt,

53 [A.de Koningh], *Jephthahs ende zijn eenighe dochters treur-spel*. Amsterdam, A.de Koning, 1615, III.7.

54 A.de Koningh, *Hagars vluchte ende weder-komste*, in Handschrift K.B. 's-Gravenhage, signatuur 74 G 12, hs.40, p.131-190, i.c. p.180.

Want sij, besietmen 't wel, verkleenen inde grootheit,
Slaven in d'heerschappij, verarmen in het goudt.
Een laeghe'en diepe rust mij beter mach verquicken
Die mij te saemen smelt met een lief ander-Ick:
Ick laet u warrich hof, en kies voor soo veel stricken,
Een al veel strenger, maer Och hoe veel soeter strick!
Bedauwde bloemkens versch, en ghij bloosende róósen
Die uwen mantel groen nu effen open doet,
Welcoom, en danck dat ghij verquickt mijn amelóósen,
En afgepijnden geest met uwen aesem soet.
[...]
O boomen schaduw-mildt, ootmoedelijck laet daelen
Uw nijgend hooft als ghij 't eerwaerdich aenschijn siet,
[...]
Vrolijcke vogeltjens, die nu 't begint te daeghen,
Met wtgelaeten sang het stille woudt ontrust,
Ghij nachtegael voor heen, vlied wt de bootschap draeghen,
Dat hij sich haest, jck wacht alhier mijn lieve lust.'[55]

Toch zullen uiteindelijk de twee geliefden, als in hun huwelijk 'Liefde en Min aen een vertuyt' zijn en Daifilo tot de koninklijke waardigheid is verheven, in het hof samenleven.

Het spel heeft zich op de Schouwburg van Van Campen met veel succes gehandhaafd: na een herpremière in 1642 werd het tot 1663 bijna ieder jaar in het repertoire opgenomen. Colevelts lied 'Granidas klaegelijcke begeeringh' in de *Amsterdamsche Pegasus* is direct op dit stuk geïnspireerd en zou heel goed op de plaats van 'Vaert wel scepters' gezongen kunnen worden. Overigens is hierin nauwelijks ruimte voor esthetisch natuurverlangen; alle accent ligt op Granida's liefde voor Daifilo.[56]

Pastorale ethiek in Costers *Ithys*

Samuel Costers *Ithys* (1615) is geheel gewijd aan het verschil tussen twee levenswijzen, natuurlijk tegenover onnatuurlijk, voorgesteld vanuit een andere filosofische visie dan die van Hooft.[57] Bij Hooft speelt alleen de eerste scène – die met Daifilo en Dorilea – uitsluitend onder herders; bij Coster worden scènes met louter herders steeds afgewisseld met scènes aan het Thracische hof.[58] Weliswaar vindt tweemaal een ontmoeting plaats tussen vertegenwoordigers van het hof en de herderswereld, toch worden beide levensgebieden nu duidelijk als absoluut verschillend in een morele oppositie tegenover elkaar gesteld.

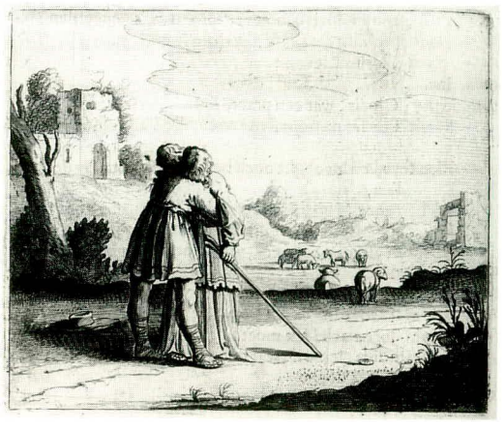
Costers voorstelling van het herdersleven is realistischer dan die van Hooft en lijkt direct aan te sluiten bij die in de Franse volkstaaltraditie, die het *beatus ille*-motief zo gemakkelijk kon opnemen. Juist ook bij hem krijgen de herders en herderinnen een belangrijke rol als morele instructeurs toebedeeld. Zo opent het herderinnetje Caralena het eerste bedrijf met een beschouwing over de matigende functie van wetten, gehanteerd door een godvruchtige, niet veinzende vorst. Net zo dankt herder Tityrus in Vergilius' eerste *ecloga* Augustus voor het vredig geluk dat hij zijn onderdanen heeft geschonken. Wel is dit de enige passage waarin herders een algemeen politiek terrein betreden, maar als introductie van het herdersperspectief vertegenwoordigt deze toch een brede visie op de herder-als-wijze. In de rest van het spel beperkt de herderswijsheid zich tot een ethiek over het natuurlijke wel-leven, waarin men met een zuiver gemoed rijk is, tegenover het voortdurend door mateloze begeerten en dus angst gekwelde hof, waar overvloed slechts onrust baart. In Costers stuk gebeurt dit veel uitvoeriger en genuanceerder dan in andere

55 P.C.Hooft, *Granida*. Naar het Amsterdamse handschrift uitgegeven en toegelicht door A.A.Verdenius en A.Zijderveld. Zesde druk, bezorgd door C.A.Zaalberg. Zutphen, z.j., p.79-80, vss. 1521-1536; 1541-1542; 1545-1548.

56 In: *Amsterdamsche Pegasus* (*o.c.* noot 37), p.92.

57 Zie voor een meer uitgebreide analyse van de pastorale drama's van Hooft en Coster (en Rodenburgh) Smits-Veldt (*o.c.* noot 19), p.165-175 en de daar genoemde secundaire literatuur (onder andere van Verkuyl 1971 en Rens (*o.c.* noot 3)).

58 Ed. Kollewijn (*o.c.* noot 39), p.71-140. De eerste druk van 1615 verscheen anoniem, onder de vlag van de 'Hollandtsche kamer tot Amsterdam' [= De 'Eglentier']; de tweede, wat uitgebreidere, van 1618, werd wel onder Costers naam uitgegeven.



49 ANONIEM
Illustratie in : *Pastorel bly-eyndend-spel, van Cloris en Philida*. Amsterdam 1634.
Gravure

contemporaine stukken, door middel van beschouwingen en liederen door de herders zelf geformuleerd. De oppositie tussen natuur en on-natuur dient bij Coster namelijk duidelijk een stoïsche gedragsmoraal:

'De pracht en maeckt geen weeld, noch geeft geen goet genoegen,
Maer die noecht, die wel ken zijn zin na 't noodich voegen:
Die mensch is rijck: dus leyt gemoets gemack en rust
In 't teghenstaen van onverzadelijcke lust.
Zo zijn noch op het Landt veel slecht verachte Boeren,
Die door natuur, en niet door leer, sulck leven voeren.'[59]

Ithys had minder succes dan *Granida*, maar kwam op de Amsterdamse Schouwburg toch nog tienmaal op het toneel.

Pastorale ethiek in de herdersspelen van Krul

De vijf spelen-met-herders én hovelingen van Jan Harmensz Krul vormen weer een hoofdstuk apart, met steeds eenzelfde patroon vol variaties, gelardeerd met muziek en liedjes, in vrolijk herderlijk samenzijn gezongen.[60] Het gaat steeds om gecompliceerde liefdes- en avonturenverhalen waarbij in vier van de vijf stukken vorsten en hovelingen in vurige liefde ontbranden voor herderinnen of (als het om prinsessen gaat) voor herders. Steevast willen ze alle attributen van de wereldse macht opgeven voor een eenvoudig landleven, aan de zijde van hun beminde. Zoals al werd aangegeven blijken die herderinnen en herders zo nu en dan eigenlijk incognito- of vondeling-hovelingen te zijn. Alleen in *Cloris en Philida* (cf. afb.49) en *Faustina* verlieven een hoveling, respectievelijk een vorst zich op een onbezoedelde echte herderin. Zuivere liefde en geile hartstocht werden graag door Krul tegenover elkaar gesteld, waarbij elke poging tot 'het boeten van vleselijke lust' buiten het huwelijk als onkuis gold.[61]

De meeste door Krul toegepaste motieven vindt men reeds bij elkaar in zijn eerste spel, *Diana*, waarmee hij in 1623 zijn naam als toneeldichter vestigde; zijn latere stukken variëren hierop. De tegenstelling tussen hof- en herdersleven wordt meestal vrij stereotiep en niet duidelijk als morele tegenstelling geformuleerd in termen van slavernij aan het hof tegenover zorgeloos geluk op het land. Alleen in *Faustina* treedt voor het eerst een kuise herderin op die in haar lof op de eenvoud van het herdersleven blijk geeft van een weloverwogen godsdienstige instelling: in weelde en geluk is het moeilijker om God te dienen dan in simpele omstandigheden. Koning Constantinus ontsteekt in liefde voor haar, niet alleen wegens haar deugd, maar ook om haar schrandere en lieflijke 'reden kavelingh' die hem veel meer behaagt dan welke geleerde tong ook. Na veel verwikkelingen wordt de deugdzame Faustina, het toonbeeld van kuisheid en trouw, beloond met een wettig huwelijk met de vorst. Van diens eerste voornemen om als herder met haar op het land te leven komt dan overigens niets meer. In Kruls *Minne-spiegel ter deughden* (1639) wordt de geschiedenis van Faustina nog eens in een paar gedichten voorgesteld als voorbeeld van de overwinning van de kuise deugd. Het lied met zijn pastoraal-ethische lading dat Faustina in het derde bedrijf zingt, is ook (in verkorte vorm) in deze bundel opgenomen.[62]

Het moge duidelijk zijn dat het herdersleven door Krul met de bekende pastorale ethiek wordt opgeladen. Wel zit de motivatie om het herdersleven boven dat van het hof te stellen niet zozeer in filosofisch gegronde, morele overwegingen als wel in een grote liefde voor een vertegenwoordiger van de herdersstand, of eventueel in verlangens van de door zorg geplaagde hoveling naar rust en harmonie. Waar de herders bij Coster voor een filosofisch onderbouwde levensinstelling stonden (het 'volgen der natuur' is in *Ithys* een

59 *Ithys*, vss. 169-174. Ed. Kollewijn (*o.c.* noot 39), p.86.

60 Het betreft *Dianaes treur-bly-eyndigh spel* (Amsterdam, I.Aertsz. Calom, 1627), het *Pastorael bly-eyndigh-spel van Cloris en Philida* (Amsterdam, D.Cornelisz Hout-Haeck, 1631), het *Pastorel musyck-spel van Juliana, en Claudiaen* uit 1634 (in: *Eerlycke tytkorting* (*o.c.* noot 9)), *Alcip, en Amarillis. Bly-eynd-spel*, gedrukt 1639 (in: *Minne-spiegel ter deughden* (*o.c.* noot 10), p.201-271) en *Faustina*, eveneens in: *Minne-spiegel ter deughden*, p.73-147). *Diana* ging in 1623 in première, de andere vier stukken dateren alle van ca.1631-1634. Hierover: Wijngaards (*o.c.* noot 47), respectievelijk p.163-179, 192-205, 215-218, 208-213 en 219-224.

61 De illustratie zou een verrassende bewerking krijgen in de *Pampiere wereld* van 1681 (Zie Van Bemmel (*o.c.* noot 8), II, p.423). In het algemeen wordt de verderfelijke hartstocht, die onder hovelingen wordt gevonden, gesteld tegenover de zuivere liefde van degenen die het herdersleven als ideaal zien. In *Cloris en Philida* (dat geheel op het land speelt) is echter ook nog een andere antithese ingevlochten. Hier staat de kuise Philida tegenover een nogal lichtzinnige andere herderin, die eigen erotische preoccupaties heeft met twee minbeluste herders. Als extra tegenstelling treden dan nog boeren en een molenaar op, allen behept met boertige lusten. Een vrijmoedig lied komt ook voor in de bundel *Haerlemsche somer-bloempjes, tweede offer, aen de vreucht-lievende nymphjes*. Haerlem, Claes Albertsen Haen, 1646. Het is ondertekend met 'T.A.Ducens' en de zinspreuk 'Springt niet, of dwingt niet' (p.121-123). De herder Cordion, die het meisje Roosemont ziet liggen 'onbekommert in't Gras [...] met haer Boesem bloot', drukt zich stevig tegen haar aan, waardoor ze wakker schiet uit haar slaap en smekend vraagt:
'Mijn eenighst Toeverlaet!
Ey kom, ey kom, en omhels my,
Eer my het vuyr verbraedt.'
Cf. voor andere arcadische uitspattingen: *Razernij der liefde. Ontuchtige poëzie in de Nederlanden. Van Middeleeuwen tot Franse tijd*. Ed. H.van Straten. Amsterdam 1992, p.22, 26.

62 Krul (*o.c.* noot 10), p.21, respectievelijk p.169-172.

door God ingestelde natuurwet), vertegenwoordigen ze bij Krul vooral een 'romantische' vluchthaven. Alleen *Faustina* vormt misschien een uitzondering. De hoofdpersoon is nu inderdaad een wijze herderin, die uit ervaring weet dat tevreden zijn met 'genoeg' meer geluk geeft dan de onverzadigbare lust van degene die steeds meer wil hebben. Krul heeft overigens in latere edities van zijn *Diana* passages over de 'slavernij' aan het hof weggewerkt, evenals een bespiegeling over de 'rijke arme', de 'aldervernoeghste mens', die 'in kleynigheyd' kan leven 'na [sijn] wensch'.[63] Hij heeft dan zelfs een passage ingevoegd waarin de wijze herder-prins Floriaen, die toch overtuigd is van de vergankelijkheid van rijke hoven, nu juist klaagt over het feit dat hij vernederd is tot een herdersbestaan.[64]

De traditie van Krul

Krul heeft met dit expansieve pastorale oeuvre slechts een bescheiden trend gezet. Uit de periode voor 1638 weten we alleen van opvoeringen van *Diana* en van *Juliana en Claudiaen*, daarna worden op de Amsterdamse Schouwburg alleen *Celion en Bellinde* en het kassucces *Diana* gespeeld.[65] In dezelfde romanesk-pastorale traditie opgezet zijn M.P. Voskuyls spel van *Dorastus en Faunia* (1637), Jan Zoets *Clorinde en Dambise* (1640) en Barend Fonteyns *Romilius en Pelagia* (1644). Alleen deze twee laatste stukken zouden worden opgevoerd. In het spel van Zoet vindt men weer een herinnering aan de bekende claus van Granida. Prins Dambise raakt zo onder de bekoring van herderin Clorinde dat ook hij zich in herderskledij aan haar zijde schaart, en uitroept:

'Vaert wel verheven Throon en keyserlycke pracht,
Vaert wel ghy hoofse stoet, vaert wel ghepronckte dracht
Van purper en van gouwt, ick ga u nu verlaten
Om veyle needrigheydt voor d'onrust aen te vaten.
De Cepter ruyl ick voor een haselaren stock
En 't Prinselycke kleet, voor dese linden rock.'[66]

Dit is de oppositie in de meest conventionele termen. Bij Fonteyn is voor expliciete lering echter nauwelijks plaats ingeruimd.[67] De wat versleten geraakte pastorale toneelmode met zijn obligaat geworden ethiek zal direct na deze periode nog een keer opleven in de *Koninglyke harderin Aspasia*, een (waarschijnlijk van 1644 daterend) spel dat in 1656 in de Amsterdamse Schouwburg in première ging en tot 1671 nogal wat succes had. De auteur was Jacob Cats, die hiervoor een verhaal uit zijn *Trouw-ring* dramatiseerde. Herderin Aspasia kiest het hof boven de liefde van een herder, maar de herder kiest bewust voor het landleven boven het hof. In de romaneske intrige met spokerijen en gekonkel aan het hof is ook hier weer plaats voor de bekende bespiegelingen over de tegenstelling tussen hof en land. Er komt zelfs nog een wijze oude herder in voor, die heel verstandig tovenarij afwijst en gehoorzaamheid aan de besluiten van de hemel (namelijk dat Aspasia met een koning zal trouwen) bepleit. Men heeft wel het satirische en zelfs parodiërende karakter van dit spel benadrukt[68], maar na een nieuwe analyse is het terecht in een, zeker niet-parodiërende, pastorale traditie geplaatst.[69] Mede borg voor het toneelsucces stond mogelijk het geheel aan spokerij gewijde tweede bedrijf, dat bij opvoering veel mogelijkheden bood voor spektakel. Dit gold dan waarschijnlijk ook voor de in latere edities van Kruls *Diana* ingelaste spookscène.

63 Krul, *Diana*, in dialogen tussen Floriaen en Cecilia (II, respectievelijk IV). Deze passage vindt men nog wel in de editie van 1634 (in *Eerlycke tytkorting*), maar niet meer in de latere bewerking die werd opgenomen in *Pampiere wereld ofte wereldsche oeffeninge* (Amsterdam 1644). Het bekende liedje uit Costers *Ithys* klinkt hier mee: 'In kleynheydt leef ick onbenijt, // Lof, lof, kleynicheydt, lof'.

64 Krul, *Diana*, monoloog van Floriaen (Amsterdam, D.Cornelisz. Hout-Haeck, 1643, II, p.23).

65 Wel staat *Alcippe en Amarillis* in 1776 en 1779 nog op het repertoire van de Hasseltse 'Roode Roos' (Wijngaards (*o.c.* noot 47), p.301).

66 J.Soet, *Clorinde en Dambise. Bly-eynd-spel*. Amsterdam, N.van Ravesteyn, voor D.Cornelisz Houthaeck, 1640, D2r.

67 Nicolaes Fonteyn, een broer van Barend en evenals hij een Amsterdams medicus, publiceerde in 1637 een (niet opgevoerd) spel: *Casta, ofte spieghel der kuysheyd* (Amsteldam, J.Broers). Het sterk didactische stuk geeft een reeks wijze lessen voor de goede regeerder. De koningin wenst op haar beurt de herderin Casta, die alle minnaars heeft versmaad ten behoeve van haar liefde voor de Deugd, als metgezellin. Als spiegel van de eerbare kuisheid sluit deze voorstelling van een herderin aan bij die van Krul. De bekende pastorale oppositie-ethiek vindt men hierin niet.
Romaneske thematiek, waarin herders in kleine rolletjes, al of niet optreden in contrast tot wellustige verhoudingen van hooggeplaatsten, komen verder onder meer nog voor in *Harcilia* van Abraham van Mildert (van vóór 1622) en in een ander stuk van Voskuyl: *Tragische-comedi van de boelerende Avanturade* (1639). Alleen het eerste stuk is (in de Nederduytsche Academie) gespeeld.

68 D.J.M.ten Berge, 'Het Nederlandse pastorale spel', in *De nieuwe taalgids* 69 (1976), p.33-38; Idem, 'Jacob Cats als renaissancistisch dichter', in *De nieuwe taalgids* 69 (1976), p.111-117; Idem, 'De 'Koningklijke herderin Aspasia' van Jacob Cats', in *De nieuwe taalgids* 69 (1976), p.315-335 en p.70 (1977), *De nieuwe taalgids*, p.121-140; Idem, 'De dramatisering van de 'Spoock-liefde'', in *De nieuwe taalgids* 70 (1977), p.319-323.

69 M.A.Schenkeveld-van der Dussen, 'Over de interpretatie van Cats' 'Aspasia'', in *De nieuwe taalgids* 71 (1978), p.228-236.

50 ANONIEM
Illustratie in : J.van den Vondel, *Gulden winckel der konstlievende Nederlanders.* Amsterdam 1613.
Gravure

51 ANONIEM
Illustratie in : Florentius Schoonhovius, *Emblemata partim moralia partim etiam civilia.* Gouda 1618.
Gravure

De herder in enkele Nederlandse emblemen

Tot slot enkele voorbeelden van herderlijke verwijzingen binnen de Nederlandse emblematiek.[70] Het blijkt dat herdersvoorstellingen bij Vondel, Schoonhovius en Van Veen volstrekt uiteenlopende duidingen hebben gekregen. In 1613 nam Vondel in zijn *Gulden winckel der konstlievende Nederlanders* een embleemprent op van een herder, die een zeer speciale rol vervult. Hij tekent met zijn herdersstaf de schaduw van een van zijn schapen in het zand (afb.50). Het is een zeer vroege uitbeelding van de uitvinding van de tekenkunst die in verband is gebracht met een legendarisch geworden periode in de levensbeschrijving van Giotto: volgens de overlevering werd het talent van deze Italiaanse schilder ontdekt toen iemand zag hoe hij als herdersknaapje tekeningen van schapen maakte. In het bijschrift prijst Vondel de kracht en de schoonheid van de schilderkunst.[71]

Een op het eerste gezicht wat wonderlijke 'herderlijke' prent komt voor in Florentius Schoonhovius, *Emblemata partim moralia partim etiam civilia* (afb.51). Afgebeeld is de cycloop Polyphemus die met een knuppel in zijn hand, hoog in een landschap, toeziet op zijn grazende kudde. De auteur baseerde zich hiervoor op het slot van het negende boek van Homerus' *Odyssee* (vss. 415-566). De cycloop, 'hoedend de wollige schapen', houdt Odysseus met zijn gezellen gevangen maar die weten hem met een list te misleiden. Het embleem draagt als motto 'Pestis regni Rex sine prudentia' en Schoonhovius betrekt de prent in het verklarend gedicht en prozacommentaar dan ook op de noodzaak voor een regering om, wil ze niet tekort schieten in haar taak, weloverwogen te werk te gaan.[72]

De Deventenaar Jan van der Veen verwerkte in zijn *Zinne-beelden, oft Adams appel* een doedelzakspelende herder tot embleem, maar deze doedelzak krijgt een toepassing die geheel en al buiten de herderlijke wereld ligt (afb.52). Centraal staat de functie van de lucht: het instrument blijft zonder lucht geluidloos, maar brengt wanneer er eenmaal lucht in zit, een oorverdovend geluid voort. Van der Veen acht daarom een vergelijking van de doedelzak (ook wel Moezel genoemd) met het drankgebruik van bepaalde lieden op zijn plaats. Want, zo redeneert hij, hoe groot is niet de invloed van wijn op mensen die gewoonlijk zeer stil zijn. Wanneer zij flink wat ingenomen hebben, zullen zelfs zij vrijelijk gaan spreken; meestal te vrijelijk en daarom moeten ze oppassen zich geen bijnaam op de hals te halen:

> 'De Sak-pijp van-gelijk en geeft ook geen geluyt,
> Voor datmen blaas vol vvindt zyn Schaape-leeren huyt,
> Dies speent u svvijgers, of men sal u Sak-pijp heeten.'[73]

Conclusie

De herders in de Nederlandse lyriek van de renaissance blijken vrij algemeen in de fuik van de erotische liefde te zijn gevangen. De minnekozende gezellen van Heinsius' Coridon blijven nog geruime tijd met name de liedboeken bevolken. Vooral in de verhalende teksten met een enigszins realistisch-boerse *setting* is bij een liefdesklacht of een wervingspoging soms enige marginale ruimte voor een ethiek betreffende het natuurlijk wel-leven, waarop herders in verschillend literair-historisch perspectief nu juist het patent hadden. Op het toneel worden herders praktisch altijd gekenmerkt door ongecompliceerde eenvoud van liefdesgevoelens, vooral bij Krul expliciet gepaard aan kuisheid, en door gelukkige tevredenheid met de nederige staat in de natuur. Alleen in enkele vroege spelen treden zij op als wijze leermeesters in ruime (godsdienstig-moreel of, zoals bij Coster, maatschappelijke) zin. De toneelverbeelding dient in het algemeen een pastorale ethiek van beperkte reikwijdte. Bij Hooft en Coster nog ingebed in een

filosofische visie op de grondslag van een ideale levenswijze, wordt hij onder de handen van Krul en de zijnen toch niet zoveel meer dan een obligate escapistische moraal, waarvan het publiek kennelijk ook gauw genoeg kreeg. Wat er dan omstreeks de eeuwwisseling met de herderspoëzie gebeurt, wanneer dichters als Schermer en Wellekens gaan optreden, is een ander verhaal. Het onderzoek hiernaar zal echter ook rekening moeten houden met de literaire wortels in eigen bodem.[74]

52 ANONIEM
Herder met doedelzak
uit: Jan van der Veen, *Zinnebeelden, oft Adams appel*. Amsterdam 1642.
Gravure

70 Zie voor verwerkingen door Franse, Spaanse en Duitse emblematici (onder andere Bartélemy Aneau, Pierre Coustau, Sebastián de Covarrubias Orozco, Nicolas Reusner en Johan Mannich): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Ed. A.Henkel und A.Schöne, Stuttgart 1967, kol.1098-1103. Voor een overzicht van pastorale illustraties in het werk van Spenser: S.K.Heninger, 'The typographical layout of Spenser's 'Shepheardes Calendar'', in *Word and Visual imagination. Studies in the interaction of English literature and the visual arts*. Ed. F.J.Höltgen e.a. Erlangen 1988, p.33-71.
Een prominente plaats voor herders is weggelegd in de emblematische bundel *De veldgesangen van Thyrsis* van W[illem] M[ylius]. Het boekje verscheen in 1702 te Leiden, bij Hendrik van Damme. Twintig 'zinneminnebeelden' zijn hoofdzakelijk gesitueerd in een landelijke omgeving. Zie over deze bundel: K.Porteman, ''Embellished with emblems': about the incorporation of emblems in other genres in Dutch literature', in *The emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and variety*. Selected papers of the Glasgow international emblem conference, 13-17 august, 1990. Ed. A.Adams e.a., Leiden etc. 1992, p.70-88.

71 Ed. Amsterdam 1613, p.76, nr.LXXII (*o.c.* noot 18), p.419; cf. ook nr.LXVII. De kopergravure, gestoken door Gerard de Jode, komt voor het eerst voor in de aan L.Haechtanus toegeschreven bundel *Mikrokosmos, Parvus mundus*. Mechelen 1579. Zie over de uitvinding van de tekenkunst, gesitueerd in de herderswereld: E.Kris und O.Kurz. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980, p.11, 31 en 49-63 (Erstausgabe 1934); en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Herausgegeben von L.H.Heydenreich und K.-A.Wirth. Band V. Stuttgart 1967, kol.1235-1242, met onder andere verwijzingen naar Plinius, Dante en Vasari.

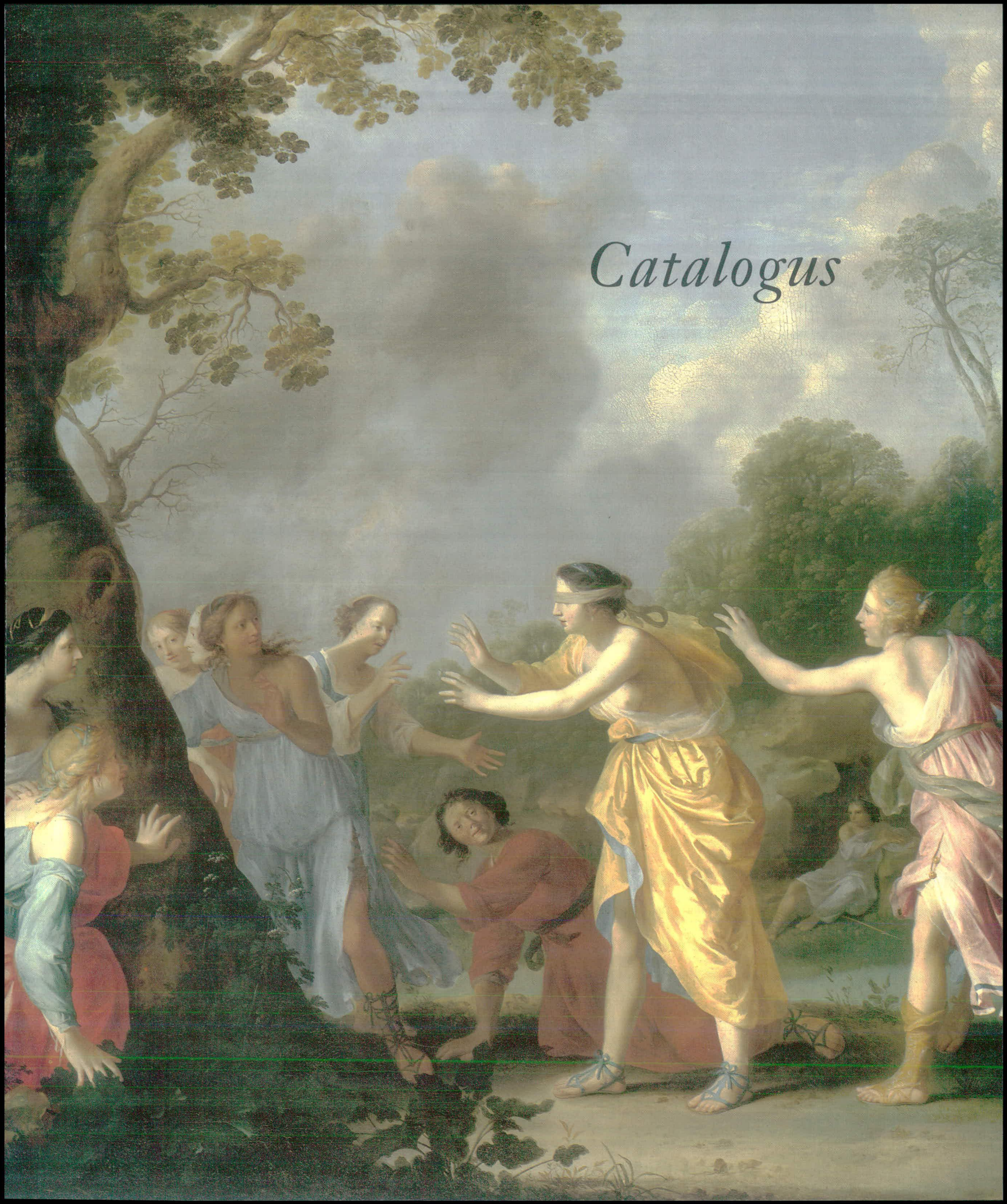
72 Ed. Gouda 1618, p.211-212, nr.LXXI. De auteur zet zijn betoog kracht bij door onder andere te verwijzen naar uitspraken van Cicero, Euripides, Seneca en Xenophon. Over de ongelukkige liefde van Polyphemus voor Galatea schreef Theocritus een herdersdicht.

73 Ed. Amsterdam 1642, p.122-127, nr.XXVII. Vgl. *Woordenboek der Nederlandsche taal*. Bew. door M.de Vries, L.A.te Winkel e.a., 's-Gravenhage enz., 1882- ..., deel IX, kol.988-989, met ook een voorbeeld van een vergelijking tussen een doedelzak en een dichter.

74 Cf. M.B.Smits-Veldt, Recensie van J.L.P.Blommendaal, *De zachte toon der herdersfluit. De pastorale poëtica van Jan Baptista Wellekens*. Utrecht 1987 (Diss. Utrecht), in *De nieuwe taalgids* 82 (1989), p.78-80.

Auteurs

P.v.d.B.	Peter van den Brink
L.P.	Luuk Pijl
A.C.	Alan Chong
N.Sl.	Nicolette Sluijter-Seijffert
N.Sp.	Nicôle Spaans
E.D.N.	Eric Domela Nieuwenhuis
M.J.B.	Marten Jan Bok
E.B.	Elsbeth Brouwer



Catalogus

Anoniem *Zingende herderin en fluitspelende herder*

1

Anoniem *(UTRECHT CA. 1628)*

Zingende herderin en fluitspelende herder

Doek, 110 x 92 cm
Öffentliche Kunstsammlung,
Kunstmuseum, Basel
Inv.nr.535

Herkomst
Mogelijk veiling collectie Bezenval, Parijs (Paillet) 10/8/1795, nr.46 (als Gerard van Honthorst); Collectie Nicolas Reber, Basel; Veiling collectie Reber, Basel, 15/10/1810, nr.472 (als Gerard van Honthorst)[1]; Collectie Sartorius; Kunsthandel Wolf; Aangekocht in 1865

Collectiecatalogi
1865, p.36, nr.177 (als Gerard van Honthorst); 1881, p.39, nr.127 (als Dirck Santvoort); Burckhardt 1897, p.57, nr.125; 1946, p.83, nr.535

Literatuur
Von Wurzbach I, p.710 (als Gerard van Honthorst); Utrecht/Antwerpen 1952, p.43, nr.62, afb.47 (als Santvoort); *Heim und Leben* 23 (1954), p.19; *Musica 1955. Ein Jahrweiser für Musikfreunde*. Kassel/Basel z.j.; Kettering 1974, I, p.162; II, p.424 noot 4, 550, afb.200; Basel 1987 (Chu), p.58-59, nr.2, afb. (als Anoniem); Hecht 1987, p.692, afb.31 (als Meester DVS?)

Tentoonstellingen
Utrecht/Antwerpen 1952, nr.62; Basel 1987, nr.2

Bijna iedere Utrechtse schilder, die zich met het uitbeelden van pastorale halffiguren heeft beziggehouden, is met dit buitengewoon aantrekkelijke schilderij in verband gebracht. Traditioneel stond het op naam van Gerard van Honthorst, aan wie het al in de 18de eeuw was toegeschreven. Het werd ook als Van Honthorst aangekocht in 1865, en stond in de vroegste catalogi als zodanig te boek.[2] Pas in 1881 werd het in een collectiecatalogus aan Dirck Dircksz Santvoort toegeschreven. Wellicht is de aankoop door de gemeente Rotterdam in 1872 van de twee pendantjes van een herder en een herderin, die op naam van Santvoort stonden (en nog steeds staan) de aanleiding voor deze toeschrijvingswijziging geweest (zie cat.nr.52). Pas in 1987 werd het doek door Petra Chu definitief uit het oeuvre van Santvoort geschrapt, zonder dat er een nieuwe naam voor in de plaats kwam.[3] Niettemin hebben er verschillende namen in het informele circuit gecirculeerd. In 1897 al vermoedde Burckhardt, dat niet Santvoort, maar een Utrechtse meester uit de omgeving van Abraham Bloemaert de maker moest zijn[4], een suggestie, die werd overgenomen in de tentoonstelling *Caravaggio en de Nederlanden*, die in 1952 in Utrecht en Antwerpen werd georganiseerd.[5] Het naambordje van Santvoort bleef toen echter nog wel aan het werk hangen. Ook de naam van Jan van Bijlert was toen al gevallen[6], evenals die van Ter Brugghen en Dirck van Baburen.[7] Hofstede de Groot dacht zelfs aan Jan Miense Molenaer.[8] Van recenter datum zijn de suggesties van Blankert (Jan van Bijlert) en Slatkes (Jan Mijtens).[9]

Meer waarde kan m.i. worden gehecht aan de toeschrijving van Peter Hecht, die het doek in zijn bespreking van de tentoonstelling *Im Lichte Hollands* (opnieuw) in verband bracht met de reeds eerder genoemde pendantjes in Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam, die naar zijn mening echter niet van de hand van Dirck Dircksz Santvoort waren.[10] Op het eerste gezicht lijkt deze suggestie de moeite waard om te bestuderen. De manier, waarop fysionomische details als neuzen en monden zijn weergegeven, levert inderdaad overeenkomsten op, vooral in het geval van de herderinnen, maar de verschillen zijn veel opmerkelijker. Allereerst dient te worden opgemerkt, dat het verschil in afmetingen directe vergelijking niet vereenvoudigt. De *Zingende herderin en fluitspelende herder* is in verhouding aanzienlijk gladder en zwieriger geschilderd dan de *Fluitspelende jager* en de *Herderin* in Rotterdam. Dit verschil uit zich vooral in de textuur van de kleding, maar ook handen en gezichten en bijvoorbeeld het haar van het Rotterdamse herderinnetje, dat een volstrekt andere opvatting van schilderen vertegenwoordigt dan het schilderij in Basel. Het koloriet is bovendien evident anders van karakter. De zachte, zorgvuldig op elkaar afgestelde pastel-tinten van met name de *Herderin* in Rotterdam sluiten in geen enkel opzicht aan bij het betoverend bonte palet van de zangeres uit Basel. Het is dan ook niet zo verwonderlijk, dat Bruyn het schilderij in verband bracht met *De woede van Ahasverus* in het North Carolina Museum of Art in Raleigh, dat tegenwoordig algemeen aan Jan Lievens wordt toegeschreven[11], een toeschrijving waaraan Bruyn blijkbaar twijfelde.[12] In het tamelijk onorthodoxe en bonte kleurgebruik komen beide werken inderdaad nauw overeen.

De eerste indruk van het schilderij is, dat het uit Utrecht moet stammen. De figuur-typen zijn enigzins reminiscent aan Ter Brugghen en Van Honthorst, maar toch iets anders. Ook het koloriet lijkt van Utrechtse origine, en doet met name aan Bloemaert denken. De kuise aankleding en driekwart afbeelding doet echter weer meer denken aan Haarlemse schilders, en dan vooral Salomon de Bray.[13] Toch staat het schilderij in koloriet en uitvoering van details, zoals het gebruik van versierde stoffen en de volstrekte afwezigheid

van enig bijwerk veel dichter bij de Utrechtse dan Haarlemse traditie.

Dit alles geeft echter nog geen uitsluitsel over de vraag, wie nu eigenlijk het doek geschilderd heeft. Ik zou het schilderij, zij het met enige reserve, willen toeschrijven aan Johannes Moreelse. Er bestaat een zekere affiniteit met de *Panfuit spelende herder* (zie cat.nr.39), vooral in schildertechnisch opzicht. De wijze, waarop hoogsels zijn aangebracht en handen, ogen, plooien en andere details zijn geschilderd, lijkt erg verwant. De fluitist laat zich daarnaast goed vergelijken met de twee gesigneerde halffiguren in Southampton (afb.1.1) en in een particuliere collectie (afb.1.2).[14] De reserves, die ik nog bezit, hebben vooral te maken met de vele lacunes in het oeuvre van Johannes Moreelse. Vergelijkbare vrouwenfiguren zijn er eigenlijk nauwelijks, en ook het kleurgebruik lijkt wat uitbundig in vergelijking tot bijvoorbeeld de panfluitist.

Wat uitstraling en atmosfeer betreft, lijkt het schilderij vooral aan te sluiten bij de pastorales van Gerard van Honthorst in Seattle (afb.29.1) en Leipzig (zie cat.nr.29), en een datering kort voor 1630 ligt mijns inziens voor de hand, mogelijk zelfs iets eerder. Net als bij Van Honthorst lijkt de *Zingende herderin en fluitspelende herder* nauwelijks erotische implicaties te bevatten.[15]

P.v.d.B.

1.1 JOHANNES MOREELSE
Jongen schrijvend aan Homerus' Odyssee
Southampton Art Gallery

1.2 JOHANNES MOREELSE
Schrijvende muze
Particuliere collectie

1 Ik heb helaas geen exemplaar van een veilingcatalogus van deze betreffende datum kunnen vinden. Wel is er een catalogus van de collectie Reber bekend uit 1809. Mogelijk is deze catalogus ook gebruikt voor de veiling, vanwege de annotaties die ik tegenkwam in het exemplaar van het Kunstmuseum in Basel. Dank aan Annick Born voor de moeite van het opsporen van deze catalogus.
2 Dit in tegenstelling tot wat door Petra Chu (Basel 1987, p.58) en Peter Hecht (1987, p.692) wordt beweerd.
3 Basel 1987, nr.2.
4 Cat.1897, p.57. De twijfel, die Burckhardt met betrekking tot de toeschrijving aan Santvoort aan de dag legde, bleek gevoed door Schlie, die blijkbaar voor de verwijzing richting Bloemaert verantwoordelijk was. Ik heb helaas geen publicatie van Schlie kunnen vinden, waarin hij deze toeschrijving aan de orde stelde, noch was er een verdere verwijzing in genoemde catalogus te vinden. Ik ga er vooralsnog vanuit dat het hier om een ongepubliceerde opmerking handelt.
5 Utrecht/Antwerpen 1952, nr.62.
6 Uit een uitvoerige correspondentie tussen jonkvrouwe De Jonge, de toenmalige directrice van het Centraal Museum, en de assistent-conservator van het Kunstmuseum te Basel, Dr.F.Zschokke uit 1949, bleek, dat de naam van Jan van Bijlert al eerder met de *Zingende herderin en fluitspelende herder* in verband was gebracht. Dit mag althans worden geconcludeerd uit de volgende zinsnede uit haar eerste brief: 'Bisher hat dieses Bild immer Jan van Bijlert geheissen...'. In haar tweede brief, van 7 september 1949, bevestigde de jonkvrouwe haar toeschrijving aan Van Bijlert, waarbij zij met name koloriet en belichting als typisch voor deze kunstenaar beschouwde. Uit de documentatie in het Kunstmuseum bleek mij echter, dat de toenmalige directeur van het Kunstmuseum, Dr.G.Schmidt, haar toeschrijving van de hand wees, omdat volgens hem het schilderij in Basel 'schwungvoller gemalt' was. Mijn dank gaat in deze uit naar Dr.Paul Boerlin, die mij de volledige documentatie over het schilderij ter inzage gaf.
7 Volgens notities van Dr.Th.von Frimmel in diens handexemplaar van de collectiecatalogus van 1901, die zich tegenwoordig in het RKD, Den Haag bevindt.
8 Fiche Hofstede de Groot, RKD, Den Haag.
9 Basel 1987, p.58.
10 Hecht 1987, p.692. Guido Jansen bevestigde mij deze toeschrijving. Overigens was het verband tussen het schilderij in Basel en de twee pendants in Rotterdam reeds veel eerder door Cornelis Hofstede de Groot gelegd, hoewel hij niet geloofde dat de pastorale uit Basel van dezelfde hand was als de pendants uit Rotterdam (Hofstede de Groot fiches, RKD).
11 Christopher Brown in Berlijn/Amsterdam/Londen 1991, nr.52.
12 Correspondentie met Dr.P.Boerlin, 21 april 1976.
13 Wellicht interessant ter vergelijking met de *Zingende herderin en fluitspelende herder* zijn een *Tamboerijnspeelster* (fragment?), vroeger in de collectie Van Alphen, en toegeschreven aan Pot, alsmede een aan Salomon de Bray toegeschreven *Herderspaar met schaal fruit* (veiling Londen (Christie's) 7/5/1937, nr.120).
14 Zie cat.nr.39, noot 6.
15 De fluit, in dergelijke voorstellingen (zie cat.nr.11) vaak als fallisch symbool toegepast, lijkt hier vooral dienst te doen als drager van dichterlijke inspiratie en harmonie. Het is overigens opmerkelijk dat de schilder gebruik heeft gemaakt van een dwarsfluit in plaats van een blokfluit, het gebruikelijke herdersinstrument.

2

Jan Asselijn

Herder en vee bij een voorde

Gemonogrammeerd rechtsonder:
***J.A.* (ineen)**
Doek, 102.4 x 130.7 cm
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen
Inv.nr.810

Herkomst
Mogelijk identiek aan 'Een stuk van Jan Asselijn, ... zynde een groot Ruin, met een drift met Beesten, ...' uit de collectie Cornelis van Dijck, welke op 10 mei 1713 te 's-Gravenhage werd geveild (Hoet I, p.160, nr.7, voor f.162.-); Wellicht identiek aan 'Een schoon Landschap, waarin een drift van Koeyen, & c. door J.Asselyn, alias krab., h.3v. 5d., br.4v.2d.', uit de collectie van Jacobus de Roore, welke op 4 september 1747 in Den Haag werd geveild (Hoet II, p.212, nr.183, voor f.170.-); Collectie Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (inv.h. als Vernet; inv. 1822 als Asselijn); Gelegateerd aan de Akademie der bildenden Künste, Wenen (1822)

Collectiecatalogi
Schwemminger 1866, p.11, nr.102; Eigenberger 1927, I, p.14, nr.810; II, afb.159; Trnek 1982, p.52 noot 6, 54 noot 4, 56-58, 70, afb.17; Trnek 1992, p.31-35, nr.11

Literatuur
Parthey 1863-64, I, p.43, nr.46; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.739; Von Frimmel 1891, p.78 (omstreeks 1647); Von Frimmel 1899-1901, IV, p.185, nr.810 (omstreeks 1647); Von Frimmel 1913, p.185; Ledermann 1920, p.40, 43-44, 159, 189 noot 5; Wenen 1951 (Münz), p.10, nr.5, afb.1; Schaar 1958, p.12; Plietzsch 1960, p.135, afb.227; Kindler I (Gerson), p.143, 144; Utrecht 1965 (Blankert), p.137, nr.65, afb.69; Waddingham 1966, p.2, afb.pl.2; Poch-Kalous 1968, p.109, 184, afb.; Knab 1969, p.135 noot 14, noot 16; Steland-Stief 1971, p.74-75, 139, nr.101, afb. pl.48; Brussel 1971 (Hoetink/Van Thiel), p.17, 20, nr.2, afb.; Blankert 1978, p.137, nr.65, afb.; Minneapolis/Houston/San Diego 1985 (Trnek), p.22-23, nr.2, afb.(ca.1648-50); Salzburg/Wenen 1986 (Trnek), p.24, 30, 31-32, 36, 38, 40, 166, nr.6, afb.; Plomp 1986, p.101 noot 1, 112 noot 4; Sutton 1987, p.8, 43; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Blankert), p.248-249, nr.2, afb.pl.55; (Chong) p.253; Chong 1988, p.64, afb.63; Harwood 1988, p.28, 48-49, 64; Steland 1989, p.66, 74, 75, 227, afb.67 (fragment); Domecq 1989, p.28, afb.9

Tentoonstellingen
Wenen 1951, nr.5; Utrecht 1965, nr.65; Brussel 1971, nr.2; Minneapolis/Houston/San Diego 1985, nr.2; Salzburg/Wenen 1986, nr.6; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, nr.2

Dit groots opgezette landschap van Asselijn toont een herder die vanaf een hoge voorgrond zijn kudde door een voorde drijft. De oever aan de overzijde van het ondiepe riviertje bestaat uit een dicht struikgewas waarboven een begroeide ruïne uittorent. Rechts van deze partij bevindt zich een rivier met een brede waterval. Achter dit water bevinden zich heuvels en hoge bergen. De kudde bestaat uit schonkige runderen en een klein aantal schapen. De eerste runderen hebben juist de oever aan de overzijde bereikt terwijl de laatste net zijn voorpoten in het water heeft geplaatst. Zij zijn allen evenals de herder van achteren weergegeven. De groep verbindt de voorgrond met het middenplan en beweegt zich beeldinwaarts; hierdoor wordt de dieptewerking van de voorstelling versterkt.

De opbouw in grote elementen en de bijzonder uitgebalanceerde compositie geven de voorstelling een monumentaal karakter. De ruïnepartij, die tot de bovenrand van de voorstelling reikt, vindt zijn contrapunt in de begroeide wal die in de rechter benedenhoek de compositie afsluit. Alle compositie-elementen hebben een scherpe contour. Deze contouren worden met name in de voorgrondpartij, het water en de wolken extra benadrukt door scherpe glimlichten. Eenzelfde harde plasticiteit is waar te nemen in het vee en de herder. Hier zijn de lichte en donkere partijen duidelijk van elkaar gescheiden. Door deze wijze van weergeven wordt de schonkige typering van het vee sterk benadrukt.

De compositie bestaat, parallel aan de opbouw in grote vormen, uit grote groene en bruine kleurvlakken. Het oranje van de avondhemel geeft een weerschijn op het land, de ruïne en de rivier. Deze warme tonen worden enigszins doorbroken door het wit van de wolken, het witte hemd van de herder en het witte rund in de midden van de rivier. Het krachtige oranje in het palet is ongetwijfeld de reden geweest dat dit werk in het begin van de vorige eeuw, toen het zich in de verzameling van graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein bevond, aan Joseph Vernet (1714-1789) werd toegeschreven. Diens vele landschappen tonen eveneens een verzadigd kleurgebruik.

Van Asselijn zijn een aantal getekende veduten met Romeinse ruïnes bekend.[1] Ook is er een enkel schilderij bekend dat een topografisch nauwkeurige situatie weergeeft.[2] Deze voorbeelden zijn echter uitzonderingen in Asselijns oeuvre. Evenals andere italianiserende landschapschilders van zijn generatie zoals Jan Both, Claes Berchem en Jan Baptist Weenix schilderde Asselijn niet te lokaliseren landschappen. Deze schilders produceerden eerder een algemeen geldend beeld van de Italiaanse campagna. De ruïne wordt in de meeste literatuur over het schilderij een aquaduct genoemd, maar Blankert wees er recentelijk op dat een dergelijk bouwwerk bestaat uit open bogen waar licht doorheen valt, terwijl de bogen in het schilderij zich eerder als donkere nissen voordoen.[3] Een vergelijking met het andere schilderij van Asselijn op de tentoonstelling (cat.nr.3), waarin het licht krachtig door de arcaden valt, werkt in dit verband verhelderend. Blankert vermoedde dat voor de ruïnes op het Weense schilderij Romeinse baden als inspiratiebron hebben gediend.[4]

Van Asselijn zijn enkele tekeningen bekend die als ontwerp voor een schilderij hebben gefungeerd.[5] Van het Weense schilderij is zo'n voortekening die een gehele compositie weergeeft niet bekend. Het ontbreken van een ontwerpschets is vooral jammer omdat het schilderij in eerste instantie anders was opgezet. Bij de ruïne was een herder te paard en een struikpartij geschilderd. Terwille van de eenvoud van de compositie heeft Asselijn deze later overgeschilderd.[6]

Er bestaat wel een tekening van Asselijn in het Kupferstichkabinett van de Kunsthalle te Hamburg die als voorstudie van een van de runderen op het schilderij kan hebben gediend (afb.2.1).[7] Deze studie toont een rund dat

op gelijke wijze is weergegeven als op het schilderij. Het enige verschil is dat de voorpoten van het rund op de tekening hoger zijn geplaatst dan de achterpoten, terwijl dit in het schilderij juist andersom is. Asselijn heeft zijn studie hier aangepast aan de positie die het dier inneemt op het schilderij.

Steland-Stief wees erop dat Asselijn vanaf 1646 op steeds grotere formaten ging schilderen. Op grond van deze constatering dateerde zij dit grote schilderij rond 1648.[8] Von Frimmel vermoedde, dat het werk rond 1647 werd geschilderd[9], terwijl Trnek en Blankert een datum rond 1649 voorstonden.[10] Er bestaat dus een consensus over een tijd van ontstaan kort voor het midden van de 17de eeuw.

Het schilderij dat in compositie, kleurgebruik en schilderwijze zeer typisch is voor Asselijns werk en mogelijk het mooiste voorbeeld ervan, is slechts in één opzicht afwijkend van de rest van diens oeuvre. Het betreft de schaal van de staffage. Deze is naar verhouding groter dan op andere schilderijen van Asselijn. De herder is dichtbij het beeldvlak geplaatst en daardoor relatief groot weergegeven. Hij is met zijn rafelige kleding een typisch voorbeeld van een campagnabewoner. Evenals in schilderijen van Pieter van Laer, Claes Berchem en Jan Both lijken zij te staan voor het ongecompliceerde eenvoudige landleven[11].

L.P.

2.1 JAN ASSELIJN
Studie van een rund
Hamburg, Kunsthalle,
Kupferstichkabinett

1 Steland 1989, p.21-61.
2 *Tiber met Ponte Rotto*, verzameling C.L. David, Kopenhagen (Steland-Stief 1971, p.78, 153, nr. 178, afb. tafel LII). Van dit schilderij bestaat een repliek in het Los Angeles County Museum, inv.nr.A51 41.49-661 (Steland-Stief 1971, p.78, 153, nr.179).
3 A.Blankert in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.248.
4 *Ibid.*.
5 Steland 1989, p.62-77.
6 Wenen 1951, nr.5.
7 Inv.nr.21645. Zwart krijt met grijze wassingen, 119 x 115 mm (Steland 1989, nr.81, p.66, 227, afb.66).
8 Steland-Stief 1971, p.74-75.
9 Von Frimmel 1891, p.78.
10 Trnek 1982, p.32; Blankert in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1988, p.248.
11 Chong (1988, p.64) zag in de typering van deze figuren een verwantschap met de landlieden uit Vergilius' *Bucolica*.

Jan Asselijn *Herder en vee bij een voorde*

3

Jan Asselijn

Landschap met ruïnes en herders aan het water

Gemonogrammeerd rechtsonder op de muur: *J.A.* (ineen)
Doek, 46.8 x 53.5 cm
Kunsthalle, Bremen
Inv.nr.7-1856

Herkomst
Veiling Collectie Van der Marck, Amsterdam, 5 augustus 1773, nr.3 (voor f.172.- aan Poshaven); Veiling Collectie J.Witsen, 16 augustus 1790, nr.1; Collectie J.H.Albers, Bremen; In 1856 aan het museum gelegateerd

Collectiecatalogi
Hurm 1892, p.5, nr.7; Höper 1990, p.59, afb.

Literatuur
Von Frimmel 1910, p.7; Ledermann 1920, p.35; Waldmann 1932, p.41; Waldmann 1933, p.84; Bénézit I, p.268; Utrecht 1965 (Blankert), p.135, nr.62, afb.64; Steland Stief 1971, p.72, 150, nr.163, afb.taf.XLVI; Blankert 1978, p.26, 135, nr.62, afb.62; Schweers 1981-82, I, p.29

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.62

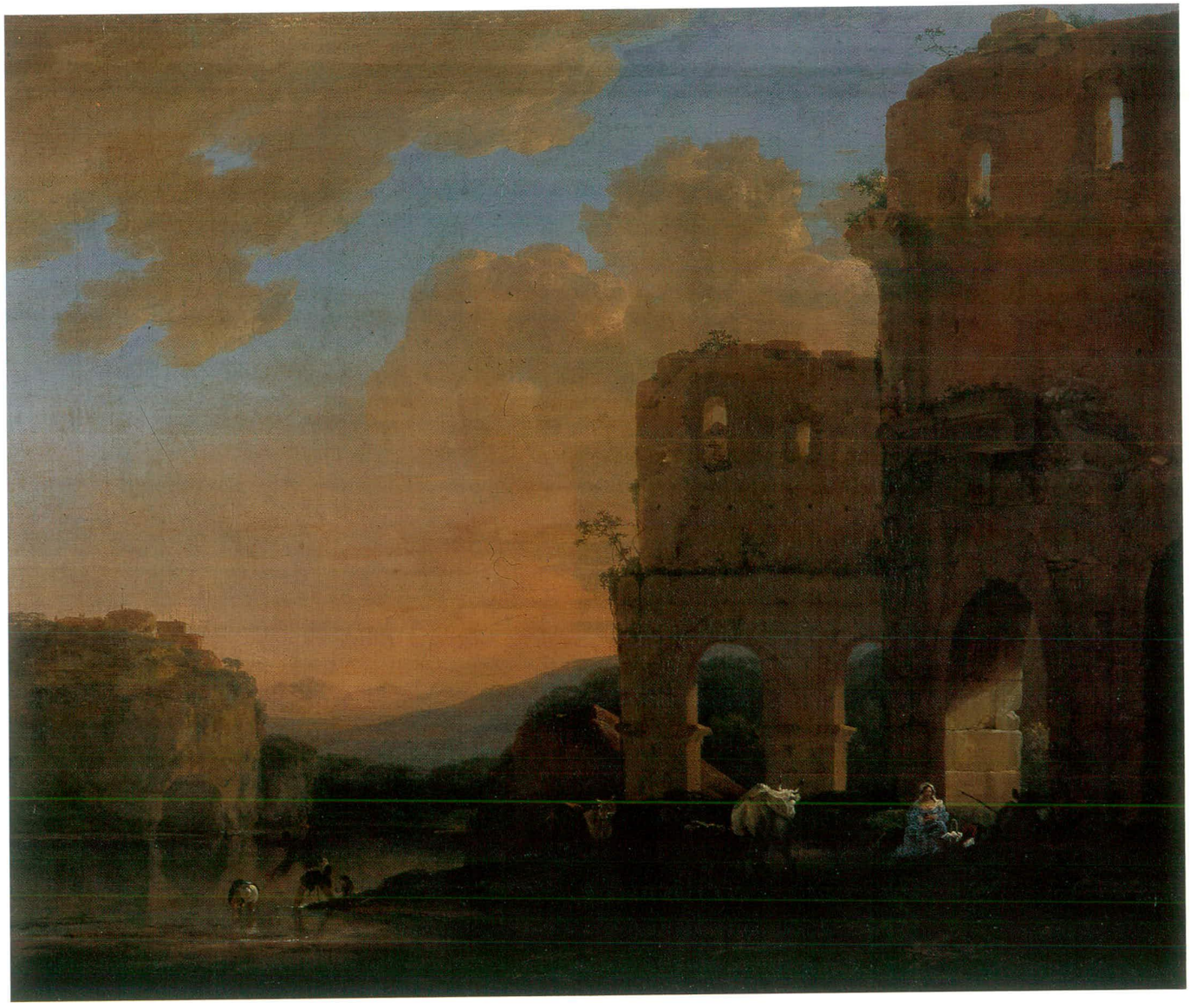
Vrijwel de gehele rechterhelft van dit relatief kleine schilderij wordt in beslag genomen door de ruïne van een aquaduct. Op een weide voor dit bouwwerk graast een groepje dieren dat bestaat uit een paard, een ezel en een rund. Links stroomt een rivier waarvan het spiegelend oppervlak door de linker benedenhoek wordt afgesneden. In een ondiep gedeelte van dit water zijn twee jongetjes druk doende; mogelijk zijn ze mosselen aan het vangen. Een klein hondje houdt hen vanaf de oever nauwlettend in de gaten. De compositie wordt aan de linkerzijde afgesloten door een hoge, steile rots aan de overzijde van de rivier. Op deze rots staan niet nader te definiëren gebouwen. Tussen deze rots en het aquaduct bevindt zich een verschiet waarin heuvels en bergen met vage contouren te onderscheiden zijn. Het aquaduct is opgebouwd uit grote steenblokken. Het bouwwerk bestaat uit twee losstaande delen die niet in elkaars verlengde liggen. In de onderbouw bevinden zich grote open arkaden. Een herder en een herderin zijn neergestreken onder een van deze bogen. De man is op de rug weergegeven en bevindt zich in de schaduw terwijl de vrouw frontaal is afgebeeld. Zij vangt het felle licht dat diagonaal door de arkade valt.

Zeer kenmerkend voor Asselijn is de opbouw in grote vormen. De aquaductruïne, de voorgrond en de linker rots staan groot in het beeld en geven door hun harmonische verhouding tot elkaar de compositie een zeer evenwichtig en rustig karakter. Ook het fraaie zachte kleurgebruik geeft het landschap een serene uitstraling. Het rustende paar benadrukt het arcadische karakter van de voorstelling.

Zoals de meeste schilderijen van Asselijn is ook dit schilderij niet gedateerd. Steland-Stief constateerde in het kleurgebruik en in de openheid van het landschap een sterke verwantschap met het 1647 gedateerde *Romeins landschap met aanlegplaats en de SS Giovanni e Paolo*, in de Staatliche Gemäldegalerie te Schwerin (afb.3.1).[1] Op grond van deze verwantschap dateerde zij het schilderij in Bremen in of omstreeks 1647.[2] De compositie van het schilderij te Schwerin is echter veel voller. Aangezien Asselijns late werken een grote monumentale rust uitstralen, is ons schilderij naar mijn mening iets later ontstaan, waarschijnlijk in 1648.[3]

Asselijn werkte na zijn terugkeer uit Italië en Frankrijk in 1647 slechts vijf jaren in Amsterdam, tot zijn dood in 1652. Desondanks is zijn invloed op jongere schilders onmiskenbaar. Zijn meest direkte navolger is Willem Schellinks (1627?-1678) die zich met name in zijn winterlandschappen bijna als een epigoon van Asselijn laat gelden.[4] Asselijns indrukwekkende schilderij *Bevroren stadsgracht*, dat recent op diverse tentoonstellingen getoond is, was Schellinks goed bekend.[5] Een schilderij van Schellinks in het Rijkmuseum te Amsterdam en een variant in een Nederlandse privéverzameling zijn zowel in de compositie als in vele details sterk afhankelijk van het genoemde schilderij van Asselijn.[6]

Het werk van Asselijn is ook van groot belang geweest voor Claes Berchem.[7] Verschillende landschapstypen die Berchem vanaf de late jaren veertig ontwikkelde zoals het winterlandschap, het grotlandschap en vooral het panoramalandschap zijn sterk op Asselijns werk geïnspireerd. Ook in de ruïnelandschappen van Berchem is de invloed van de oudere kunstenaar onmiskenbaar aanwezig. Zo is het 1658 gedateerde *Voorde tussen ruïnes* (cat.nr.8), zonder Asselijns voorbeeld niet denkbaar. De opbouw van de compositie met groot geplaatste architectuurelementen die zeer evenwichtig op elkaar zijn afgestemd en een doorkijk met een verschiet, zijn rechtstreeks van Asselijn overgenomen. Zelfs de voorde, het Asselijn-motief bij uitstek (zie ook cat.nr.2) is in dit schilderij aanwezig. Berchem heeft ook een enkele maal een compositie van Asselijn direct overgenomen. Zo is in een schilderij dat zich thans te München bevindt, de compositie alsmede een centraal geplaatste



Jan Asselijn *Landschap met ruïnes en herders aan het water*

vrouw op een paard letterlijk van Asselijn overgenomen.[8] Een schilderij in Wenen dat een zeer analoge opbouw heeft aan Asselijns schilderij in Bremen draagt de signatuur *Berchem f. 1675*.[9] Dit werk is met uitzondering van de staffage een letterlijke kopie van een schilderij van Asselijn in Amsterdam. Er bestaat verschil van mening over de vraag of Berchem dit kwalitatief goede schilderij wel heeft vervaardigd.[10] Mijns inziens is het weliswaar een authentiek werk van Berchem, al is de datering niet in overeenstemming met Berchems late werk. Op grond van de staffage zou ik het liever in de tweede helft van de jaren vijfig willen dateren. Blankerts veronderstelling dat het landschap door Willem Schellinks is geschilderd en dat Berchem het na diens dood in 1678 van staffage heeft voorzien lijkt m.i. uitgesloten.[11]

Ook in Berchems *Landschap met herders en vee* (cat.nr.7) is in de ruim opgezette compositie, alsmede in de opbouw van het verschiet met lange horizontale banen Asselijns invloed duidelijk zichtbaar. De vergelijking met het werk in Braunschweig laat echter ook een belangrijk verschil zien. Bij Berchem contrasteert de evenwichtige compositie met de beweeglijke, soms haast balletachtige figuren. Bij Asselijn is de staffage veel statischer geschilderd, geheel in overeenstemming met het verstilde karakter van het landschap.

L.P.

3.1 JAN ASSELIJN
Romeins landschap met aanlegplaats en SS Giovanni e Paolo
Schwerin, Staatliches Museum

1 Staatliches Museum, Schwerin, inv.nr.406 (Steland-Stief 1971, p.70, 158, nr.205).
2 Steland-Stief 1971, p.72-73.
3 Ook Blankert (1965, p.135) dateerde dit werk 'mogelijk in 1648'.
4 Over Schellinks: A.D.de Vries, 'Willem Schellinks, schilder-tekenaar-etser-dichter', *Oud Holland* 1 (1883), p.150-163; A.Steland-Stief, 'Jan Asselijn en Willem Schellinks', *Oud Holland* 79 (1964), p.99-110 en Steland-Stief 1971, p.101-106.
5 Worcester Art Museum, inv.nr.1969.24; Amsterdam/Boston/Phiadelphia 1988, nr.3; Den Haag/San Francisco 1991, nr.2; Keulen/Utrecht 1991, nr.1.3.
6 Het schilderij in het Rijkmuseum, inv.nr.A2112, werd lange tijd aan Asselijn zelf toegeschreven (Steland-Stief 1971, p.102-104, 179, nr.335, afb. plaat LXXII). Zie m.b.t. het schilderij in particulier bezit: P.T.A. Swillens, 'Een schilderij van Willem Schellinks', *Kunsthistorische Mededelingen* 4 (1949), p.19-21; Steland-Stief 1971, p.102-104, afb. plaat LXXII.
7 Zie voor Asselijns invloed op Berchem: Schaar 1958, p.40-41; Utrecht 1965, nrs.67, 77, 82, 83, 91; Steland-Stief 1971, p.107-111.
8 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, inv.nr.380. Van Asselijns schilderij bestaan twee identieke versies. Een bevindt zich in de verzameling Van Elden, Rotterdam (Steland-Stief 1971, nr.49) terwijl het andere exemplaar zich in de vorige eeuw in de verzameling Stroganoff bevond (Steland-Stief 1971, nr.50). Deze overeenkomst werd het eerst opgemerkt door Blankert (Utrecht 1965, p.157).
9 Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr.9103.
10 Schaar (1956, p.214) was van mening dat het werk niet door Berchem is geschilderd terwijl Steland-Stief (1971, p.80-81) zich in dit opzicht van mening onthield.
11 Utrecht 1965, p.170-71. Terecht merkte hij op dat Schellinks schilderwijze weker is dan in het Weense schilderij.

4

Dirck Jaspersz van Baburen

Granida en Daifilo

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder: *T.D.Babur... fecit An 16.3*
Doek, 165.7 x 211.5 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Mogelijk collectie Jonkheer Peter van Hardenbroeck, Utrecht (1623-1656/58); mogelijk collectie Jan de Wijs, Utrecht (1656/58-); Wildenstein & Co., New York

Literatuur
Denver 1971, p.86; Schleier 1972, p.787 noot 5; Slatkes 1973, p.267-268, 272 noot 6, afb.2; Kettering 1974, I, p.217-220; II, p.444 noot 8, noot 11, app. p.501, 561; Nicolson 1979, p.17; Cat.Washington/Detroit/Amsterdam 1980 (Brown), p.110; Kettering 1983, p.106, 164 noot 19, 174, app.3 p.189; Janssen 1984, p.52; Te Poel 1986, p.17, 21-23, 50; Utrecht/Braunschweig 1986 (Slatkes), p.188-190, 192, 346, nr.37, afb.; De Meyere 1987/2, p.345, 347, afb.7; De Meyere 1988, p.20-21, afb.19; Faber 1988, pass.; Nicolson 1990, I, p.53, nr.1; III, afb.1070; 's-Gravenhage 1992 (Huys Janssen), p.266, 267 noot 2, afb.37a; Londen 1992, onder nr.4; Londen 1992/2, onder nr.3

Tentoonstellingen
Denver 1971, z.nr.; Utrecht/Braunschweig 1986-87, nr.37

Pieter Cornelisz Hooft schreef zijn *Granida* in 1605. Het toneelstuk werd pas in 1615 gepubliceerd en mocht zich direct in een grote populariteit verheugen. Dit blijkt niet alleen uit de opeenvolging van herdrukken (in 1679 was het stuk al aan de achtste druk toe), maar vooral uit de vele opvoeringen, die het stuk in de Amsterdamse schouwburg van Jacob van Campen kende; tussen 1642 en 1663 werd het spel zelfs bijna ieder jaar in het repertoire opgenomen.[1] Als inspiratiebron voor de schilderkunst speelde *Granida* een zeer belangrijke rol. Uit niet één andere 17de-eeuwse literaire bron hebben Hollandse schilders zo vaak hun inspiratie geput.[2] Als toneelspel was het vermoedelijk vooral in trek vanwege de lyrische schoonheid van Hoofts poëzie, maar ook de helderheid van de structuur van het spel moet de toeschouwer bijzonder hebben aangesproken. In tegenstelling tot andere toneeldichters als Jan Harmensz Krul of Theodore Rodenburgh, deed Hooft geen enkele poging het Italiaanse karakter van zijn 'blij-einde spel' te voorzien van Hollandse substituten als plaats van handeling en herkenbaarheid van karakters. Integendeel, de *Granida* speelt zich af op twee exotische lokaties, die elkaars tegenpolen zijn, en als zodanig ook een belangrijke rol spelen in de structuur van het spel, het koninklijke hof in Perzië en de natuur van Arcadië. Ook de karakters hebben geen enkele binding met Hoofts geboortegrond, en hun namen zijn op Italiaanse leest geschoeid.

Een korte inhoud van de *Granida* lijkt op zijn plaats. Het eerste bedrijf opent met een discussie tussen de herderin Dorilea en haar vrijer, de herder Daifilo. De laatste is uitsluitend geïntresseerd in de Min, tot groot verdriet van Dorilea, die daarom niet op zijn avances in wil gaan. De discussie wordt verstoord door de verschijning van de Perzische prinses Granida, die verdwaalt is geraakt tijdens de jacht.[3] Granida verzoekt het herderpaar om een beetje water. Ze wordt op haar wenken bediend door Daifilo, die danig onder de indruk is van haar verschijning, en zich buitengewoon gedienstig opstelt, tot groot ongenoegen van Dorilea. Op haar beurt is de prinses vol lof over het natuurlijk herdersleven, in tegenstelling tot het corrupte en onoprechte bestaan aan het hof. Desondanks volgt Daifilo, die waarlijk verliefd geworden is, Granida naar het hof, alwaar hij dienaar wordt van Tisiphernes, een van de hovelingen, die naar de gunst van Granida dingt. Diens grote tegenstrever is Ostrobas. Granida wil echter niets van beide huwelijkskandidaten weten, nu Daifilo haar minnaar is geworden. In het derde bedrijf leiden de spanningen aan het hof tot een climax. Ostrobas en Tisiphernes zullen in een tweegevecht uitmaken, wie de hand van Granida (en de troon) zal verkrijgen. Als Ostrobas in dit duel het onderspit moet delven, lijken de kaarten geschud. Tot ieders verbazing blijkt echter Daifilo de honneurs voor zijn meester te hebben waargenomen. Granida stelt daarop Daifilo voor, haar in herderskledij te ontvoeren, waarbij het gerucht zal worden verspreid, dat zij door een godheid ten hemel is gevoerd. Het gevolg van een en ander is echter, dat Tisiphernes zijn kansen op de troon en op Granida verkeken acht. Mismoedig zegt hij het hofleven vaarwel en draagt zijn titel en bezittingen over aan zijn dienaar Daifilo. Uiteraard vind de ontknoping plaats tijdens het vijfde en laatste bedrijf. In Arcadië worden de nietsvermoedende en van elkaar en de natuur genietende Granida en Daifilo overvallen door Artabanus, een vriend van de door Daifilo gevelde Ostrobas. Gelukkig verschijnt Tisiphernes tijdig ten tonele, en redt hen uit de handen van Artabanus. Onder de indruk van hun wederzijdse liefde, stelt Tisiphernes hen voor, terug te keren naar het hof om de koning toestemming te vragen om hen in het huwelijk te laten treden, hetgeen uiteraard ook gebeurt.

De *Granida* is heel nadrukkelijk géén pastoraal spel, zoals vooral in kunsthistorische

Dirck Jaspersz van Baburen *Granida en Daifilo*

4.1 DIRCK VAN BABUREN
Granida (fragment)
Huidige verblijfplaats onbekend

kringen nogal eens is gesuggereerd.[4] Integendeel, de pastorale elementen, die het spel zonder twijfel bezit, zoals Granida's lof van het herdersleven, het 'herder zijn' van Daifilo en Dorilea's smaadrede tegen het hofleven, zijn volstrekt ondergeschikt aan het antipastorale karakter van het spel: de uitbeelding van het veredelingsproces van de herder Daifilo, tot uiting gebracht door de ontwikkeling van 'Min' (uitgebeeld in zijn relatie tot Dorilea) naar 'Liefde' (voor Granida). Ook de plaats van handeling en de karakters beantwoorden slechts ten dele aan de eisen, die aan een pastorale gesteld kunnen worden. Slechts in het eerste en in een deel van het vijfde bedrijf speelt het spel zich af in Arcadië, en alleen in het eerste bedrijf is het merendeel van de karakters werkelijk pastoraal te noemen (Dorilea en Daifilo). In dat opzicht lijkt mij de omschrijving, die Smit aan *Granida* gaf, wel overtuigend: 'een novellistisch blij-einde-spel met pastorale inslag'.[5] Over de relatie, die er zou bestaan tussen *Granida* en *Il pastor fido* is Verkuyl duidelijk; in het eerste bedrijf van *Granida* worden pastorale motieven, maar ook tekstuele passages ontleend aan Guarini's herdersspel. De invloed van de Pastor fido blijft echter oppervlakkig en de ontleningen berusten waarschijnlijk meer op toeval dan op een bewuste keuze van Hooft.[6]

De associatie van *Granida* met het fenomeen pastorale schilderkunst is aanzienlijk minder complex. Vreemd genoeg beperkten 17de-eeuwse schilders, die *Granida* tot uitgangspunt voor een schilderij namen, zich tot de pastorale ouverture van het eerste- en de lyrische passages van het laatste bedrijf, welke overigens ook in de Hollandse poëzie niet zonder invloed zijn gebleven.[7] De preoccupatie van al die schilders met het thema van de ontmoeting tussen *Granida en Daifilo* is buitengewoon opmerkelijk. Van de circa veertig mij bekende schilderijen, die het thema tot uitgangspunt namen, zijn er slechts een handvol, die niet de openingsscène uitbeelden (zie cat.nr.27).

De ontmoeting tussen *Granida en Daifilo* van de Utrechtse caravaggist Dirck van Baburen is de vroegste uitbeelding van het onderwerp en heeft op alle latere uitvoeringen zijn sporen nagelaten. De gesigneerde en 1623 gedateerde compositie van Van Baburen kent in ieder geval nog twee andere versies, waarvan er een slechts in fragmenten bewaard is gebleven.[8] De compositie is door Leonard Slatkes terecht in verband gebracht met een notarieel document uit 1656, waarin melding gemaakt wordt van een schilderij uit het bezit van jonkheer Peter van Hardenbroeck met 'die historie van Daphelo ende Granida daer den Heer comparant selve in geconterfeijt is, gedaen door Baburen'.[9] Slatkes vermoedde echter dat de praktisch identieke composities in New York en Brussel niet in overeenstemming waren te brengen met de tekst in het document, aangezien in die schilderijen Daifilo niet als portret zou zijn voorgesteld. In zijn visie diende dus de derde versie, waarvan slechts de fragmenten van Granida en Dorilea bewaard zijn gebleven, het origineel te zijn.[10] Nu valt daar op het eerste gezicht wel iets voor te zeggen. De pose van de half ontklede Daifilo op de twee versies in New York en Brussel doen zeker niet direct aan een portret denken. Aangezien op het fragment met Granida (afb.4.1) geen enkel spoor zichtbaar is van de herder Daifilo, lijkt Slatkes' vermoeden, dat deze op het originele schilderij anders (en in een portretpose) zou zijn voorgesteld, daadwerkelijk hout te snijden. Zoals hij echter later aangaf, zijn op het grootste fragment wel degelijk sporen van een overschilderde hand zichtbaar, zodat er eigenlijk geen aanleiding is om te veronderstellen dat deze compositie er anders uit zou hebben gezien dan de twee versies in New York en Brussel.[11] Hiermee is de vraag, of een van deze drie schilderijen met het in het document genoemde schilderij van Dirck van Baburen in verband kan worden gebracht, nog niet beantwoord. Vreemd genoeg zijn de meeste kunsthistorici deze vraag uit de weg gegaan. Slechts Hermann Braun opteerde voor een volstrekt andere oplossing. Volgens hem zou het betreffende werk van Van Baburen er anders hebben uitgezien dan de nu bekende versies.[12]

Interessanter lijkt mij echter de hypothese van de Utrechtse historicus Dirk Faber.[13] Volgens Faber is de figuur van Daifilo, zoals we die kennen op het 1623 gedateerde schilderij, wel degelijk te identificeren als een portret van jonkheer Peter van Hardenbroeck. Zijn latere echtgenote Agnes van Hanxelaer zou dan een personificatie van Granida zijn. Slatkes' argument, dat de wijze waarop Daifilo is weergegeven, geenszins op een portret wijst, en dat het schilderij dus niet te vereenzelvigen is met de tekst in het legaat van 1656, weerlegde Faber door te wijzen op de nogal ongebruikelijke persoonlijke omstandigheden van Van Hardenbroeck.[14]

Jonkheer Peter van Hardenbroeck was een figuur van enig politiek gewicht in de staten van Utrecht, en bezat buitengewoon goede relaties met het stadhouderlijk hof. Hij had

echter uitgesproken remonstrantse ideeën, hetgeen hem tot enige voorzichtigheid noopte. Pas toen Frederik Hendrik zijn broer Maurits had opgevolgd en in 1627 de remonstrantse invloed in de verschillende staten had vergroot, werd de positie van Peter van Hardenbroeck dermate sterk, dat hij zelfs afgevaardigd werd naar de Staten-Generaal. Het was ook pas toen, dat zijn relatie met Agnes van Hanxelaer bekend kon worden gemaakt, en ze trouwden een jaar later, in 1628. Deze Agnes van Hanxelaer was non in het cisterciënzer klooster van Sint Agatha in Hocht. Uit onvrede met de wanorde, die er in dit klooster heerste, ontvluchtte ze in 1623 met twee andere nonnen het klooster, hetzelfde jaar, waarin Dirck van Baburen zijn *Granida en Daifilo* schilderde. In dat jaar maakte Van Hardenbroeck bovendien een zogenaamd verzegeld testament. Dit feit was voor Faber aanleiding, om te vermoeden dat Van Hardenbroeck al kennis had gemaakt met de weggelopen non en (uiteraard) verliefd op haar was geworden, al bleef hun relatie vooralsnog platonisch van aard. Hoewel de parallel met de geschiedenis van Granida en Daifilo minder opmerkelijk is dan Faber doet voorkomen, past de keuze van Van Hardenbroeck om zichzelf, analoog aan het optreden van Daifilo in het eerste bedrijf, voor te doen als een eenvoudige herder wonderwel in zijn hypothese. De reden, waarom het paar niet als portret is voorgesteld, is volgens Faber zo klaar als een klontje; ze konden het zich in 1623 nog niet veroorloven hun relatie openbaar te maken. In dat opzicht lijkt het gebaar van Dorilea ook boekdelen te spreken.

De hypothese van Faber lijkt mij sluitend. Van Hardenbroeck liet zichzelf door Dirck van Baburen als Daifilo afbeelden, waarbij zijn gezicht in de schaduw en in profiel werd afgebeeld. Granida werd weliswaar in het volle licht geschilderd, maar haar gelaatstrekken kunnen in geen geval portretmatig worden genoemd.[15] Dat blijkt ook uit het document van 1656, waarin slechts melding wordt gemaakt van een portret van Van Hardenbroeck, en niet van Agnes van Hanxelaer. Van cruciaal belang voor de hypothese van Faber is het tijdsgewricht. Het verzegelde testament (met daarin genoemd de naam van Agnes van Hanxelaer, volgens Faber) werd opgemaakt op 26 februari 1623.[16] Er van uitgaande, dat Van Hardenbroeck zijn 'Granida' pas na haar vluchtpoging leerde kennen, is de tijdsmarge nogal smal. Ongetwijfeld zou de herontdekking van dit testament veel duidelijk kunnen maken. Het vermoeden van Faber, dat Agnes van Hanxelaer daadwerkelijk samen met Van Hardenbroeck dit verzegelde testament schreef, wordt bevestigd in de testamenten die zij beiden op respectievelijk 9 en 12 november 1629 lieten opmaken.[17]

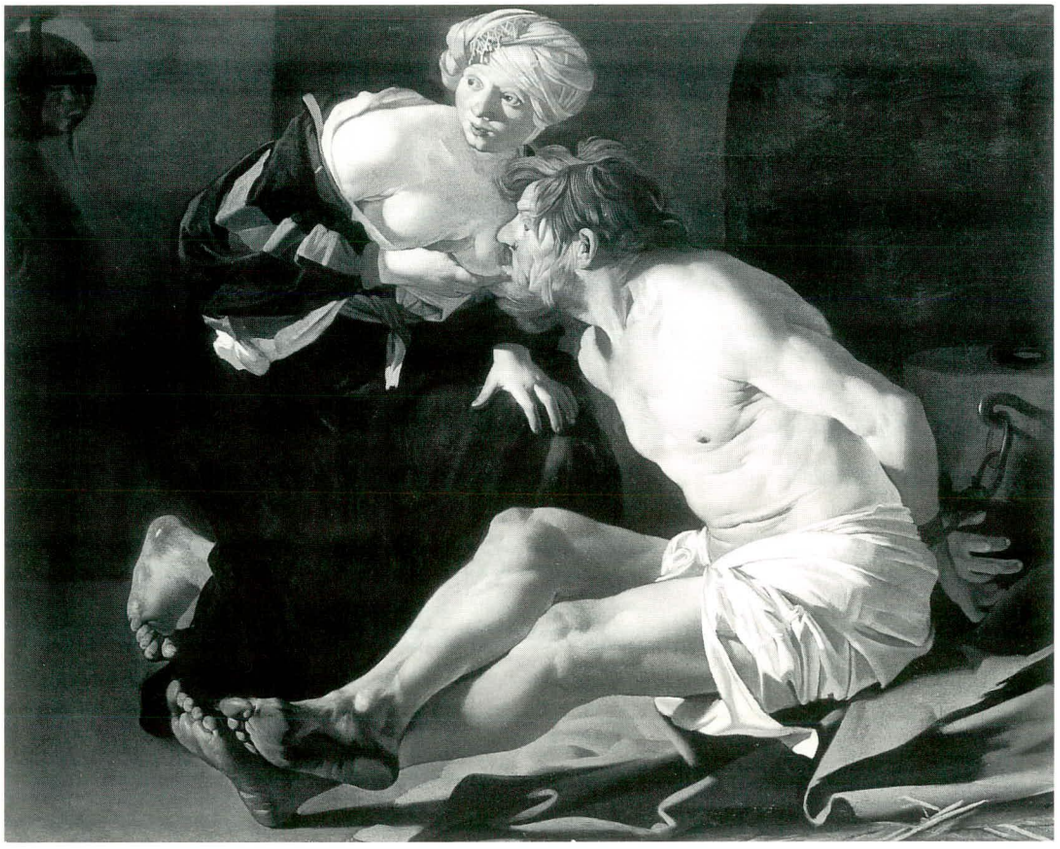
Overigens staat hiermede nog niet vast, dat de versie in New York het in het document van 1656 genoemde schilderij is, aangezien ook de twee andere versies deze of een vergelijkbare voorstelling toonden. Gezien de kwaliteit van de uitvoering en de aanwezigheid van de datum 1623 is dit echter wel zeer waarschijnlijk. Overigens roept het aanvaarden van Fabers hypothese een nieuwe en moeilijk te beantwoorden vraag op. Wat was de reden voor Dirck van Baburen om nog twee versies van het schilderij te maken, waarop Peter van Hardenbroeck als nederige herder werd voorgesteld? Weliswaar schilderde hij, met name in zijn laatste levensjaren wel vaker meerdere, nauw overeenstemmende varianten van een bepaald thema, maar dit verklaart geenszins de herhaalde aanwezigheid van Peter van Hardenbroeck, al dient hier natuurlijk bij te worden aangetekend, dat we niet weten hoe de Daifilo er op het nu verminkte schilderij er uitzag. Overigens is het geenszins uitgesloten, dat het exemplaar, dat zich in Brussel bevindt, een latere kopie is. Slatkes gaf in zijn monografie over Van Baburen al aan, dat de uitvoering van met name Daifilo in dat schilderij nogal onhandig is uitgewerkt, en dat de algehele uitvoering tamelijk droog is.[18] Inderdaad doen de stijve plooival en de harde kleurcontrasten van het schilderij vermoeden, dat de uitvoering niet van de hand van Van Baburen zelf is.

Ik heb het belang van Van Baburens compositie voor de generaties na hem reeds kort aangeduid. Het is inderdaad opmerkelijk, dat de voorstelling van Daifilo, die zijn prinses voorziet van een schelp met water, zo weinig is geëvolueerd in de loop van de 17de eeuw. Typerend is misschien wel dat de versie, die Jan van Noordt zo'n veertig jaar later van het onderwerp maakte, de compositie van Van Baburen in spiegelbeeld weergeeft (cat.nr.46). In praktisch alle gevallen wordt Daifilo knielend voor Granida voorgesteld, een enkele uitzondering daargelaten.[19] Het feit, dat Dirck van Baburen de eerste was, die het thema uitbeeldde, alsmede het feit, dat hij met zijn compositie een zo nadrukkelijke invloed heeft uitgeoefend op andere schilders, beklemtoont zijn rol als een ikonografische vernieuwer.[20]

Mogelijk heeft Dirck van Baburen bij zijn compositie gebruik gemaakt van voorbeelden van andere historische ontmoetingsscènes. Volgens Slatkes zou hij zich gebaseerd hebben op Lastmans *Odysseus en Nausicäa* uit 1619.[21] Er zijn echter ook andere mogelijkheden denkbaar; te denken valt aan *David en Jonathan*, *Meleager en Atalanta* en *Alexander voor Darius*. In de meeste van deze voorstellingen is een van de figuren knielend weergegeven.

P.v.d.B.

1 Smits-Veldt 1989, p.397.
2 Zie hiertoe appendix 2 bij de Inleiding.
3 Een vergelijkbaar voorval vormt ook de inleiding van de romance tussen Don Jan en Pretiose in *Het Spaens heydinnetje* (zie cat.nr.45).
4 Gudlaugsson 1948-49, p.226; Slatkes 1973, p.272 noot 6; Kettering 1983, p.102.
5 W.A.P.Smit, 'Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie', in *Mededelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afd.Letterkunde*. Nieuwe reeks (deel 27, nr.4), Amsterdam 1964, p.191-194.
6 Zie met betrekking tot deze materie Verkuyl 1971, p.448-452, en Verkuyl 1983, p.16.
7 Smits-Veldt 1989, p.393.
8 1.Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inv.nr.1047; 2.Twee fragmenten. a. Granida. (veiling Londen (Christie's) 4/2/1977, nr.79). b. Dorilea (Kunsthandel E.V.Thaw & Co., New York 1979).
9 Slatkes 1965, p.129-130, nr.A24. De acte, van de hand van notaris Gerard Vastert, is gedateerd op 8 mei 1656, en bevindt zich onder de nummers U 021 en 022 in het Gemeentearchief in Utrecht. Het document is een legaat aan Jan de Wijs, advocaat aan het hof in Utrecht (zie hiertoe vooral Faber 1988).
10 Slatkes 1973, p.268; Slatkes in Utrecht/Braunschweig 1986, p.188-190. Al in zijn monografie over Dirck van Baburen van 1965 opteerde Slatkes voor deze oplossing, hoewel hij toen slechts de beschikking had over de repliek in Brussel en een foto van het fragment van Granida (Slatkes 1965, p.83-84).
11 Slatkes in Utrecht/Braunschweig 1986, p.190 noot 5. Overigens is de opmerking van Slatkes, dat deze versie werd versneden om het 'portret' van Van Hardenbroeck te behouden, pertinent onjuist (*ibid.*, p.189-190). Door juist de figuur van Granida volledig uit te sparen, moet Daifilo/Van Hardenbroeck ontdaan zijn van zijn armen, hetgeen Slatkes impliciet ook aangeeft (*ibid.*, p.190 noot 5).
12 Braun 1966, p.100 noot 2. Braun merkte daarbij op, dat niet alleen arm en hand, maar ook de rechterknie zou zijn overschilderd, waarbij de houding van Daifilo nauw met de Brusselse versie overeenkwam. Persoonlijk heb ik dat niet direct op de mij ter beschikking staande foto kunnen controleren, maar het zou me niets verbazen, als Braun het bij het juiste eind had.
13 Faber 1988, pass.
14 Jammer genoeg zijn er geen portretten van Peter van Hardenbroeck bekend, die hem met zekerheid identificeren.
15 Zij behoren tot het bekende typenrepertoire van Van Baburen, zoals blijkt uit een vergelijking met bijvoorbeeld het uit dezelfde tijd stammende schilderij *Cimon en Pero* in de City of York Art Gallery (afb.4.2).
16 Faber 1988, p.148 noot 22.
17 *Ibid.*, p.146, 148 noot 25. In dit testament werden alle voorgaande testamenten ongeldig verklaard. Het verzegelde testament van 1623 was daardoor een monster zonder (juridische) waarde geworden, en is daarom hoogstwaarschijnlijk verloren gegaan.
18 Slatkes 1965, p.131.
19 Op een schilderij van Claes Moeyaert uit 1629 is Granida rustend tegen een rotswand weergegeven, terwijl de voor haar staande herder haar de schelp met water aanreikt. Dit schilderij is afgebeeld in Kettering 1983, fig.144. Cornelis Saftlevens paneel uit 1637 in een particuliere verzameling in Venlo toont een vergelijkbaar beeld (Gudlaugsson 1948-49, afb.13). Ook de variant, waarbij Granida nog op haar paard is weergegeven, komt sporadisch voor (zie hiertoe cat.nr.5).
20 Slatkes 1973, p.267.
21 Slatkes 1973, p.268. Het paneel van Pieter Lastman bevindt zich in de Alte Pinakothek in München, inv.nr.4947.



4.2 DIRCK VAN BABUREN
Cimon en Pero
York, City of York Art Gallery

5

Jacob Adriaensz Backer
Granida en Daifilo

Vroeger gesigneerd op de zoom van de rok van Granida, maar na restauratie in 1965 verdwenen
Doek, 126 x 162 cm
Ottema-Kingma Stichting; Gemeentemuseum Het Hannemahuis, Harlingen
Inv.nr.1179

Herkomst
Collectie Julius H.Haass, Detroit; Collectie F.Frey-Fürst, Palace-Hotel Bürgenstock (Cat.1951, p.23); Kunsthandel, Rome (1963); In 1963 aangekocht voor de Ottema-Kingma Stichting door de heer Wassenbergh; Vanaf 1965 in bruikleen aan het Hannemahuis te Harlingen

Literatuur
Bauch 1926, p.38, 80, nr.48, afb.pl.36; Stechow 1929, p.185; Lugt 1933, III, p.56; Gudlaugsson 1938, p.108 noot 125; Gudlaugsson 1948-49, I, p.226 noot 4; II, p.350, 351 noot 3, afb.19; Murdzenska 1970, p.105 noot 25; Pigler 1974, II, p.460; Kettering 1974, I, p.195, 223, 248; II, p.454 noot 67, app. p.502, 623, pl.XC, afb.273; Sumowski 1979-, I, p.24; Sumowski I, p.137, 194, 213, nr.10, afb.; II, p.730, 1006 noot 4; III, p.1716; V, p.3347, 3431; Wright 1980, p.15; Amsterdam/Groningen 1983 (Jansen/Van de Watering), p.94; Kettering 1983, app.3 p.190; Rome 1983 (Roovers), p.21-22, 27, nr.2, afb.p.88; Kettering 1983a, p.8; Verkuyl 1983, p.16; Scholten 1984, p.70; Te Poel 1986, p.29, 51, nr.3, afb.26; Sumowski 1986, p.28, 37 noot 38; Kingmans 1987, p.9, afb.

Tentoonstellingen
Rome 1983, nr.2

De ontmoetingsscène tussen de verdwaalde Perzische prinses Granida en de herder Daifilo uit Hoofts *Granida* (zie cat.nr.4) bezat blijkbaar een bijzondere bekoring voor Jacob Backer. Maar liefst drie verschillende versies van het thema zijn er van zijn hand bewaard gebleven. De vroegste bevindt zich in Sint Petersburg[1], een tweede in Kingston (Ontario), als een donatie van Alfred en Isabel Bader (afb.46.1).[2] Het hier tentoongestelde werk valt daar, wat de datering betreft, precies tussenin. De drie versies zijn onderling nauw met elkaar verwant. De figuren zijn vanaf de knie weergegeven, waarbij de geknielde herder, analoog aan de tekst van Hooft, zich als nederig dienaar gedraagt. Alleen op de versie in Harlingen is het moment weergegeven, waarop Daifilo de schelp met water aan Granida overhandigt. In de twee andere versies heeft dit moment al plaatsgevonden, en lijkt Granida zich de loftuitingen van de verliefde herder te laten welgevallen. Het is frappant om te zien hoe Backer met maar weinig middelen de op het oog bijna identieke versies toch iedere keer een andere dimensie wist te geven. Op het schilderij in Sint Petersburg is de rol van Daifilo veel nadrukkelijker uitgelegd, door hem een beweging naar voren te laten maken. De passiviteit van de zittende prinses versterkt deze indruk. Het schilderij in Kingston is eigenlijk een spiegelbeeldige versie van het hier gepresenteerde werk, zij het dat de figuur van Daifilo weer meer verwant is aan de Daifilo in Sint Petersburg. Heel opmerkelijk is de rol van Dorilea. De twee vroegste versies schilderen haar als een neutrale toeschouwer, die hooguit nieuwsgierig kan worden genoemd, maar in de derde versie heeft haar blik een angstige uitdrukking gekregen, die het werk een extra dimensie geeft, namelijk dat zij het onderspit zal gaan delven in haar strijd om Daifilo.

Dat de drie schilderijen, met name in de compositie, zoveel overeenkomsten bezitten, is op zichzelf niet zo verwonderlijk. Er is niet veel variatie in de Granida-ikonografie. Dit heeft vooral te maken met de zeer specifieke handeling, die is uitgebeeld. Ook het geringe aantal figuren bleek een belangrijke beperking. De vroegst bekende uitbeelding van het onderwerp uit 1623 van Dirck van Baburen (cat.nr.4) had daardoor als prototype een belangrijke invloed op de daarop volgende versies. Ook Backers leermeester Lambert Jacobsz had zich tot het onderwerp laten verleiden, hetgeen opmerkelijk genoemd kan worden, omdat hij verder bijna uitsluitend bijbelse thema's schilderde.[3] Jacobsz introduceerde een variant op de compositie van Van Baburen, door Granida op haar paard af te beelden. Erg gelukkig bleek deze ingreep niet, en ze ondervond ook weinig navolging.[4] Afgezien van deze noviteit lijkt Lambert Jacobsz' *Granida en Daifilo* wel degelijk een rol te hebben gespeeld bij de totstandkoming van de composities van Backer. Net als bij de versies van Backer is Dorilea tamelijk prominent aanwezig, in tegenstelling tot de meeste andere interpretaties van het onderwerp, zoals het schilderij van Ludolf de Jongh, waar Dorilea zich achter een boom heeft verstopt (cat.nr.33). In een ander opzicht is de invloed van Jacobsz nog aanzienlijker geweest. Zijn nogal theatrale presentatie van Granida heeft schijnbaar aan de gevoelens van zijn leerling geappelleerd. Bij Backers stadgenoot Jan van Noordt leidde dit zelfs tot een extravagant barokke verkleedpartij (cat.nr.46).

We mogen echter bij het bestuderen en analyseren van de compositie niet uit het oog verliezen, dat Jacob Backer al bij zijn vroegste historiestukken blijk gaf van een grote voorkeur voor strenge geometrisch opgezette beeldstructuren, waarbij het landschap nauwelijks enige rol van betekenis vervulde. De uit 1633 stammende *Johannes de Doper berispt Herodes en Herodias* (afb.5.1) bijvoorbeeld geeft een identieke compositievorm weer als de drie reeds genoemde uitbeeldingen van Hoofts toneelspel. Deze voorkeur voor

een duidelijke ordening van zijn figuren is zonder twijfel geïnspireerd door zijn vroegere leermeester Lambert Jacobsz en zal bovendien nog de nodige impulsen hebben ondergaan van schilders aan het hof van Frederik Hendrik en dan in het bijzonder van Gerard van Honthorst. Over de datering van het schilderij lijken de meningen niet ver uiteen te lopen. Gezien het heldere koloriet ligt een ontstaansdatum rond 1643 het meest voor de hand.[5] Kurt Bauch vermeldde in zijn monografie over Backer, dat het werk gesigneerd zou zijn op de zoom van Granida's mantel. Tijdens de restauratie in 1965 is deze signatuur verdwenen.

Een krijttekening in Frankfurt heeft mogelijk gediend als voorstudie voor Daifilo.[6] In plaats van een schelp heeft de figuur echter een pijl in de hand. Wellicht was de studie bedoeld voor een niet meer bekend schilderij met een uitbeelding van Silvio, die de door hem verwondde Dorinda de pijl reikt uit Guarini's *Il pastor fido*, zoals bijvoorbeeld het door Herman Saftleven en Hendrick Bloemaert geschilderde exemplaar voor Honselaarsdijk (cat.nr.51).[7] Backer was een buitengewoon getalenteerd tekenaar, die grote figuurstudies in zwart krijt op blauw papier maakte. Een aantal van deze tekeningen zijn daadwerkelijk nog te relateren aan specifieke schilderijen, zoals een voorstudie van Venus voor de monumentale *Venus en Adonis* in Fulda.[8]

Interessant, en tot nu toe onbesproken, is een kopie, die er van het schilderij in Harlingen bestaat. Een foto van dit doek bevindt zich in de fotodocumentatie van het Centraal Museum te Utrecht en zou zich volgens de gegevens op het karton in het bezit van de heer G.L.Boer in Den Haag hebben bevonden. Het werk werd in 1937 door de eigenaar als Abraham Bloemaert te koop aangeboden, onder de fantasierijke titel *Cornelis van Poelenburch op zijn trouwdag*. Volgens een anonieme annotatie op het karton werd echter Jan van Bijlert als maker van het werk voorgesteld.[9] Het stuk is kwalitatief beduidend minder sterk geschilderd dan het origineel. Vooral de beide vrouwenfiguren zijn nogal mechanisch uitgevoerd, de figuur van Daifilo is daarentegen ook in de kopie redelijk geslaagd. De stofuitdrukking van de gewaden heeft echter zeer veel aan kwaliteit ingeboet. Veel fijn geschilderde details, die Backers vakmanschap verraden, zoals de hoofddeksels van Granida en Dorilea en de parelketting van de eerste, zijn sterk vereenvoudigd weergegeven of zelfs weggelaten. De huidige verblijfplaats is jammer genoeg onbekend.

P.v.d.B.

5.1 JACOB BACKER
Johannes de Doper berispt Herodes en Herodias (1633)
Leeuwarden, Fries Museum

1 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.787. Het schilderij stond lange tijd op naam van Govaert Flinck, maar de toeschrijving aan Backer (onder meer door Sumowski 1, nr.6) is zonder meer gerechtvaardigd. Sumowski dateerde het werk omstreeks 1635.

2 Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ontario), inv.nr.35.008. Het schilderij werd m.i. terecht door Sumowski in de periode 1645-1650 gedateerd (*ibid.*, II, p.1006 noot 4).

3 De verblijfplaats van het schilderij is onbekend. In 1952 bevond het werk zich bij Kunsthandel St.Lucas in Den Haag. Zie voor een afbeelding Gudlaugsson 1948-49, afb.16.

4 Slechts een drietal andere uitbeeldingen van het onderwerp tonen Granida zittend op haar rijdier: Jacob de Wet II (Landesmuseum, Oldenburg), Pieter Potter (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr.537) en een nog niet eerder geïdentificeerd schilderij van Herman van Swanevelt (Galleria Doria Pamphilj, Rome, inv.nr.269/78).

5 Vergelijk onder meer een *Bacchus en Ariadne* uit 1643, welke op 20/7/1973 onder nr.237 bij Christie's in Londen werd geveild, alsmede een *Vertumnus en Pomona*, die zich in een particuliere collectie in de Verenigde Staten bevindt (Sumowski 1, nrs 11-12).

6 Sumowski 1979-, 1, nr.5. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, inv.nr.15227.

7 Men vergelijke ook de door Alison Kettering genoemde voorbeelden van het thema (Kettering 1983, afb.178, 179 en 182 met name).

8 Kurhessische Hausstiftung, Schloß Fasanerie, Fulda. De tekening is in bezit van George en Maida Abrams in Boston.

9 Janssen (1984, p.145, nr.s.43) beschouwde het werk terecht niet als zijnde van de hand van Jan van Bijlert.

6

Jacob Adriaensz Backer

Jongen en meisje als jager en herderin

Fragmenten van signatuur
Doek, 138 x 127 cm
Galerie d'Arenberg, Brussel

Herkomst
Société Labatut, Parijs (1990-91)

Literatuur
Parijs 1990 (Coekelberghs), p.57-59, nr.15

Tentoonstellingen
Parijs 1990, nr.15

Dit nauwelijks bekende doek dook in 1990 op in de Parijse kunsthandel, en werd vrijwel direct als een werk van Backer herkend. Hoewel het werk (onduidelijk) gesigneerd heet te zijn, heb ik zelf niets kunnen vinden. Niettemin bestaat er weinig twijfel over de toeschrijving aan Backer. De brede, tamelijk pasteuze schilderstijl, de figuurtypen en het warme koloriet duiden op een datering rond 1645. De in de dertiger jaren ontstane schilderijen vertonen nog vaak de invloed van Rembrandt, met name in het clair-obscur en de figuurtypen, zoals bijvoorbeeld *Johannes de Doper berispt Herodes en Herodias* uit 1633 (afb.5.1). Toch ontwortelde Backer zich al snel uit Rembrandts greep, gezien zijn voorkeur voor een brede penseelstreek, die meer herinneringen aan Vlaamse dan aan Nederlandse voorbeelden oproept. De rond 1640 geschilderde *Cimone en Efigenia* is wat dat betreft een 'case in point'(afb.6.1).[1] Backer had bovendien van zijn leermeester Lambert Jacobsz een voorkeur voor het schilderen van grote figuren meegekregen. Met name in zijn historiestukken leidde dit tot breed opgezette, monumentale composities, die Backer tot een van de favorieten van het Amsterdamse patriciaat maakte.

Behalve Lambert Jacobsz, en in mindere mate Rembrandt, heeft ook Jan Lievens naar mijn overtuiging een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van Jacob Backer, en dan met name als vertolker van de joyeuze Vlaamse stijl van schilderen. Jammer genoeg is de rol van Lievens als baanbreker voor een classicistische schildersopvatting in Holland tot nu toe onderbelicht gebleven.[2] Na een driejarig verblijf aan het Engelse hof, waar hij in direct contact met Van Dyck stond, vestigde Lievens zich in 1635 in Antwerpen, maar bezocht regelmatig het noorden.

Behalve historiestukken en portretten schilderde Backer, zoals te doen gebruikelijk in die tijd veel 'tronies'. Het is echter niet altijd eenvoudig om een scheidslijn tussen tronie en portret te leggen, zeker niet wanneer het om 'verklede' portretten gaat. Backers figuren vertonen altijd een zekere stereotypie, net als bij Van Honthorst bijvoorbeeld (zie cat.nr.29), en ook doet hij weinig concessies aan zijn brede impasto bij het schilderen van portretten. Ik vermoed dat er hier wel degelijk sprake is van zo'n 'verkleed portret'. Niet alleen zijn de gezichten verder uitgewerkt dan de meeste historie- of (pastorale) genretaferelen, ook de rijke kleding van het meisje suggereert dat zij meer is dan een eenvoudig herderinnetje, zoals dat bijvoorbeeld geldt voor de *Brieflezende herderin* in San Francisco.[3] In kleurgebruik, schilderstijl en kleding doet het werk vooral denken aan Backers *Dubbelportret van Bartholomeus Breenbergh en zijn vrouw Rebecca Schellingwou* uit 1644.[4] Andere verwante schilderijen uit die tijd zijn *De prediking van Johannes de Doper*, een groepsportret[5], *Granida en Daifilo* uit Harlingen (cat.nr.5), en *Vertumnus en Pomona* .[6] Andere goede voorbeelden van zo'n synthese tussen portret en figuurstuk zijn een *Mansportret met baret en stok* en het zogenaamde *Portret van een weduwe*, beiden in diezelfde tijd, omstreeks 1645, geschilderd.[7]

Jacob Backer had een duidelijke voorkeur voor pastorale onderwerpen. Behalve pastorale halffiguren als de reeds genoemde herderin in San Francisco[8] en een *Zelfportret als herder* (afb.6.2), greep Backer terug op onderwerpen uit de pastorale literatuur, zoals Hoofts *Granida* (zie cat.nr.5), Guarini's *Il pastor fido*[9] en Boccaccio's *Decamerone* (afb.6.1). Bij zijn keuze van motieven uit de klassieke literatuur legde hij een duidelijke voorkeur aan de dag voor idyllische onderwerpen, zoals *Bacchus en Ariadne*[10], *Venus, Adonis en Amor*[11] en *Vertumnus en Pomona* (zie noot 6). In zijn themakeuze en zijn vertaling ervan toonde Backer zich een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het classicisme in Amsterdam, gevolgd door tijdgenoten als Jacob van Loo, Jan van Noordt en Nicolaes van Helt Stockade.

In dit schilderij heeft Backer een representant van het pastorale landleven gecombineerd met een jager. Een combinatie, die wellicht verbazing opwekt, maar een die zeker niet ongebruikelijk was. Zowel in de klassieke (Ovidius) als in de contemporaine literatuur kwamen jacht en herdersleven zij aan zij voor. Te denken valt bijvoorbeeld aan de herder Daifilo en de als jageres verklede Granida uit Hoofts gelijknamige tragicomedie, of de jager Silvio en de nimf Dorinda uit Guarini's *Il pastor fido*. Ook de antieke goden spelen een rol in dit spel, zoals Diana, de godin van de jacht, of Apollo, die vaak als herder wordt voorgesteld. Afgezien van de op literaire bronnen gebaseerde schilderijen was het koppelen van een jager aan een herderin vooral aantrekkelijk bij het schilderen van pendanten, of 'wedergaas', zoals ze in de 17de eeuw genoemd werden.[12] Het op deze tentoonstelling aanwezige paar van Santvoort (cat.nr.52) is daar een uitstekend voorbeeld van.[13] Veel vaker komen we motieven uit de jacht en het herdersleven gezamenlijk tegen op pastorale groepsportretten, zoals Jan van Bijlerts *Portret van Johan Strick van Linschoten en zijn gezin* (cat.nr.9), waar de heer des huizes zelf als herder is afgebeeld, terwijl zijn beide zoons zich hebben gesierd met jachtattributen. Het combineren van pastorale- en jachtmotieven op dergelijke portretten is vooral terug te voeren op het verheerlijken van het landleven, en het beklemtonen van de nauwe band, die de welgestelde 17de-eeuwse stedelingen er met de natuur op na hielden.[14] Een band, die overigens eerder is gestoeld op het literaire *topos* dan op een werkelijke interesse in de natuur. Ook de twee kinderen van Backer dienen vanuit deze optiek te worden geïnterpreteerd.

Het schilderen van pastorale kinderportretten was een favoriete bezigheid in de 17de-eeuwse republiek, en er waren schilders, zoals Jacob Gerritsz Cuyp, die als specialisten in het genre kunnen worden beschouwd. In de meeste van deze portretten blijft de pastorale activiteit beperkt tot het spelen op een fluit, zoals op een kinderportret, dat zowel aan Aelbert als Jacob Gerritsz Cuyp is toegeschreven[15], maar vooral het vlechten van een bloemenkrans, een min of meer vast ritueel op pastorale voorstellingen. Bloemenkransen konden verschillende betekenissen hebben. In sommige gevallen is het een verwijzing naar de maagdelijkheid of de vrouwelijke genitaliën, zoals in Rembrandts ets de *Fluitspeler* uit 1642 (afb.11.2).[16] In meer algemene zin is het een liefdessymbool, meestal tot uiting gebracht in het bekransen van een geliefde (zie ook cat.nrs.34, 37 en 48). Ook het herderinnetje van Backer heeft een bloemenkrans in haar hand. In haar geval, net als bij de andere kinderportretten overigens, zal het attribuut eerder een verwijzing zijn naar de *Innocentia*, de onschuld.[17]

P.v.d.B.

6.1 JACOB BACKER
Cimone en Efigenia
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Jacob Adriaensz Backer *Jongen en meisje als jager en herderin*

1 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.670.
2 De titel van de in 1979 in Braunschweig gehouden monografische tentoonstelling *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, spreekt wat dat aangaat boekdelen.
3 California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, inv.nr.1931.156.
4 Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam, inv.nrs.A23536 en A23537.
5 Veiling Amsterdam (Sotheby's) 11/11/1992, nr.73.
6 Particuliere collectie, Verenigde Staten. Het werk bevond zich vroeger in de kunsthandel St.Lucas in Den Haag. Voor een afbeelding, zie Sumowski I, nr.12.
7 Respectievelijk in het Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.282, en in een particuliere verzameling in Münster (*ibid.* V, nr.1997).
8 Voor andere voorbeelden, zie Sumowski I, nrs.26, 33, 35, 36, 38 en *ibid.* V, nrs.1993, 1994.
9 Huidige verblijfplaats onbekend, voorheen Kunsthandel Schatzker, Wenen; Brukenthal-Museum, Sibiú, inv.nr.46.
10 Huidige verblijfplaats onbekend, veiling Christie's, Londen 20/7/1973, nr.237.
11 Kurhessische Hausstiftung, Schloß Fasanerie, Fulda.
12 Zie hiertoe Moiso-Diekamp 1987, pass.
13 Een ander fraai paar zijn de *Rustende jager* en de *Herderin* van de Leidse schilder Arie de Vois, respectievelijk in het Mauritshuis, Den Haag, inv.nr.204, en de Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, inv.nr.1730. Zie met betrekking tot het concept P.Hecht in *De hollandse fijnschilders*, Rijksmuseum, Amsterdam 1989, p.230-231, en E.J.Sluijter in *Leidse fijnschilders*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1988, p.257.
14 Zie over deze materie Kettering 1983, p.66.
15 Huidige verblijfplaats onbekend. Voor een afbeelding, zie Kettering 1983, fig.80.
16 Zie over Rembrandts *Fluitspeler* Kettering 1983, p.95-99, en Kettering 1977.
17 C.Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*. Amsterdam 1644 (facs.ed.Soest 1971), p.367. Onder 'Innocenza' of 'Onnoselheyt' noemt Ripa onder meer 'Een maeghdeken in't wit gekleet, hebbende op't hooft een bloemenkrans, met een lammeken onder den arm'. Hoewel dit niet volledig accordeert met de voorstelling op Backers schilderij komen lammetjes toch vaak voor op pastorale kinderportretten, onder meer op een paneeltje van Jacob Cuyp uit 1638 in het Wallraf-Richartz Museum in Köln, inv.nr.WRM 1003.

6.2 JACOB BACKER
Zelfportret als herder
's-Gravenhage, Mauritshuis

7

Claes Pietersz Berchem

Landschap met herders en vee (de schoppende ezel)

Gesigneerd en gedateerd (?):
Berchem 1655
Doek, 82 x 100 cm
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
Inv.nr.793

Herkomst
Veiling Amsterdam 29/4/1732, nr.7, voor f.290.- (Hoet I, p.373, nr.7); Collectie De Montribloud, Parijs; Veiling De Montribloud, Parijs 9/2/1784, nr.51 (fr.6.450 aan Tolozan); Collectie Tolozan, Parijs; Veiling Tolozan, Parijs 23/2/1801, nr.6 (fr.6.575 aan Marciliard); Collectie M.L.Lapeyrière, Parijs; Veiling Lapeyrière, Parijs 19/4/1825, nr.90 (fr.12.130 aan Lafontaine voor Boursault); Collectie M.Boursault, Parijs; Veiling Boursault, Parijs 7/5/1832, nr.1[1]; Kunsthandel Artaria (1838); Collectie Edmund Higginson Esq., Saltmarshe Castle (Cat.1842, nr.135); Veiling Higginson, Londen (Christie's) 4/6/1846, nr.206 (£.593 5s, ingehouden); Veiling Higginson, Londen (Christie's) 16/6/1860, nr.41 (£.299.5 aan Cooper) (*Art Sales* 1860, II, p.287); Collectie W.D.Cooper, Londen; Veiling Cooper, Londen (Christie's) 27/4/1861 (£.157 10s aan Pierce); Collectie E.W.Anderson, Londen; Veiling E.W.Anderson, Londen (Christie's) 7/5/1864 (£.294 aan Colnaghi); Veiling Earl of Howe (ged. Woods), Londen (Christie's) 7/12/1933, nr.130; Kunsthandel A.Brod, Londen (Cat.1960, nr.3); Kunsthandel Hans Cramer, 's-Gravenhage (cat.XII, 1965/66, nr.6; Oude Kunst- en antiekbeurs, Delft 1966); In 1967 voor het museum verkregen, als geschenk van de Fritz Behrens Stiftung, Hannover.

Collectiecatalogi
Adriani 1969, p.33, nr.793, afb.71; Klessmann 1983, p.24, nr.793, afb.

Literatuur
Smith V, p.31, nr.81; IX, p.604, nr.34; Blanc 1857-58, II, p.88, 185; Hofstede de Groot IX, p.209-210, nr.571; Schaar 1958, p.67 noot 51; Müllenmeister 1973-81, II, p.26, nr.26, afb.; Salerno 1977-80, II, p.718, 720, 726, afb.121.11; III, p.989 noot 28; Schweers 1981-82, I, p.74; Sutton 1987, p.8, 44; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.253, 263-264, nr.8, afb.pl.60; Köln/Utrecht 1991 (Mai), p.126

Tentoonstellingen
Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, nr.8

Dit schilderij van Nicolaes Berchem bezat aan het begin van de 19de eeuw een behoorlijke reputatie. Dat blijkt niet alleen uit de herkomst, die teruggaat tot aan het begin van de 18de eeuw, maar ook uit het feit dat het onder de titel *Le retour des champs* door de Franse graveur Le Bas werd gekopieerd. Ook Berchem zelf zal zijn ingenomen met de compositie, aangezien hij de rotspartij, die de rechterhelft van de compositie in beslag neemt, nogmaals gebruikte voor een later werk. Het gebaar van de herderin werd bovendien nog eens spiegelbeeldig overgenomen.[2] De druk gesticulerende herderin op een muildier is een karakteristiek motief voor Berchem, dat hij in verschillende varianten heeft toegepast, vanaf het midden van de jaren vijftig tot aan het eind van zijn loopbaan.[3]

Berchem ontwikkelde in de jaren vijftig simultaan een groot aantal beeldthema's, waaronder zogenaamde voorden of doorwaadbare plaatsen. Dit beeldtype bleef na zijn terugkeer uit Italië, die omstreeks 1653 moet hebben plaatsgevonden[4], tot aan zijn dood een belangrijke inspiratiebron. Van de verschillende landschappen met voorde is dit werk zonder twijfel het meest geslaagd. Het koloriet, samengesteld uit een bruine grondtoon voor het landschap en het vee en verlevendigd door heldere, lokale tinten van de voorgrondfiguren en de helderblauwe lucht, is werkelijk adembenemend. De invloed van Jan Asselijn, wat betreft het kleurgebruik en de weergave en opbouw van het landschap werd eerder door Alan Chong opgemerkt.[5] De voorgrondscène met de majestueus geschilderde herderin op haar exotisch versierde rijdier en de geplaagde ezel, waaraan het schilderij zijn traditionele titel ontleent, getuigen van een levendigheid, waar de meeste herdersgezelschappen van Berchem en generatiegenoten niet aan kunnen tippen.

Hoewel het schilderij 1655 gedateerd heet te zijn, heb ik hier zelf geen spoor van kunnen terugvinden. In geen enkele publikatie wordt overigens de plaats van signatuur en datum vermeld, hetgeen mij sterkt in de conclusie dat er daadwerkelijk geen signatuur te zien is.[6] Dat het werk echter in deze periode dient te worden gedateerd, lijdt m.i. geen twijfel. De uit grote horizontale en vertikale elementen opgebouwde compositie is typerend voor het werk, dat Berchem in de periode na zijn terugkeer uit Italië schilderde, zoals bijvoorbeeld blijkt uit het grote *Landschap met bomen* in het Louvre, dat uit 1653 stamt (afb.7.1).[7] Ook penseelstreek, kleurgebruik en figuurtypen laten zich goed halverwege de vijftiger jaren plaatsen. In tegenstelling tot de weinig kleurrijke schilderijtjes uit zijn vroege periode hebben de figuurtypen sterk aan elegantie gewonnen, iets wat in Berchems late werk tot in het extreme zou worden doorgevoerd, zoals bijvoorbeeld in een thematisch vergelijkbaar schilderij in het Wallraf-Richartz Museum in Keulen (afb.8.1).[8] De schilderijen, die Berchem in de laatste fase van zijn carrière schilderde wijken vooral van ons schilderij af door een aanzienlijk lossere toets en een veelvuldiger gebruik van harde kleuren en sterke lichtcontrasten, waarbij met name de invloed van het werk van Adam Pijnacker genoemd moet worden.

Tot slot zou ik nog de aandacht willen vestigen op een studieblad in de collectie Lugt, dat Berchem zonder twijfel heeft gebruikt voor de witte koe, links op het schilderij.[9]

P.v.d.B.

7.1 CLAES PIETERSZ BERCHEM
Landschap met hoge bomen (1653)
Parijs, Musée du Louvre

1 Over deze veiling, welke in het huis van Boursault plaatsvond, bestaan de nodige twijfels. Volgens Martin Davies, in een brief aan het RKD van 13 april 1960, werd de gehele collectie Boursault opgekocht door Higginson, in samenwerking met Artaria, een kunsthandel.
2 *Landschap met herders en vee*. Huidige verblijfplaats onbekend. Zie Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, p.265, fig.2.
3 Bijvoorbeeld op een *Heuvellandschap met herders en vee*, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam (Bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr.NK 1447).
4 Hoewel directe documentatie voor een verblijf in Italië van Berchem ontbreekt, wist Guido Jansen een verblijf tussen 1651 en 1653 zeer aannemelijk te maken. Tot dan toe werd vermoed, dat Berchem pas in 1653 een Italiëreis had ondernomen (G.Jansen, 'Berchem in Italy: notes on an unpublished painting', in *Mercury* 2 (1985), p.13-17).
5 Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.263-264.
6 Het is opmerkelijk dat ook in oudere publikaties geen melding van een signatuur en datum wordt gemaakt. Ook in de 18de- en 19de-eeuwse veilingcatalogi is hier geen spoor van terug te vinden. De eerste vermelding van een signatuur met datum dateert van 1960, toen het doek in bezit was van de kunsthandelaar Brod in Londen.
7 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.1037. Ook een *Landschap met ruïnes en reizigers* in het Los Angeles County Museum of Art uit 1654, inv.nr.M.81.98, sluit zich in veel opzichten hierbij aan (Montreal 1990, nr.7).
8 Wallraf-Richartz Museum, Keulen, inv.nr.WRM 3241.
9 Collectie Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Parijs, inv.nr.4365. Voor meer informatie, zie de tentoonstellingscatalogus *Bestiare hollandais*, Institut Néerlandais, Parijs 1960, nr.23.

Claes Pietersz Berchem *Landschap met herders en vee (de schoppende ezel)*

Claes Pietersz Berchem *Voorde tussen ruïnes*

8 Claes Pietersz Berchem

Voorde tussen ruïnes

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder op het blok steen: *Berchem 1658*
Paneel, 51 x 41.7 cm.
Centraal Museum, Utrecht (in bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A680)
Inv.nr.14868

Herkomst
Veiling H.Muilman, Amsterdam 12/4/1813, nr.13 (f.1.110); Collectie M.Muilman, Amsterdam (1834); Collectie J.S.H.van de Poll, Amsterdam; In 1880 gelegateerd aan het Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.nr.A680); In bruikleen aan het Institut Néerlandais, Parijs (1954-1965); In bruikleen aan het Centaal Museum, Utrecht (vanaf 1965)

Collectiecatalogi
(Rijksmuseum) Bredius 1887, p.13, nr.93; Van Thiel 1976, p.110, nr.A680

Literatuur
Smith v, p.56-57, nr.168; De Stuers 1880, p.244; *Jaarverslag* 1880, p.4a; Von Wurzbach 1, p.83; Ledermann 1920, p.74; Hofstede de Groot IX, p.154, nr.359; Von Sick 1930, p.37; Van Eeghen 1947, p.92; Bénézit 1, p.568; Hoogewerff 1952, p.19, 153, afb.34; Schaar 1958, p.59, 64; Van Braam 1958, p.31, nr.328; MacLaren 1960, p.21; Utrecht 1965 (Blankert), p.160-161, nr.83, afb.87; Utrecht 1971, nr.5; Salerno 1977-80, II, p.718, 725, afb.121.10; III, p.988 noot 18, 989 noot 26; Blankert 1978, p.28, 31, 160-161, nr.83, afb.; Wright 1980, p.28; New York 1985/2 (Hellerstedt), p.66 noot 4

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.83; Utrecht 1971, nr.5

8.1 CLAES PIETERSZ BERCHEM
Landschap met herders en vee
Keulen, Wallraf-Richartz Museum

Er bestaat nog steeds aanzienlijke twijfel of Berchem Italië heeft bezocht en, belangrijker wellicht, of de ruïnes op zijn schilderijen weergaven zijn van topografisch exacte situaties. In zijn gedocumenteerde levensloop is slechts een kleine lacune rond 1651-1652 die de mogelijkheid open laat dat hij een reis naar Italië heeft gemaakt.[1] Het is misschien aannemelijker (en minder romantisch) om de stijl van Berchems landschappen te verklaren uit visuele bronnen als het werk van Jan Both en Jan Asselijn, te meer daar Berchem al vanaf 1643-1645 in een onmiskenbaar italianiserende trant schilderde. Of deze ruïnes een bestaand aquaduct of boogconstructie voorstellen is niet te achterhalen. Albert Blankert heeft gesuggereerd dat dergelijke ruïnes zijn voortgesproten uit de verbeelding. Vergelijkbare bouwwerken komen op verschillende schilderijen voor, onder andere in het Wallraf-Richartz Museum te Keulen (afb.8.1).[2]

Dit landschap is typerend voor Berchems werk uit de jaren 1650, waarin architectuurresten vaak een rol in de compositie spelen. Eveneens kenmerkend zijn de elegante, tamelijk verfijnd weergegeven figuren. Hoewel deze herders daadwerkelijk diverse soorten dieren hoeden, lijken ze beslist niet op de onbehouwen, aardse types van Pieter van Laer. Ze zijn bijna de belichaming van de 'aristocratische' herders van de vroegere traditie van Moreelse en anderen. Bovendien doet de vrouw op een rijdier, dat wordt geleid door een man, denken aan het thema van de tocht van Maria en Jozef naar Bethlehem, een onderwerp dat in Nederlandse italianiserende landschappen vaak werd uitgebeeld.

Een kopie werd in 1936 in Wenen geveild.[3]

A.C.

1 De suggestie dat een schilderij in Milaan dat aan Berchem wordt toegeschreven, is vervaardigd op een grof soort linnen dat alleen in Italië werd gebruikt, is wel een heel mager bewijs voor Berchems aanwezigheid in Italië; zie G.Jansen, 'Berchem in Italy: notes on an unpublished painting', in *Mercury* 2 (1985), p.13-17.
2 Wallraf-Richartz Museum, Keulen, inv.nr.3241. Op een schilderij in het Kunsthistorisches Museum in Wenen, gedateerd 1675, inv.nr.9103, is ook een vergelijkbaar aquaduct te zien; de toeschrijving van dit werk is echter aan twijfel onderhevig; zie Blankert 1978, nr.94.
3 Veiling Wenen (Kende) 29/10/1936, nr.92. Paneel, 49.5 x 42 cm.

9

Jan Hermansz van Bijlert

Portret van Johan Strick van Linschoten en zijn gezin

Gesigneerd rechtsonder:
Jv Bijlert.fes (J en v ineen)
Doek, 150 x 189.5 cm
Stichting G.Ribbius Peletier Jr. tot Behoud van het Landgoed Linschoten, Linschoten
Inv.nr.145

Herkomst
Schoorsteenstuk, Huis Linschoten; Collectie Johan Strick van Linschoten; Collectie Friedrich Wilhelm, Graf Von dem Bussche-Ippenburg, gen.Von Kessel, Huis Linschoten (1855-1891); Collectie G.Ribbius Peletier, Utrecht (vanaf 1891)

Literatuur
Vreedenburgh 1916, p.424, 428, afb. (Onbekend; einde 17de eeuw); Loosjes 1922, afb.H16; Hoogewerff 1965, p.31, nr.126; Kettering 1983, p.10, 66, 68, 73, 74, 151 noot 37, app.1 p.174, afb.84; Janssen 1984, p.55, 116, nr.N5, afb.33; Huys Janssen 1990, p.73, 74, afb.60; Huys Janssen t.p., nr.155

Dit familieportret van Jan van Bijlert stelt het gezin van Johan Strick van Linschoten jr. (1625-ca.1694) en diens echtgenote Christina Taets van Amerongen (1627-1686) voor. Met hun kinderen zijn ze in antikiserende kleding voorgesteld, verwijzend naar hun band met het buitenleven. Het engeltje rechtsboven is zonder twijfel een verwijzing naar hun kort daarvoor overleden zoontje Jan Jacob. Kettering dateerde het portret rond 1653.[1] Deze datering is volstrekt juist. De op het schilderij afgebeelde zuigeling is zonder twijfel het enige dochtertje, Beatrix, getuige de versierselen om hals en pols. Zij werd op 16 januari 1653 geboren, maar stierf al een maand later, op 28 februari.[2] Aangezien Beatrix, in tegenstelling tot haar broertje Jan Jacob, die reeds was gestorven, niet als engeltje is afgebeeld, mag worden geconcludeerd, dat ze nog niet was overleden ten tijde van de vervaardiging van het portret, waardoor het doek zeer waarschijnlijk in februari 1653 zal zijn geschilderd. De twee nog levende zoons van Johan Strick van Linschoten en Christina Taets van Amerongen, Jan en Adriaan zouden op dat moment respectievelijk drie en twee jaar oud zijn geweest. Hun vierde zoon, Jan Jacob II, werd pas een jaar later, op 26 januari 1654 geboren.

De vader van Strick van Linschoten, Johan sr., kocht in 1633 het landgoed Linschoten van het Kapittel van Oud-Munster.[3] Kort daarvoor was hij in de adelstand verheven door Lodewijk XIII van Frankrijk. Teneinde zijn behuizing aan te passen aan de nieuw verworven status, werd Huis Linschoten, dat al uit de 13de eeuw stamde, ingrijpend verbouwd. Pas in 1647 zou de verbouwing zijn voltooid, juist vóór het overlijden van Strick van Linschoten sr. in 1648.

Jan van Bijlert was kennelijk goed met de familie Strick van Linschoten bevriend. Niet alleen schilderde hij het hier tentoongestelde groepsportret, maar hij maakte ook een aantal portretten van diverse familieleden van het geslacht Strick van Linschoten. Slechts twee van deze portretten bevinden zich (weer) op de oorspronkelijke lokatie.[4] Dat de meeste van deze portretten zich niet meer op hun oorspronkelijke plaats bevinden, is te wijten aan het feit, dat het Huis Linschoten via overerving in 1855 in handen kwam van graaf Von Bussche-Ippenburg en zijn echtgenote. Deze familie, die overigens in 1891 het bezit weer verkocht, heeft een deel van de schilderijencollectie meegenomen naar Duitsland. Vier van de portretten bevinden zich thans nog in hun bezit.[5] Twee replieken bevinden zich in Warschau[6], terwijl de pendants van Johan Strick van Linschoten en zijn vrouw Christina uit 1663 opnieuw in het bezit van de familie Strick van Linschoten zijn terechtgekomen.[7] Vermoedelijk zijn deze laatste portretten tussen 1855 en 1891 uit het bezit van Linschoten verkocht.

Families in een landschap vormen binnen het portretgenre een bijzondere component.[8] Geen enkel ander portrettype sprak meer tot de verbeelding van de adel en de rijke bourgeoisie. Door zich uit te dossen als herders of jagers werd de relatie tot de natuur en het landleven duidelijk vastgelegd. Vaak werd ook het 'buiten' op de achtergrond weergegeven, zoals bijvoorbeeld op een anoniem schilderij van de kinderen van de familie Van Wassenaer van Voorschoten uit 1677.[9] De idee achter het poseren op het 'eigen' landgoed lag natuurlijk voor de hand. Het bevestigde de status van de geportretteerden, terwijl de rijkdom en de vruchtbaarheid van het landschap bovendien een verwijzing naar de gezondheid en welgesteldheid van het geslacht zelf inhielden. Pastorale- en jachtmotieven, die binnen dit genre overigens onderling uitwisselbaar waren, benadrukten de band tussen het geslacht en hun landgoederen.[10] In het schilderij van Jan van Bijlert uit zich dat bijvoorbeeld in de met jachtattributen getooide jongetjes en hun prooi, de reebok. De relatie met de jacht wordt

Jan Hermansz van Bijlert *Portret van Johan Strick van Linschoten en zijn gezin*

tenslotte nog eens benadrukt door het achtergrondtafereel, wellicht een zwijnejacht.[11] De suggestie van Gudlaugsson, dat de reebok geschilderd zou zijn door Jan Baptist Weenix, lijkt me niet erg waarschijnlijk, maar het is niet uit te sluiten.[12] Dergelijke gedode reebokken komen in vergelijkbaar posities voor in diens werk, zoals in een jachtstuk in het Rijksmuseum te Amsterdam.[13]

Jan van Bijlert maakte in ieder geval nog twee vergelijkbare werken, waarvan er een slechts in drie fragmenten bewaard is gebleven.[14] Vooral het tweede werk is interessant, aangezien er sprake is van samenwerking met een minder bekend Utrechts portretschilder, Bernardus Zwaerdecroon, van wie in ieder geval één ander pastoraal portret bekend is (zie cat.nr.59).[15]

Het vroegst bekende pastorale groepsportret, van de hand van Gerard van Honthorst, dateert van 1629. Dit immense doek was een geschenk van Elisabeth Stuart aan haar broer Karel I van Engeland. Het portret toonde Elisabeth met haar echtgenoot Frederick von der Pfalz, bijgenaamd 'de winterkoning' met hun kinderschare (afb.11).[16] Jan van Bijlert lijkt zich echter eerder gespiegeld te hebben aan het voorbeeld van Jan Mytens, die een echte specialist van het pastorale groepsportret genoemd mag worden (zie ook cat.nr.44). Met name het familieportret in Versailles uit 1638 (afb.9.1), lijkt model te hebben gestaan voor de familie Strick van Linschoten van Jan van Bijlert.[17]

P.v.d.B.

9.1 JAN MYTENS
Portret van een familie in pastorale kledij (1638)
Versailles, Musée National du Chateau

1 Kettering 1983, p.174.
2 Met dank aan Paul Huys Janssen, die de gegevens vond in de doopaantekeningen in het Gemeentearchief in Utrecht, en ze mij vriendelijkerwijze ter beschikking stelde.
3 Vreedenburgh (1916, p.424).
4 Het gaat om replieken van de portretten van Johan Strick van Linschoten sr. en zijn vrouw Beatrix Gijbels-Van der Goes, waarvan de oorspronkelijke versies zich in Hünnefeld bevinden (zie noot 5). De pendanten werden op 2 juni 1986 onder nr.124 bij Sotheby's in Amsterdam als Johannes Verspronck geveild en door de stichting aangekocht.
5 Het gaat hier om de portretten van Johan sr. en zijn vrouw Beatrix Gijbels-van der Goes, Christina Taets van Amerongen en een niet-geïdentificeerd familielid. De vier panelen bevinden zich nu bij Gräfin Von dem Bussche-Ippenburg in Hünnefeld, in de omgeving van Osnabrück. Zie over deze materie Janssen 1984, p.53-55, nrs.L7 en M8 en Hoogewerff, nrs.95, 96 en 107.
6 In het Muzeum Naradowe te Warschau bevinden zich de pendants van Johan Strick van Linschoten sr. en zijn vrouw Beatrix Gibels-Van der Goes. Beide panelen zijn replieken van de oorspronkelijke pendants, die zich in Hünnefeld bevinden.Het borstbeeld van Strick van Linschoten is 1647 gedateerd, dat van zijn vrouw is in 1650 geschilderd, twee jaar na zijn dood. Ze is dan ook in weduwekledij afgebeeld. Zie Hoogewerff 1965, nrs.118-119 en Janssen 1984, nr.M5.
7 Beide schilderijen werden op 8/2/1966 in Amsterdam bij Mak van Waay geveild, onder nrs. 55a en b. Zie Hoogewerff 1965, nrs.120-121, en Janssen 1984, nr.M7.
8 Zie voor een uitvoerige behandeling van dit genre en haar opdrachtgevers Kettering 1983, p.63-75 en Appendix 1, p.171-180, waar zij een uitvoerige opsomming geeft van pastorale portretten, gerangschikt op geportretteerde familie.
9 Het werk bevindt zich nog steeds in Voorschoten, in de Duivenvoorde Stichting (*ibid.*, afb.85).
10 *Ibid.*, p.73-74.
11 Huys Janssen 1990, p.74.
12 Annotatie op fotokarton, RKD.
13 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A591.
14 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, inv.nr.284 A-C. Zie Hoogewerff 1965, nr.130 en Janssen 1984, nr.N4.
15 Het grote paneel is voorzien van beide namen en de datum 1642, waar zowel Hoogewerff (1965, nr.125) als Janssen (1984, nr.N3) aan twijfelden. Vermoedelijk kan het werk omstreeks 1654-55 gedateerd worden (suggestie Paul Huys Janssen). Het stuk bevond zich in 1987 bij Chaucer & Gasparini (Londen/Rome), en was dat jaar geëxposeerd op de European Fine Art Fair in Maastricht.
16 Het doek, dat bijkans drie bij vijf meter groot is, bevindt zich op Schloß Marienburg bij Hannover.
17 Musée National du Chateau, Versailles. De opzet van beide composities is identiek, met dit verschil, dat bij Mytens de vrouw des huizes links van haar echtgenoot is geplaatst. De omvang van de geportretteerde groep (met grootouders en andere verwanten naar het zich laat aanzien) is hier zonder twijfel debet aan.

10A

Jan Hermansz van Bijlert

Portret van een man met pluimhoed

Pendant van cat.nr.10b
Gesigneerd linksboven: *Jvbijlert fc:* (J en v ineen)
Paneel, 52.1 x 43.2 cm
Kunsthandel Rob Noortman, Maastricht/Londen, Kunsthandel Drs.Salomon Lilian, Amsterdam

10B

Jan Hermansz van Bijlert

Portret van een vrouw met ring

Pendant van cat.nr.10a
Gesigneerd linksboven: *Jvbijlert* (J en v ineen)
Paneel, 52 x 43 cm
Kunsthandel Rob Noortman, Maastricht/Londen, Kunsthandel Drs.Salomon Lilian, Amsterdam

Herkomst
Collectie J.H.Cremer, Nederlandse Consul-Generaal in Zwitserland, Brussel; Veiling collectie Cremer, Amsterdam (F.Muller) 21/6/1887, nr.107 (als Paulus Moreelse) (voor f.780.- aan Schoffer); Kunsthandel Neseker, Amsterdam (1963)(als Paulus Moreelse, met valse signatuur en datering); Veiling Milaan (Finarte) 29/10/1964, nr.44; Particuliere collectie, Italië; Veiling Milaan (Finarte) 4/4/1989, nr.143; Kunsthandel Johnny van Haeften, Londen (Cat.1989, nr.4); Kunsthandel Rob Noortman, Maastricht (1990); Kunsthandel Jean-Max Tassel, Parijs (Cat.1991, p.36-37; European Fine Art Fair, Maastricht 1990 en 1991); Kunsthandel Drs.Salomon Lilian, Amsterdam (Cat.1992, p.9-11; European Fine Art Fair, Maastricht 1993)

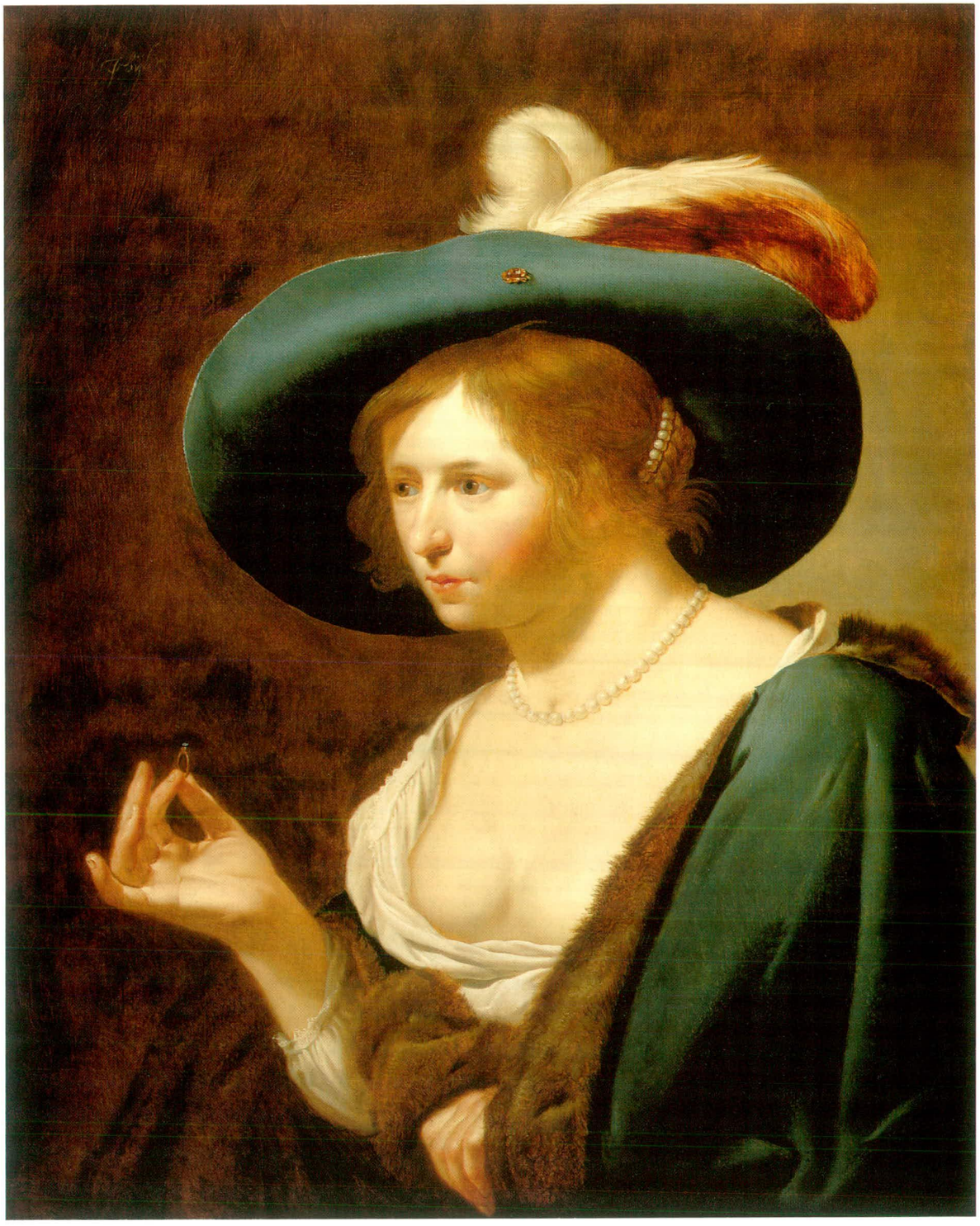
Literatuur
Janssen 1984, p.99, nr.I.4 (ca.1640); Huys Janssen t.p., nrs.173-174[1]

Deze twee op paneel geschilderde portretjes vormen een bijzondere aanvulling op het bestaande corpus van huwelijksportretten. Dat het huwelijksportretten zijn, ja, überhaupt portretten blijkt misschien niet op het eerste gezicht. Met name de vrouw lijkt nogal wat overeenkomsten te vertonen met sommige van Jan van Bijlerts herderinnen, die overigens ook vaak als tegenhangers (van herders) werden geschilderd.[2] Te denken valt bijvoorbeeld aan een helaas niet meer te achterhalen exemplaar, dat, tesamen met een pendant, in 1928 werd geveild.[3] Haar wulpse décolleté lijkt nu niet direct passend voor een portret, alhoewel met name bij 'verklede' portretten dergelijke rondborstige verschijningen wel vaker voorkomen (zie bijvoorbeeld cat.nr.25a). Evenals op de pastorale figuurstukken is zij in driekwart aangezicht afgebeeld, waardoor ze haar partner, en niet de toeschouwer aankijkt. Hoewel deze constructie de levendigheid zeker ten goede komt, is het nogal ongebruikelijk bij portretpendanten. Desalniettemin komt het, indien een specifieke handeling wordt uitgevoerd, wel vaker voor, dat één van de echtelieden in driekwart is afgebeeld, onder meer bij een als Granida en Daifilo verkleed echtpaar van de Dordtse schilder Paulus Lesire (afb.25.1 en 25.2).[4]

De man heeft weinig affiniteit met de talloze herders, die we van Jan van Bijlerts hand kennen. Zonder uitzondering zijn deze herders baardeloze jonge knapen, *all' antica* gekleed, soms gewapend met een fluit, soms met een herdersstaf, zoals een vorig jaar in Amsterdam geveild doek (afb.10.1).[5] In tegenstelling tot deze herderstypen draagt de man een kostbaar vest, uitgevoerd in roodbruin fluweel en geel satijn, terwijl een grijze bontmantel over zijn schouder hangt. Ook de presentatie, de gelaatsexpressie en de duidelijk individuele gelaatstrekken van de man wijken te zeer af van het typenreservoir, waar Van Bijlert voor zijn genrefiguren uit putte.

Het is overigens nog maar de vraag of de term 'pastoraal portret' werkelijk op deze pendants van toepassing is. Uitsluitend de rondborstige presentatie van de vrouw en haar herderinnehoed[6] doen dit vermoeden. In Utrecht, maar ook daarbuiten, vormde het halffigurige portret slechts een gering aandeel in de produktie van pastorale voorstellingen. Binnen het genre pastorale portretten bleken groepsportretten, en dan met name kinderportretten, een veel grotere mate van populariteit te bezitten dan de halffigurige pendants. De meeste van dergelijke portretten kennen we van de hand van Gerard en Willem van Honthorst. Opmerkelijk is wel, dat het vooral portretten van dames betreft, die waarschijnlijk niet als tegenhangers (van verdwenen mannen) moeten worden opgevat. In tegenstelling tot de *Dame met ring* van Jan van Bijlert is de presentatie van deze portretten in de eerste plaats braaf. De dames zijn zeer kuis gekleed en zijn getooid met bloemen en herdersstaf.[7] Een vergelijking met de *Granida* van Bartholomeus van der Helst dringt zich daarentegen echter wel op, al is dat schilderij een stuk later geschilderd (zie cat.nr.25a).

Jan Hermansz van Bijlert *Portret van een man met pluimhoed*



Jan Hermansz van Bijlert *Portret van een vrouw met ring*

De ring, die de afgebeelde vrouw tussen haar rechter duim en wijsvinger houdt, is zonder twijfel een symbool van de onderlinge band tussen het echtpaar. Dit motief komt echter slechts zelden voor in 17de-eeuwse huwelijksportretten. Mij is slechts één ander voorbeeld uit de Nederlandse 17de-eeuwse kunst bekend, waarbij de ring een verbindende schakel vormt tussen twee pendanten. Het betreft een schilderij van Barent Fabritius uit 1660, dat zonder twijfel deel heeft uitgemaakt van een paar. Fabritius heeft echter, in tegenstelling tot Jan van Bijlert, de man als drager van het attribuut gepresenteerd.[8] De ring als teken van bezegeling van de huwelijkse staat komt echter wel voor op Vlaamse en Nederlandse portretten uit de 16de eeuw. In de meeste gevallen wordt de ring dan door de man aan de vrouw gepresenteerd, zoals op twee portretten van Jan Mostaert is te zien.[9] Een uitzondering op deze regel vormen twee portretten van Joos van Cleve, waar de afgebeelde dame de ring in haar rechterhand houdt.[10] Het is vaak onmogelijk om gebaren in portretten te duiden, hetgeen vooral verband houdt met het ontbreken van een Nederlands handboek over dit onderwerp.[11] In dit geval zou het handgebaar van de man echter kunnen duiden op de Standvastigheid, meer specifiek op de standvastigheid van het huwelijk.[12]

De man is heraldisch (in de betekenis van gezien vanuit de geportretteerde) rechts afgebeeld, de vrouw links. Dit was bij portretten niet alleen usance, het was min of meer voorgeschreven. De rechterzijde was de ereplaats, en die was doorgaans gereserveerd voor de man, althans bij gehuwden. Vóór het huwelijk, tijdens de vrijage of de verlovingstijd, was deze rangschikking vaak nog omgekeerd. Deze strikte rangschikking heeft zijn wortels in de christelijke ikonografie. Ook Jacob Cats besteedde er in zijn fameuze gedragsboek *Houwelick* de nodige aandacht aan.[13] Niettemin werd er soms van deze rangschikking afgeweken, en werd de vrouw heraldisch rechts en de man links afgebeeld. In die gevallen speelde afkomst meestal een cruciale rol.[14] Dit is zonder twijfel de reden, dat op portretten, waar de echtelieden waren 'vermomd' als Granida en Daifilo, de voorgeschreven rangschikking werd omgedraaid; Granida was immers een prinses, en Daifilo slechts een herder.[15]

Over de identificatie van de geportretteerden is niets bekend. Er bestaat echter een zekere fysionomische overeenkomst tussen de door Jan van Bijlert geschilderde man en het

10.1 JAN VAN BIJLERT
Herder met staf
Londen, Johnny van Haeften Ltd.

Portret van Jean Pellicorne van Cornelis van Poelenburch. De portretten van de twee vrouwelijke tegenhangers zijn aanzienlijk minder eenvoudig te vergelijken, gezien het verschil in houding tussen Van Bijlerts 'herderin' en Susanna van Collen, de echtgenote van Pellicorne.[16] De fysionomie van de twee mannen levert een aantal saillante overeenkomsten op. Beiden dragen een modieuze sik met snor, en hebben dezelfde neus- en kaaklijn. De haarlijn van Jean Pellicorne wijkt echter wat verder terug dan bij de man op Van Bijlerts portret, die echter wel iets ouder lijkt. Aangezien het buitengewoon gewaagd is, uitsluitend op basis van fysionomische overeenkomsten een portret te identificeren, zal ik mij daar ook niet aan wagen, totdat er meer gegevens omtrent Van Bijlerts pendants bekend zijn. Het is overigens nog wel interessant om de uitdossing van de twee pendantenparen met elkaar te vergelijken. Net als bij Van Bijlerts portretten zijn ook Jean Pellicorne en Susanna van Collen in pseudo-klassieke kleding afgebeeld.

Beide schilderijen hebben lange tijd op naam van Paulus Moreelse gestaan. Ze droegen diens signatuur en de datum 1625. Bovendien was de oorspronkelijke neutrale achtergrond overschilderd met een dóórlopend landschap. Na restauratie kwam de oorspronkelijke signatuur van Jan van Bijlert weer tevoorschijn.[17]

Een datering van de beide schilderijen te geven, is een wat hachelijke onderneming. Weinig werken van Jan van Bijlert zijn gedateerd, en een goed overzicht van zijn oeuvre na 1640 is er nauwelijks. Niettemin lijkt mij een datering rond 1635 voor de hand te liggen. Het heldere, maar wat koele koloriet, de lichte achtergrond, maar vooral de fijne penseelstreek doen geenszins denken aan de sterk door het caravaggisme bepaalde schilderijen, die hij voor die periode maakte. Toch is het belangrijk de overgang van een caravaggistische naar een meer klassiek georiënteerde schilderstijl niet al te abrupt voor te stellen. Afgezien van het feit, dat deze twee verschillende stijlrichtingen in Utrecht min of meer in elkaars verlengde lagen, is er in het werk van Jan van Bijlert in de jaren dertig geen breuklijn aan te geven, die zijn oeuvre in tweeën uiteen doet vallen. Integendeel, deze ontwikkeling is geleidelijk, zij het niet altijd even consequent verlopen. De twee pendants zijn in ieder geval in dezelfde periode geschilderd als bijvoorbeeld *De Madonna met kind*, dat zich eveneens in de kunsthandel bevindt.[18] De fijne schildertoets, en vooral de wat harde, bijna metaalachtige plooien in de wijnrode mantel van Maria zijn evident dezelfde als die in de mouwen van de geportretteerde man. Hoewel ook *De Madonna met kind* niet is gedateerd, stelde Huys Janssen een datum in de dertiger jaren voor.[19]

P.v.d.B.

---

1 Paul Huys Janssen stelde mij vriendelijkerwijze al zijn nog ongepubliceerde materiaal over deze schilderijen ter beschikking.

2 Op dit moment zijn er niet minder dan éénentwintig pastorale voorstellingen van Jan van Bijlert bekend. Dit zijn vooral halffigurige voorstellingen van herders en herderinnen, maar ook meerfigurige scènes, soms gebaseerd op een contemporaine literaire bron, zoals een schilderij in de collectie van Burnley Borough Council (Lancashire), dat door Paul Huys Janssen met Jan Harmensz Kruls *Eerlycke Tytkorting* in verband werd gebracht (zie P.Huys Janssen in Londen 1992/2, onder nr.3).

3 *Herderin met staf en bloemen*. Veiling München (Helbing) 24/5/1928, nr.348 (Hoogewerff 1965, nr.52; voor een afbeelding, zie Kettering 1983, fig.9). Twee niet gesigneerde pendanten van een herder en een herderin in de Schönborn-collectie in Pommersfelden lijken mij kopiën naar Jan van Bijlert. Met name de uitvoering van de herderin laat nogal te wensen over.

4 Rijksmuseum Het Muiderslot, Muiden, inv.nrs. M 1949-2/3. De portretten dateren uit 1641.

5 Veiling Amsterdam (Christie's) 7/5/1992, nr.101. Het schilderij bevindt zich bij Kunsthandel Johnny van Haeften in Londen (Londen 1992/2, nr.3).

6 Vaak waren deze strooien hoeden aan de binnenzijde gevoerd; een dergelijke hoed wordt bijvoorbeeld ook gedragen door de herderin op het *Duet* in Basel (cat.nr.1).

7 Kettering 1983, afb.57-60.

8 Particuliere collectie. Dat de man oorspronkelijk een tegenhanger moet hebben gehad, lijkt gezien de houding en de gebaren voor de hand te liggen. De suggestie, die afkomstig is van Pont (1958, p.159), werd bevestigd door Guido Jansen (Amsterdam/Groningen 1983, p.142).

9 *Portret van Hendrik van Merode en zijn vrouw Francisca van Brederode*, Kerk van de H.Dymphna, Geel (M.Friedländer, *Early Netherlandish painting*. Leiden/Brussel 1973. x, Supp.154). Ook op een *Portret van Vigoureux de Courtville*, een Brugs edelman, geschilderd door Ambrosius Benson, heeft de geportretteerde een ring in de rechterhand, welke hij aan zijn (niet meer bekende) levensgezellin presenteert (*ibid.*, xi, nr.284). Het portret bevindt zich in de collectie Van Heek, Huis Bergh, 's-Heerenberg.

10 *Portret van Nicasius (?) Hanneman en zijn vrouw*. Toledo Museum of Art, Toledo, inv.nr.26.59 en 26.62. Voor afbeeldingen, *ibid.*, ixa, nr.116.

11 Zie hierover E.de Jongh, 'Portret, huwelijksportret, familieportret', in *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Frans Halsmuseum, Haarlem 1986, p.50-55.

12 Op een anoniem *Portret van Albert Fransz Sonck en zijn zoon Frans* in het Westfries Museum in Hoorn heeft de afgebeelde man zijn hand op vergelijkbare wijze geheven (*ibid.*, nr.45).

13 *Ibid.*, p.36-40.

14 Het portret, dat Gerard van Honthorst bijvoorbeeld in 1647 van stadhouder Willem II en zijn jeugdige gemalin Maria Stuart schilderde, toont de van koninklijken bloede zijnde Maria op de ereplaats (*ibid.*, p.152).

15 Dit geldt bijvoorbeeld voor de pendants van Bartholomeus van der Helst (cat.nr.25a) en Paulus Lesire (afb.25.1 en 25.2), maar ook voor het in scène gezette portret van Jan Mytens (cat.nr.44).

16 Beide portretten bevinden zich in de Walters Art Gallery in Baltimore, inv.nr.v/285-6. De twee op koper geschilderde portretjes van Cornelis van Poelenburch dragen op de achterzijde de namen van de geportretteerden. Jean Pellicorne (1597-na 1639) en Susanna van Collen (1606-1637) trouwden in 1626. Na de dood van zijn vrouw hertrouwde Pellicorne in 1639 met Geertruyt van Luffelen. Over zijn doen en laten na 1639 zijn geen gegevens bekend.

17 Beide pendants werden in 1887 al door Abraham Bredius herkend als werken van Jan van Bijlert (Bredius' handexemplaar van de veilingcatalogus 1887, RKD).

18 Gallery Schlichte Bergen, Amsterdam (1992).

19 P.Huys Janssen in catalogus *Master Paintings and Drawings*, Gallery Drs.John H.Schlichte Bergen, Amsterdam 1992, p.10.

11

Abraham Bloemaert

Pastorale scène

Gesigneerd en gedateerd linksonder:
A Bloemaert fe.1627
Doek, 59.7 x 74.3 cm
Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover
Inv.nr.PAM 917

Herkomst[1]
Veiling Londen (Christie's) 1929[?2]; Kunsthandel Benedict, Berlijn (1929); Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

Collectiecatalogi
Dorner 1930, p.174, nr.226, afb.; Trudzinsky 1989, p.52, kl.afb.11

Literatuur
Stuttmann 1953, p.48-49, afb.; Leymarie 1956, p.66, 67, afb.; Judson 1959, p.78 noot 3; Stuttmann 1971, p.26, nr.54, afb.49; Kettering 1974, I, p.58, 162, 168-170, 186, 200-201, 241; II, p.427 noot 20, app.p.505, 561, 617, pl.LVII, afb.180; Kettering 1977, p.29 noot 35, afb.14; Braunschweig 1978 (Klessmann), p.48-51, nr.3, afb.; Bernt I, nr.130, afb.; Schweers 1981-82, I, p.90; Black 1982, p.31, afb.4; Kettering 1983, p.56, 85, 87, 94, afb.108; Rome 1983 (Van den Brink), p.37, 58, afb.4; Grohn 1983, p.90; Sutton 1984, p.33; Philadelphia/Berlijn/Londen 1984 (Brown), p.94-95, 361, nr.7, afb.; (Sutton), p.281; Blankert 1987, p.36, afb.26; Roethlisberger 1992, p.16, 29 noot 2; Roethlisberger t.p., nr.449, afb.622

Tentoonstellingen
Braunschweig 1978, nr.3; Philadelphia/Berlijn/Londen 1984, nr.7

Dit bekoorlijke schilderijtje van Abraham Bloemaert uit 1627 is de vroegste uitbeelding van pastorale figuren in een landschap, althans in Utrecht. Pieter Lastman had al eerder een aantal van dergelijke pastorales geschilderd (zie cat.nr.34 en afb.35, 37 en 39). De compositie hangt zeer nauw samen met een van de gravures uit de zogenaamde *Otia delectant*-serie, welke Cornelis Bloemaert omstreeks 1625 naar ontwerp van zijn vader maakte (afb.11.1). Deze serie, waarvan de titel is ontleend aan de openingswoorden van een gedicht, dat het titelblad siert, bestaat uit zestien gravures.[3] De gravures van deze serie zijn stuk voor stuk voorzien van een kort vers in neo-Latijn. De strekking van deze verzen is moraliserend van aard. Samengevat refereert de serie naar de gelukzaligheid van het landleven, terwijl tegelijkertijd luiheid, onkuisheid en andere ondeugden, die nauw met dat landleven samenhangen, worden veroordeeld.[4] De begeleidende tekst op de gravure, die model stond voor de *Pastorale* uit Hannover luidt als volgt: 'Fila quidem duco quae dant mihi vile lucellum laudibus ast horum Tullius impar erit', wat, vrij vertaald, zoveel wil zeggen als 'Ik spin wat wol, waarmee ik weinig geld verdien, maar zelfs voor Tullius[5] is een dergelijk loofwaardige arbeid onbereikbaar'. Al met al is dit vers een ode aan het deugdzame handwerk van de spinster, die van haar werk lijkt te worden gehouden door een jonge herder met ontegenzeggelijk amoureuze bedoelingen. Op het schilderij staat de relatie tussen de herder en de herderin veel meer centraal dan op de prent.[6] De stevige spinster op de gravure is getransformeerd tot een sierlijke herderin, die veel meer het arcadische schoonheidsideaal van het Utrechtse halffigurige type benadert. Zij heeft haar handarbeid blijkbaar terzijde gelegd en verpoost zich met de herder. De tamelijk vulgaire handeling van de herder, die zijn 'fluit' onder de rokken van de herderin steekt, lijkt enigzins in tegenspraak met de geïdealiseerde atmosfeer van de voorstelling.[7] Rembrandt nam hetzelfde thema ter hand in zijn ets de *Fluitspeler* uit 1642 (afb.11.2). De speelse erotiek, die analoog is aan het genre, maakt in Rembrandts uitbeelding van het onderwerp plaats voor een expliciet uitgewerkte sexuele metafoor. De in de pastorale kunst immer geïdealiseerd weergegeven

11.1 CORNELIS BLOEMAERT (naar ABRAHAM BLOEMAERT)
Pastorale voorstelling
Gravure

Abraham Bloemaert *Pastorale scène*

herder is veranderd in een boerse voyeur, die zich verlustigt in de aanblik van datgene, wat onder de rokken van zijn vrouwelijke metgezel voor de toeschouwer verborgen blijft. Deze ets mag dan ook, met Alison Ketterings woorden 'accordingly the least idyllic pastoral depiction by a 17th-century artist' genoemd worden.[8]

Pastorale voorstellingen in een landschap komen in de Nederlandse schilderkunst voor het eerst voor in het werk van Pieter Lastman (zie cat.nr.34). De vier pastorale voorstellingen in een landschap, die van hem bekend zijn, werden geschilderd tussen 1610 en 1624, waarbij het vroegste schilderij *Paris en Oenone* voorstelt (afb.35). Van de andere drie stukken is met name het laatste schilderij, uit 1624, van belang in vergelijking met Bloemaerts opvatting van het thema (afb.39).[9] Hoewel er zeker een aantal interessante overeenkomsten bestaan tussen beide composities, zowel in grote lijnen als in details[10], overheersen de verschillen. Bij Bloemaert verlenen het *dolce far niente*, het glooiende landschap en de weidse lucht de voorstelling een voor hem karakteristiek pastoraal *otium*, wat in schrille tegenstelling staat tot de onrustige compositie van Lastman. Diens pastorales vonden in Amsterdam aanvankelijk geen navolging. Pas in het vierde decennium van de 17de eeuw zouden Lastmans pastorales een vervolg krijgen in het werk van met name Flinck, Backer en Van den Eeckhout.

Net als bij Pieter Lastman in Amsterdam zijn ook de pastorale voorstellingen in een landschap van Bloemaert een op zichzelf staand fenomeen. Van hem zelf is eigenlijk maar een enkel vergelijkbaar werk bekend, dat drie jaar later, in 1630 werd geschilderd (afb.41).[11] De atmosfeer en de entourage van dit paneeltje doet sterk denken aan de *Pastorale scène* in Hannover, met dit verschil dat de figuren naakt zijn afgebeeld. Een aan Bloemaert toegeschreven schilderij, dat zich in een particuliere collectie in Duitsland bevindt, is een van de weinige andere *concerts champêtres* uit Utrecht, die mij bekend zijn.[12] De enige kunstenaar, die zich in dit type voorstelling tot Bloemaert aangetrokken voelde, was de Haagse historie- en landschapschilder Moyses van Wttenbrouck. Met name diens etsen uit de periode 1630-1640 tonen een sterke gelijkenis met Bloemaerts schilderijen, vooral in de landelijke atmosfeer en de passieve attitude van de figuren.[13]

Het vaak bewonderde koloriet en de elegante lijnvoering van dit schilderij doen Abraham Bloemaert nog immer kennen als een schilder, die zijn wortels had in het laat-Nederlandse maniërisme. Dit komt bijvoorbeeld prachtig tot uiting in de houding van de linkerarm en -hand van de herderin, die nog sterk doet denken aan schilderijen uit Bloemaerts vroege periode. Het sterk glooiende landschap, alsmede de grillige boompartij met decoratieve bladslag, die het beeldvlak afsluit, zijn eveneens stijlelementen, die typerend zijn voor Abraham Bloemaert, zoals ook blijkt uit het late werk uit 1645 (zie cat.nr.13).[14] *Charicleia reikt Theagenes de palmtak*, een schilderij uit 1626 (afb.12.1), lijkt voor wat de compositie betreft, model te hebben gestaan voor de *Pastorale scène*. Behalve de boom en het naar links aflopende landschap is de pose van het herderspaar zeer nauw verwant aan die van de hoofdfiguren uit Heliodorus' *Historiae Aethiopica*.

P.v.d.B.

11.2 REMBRANDT VAN RIJN
De fluitspeler (1642)
Ets

1 Wellicht is ons schilderij identiek met een 'Herder, leggende bij een boom in een landschap, waarbij eene herderin en twee schapen, door Abraham Bloemaert', welke op 16 juli 1819 in Amsterdam werd geveild. Ook een 'Heuvelachtig landschap, op de voorgrond een herder en een herderin' uit een Amsterdamse veiling van 16 maart 1801, nr.50, of een 'Herder en herderin, zittende op een heuvel in een landschap op doek', welke op 15 juni 1779 in Soeterwoude werd geveild, passen qua beschrijving bij het werk uit 1627 (fiches Hofstede de Groot, RKD).

2 In geen van de mij bekende veilingcatalogi, welke in 1929 door Christie's in Londen zijn uitgegeven, heb ik het schilderij kunnen terugvinden. Dat het schilderij in dat jaar bij Christie's in Londen geveild zou zijn, wordt voor het eerst door Christopher Brown vermeld (Philadelphia/Berlijn/Londen 1984, p.94).

3 De auteur van dit rijm is Hendrik Roy, een Utrechtse filosoof en arts.

4 Voor een uitgebreide interpretatie van de prenten, zie Roethlisberger 1992, p.14-16.

5 Met Tullius wordt zonder twijfel de Romeinse jurist, wetenschapper, schrijver en staatsman Marcus Tullius Cicero bedoeld.

6 Om deze reden is zonder twijfel ook de omissie van de oude man (en geen vrouw, zoals Klessmann in Braunschweig 1978, p.50, vermoedde) te verklaren.

7 Over de betekenis van de (herders)fluit als fallisch symbool, zie Klessmann, in Braunschweig 1978, p.48-51.

8 Kettering 1977, p.21.

9 Dit schilderij bevindt zich in het Muzeum Naradowe te Gdánsk.

10 Curieus is bijvoorbeeld de saillante overeenkomst tussen de op de van achteren geobserveerde schapen op Bloemaerts schilderij, die op het werk van Lastman spiegelbeeldig zijn weergegeven.

11 Dit werk werd op 10 december 1982 bij Christie's in Londen geveild onder nr.66. Voor een afbeelding, zie Kettering 1983, afb.110. Overigens zal Bloemaert veel meer van dit soort pastorales in een landschap hebben geschilderd, getuige het grote aantal 18de- en 19de-eeuwse veilingvermeldingen. Zie hiertoe de Hofstede de Groot-fiches in het RKD.

12 Het werk werd in 1975 in Nürnberg als Abraham Bloemaert geveild en daar door de huidige eigenaar aangekocht. Mijns inziens is het van de hand van Aelbert Jansz van der Schoor, een tamelijk obscure Utrechtse schilder, die vooral portretten, stillevens en musicerende gezelschappen in de trant van Jan van Bijlert schilderde. Binnenkort hoop ik een kort artikel aan deze schilder te wijden.

13 Kettering 1974, afb.341, 342, 344.

14 Andere vergelijkbare composities zijn bijvoorbeeld *Venus en Adonis* in het Statens Museum for Kunst in Kopenhagen uit 1632, en *De prediking van Johannes de Doper* in de collectie van de Earl of Crawford and Balcarres.

12

Abraham Bloemaert

Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo

Doek, 115.3 x 140.4 cm
Staatliche Schlösser und Gärten, Jagdschloß Grunewald, Berlijn
Inv.nr.GK I 3833

Herkomst
1635-1702 Collectie Stadhouder Frederik Hendrik, Amalia van Solms en erven (Willem II; Willem III), Slot Honselaarsdijk (Inv. 1694, nr.343); 1702-1742 Collectie Frederik I van Pruisen en erven, Slot Honselaarsdijk (Inv. 1707, nr.57; Inv.1719, nr.74); 1742-1824 Schloß Berlin (Inv.1793: als 'Theagenes und Charicleia als Verlobte'; Rumpf 1803: Konzertsaal Frederik II; Rumpf 1823: Neue Gemäldekammern als 'Opfer des Theagenes bei dem Grabe Achills'); 1824-1829 in 'Vorrat' (Inv.1824, als 'Theagenes und Charicleia'); 1829-1860 Schloß Charlottenburg; na 1860-ca.1929 Gemäldegalerie Neue Palais, Potsdam-Sanssouci; 1932- Jagdschloß Grunewald, Berlijn

Collectiecatalogi
Poensgen 1933, p.12 (als 'Amaryllis im Tanz mit Nymphen'); Börsch-Supan 1964, p.26-27, nr.22, afb.; Börsch-Supan 1988, p.53, afb.20

Literatuur
Rumpf 1794, p.50; Rumpf 1803, I, p.203; ; Rumpf 1823, I, p.372; Bode 1883/2, p.128; Seidel (1906), p.110-111, afb.; Oldenbourg 1917, p.204 noot 1; Ledermann 1920, p.60; Delbanco 1928, p.77, nr.45; Budde 1929, p.42, 84; Stechow 1929, p.184; Lindeman 1929, p.235 noot 1, 276; Kunze 1931 (Cat. Berlijn-KFM), p.366-367; Martin 1935, p.149; Van Campen 1937, p.37 noot 1; Nordenfalk 1938, p.40; Stechow 1953, p.146 noot 5; Winkler Prins 1958-59, III, p.110; Plietzsch 1960, p.133; MacLaren 1960, p.383; Utrecht 1965 (Blankert), p.108 noot 5; Kühn 1965, p.413; Stechow 1966, p.150, 214 noot 15; Börsch-Supan 1967, p.164-165, 166, 173, 186 noot 62, 197, nr.121, afb.31; Poughkeepsie 1970 (Stechow e.a.), p.20; Parijs 1970 (Foucart), p.30; Lille/Arras/Dunkerque 1972 (Foucart/Oursel), p.69; Pigler 1974, II, p.465; Kettering 1974, I, p.214-215, 234, 238-239, 241-242, 273; II, p.450 noot 43-44, 451 noot 47, noot 50, 452 noot 52, app. p.506, 563, 625, pl.XCVI, afb.295; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.525, nr.74; Geismeier 1976 (Cat.Berlijn-Bode), p.67, 73; Parijs 1977 (Heilbrun), p.80; Salerno 1977-80, III, p.1051 noot 12; Blankert 1978, p.108 noot 5, app. p.259 noot 30a; Van Gelder 1978, p.248 noot 35, 249, afb.19; Fock 1979, p.471, 472, fig.17; Brenninkmeijer-De Rooij 1980, p.72; Roethlisberger 1981, p.71; Schweers 1981-82, I, p.89; Schulz 1982, p.26, 130; Kettering 1983, p.2, 112, 119, 166 noot 49, app.2 p.184, app.4 p.193, afb.162; Rome 1983 (Van den Brink), p.26; Sluijter-Seijffert 1984, p.31, 98-99, 175 noot 10, 228, 269; Haak 1984, p.303; Broos 1987, p.3, 6, 8 noot 3, noot 4, afb.1; Sutton 1987, p.4; Chong 1987, p.105, 119 noot 9; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.402; Van Suchtelen 1988, p.78 noot 115; Kapp 1989, p.16-18, afb.I; Höper 1990 (Cat. Bremen), p.251; Montreal 1990 (Duparc), p.44 noot 33; Olbrich 1990, p.190; Börsch-Supan 1992, p.40; Van den Brink t.p.; Roethlisberger t.p., nr.513, afb.697

Dit kabinetstuk van Abraham Bloemaert maakt deel uit van een cyclus van vier voorstellingen uit Guarini's *Il pastor fido*.[1] Deze cyclus vormde samen met een aantal andere stukken, waaronder vier landschappen op paneel, een ensemble, dat omstreeks 1635[2] werd ontworpen voor een 'cabinet', dat bij de vertrekken van Amalia van Solms op slot Honselaarsdijk behoorde, zoals uit latere inventarissen blijkt.[3] Helaas zijn er geen bronnen, zoals een opdrachtdocument of betalingsbewijzen, die bevestigen dat Frederik Hendrik de opdrachtgever moet zijn geweest, iets dat overigens door niemand in twijfel wordt getrokken. De opdracht hing zonder twijfel nauw samen met de uitbreiding van Honselaarsdijk tot een waar lustslot, iets waar de talrijke decoraties ook op wijzen.[4] Stadhouder Frederik Hendrik zal een belangrijke stem in de samenstelling en uitvoering van de cyclus hebben gehad. Hij groeide op in Frankrijk bij zijn moeder, Louise de Coligny, en bracht ook enige tijd door aan het Franse hof bij zijn peetvader Hendrik IV. Onder diens bewind kreeg de schilderkunst nieuwe impulsen en werd het Château Fontainebleau verfraaid met nieuwe decoratiecycli. Frederik Hendrik zal, gezien de vormverwantschap, vooral geboeid zijn geweest door twee cycli, die de Antwerpse schilder Ambroise Dubois (de vader van Ambrosius Bosschaert de Oude) in het begin van de 17de eeuw voor de Franse koningin Maria de Medici had geschilderd, hoewel deze pas na het vertrek van Frederik Hendrik naar de Noordelijke Nederlanden werden uitgevoerd. In 1609 keerde Frederik Hendrik terug naar Frankrijk en zal hij geïmponeerd zijn geweest door de pracht en praal van het gigantische buitenverblijf. De eerste cyclus van Dubois handelde over de geschiedenis van Clorinde en Tancred uit de *Gerusalemme liberata* van Tasso, en was gemaakt voor het 'Cabinet de la Reine'. De wandindeling, waar Dubois voor koos, was min of meer vergelijkbaar met die van het

Abraham Bloemaert *Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo*

kabinet in slot Honselaarsdijk. Het andere ensemble, met voorstellingen uit de *Historiae Aethiopicae* van Heliodorus van Emesa, bevindt zich nog (gedeeltelijk) in de Salon Louis XIII (vroeger 'Cabinet de Théagène' genaamd).[5] Vooral in deze cyclus zal Frederik Hendrik bijzonder geinteresseerd zijn geweest, getuige de serie schilderijen, die hij Bloemaert vanaf 1625 naar dit onderwerp liet schilderen.[6]

Na het overlijden van Willem III in 1702 kwam Honselaarsdijk in het bezit van de keurvorst van Brandenburg, Frederik I. In de daarop volgende jaren zijn veel van de schilderijen uit Frederik Hendriks voormalige jachtslot verwijderd en op transport naar Berlijn gezet, alwaar ze werden gebruikt om de vele paleizen en kastelen van de Brandenburger vorsten in en rond Berlijn in te richten. De vier Pastor fido-schilderijen van Bloemaert, Van der Lisse, Saftleven en Van Poelenburch, alsmede de vier bijpassende landschappen werden in 1742 door graaf Podenwils uit het 'cabinet' verwijderd en verhuisden nog datzelfde jaar naar Berlijn, zoals uit de betreffende transportlijst kan worden opgemaakt.[7]

In Berlijn werd de betekenis van de voorstellingen en hun onderlinge relatie niet meer begrepen. Bloemaerts schilderij werd in de inventarislijst van 1793 bijvoorbeeld als *Theagenes en Charicleia als verloofden* opgevoerd, zonder twijfel verband houdend met de stilistisch nauw verwante schilderijen, die Bloemaert eerder voor Frederik Hendrik had geschilderd, en die eveneens naar Brandenburg waren afgevoerd (zie noot 7).[8] Tot een definitieve scheiding van de serie kwam het in 1830, toen de doeken van Van Poelenburch en Saftleven, alsmede de landschappen van D'Hondecoeter en Van der Lisse in het Koninklijk Museum, het latere Kaiser Friedrich-Museum terechtkwamen. De schilderijen van Bloemaert en Van der Lisse vervolgden hun zwerftocht van kasteel naar kasteel. In eerste instantie kwamen de schilderijen in Schloß Charlottenburg terecht, vervolgens in de schilderijengalerij van het nieuwe paleis in Potsdam-Sanssouci. Pas in 1933 vonden de twee doeken hun definitieve bestemming in het kleine jachtslot Grunewald. Ook een van de landschapjes, het strand van Adam Willaerts, bevindt zich daar nog steeds.

De scène, die Abraham Bloemaert op dit schilderij heeft afgebeeld, is het slotakkoord van Guarini's *Il pastor fido* (V, 9). Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo wiste de zonde uit, die op Arcadië rustte na de ontrouw van Lucrina aan een van Diana's priesters, Aminta genaamd.[9] Analoog aan de tekst schilderde Bloemaert de bruidsstoet, begeleid door een Rei van herders, die de lof van het paar bezingt:

> 'Komt Hymen bruylofts-godt, dit nieuw-ghepaerde paer
> Met zeghen ervelyck besprenght voor duysend Iaer
> En steldt haer ten cieraat en roem voor alle menschen;
> Vergodet al hun doent: dit is ons hertlyck wenschen.'[10]

Uiteraard staan Amaryllis en Mirtillo centraal in de compositie, voorafgegaan door twee dansende en musicerende nimfen. Achter hen de tempel van Diana en de daaruit komende bruidsstoet, waar Börsch-Supan onder meer Montano, de hogepriester van Diana en de vader van Mirtillo, alsmede Dorinda, Silvio en (achter het bruidspaar) Corisca herkende.[11] In tegenstelling tot met name Herman Saftleven en Cornelis van Poelenburch kon Bloemaert

12.1 ABRAHAM BLOEMAERT
Charicleia reikt Theagenes de palmtak (1626)
's-Gravenhage, Mauritshuis

niet teruggrijpen op een prototype, waarop hij zijn compositie kon baseren, zelfs niet vanuit een andere context. Bloemaert heeft zich eigenlijk uitsluitend op de tekst kunnen oriënteren, al gaf die hem weinig aanknopingspunten. Niettemin is zijn aandeel in de serie het meest geslaagd. Dit geldt niet alleen voor de elegante compositie, maar ook voor het fraaie koloriet en de uitgebalanceerde verhouding tussen figuren en landschap. Bloemaerts huwelijksstoet laat zich nog het best vergelijken met het aandeel van Cornelis van Poelenburch, *De bekransing van Mirtillo* (zie cat.nr.48). Afgezien van typische ontleningen als de dansende figuur op de voorgrond links, zijn de voorstellingen vooral gerelateerd door de uitgelaten stemming en de daarbij behorende muzikale begeleiding. Vooropgesteld moet echter worden, dat Van Poelenburchs voorkeur voor relatief kleine figuren hem in dit ensemble parten speelt.

Kettering merkte terecht op, dat Bloemaert de voorstelling veel meer als historiestuk dan als pastorale interpreteerde.[12] Het werk sluit dan ook meer aan bij zijn historieschilderkunst uit de jaren twintig en dertig dan bij zijn pastorale schilderijen uit die tijd, die een sobere en melancholieke atmosfeer uitstralen, die ver afstaat van de levendigheid van het bruiloftstafereel. Een vergelijking met bijvoorbeeld *Theagenes en Charicleia tijdens hun bezoek aan de Pythische Spelen in Delphi* uit 1628 (afb.12.2) is zeker op zijn plaats.[13] De met een triangel uitgeruste nimf op de voorgrond is goed te vergelijken met haar dansende tegenspeelster op het zeven jaar oudere doek.[14] De houding van Amaryllis, en dan met name het gebaar van haar rechterhand en -arm, wordt herhaald door een van de figuren op *De prediking van Johannes de Doper* in het Museum of Art in New Orleans. De tuniek, die Mirtillo draagt in deze bruiloftstoet, werd eveneens gedragen door Theagenes op een ander werk van Bloemaert, *Charicleia reikt Theagenes de palmtak* (zie afb.12.1). Het fraaie dessin van Amaryllis' onderkleed was evenmin onbekend. Het wordt onder meer gedragen door de H.Gregorius, één van de vier kerkvaders op een schilderij uit 1633.[15] Blijkbaar had Bloemaert een voorliefde voor dergelijke exquise stoffen. In twee verschillende uitvoeringen van *De aanbidding van de koningen* draagt de knielende koning een kleed van vergelijkbare snit, maar van een andere kleur.[16]

Bij mijn weten is er slechts een ander werk bekend, dat *Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo* tot onderwerp nam, een schilderijtje van Warnard van Rysen, dat in een 18de-eeuwse veiling wordt genoemd.[17] Een tekening van Leonard Bramer uit omstreeks 1645 geeft het moment weer, waarop Corisca het bruidspaar om vergeving vraagt. Bramers opzet verraadt echter weinig affiniteit met de compositie van Bloemaert.[18]

P.v.d.B.

12.2 ABRAHAM BLOEMAERT
Theagenes en Charicleia tijdens hun bezoek aan de Pythische Spelen in Delphi
Huidige verblijfplaats onbekend

1 De andere drie schilderijen waren van de hand van Dirck van der Lisse (cat.nr.35), Cornelis van Poelenburch (cat.nr.48) en Herman Saftleven (cat.nr.51).

2 Het schilderij van Herman Saftleven draagt de datum 1635 (zie cat.nr.51).

3 In de inventaris van 1694 wordt deze ruimte het 'cleercamertje van Haer majesteit' (naar Mary Stuart, de echtgenote van Willem III) genoemd. Dat het ensemble waarschijnlijk specifiek voor deze ruimte werd ontworpen, blijkt uit de vermelding uit diezelfde inventaris, dat het om '18 vaststaende schilderijen' ging (Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.467, nr.343).

4 Zie hiertoe D.Snoep, 'Honselaersdijk: restauraties op papier', in *Oud Holland* 84 (1969), p.270-294.

5 Zie voor een overzicht van de beide cycli in hun oorspronkelijke context F.Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*. Parijs 1899. Verdere informatie wordt gegeven in *Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*. Petit Palais, Parijs 1965, p.90-92. Börsch-Supan (Cat.1964, p.27) wijst verder op de mogelijke bemiddeling, die de Franse architect Jacques de la Vallée kan hebben gespeeld. De la Vallée leidde in de jaren 1634-1637 de uitbreiding van het slot Honselaarsdijk.

6 *Theagenes en Charicleia na de schipbreuk* (1625), Bildergalerie Sanssouci, Potsdam-Sanssouci, inv.nr.94 (2531); *Theagenes en Charicleia tijdens hun bezoek aan de Pythische Spelen in Delphi* (1628) (afb.12.2), voorheen Schloss Schwedt, inv.nr.GKI 7287. Het derde werk, *Charicleia reikt Theagenes de palmtak* (1626) (afb.12.1), bevond zich in Paleis Het Loo, en bleef zodoende in Nederland. Tegenwoordig bevindt het zich in de schilderijenzaal Prins Willem V te Den Haag, als bruikleen van het Mauritshuis aldaar, inv.nr.16. Zie over deze reeks Broos 1987, pass.

7 Börsch-Supan 1967, p.197, nrs.114-121.

8 In 1823 betitelde Rumpf (1823, p.372) het werk zelfs als 'Opfer des Theagenes bei dem Grabe Achills'. Dat dit schilderij niet identiek was met een van Bloemaerts scènes uit de *Historiae Aethiopicae* uit Honselaarsdijk, werd door Broos aangetoond (1987, p.6).

9 Zie hierover Verkuyl 1971, p.45.

10 Govert vander Eembd, *Den Getrouwen herder uyt Arcadien. Overgestelt uyt de Italiaense in de Franse sprake, Door Baptista Guarini, Ridder. Ende nu uyt de Franse in Neder-duyts vertaelde [...] t'Haerlem, gedruct by Vincent Casteleyn [...] Anno 1618, Vyfde Handelingh, negende uytkomst*.

11 Börsch-Supan 1964, p.26. Corisca zal in deze stoet niet zijn afgebeeld. Volgens de tekst kwam zij juist de bruidsstoet tegemoet om Amaryllis en Mirtillo om vergiffenis voor haar zonden te vragen.

12 Kettering 1974, p.241-242. Een belangrijke indicatie in dit opzicht is het kledinggebruik, dat in geen enkel opzicht meer lijkt op de eenvoudige gewaden, die Bloemaert gebruikte voor zijn herders en herderinnen uit de jaren twintig.

13 Huidige verblijfplaats onbekend. Voorheen Bildergalerie der staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, inv.nr.GKI 7287.

14 Overigens is de nimf met de triangel een van de figuren, die als voorbeeld in het fameuze tekenboek van Abraham Bloemaert zijn gepubliceerd, en wel als fol. no.76 in deel 3 van het boek. Ik heb gebruik gemaakt van de 18de eeuwse, bij L.Renard in Amsterdam uitgegeven editie van dit *Oorspronkelijk en vermaard konstrijk tekenboek van Abraham Bloemaert*, waarin overigens wel van de oorspronkelijke platen van Frederik Bloemaert naar zijn vader gebruik is gemaakt. Zie over deze materie J.Bolten, *Method and practice. Dutch and flemish drawing books 1600-1750*. Landau 1985, p.48-67.

15 Collectie Richard L.Feigen, New York (1989).

16 Respectievelijk in het Centraal Museum, Utrecht (1624) en het Musée des Beaux-Arts in Grenoble.

17 Het betreft een 'migniature verbeeldende het Houwelyk van Pastoor Fido, een schoon ordonnantie, door Warnier', welke op 21 juli 1738 uit de collectie van Comte De Fraula in Brussel werd geveild.

18 De tekening maakt deel uit van een serie, die oorspronkelijk zesentwintig bladen zal hebben geteld. Dit blad is zonder twijfel de laatste in de reeks. De tekening bevindt zich in het Cabinet des dessins van het Louvre in Parijs, inv.nr.22.525.

13

Abraham Bloemaert

Landschap met Mercurius, Argus en Io

Gesigneerd en gedateerd middenonder: *A.Bloemaert f.1645*
Doek, 79 x 104 cm
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Schloss Vaduz
Inv.nr.349

Herkomst
Kunsthandel F.Goldmann, Wenen; In 1836 door Fürst Johann I von Liechtenstein verworven (tot ca.1908 in de Weense residentie)

Collectiecatalogi
Von Falke 1873, p.66, nr.561; Kronfeld 1927, p.74, nr.349

Literatuur
Parthey 1863-64, I, p.128, nr.19; Riegel 1882, II, p.169; Von Wurzbach I, p.110; Von Frimmel 1909, p.67; Thieme/Becker IV (Moes), p.126; Müller 1927, p.208; Delbanco 1928, p.62, 77, nr.50, afb.XLIII; Stix 1938, p.99, afb.52; Luzern 1948, p.38, nr.154; Zürich 1953, p.32, nr.13; Stechow 1966, p.25; Vaduz 1970, nr.81; Poughkeepsie 1970 (Stechow), p.20; Baumstark 1981, p.230, nr.101, afb.; New York 1985 (Liedtke), p.252-254, nr.159, afb.; New York 1985/2 (Hellerstedt), p.62; Sluijter 1986, p.64 noot 9, 65, 104; Basel 1987 (Chu), p.90-91, 260, nr.19, afb.; Baumstark 1987, p.28 noot 8; Roethlisberger t.p., nr.555, afb.744

Tentoonstellingen
Luzern 1948, nr.154; Zürich 1953, nr.13; Vaduz 1970, nr.81; New York 1985-86, nr.159; Basel 1987, nr.19

De hier door Abraham Bloemaert afgebeelde voorstelling van Mercurius en Argus maakt deel uit van de fabel van Io. Het is een van de meest bekende geschiedenissen uit Ovidius' *Metamorfosen* (I, 583-746) en zeker in de beeldende kunst een van de meest tot de verbeelding sprekende. Evenals in de fabel van Callisto (zie cat.nr.15) is Jupiters geslachtsdrift de aanleiding voor deze weinig verkwikkende geschiedenis. Hij raakt verliefd op de nimf Io en schaakt haar. Teneinde haar te verbergen voor zijn gemalin Juno, verandert hij haar in een witte koe. Door omstandigheden gedwongen, moet Jupiter zijn geliefde als geschenk aan de wantrouwige Juno afstaan. Deze laat de arme Io bewaken door de honderdogige wachter Argus, die nooit in slaap valt. Ten einde raad geeft Jupiter zijn zoon Mercurius de opdracht Argus te doden en Io in veiligheid te brengen. Mercurius weet zijn opdracht te volbrengen, door de wachter in slaap te laten vallen, en hem vervolgens te onthoofden. Dit gelukt echter pas in tweede instantie. Mercurius' eerste poging, Argus met zijn fluitspel in slaap te wiegen slaagt slechts ten dele. Pas nadat hij de meeslepende geschiedenis van Pan en Syrinx heeft voorgedragen, sluiten de laatste ogen van de wachter zich. Na de onthoofding van Argus verzamelt Juno de ogen van haar trouwe dienaar en versiert er de staart van de aan haar gewijde vogel, de pauw, mee. Io, tenslotte, krijgt haar oude aanzien weer terug.

De fabel was uitzonderlijk populair in de Nederlanden; de nu nog gevleugelde spreuken 'met Argus-ogen' en 'zo trots als een pauw' danken er hun bestaan aan. In de 17de eeuw bleek deze geschiedenis als schilderkunstig thema bij verschillende stijlgroeperingen bijzonder in trek. De late maniëristen en vooral de schilders rond Rembrandt hadden een grote voorliefde voor het thema. Ook een kunstenaar als Moyses van Wttenbrouck, die toch al een grote voorkeur aan de dag legde voor taferelen uit de *Metamorfosen* (zie cat.nr.58), beeldde verschillende passages van de fabel uit.[1] De scène met de fluitspelende Mercurius bij Argus was bij de Nederlandse kunstenaars veruit favoriet. Hierbij gaven de meeste schilders nauwelijks blijk van enige tekstgetrouwheid.[2] Afgezien van afbeeldingen op een aantal 16de-eeuwse illustraties werd Argus zelden of nooit met meer dan twee ogen uitgebeeld.[3] Tevens werd Mercurius bijna zonder uitzondering uitgerust met een herdersfluit of schalmei, en niet met een panfluit, terwijl deze toch uitvoerig door Ovidius (I, 711-712) werd beschreven. In tegenstelling tot de oorspronkelijke tekst is er in de populaire vertaling van Florianus slechts sprake van een 'pijpken'.[4] Tenslotte blijkt in een groot aantal gevallen Argus al in slaap te zijn gevallen, hoewel daar in de tekst pas sprake van is als Mercurius de fabel van Pan en Syrinx heeft verteld. De oorzaak voor deze al te simpele voorstelling van zaken kan ook afgeleid zijn van de misleidende bijschriften, waarmee veel boekillustraties gepaard gingen.[5] Ook uit de daaropvolgende passage, wanneer Mercurius zijn zwaard trekt om Argus te onthoofden, kan worden opgemaakt dat veel schilders blijkbaar niet de moeite namen de oorspronkelijke tekst te controleren. Ovidius noemt deze passage namelijk niet specifiek. Dit in tegenstelling tot de vertaling van Florianus, die wél melding maakt van het trekken van het zwaard.[6]

Mij is slechts één Nederlands schilderij bekend, dat wel op de oorspronkelijke bron is gebaseerd, met dien verstande dat Argus als een gewone sterveling is uitgebeeld. Het gaat om een schilderij van Gerbrand van den Eeckhout uit 1672, waar de als herder vermomde Mercurius een panfluit in de hand heeft en hier, gezien zijn gebaren, enige uitleg bij geeft (afb.13.1). Zonder twijfel vertelt hij de reeds indommelende Argus de geschiedenis van het ontstaan van de fluit.[7]

Mijns inziens zijn er twee oorzaken aan te wijzen voor de populariteit van de twee

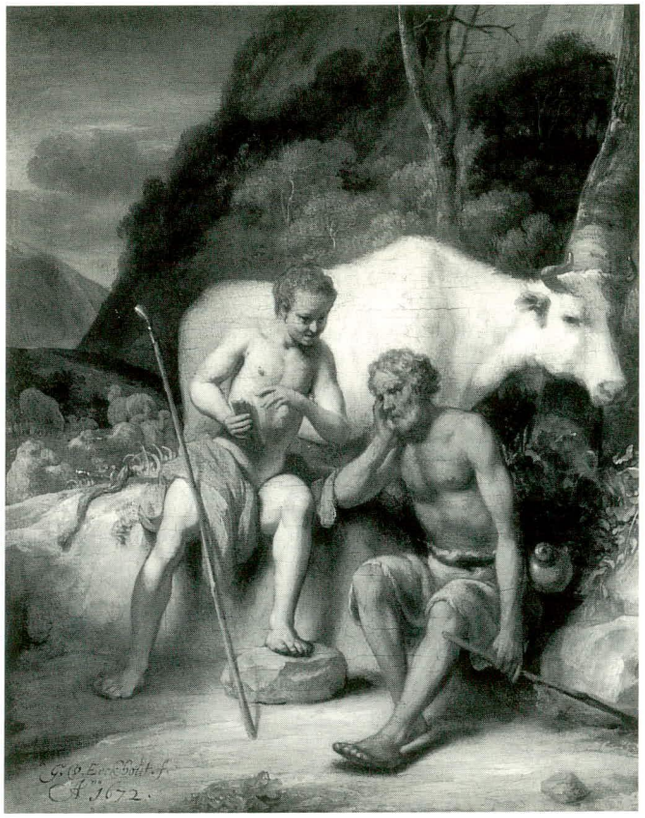
Abraham Bloemaert *Landschap met Mercurius, Argus en Io*

genoemde passages in de beeldende kunst en de niet erg tekstgebonden weergave ervan. Ondanks de gruwelijke afloop was het afbeelden van de fluitspelende Mercurius en luisterende/slapende Argus een buitengewoon geschikt onderwerp voor staffage van een geïdealiseerd weergegeven landschap, geheel volgens de richtlijnen, die Carel van Mander voor het schilderen van figuren in landschappen aanbeval.[8] Diezelfde Van Mander legde in zijn *Wtleggingh op den Metamorphosis*[9] een aantal betekenisgevende accenten bij de geschiedenis van Io, die zonder twijfel van invloed zijn geweest op de uitbeelding ervan. Van Mander duidde Argus als de 'reden oft redelijckheyt, die aendachtich als met hondert ooghen alles aenmerckt en overleght'. De dood van Argus wordt door Van Mander uitgelegd als 'den Mensch van de redelijckheyt berooft ...'. Over het versieren van de pauwen met Argus' ogen vermeldde Van Mander nog: '... t'welck anders niet en is dan een overghegheven begeerte tot rijckdom en hooghmoedighe lust tot ydel eere met een toegenegen aenschouwinghe der onvolmaeckter aerdtscher schoonheyt tot een uyterlijcke schade des gheests.'. Doordat Van Mander de fabel van Io, of althans onderdelen ervan, in een moraliserende context plaatste, krijgen veel schilderijen met dergelijke voorstellingen een dubbele bodem aangemeten.

Abraham Bloemaert schilderde dit werk op 81-jarige leeftijd. In een prachtig landschap, dat door een enorme olm wordt gedomineerd[10], is het groepje met de fluitspelende Mercurius en de (blijkbaar) in slaap gevallen Argus[11] op de voorgrond afgebeeld. De wijze, waarop Bloemaert de figuren in het landschap heeft geïntegreerd, onderscheidt zich nauwelijks van pastorale voorstellingen in een landschap, zoals we die onder meer van Bloemaert zelf en Pieter Lastman kennen (zie cat.nrs.11 en 34). Slechts door de aanwezigheid van de *caduceus* (Mercurius' staf), is de voorstelling te duiden.

De compositie gaat, net als Bloemaerts eerste uitvoering van het onderwerp, terug op een anonieme gravure naar Hendrick Goltzius (afb.20). Dit geldt vooral voor de houding en de aankleding van Mercurius zelf, maar ook voor het boomrijke landschap, met hier en daar een doorkijkje in de diepte. Alleen de figuur van de lijdzame Argus, bij Goltzius nog klaarwakker, wijkt af. In dit opzicht blijft Bloemaert trouw aan zijn eerste versie van het thema. Een schilderij van Jan Both met figuren van Nicolaus Knupfer, dat vijf jaar later werd geschilderd, in 1650, is in meerdere opzichten aan Bloemaerts rijpe werk verwant (afb.13.2). Ook Both koos voor een idyllische entourage, waarbij, net als bij Bloemaert, een grote boom de compositie domineert. De in slaap gevallen Argus is zonder twijfel gebaseerd op de inventie van Bloemaert.[12] De groepering van de beide hoofdpersonen, de zwenkende boomstam en de op de rug afgebeelde Io lijken daarentegen meer overeen te komen met de vroegere versie van Bloemaert.

P.v.d.B.



13.1 GERBRAND VAN DEN EECKHOUT
Mercurius en Argus (1672)
Parijs, Haboldt & Co. (1991)

1 Behalve drie uitbeeldingen van Mercurius en Argus (Weisner 1964, nrs.43, 46 en 56) kennen wij van Van Wttenbrouck nog drie schilderijen, die zeer zelden of nooit door andere kunstenaars zijn uitgebeeld, te weten *Io keert terug bij haar vader Inachus en haar zusters* (*ibid.*, nrs.8 en 39) en *Juno geeft Io aan Argus ter bewaking* (*ibid.*, nr.9). Ook zijn er van hem een aantal etsen met voorstellingen van de fabel bekend, waaronder een serie van zes, waarvan er een 1621 is gedateerd (O.Naumann, C.Levesque (ed.), *The illustrated Bartsch 6: Netherlandish artists*. 2 delen, New York 1980/1986, nrs.18-25).

2 Zie voor een (verre van volledig) overzicht Pigler 1974, p.175-177. Afgezien van de twee versies van Abraham Bloemaert in Liechtenstein en Utrecht (zie noot 3) zijn het vermelden verder nog waard een paneeltje van Van den Eeckhout (zie noot 7), een aan Cornelis Bisschop toegeschreven werk, dat op de achtergrond de geschiedenis van Pan en Syrinx laat zien (veiling Sotheby's Londen, 13/12/1985, nr.53), een van Bartholomeus Breenbergh in Musée Calvet in Avignon en een versie van Abraham Bloemaerts zoon Hendrick, welke zich in het Centraal Museum in Utrecht bevindt.

3 Op een paneeltje van Govert Flinck in Haus Koekkoek te Kleef is het gezicht van Argus gedeformeerd door de vele ogen. Dit stukje is overigens een vrije bewerking van de bekendere versie in het Rijksmuseum in Amsterdam. Behalve in het werk van Flinck komt de veelogige Argus ook nog voor op het vroege stuk van Bloemaert van omstreeks 1592 in het Centraal Museum, inv.nr.22657.

4 *Metamorphosis Dat is: Die Herscheppinghe oft Veranderinghe, in onse duytsche tale overgheset*. ed. Antwerpen 1619, fol.16r. Zie ook Sluijter 1986, p.107 noot 2.

5 *Ibid.*, p.64 noot 5.

6 'Daer nae heeft hy haestelijck sijn sweert wtghetrocken...'. Florianus, *o.c.* noot 4, fol.17r. Zie hiertoe Sluijter 1986, p.65.

7 Het doek bevindt zich bij Haboldt & Co. in Parijs. Het werkje (41 x 32 cm.) maakt deel uit van een serie, waartoe behalve dit werk ook nog *Juno verrast Jupiter en Io* (Particuliere collectie, Hamburg) en *Mercurius brengt Juno het hoofd van Argus* (Oblastní Museum, Olomouc) behoren.

8 Carel van Mander, *Den Grondt der Edel vrij Schilder-const*, in *Het schilder-boeck*. Haarlem 1604, fol.34-38. Zie hiertoe ook cat.nr.34.

9 Van Mander, fol.9r.

10 Directe voorstudies voor de grillige boompartij op deze voorstelling heb ik niet kunnen vinden, hoewel Bloemaert een grote voorliefde voor het tekenen van dit soort bomen had. Vergelijkbare studies zijn te vinden in de National Gallery of Art, Washington, inv.nr.B.30.618, en in het Metropolitan Museum of Art in New York, inv.nr.1970.242.3.

11 Petra Chu merkte op dat de houdingen van Mercurius en Argus wellicht activiteit, respectievelijk passiviteit uitdrukken (Chu in Basel 1987, p.90 noot 4).

12 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, inv.nr.140. Dit helaas zwaar beschadigde doek maakt mogelijk deel uit van een reeks van voorstellingen naar de fabel van Io, die Jan Both samen met zijn Utrechtse stadgenoot schilderde. De andere doeken bevinden zich in het Kunsthistorisches Museum in Wenen (*Mercurius op het punt Argus te onthoofden*) en in de Staatsgalerie Schleissheim (*Mercurius, Juno en de dode Argus*).

13.2 JAN BOTH EN NICOLAUS KNÜPFER
Mercurius en Argus (1650)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Hendrick Bloemaert *Pomona*

14

Hendrick Bloemaert

Pomona

Gesigneerd en gedateerd linksonder op de pompoen: *Henr.Bloemaert fec./ Ao 1635*
Doek, 109.3 x 118.4 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.2571

Herkomst
Geschenk van D.van der Kellen, J.P.Menger en J.Ph.van der Kellen aan Museum Kunstliefde (datum onbekend); Museum Kunstliefde, Utrecht; In 1918 door het museum aangekocht

Collectiecatalogi
Bredius 1885 (Museum Kunstliefde), p.31-32, nr.20; De Jonge 1933, p.11-12, nr.21; De Jonge 1952, p.15, nr.30

Literatuur
Wurzbach 1, p.112; Bénézit 1, p.705; Van Braam 1958, nr.468; Houtzager 1967, p.222-223; Wright 1978, p.40; Washington/ Detroit/Amsterdam 1980 (Brown), p.118; Sluijter 1986, p.85, 259, 427 noten 85-1, 85-2 en 86-1, 509 noot 259-2, afb.142; Wansink 1988, p.242 noot 16; Rollová 1991, p.124, 125 noot 8; Roethlisberger t.p., nr.H60, afb.H62

De fabel van Vertumnus en Pomona staat beschreven in het veertiende boek van Ovidius' *Metamorfosen* (623-771). Vertumnus, de god van de seizoenen, raakt zo verliefd op de nimf Pomona, dat hij zich op verschillende manieren vermomt om haar het hof te maken. Pomona, die zeer bedreven was in het kweken van vruchten en het verzorgen van tuinen, wenst echter haar kuisheid te bewaren, en gaat derhalve niet op zijn avances in. Tenslotte neemt hij de gestalte aan van een oude vrouw, en tracht Pomona ervan te overtuigen, dat haar schoonheid vrucht moet dragen, met andere woorden, zij dient haar afkeer van mannen opzij te zetten, en een goede echtgenoot te kiezen, waarbij hij zichzelf uiteraard aanbeveelt. Vertumnus haalt daarbij het exempel van de olm en de wijnrank aan, waarbij hij de boom met de schone nimf vergelijkt. Slechts door het aangaan van een verbintenis geraken zowel boom als wijnstok tot volle schoonheid en vruchtbaarheid. Pomona gaat echter pas overstag, wanneer Vertumnus zich tenslotte in zijn ware gedaante aan haar openbaart. Hoewel Ovidius de afloop niet vertelt, is deze wel duidelijk; Pomona wordt de geliefde van Vertumnus.

De fabel werd in de meeste Ovidius-commentaren uitvoerig uitgelegd, zij het op nogal uiteenlopende wijze.[1] Afgezien van de natuurhistorische betekenis, die aan de inhoud van de geschiedenis wordt toegekend[2], bestaan er morele interpretaties, die niet allemaal een even positieve uitleg aan het verhaal geven. Origineel is vooral de uitleg, die Carel van Mander in zijn *Wtleggingh* gaf. Pomona, de 'Appel en Fruyt-Godinne', staat in zijn interpretatie voor de Deugd, vanwege haar drie appelen, die verwijzen naar de vruchten, die de deugdzame Hercules uit de tuin der Hesperiden haalde. Weliswaar rept de oorspronkelijke tekst nergens van deze appelen, maar mogelijk liet Van Mander zich inspireren door Pomona's naam. Zijn uitleg komt er vervolgens op neer, dat wie deugdzaam wil worden, zich zeer veel moeite moet getroosten, zich keer op keer aan de omstandigheden moet aanpassen, en zich dient te ontdoen van alle slechte eigenschappen.[3]

Hoewel er dus verschillende interpretaties van de fabel de ronde deden, staat de moeite, die gedaan moet worden om een doel te bereiken, bij de meeste voorop. Bij Van Mander was dat doel de Deugd, in andere gevallen de liefde van een waardige vrouw, de rijkdommen der aarde of de volharding in meer algemene zin.[4]

De fabel van Vertumnus en Pomona bleek een zeer populair onderwerp in de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst, hoewel er nauwelijks sprake van een beeldtraditie was.[5] De spaarzame boekillustraties uit de tweede helft van de 16de eeuw speelden daarom een belangrijke rol voor de beeldvorming van het thema.[6] Het is daarom ook niet opzienbarend, dat de beeldvorm, die in deze boekillustraties werd vastgelegd, nauwelijks enige verandering onderging bij de verschillende kunstenaars, die het thema tot uitgangspunt namen. Bijna zonder uitzondering werd het moment uitgebeeld, waarop Vertumnus in de gedaante van een oude vrouw de schone nimf Pomona tracht te overtuigen van het belang van het aangaan van een verbintenis. De aanwezigheid van het nodige bijwerk, zoals vruchten, de (ommuurde) tuin, de boom en de wijnstok, alsmede de sikkel als attribuut van Pomona, maakte herkenning van de voorstelling tamelijk eenvoudig. Op een aantal schilderijen komen ook de drie appelen voor, waar Van Mander naar verwees, onder meer bij Nicolaes Berchem en Paulus Moreelse (cat.nr.43).[7] Het is zeer opmerkelijk, dat het onderwerp in praktisch alle geledingen van de Nederlandse historieschilderkunst zo veel weerklank ondervond. Zowel bij de Haarlemse en Utrechtse maniëristen, de Amsterdamse historieschilders rond Pieter Lastman, de caravaggisten, de academisten in Amsterdam

en vooral bij de schilders uit de omgeving van Rembrandt werd het thema uitgebeeld. De enorme populariteit van het onderwerp had meer dan één oorzaak. Het thema bezat dermate veel aantrekkelijke facetten, dat praktisch iedere stroming binnen de Hollandse schilderkunst er wel iets van zijn gading in kon vinden. Het gaf schilders de mogelijkheid een fraai naakt te schilderen, zoals bij Hendrick Goltzius[8], terwijl het picturaal interessante contrast tussen een jonge begeerlijke vrouw en een oud, verschrompeld besje tot de verbeelding van veel kunstenaars zal hebben gesproken. Ook het schilderen van een uitgebreid stilleven-bijwerk gaf de kunstenaar een mogelijkheid om te excelleren.[9] De morele interpretatie van de fabel tenslotte zal in sommige gevallen een rol hebben gespeeld bij de uitbeelding van het thema, hetgeen kon uitmonden in een verkapte vanitas-voorstelling.[10]

De vorm, die Hendrick Bloemaert voor zijn uitbeelding van het thema koos, is zeer uitzonderlijk. In tegenstelling tot de meeste andere versies, die we van het onderwerp kennen, schilderde Bloemaert Pomona alleen op de voorgrond. Ze is op traditionele wijze weergegeven, leunend op een arm, terwijl ze met haar sikkel op een perzik in haar linkerhand wijst. Dat Pomona hier is voorgesteld, blijkt niet alleen uit de attributen, zoals de vruchten, de sikkel en de met wijnranken getooide olm achter haar, maar ook uit de aanwezigheid van de als oude vrouw vermomde Vertumnus, die op de achtergrond de tuin van de fruitgodin betreedt. Het is niet onmogelijk, dat Bloemaert hier Pomona als personificatie van 'De Smaak' heeft willen voorstellen.[11] Dit wordt in ieder geval bevestigd door de nadrukkelijke verwijzing naar de perzik.[12] De associatie van Pomona met het zintuig van de smaak komt eveneens ter sprake bij een gedicht in de *Nederduytschen Helicon* uit 1610.[13] Mogelijk ontleende Hendrick Bloemaert de toevoeging van Vertumnus op de achtergrond aan zijn vader, die de figuur van het oude vrouwtje in tenminste drie van zijn uitbeeldingen van het thema op vergelijkbare wijze toevoegde.[14]

Een (overigens zeer voorzichtige) suggestie van Eric Jan Sluijter, als zou de signatuur van Hendrick Bloemaert op de pompoen linksonder een spitsvondige verwijzing zijn naar een embleem van Cats, en analoog daaraan 'naar de groeiende liefdespijn van de vooralsnog afgewezen smachtende minnaar, in casu de schilder zelf ...' lijkt mij iets te vergezocht,

14.1 HENDRICK BLOEMAERT
Heilige familie
Londen, Colnaghi (1992)

14.2 ABRAHAM BLOEMAERT
Pomona
New York, Gutekunst & Co., Inc.

14.3 ABRAHAM BLOEMAERT
Pomona
Toronto, particuliere collectie

14.4 HENDRICK BLOEMAERT (?)
Pomona
Praag, Národní Galerie

maar is niettemin het onderzoeken waard.[15] In dit verband zou ik tenslotte nog willen wijzen op de steen, waarop de linkervoet van Pomona rust. Een dergelijk motief komt ook voor op een andere versie van het thema, een koperstukje van Jan Tengnagel uit 1617.[16] Mogelijk is hier de standvastigheid van de nimf uitgebeeld; zij wenst haar kuisheid nog niet te verliezen.[17]

Overigens is er van de hand van Hendrick Bloemaert nog een versie van het thema bekend, waarbij de kunstenaar wel de traditionele confrontatie tussen Pomona en de als oude vrouw vermomde Vertumnus uitbeeldde (afb.41.1).[18] Op dit schilderij bleef Bloemaert trouw aan een in Utrecht gewortelde beeldtraditie; de figuren zijn ten halven lijve geschilderd en het contrast tussen de lachend uit het beeld kijkende Pomona en de vermanende oude vrouw is versterkt door de figuren nauw in te kaderen.[19]

De Pomona uit 1635 is zeker representatief voor het werk, dat Hendrick Bloemaert rond deze tijd maakte. Aangezien relatief veel van de schilderijen, die hij tussen 1630 en 1638 maakte, zijn gedateerd, is het tamelijk eenvoudig, zijn ontwikkeling als figuurschilder te schetsen. Zijn vroege werk staat nog sterk onder invloed van de vormentaal van zijn vader. Met name in zijn voorkeur voor tamelijk boerse vrouwentypen met zware, vlezige armen en polsen, maar ook een in het maniërisme gewortelde ritmiek in de contouren verraden zijn artistieke herkomst. Halverwege de jaren dertig evolueert zijn stijl onder invloed van het opkomend classicisme in Utrecht. In de *Pomona* uit zich dat vooral in de strenge horizontalen en verticalen van de architectuur, die in sterke mate de compositie bepalen. Ook het koloriet is beduidend koeler van toon dan zijn meer uitbundige werk uit het begin van het decennium. Het gezicht van Pomona verbeeldt al veel meer het ultieme schoonheidsideaal, dat pas tegen 1640 in de *Diana en Callisto* een definitieve expressievorm vond (zie cat.nr.15).[20] Dat dit schilderij min of meer een overgangsfase weerspiegelt, blijkt wel uit de nog sterk aan Abraham Bloemaert herinnerende pose van de linkerarm en de zo kenmerkende bladslag.[21]

Hendrick Bloemaert zal zich bij de totstandkoming van het schilderij vooral hebben laten leiden door een van de versies, die zijn vader van het onderwerp maakte (afb.14.2).[22] Ook op dat schilderij is Pomona in haar eentje op de voorgrond weergegeven, terwijl Vertumnus slechts op de achtergrond

figureert. Wellicht nog interessanter met betrekking tot het Utrechtse schilderij is de voorstudie, die Abraham Bloemaert voor zijn versie maakte (afb.14.3).[23]

In verband met dit schilderij zou ik tenslotte nog willen wijzen op een tekening, die mogelijk een rol heeft gespeeld in de totstandkoming van de voorstelling. Het blad bevindt zich in de Národní Galerie in Praag, en vertoont een opmerkelijke overeenkomst in de compositie, zij het in spiegelbeeld (afb.14.4).[24] Hoewel er zeer veel overeenkomsten tussen beide composities zijn te ontdekken (alleen al het feit, dat Pomona in beide gevallen alléén is afgebeeld op de voorgrond), lijkt mij het blad in Praag geen voorstudie voor het schilderij. Wellicht is het bedoeld geweest als ontwerp voor een niet uitgevoerde gravure, zoals Anna Rollová suggereerde.[25]

P.v.d.B.

1 Zie voor een zeer volledig overzicht van deze commentaren Sluijter 1986, p.243-255.

2 Hierbij wordt Vertumnus voorgesteld als de veranderende jaargetijden, en Pomona als datgene wat de aarde vrucht doet dragen. De vereniging van beiden doet aarde vruchtbaar geraken en zij brengt op deze wijze bloemen en vruchten voort (*ibid.*, p.243-244).

3 De letterlijke passage luidt: 'Wie dan tot der deught wil comen heeft grooten vlijt te doen, het zij in wat staet hy is, en hem te gevoeghen nae tijdt, noodt, en alderley gheleghentheyt: en ten lesten aflegghen alle Vrouwlijck wesen, cleenhertheyt, 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' (Van Mander, fol.115v).

4 Zie Sluijter 1986, p.245.

5 *Ibid.*, p.381.

6 In de eerste plaats geldt dat voor het prentje van Bernard Salomon uit zijn befaamde reeks van 178 houtsneden in de beroemde Ovidius-editie uit 1557 van Guillaume Borluit. Belangrijker waren wellicht nog de houtsneden, die Virgil Solis naar het voorbeeld van Salomon maakte, en die vanaf 1566 in de Nederlandse *Metamorfosen*-vertalingen van Florianus werden gebruikt. Tenslotte waren daar nog de etsen van Antonius Tempesta, die voor het eerst in een Antwerpse editie van 1606 werden gebruikt. Voor afbeeldingen, zie Sluijter 1986, afb.79-81.

7 Het schilderij van Berchem bevindt zich in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.

8 Er zijn twee versies van Goltzius bekend, die uiterlijk maar weinig van elkaar verschillen (Sluijter 1986, afb.85 en 86).

9 In dit verband wil ik wijzen op een uitzonderlijke versie van Jan van Kessel, welke niet door Sluijter werd vermeld. Van Kessel situeerde de scène in een binnenhof van een rijke fantasie-architectuur, waarbij de voorgrond volledig wordt ingenomen door een fantastische uitstalling van de meest uiteenlopende groente- en fruitsoorten. Het schilderij bevond zich in 1986 bij Colnaghi in New York (zie K.Jones Hellerstedt, *Gardens of earthly delight. Sixteenth and seventeenth-century netherlandish gardens*. The Frick Art Museum, Pittsburgh 1986, cat.nr.8.).

10 Zie hiertoe Sluijter 1986, p.251-252.

11 Sluijter 1986, p.427 noot 86-1. Sluijter verwees hierbij onder meer naar een schilderij van Christiaen van Couwenbergh, dat zich in universiteitscollectie van Göttingen bevindt, inv.nr.136. Wellicht, dat ook een schilderij van Jan van Noordt uit de collectie van de Rijksdienst Beeldende Kunst te Den Haag als zodanig is op te vatten, inv.nr.NK 1742.

12 Hoewel de voorgestelde vrucht m.i. een perzik is, zou het ook een appel kunnen zijn; mogelijkerwijs betreft het een verwijzing naar de naam van Pomona (*Pomum* = boomvrucht, in het bijzonder een appel). De perzik, maar ook de appel, zijn dragers van verscheidene emblematische betekenissen, die meestal ongunstig zijn bedoeld, maar soms ook een positieve betekenis bezitten, zoals verwijzing naar huwelijk of vruchtbaarheid. Zie met betrekking tot de symbolische betekenis van vruchten Sam Segal, 'The symbolic meaning of fruits', in *A fruitful past*. Gallery P.de Boer, Amsterdam/Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983, p.14-43.

13 *Ibid.*, p.255, 256-257.

14 *Ibid.*, afb.83, 84 en 87. Overigens was de figuur van Vertumnus in de eerste opzet van het schilderij veel dichter bij de rechter beeldrand geschilderd, zoals uit een *pentimento* blijkt (met dank aan Marcel Roethlisberger, die me hierop attent maakte).

15 *Ibid.*, p.259. Het gaat om het zesde embleem in Cats' *Proteus ofte Minnebeelden* (1627), dat vergezeld gaat van het motto 't Neemt toe, men weet niet hoe'.

16 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A4699.

17 Dit werd, met betrekking tot het stuk van Tengnagel, gesuggereerd door Eric Jan Sluijter (E.J.Sluijter, '*Vertumnus en Pomona* door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617)', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), p.392). Het is wellicht nuttig te refereren aan een embleem in Ripa's *Iconologia*, waarbij de 'stantvastigheyt' of *constanza* wordt voorgesteld door een vrouw, die de rechterhand omhoog heft, en in de linker een op een vierkante steen staande spies vasthoudt. De vierkante steen duidt op 'vastigheyt', gezien de eigenschappen van het vierkant; '... het blijft altijd op alle sijden vast staen' (Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des Verstands*. Amsterdam 1644 (facs.ed.Soest 1971), p.484).

18 Sluijter 1986, afb.141.

19 Zie ook het voorbeeld van Moreelse (cat.nr.41).

20 Vergelijkbare gezichtstypen komen we onder meer tegen op *De heilige familie*, die eveneens 1635 gedateerd is, en zich in 1992 bij Colnaghi in Londen bevond (afb.14.1), alsmede een ongedateerde *Moeder met kind* in het Centraal Museum te Utrecht, inv.nr.13570. Het meest verwant is echter een ongedateerde voorstelling met een *Jonge vrouw met vogelkooi* (verblijfplaats onbekend, voorheen Brod Gallery, Londen 1975).

21 Vergelijk bijvoorbeeld diens *Pastorale* uit 1627 (cat.nr.11).

22 Gutekunst & Co., Inc., New York. Het doek kan omstreeks 1612-'15 worden gedateerd. Met dank aan Peter Sutton, die me op het schilderij attent maakte.

23 De tekening bevindt zich in een particuliere collectie in Toronto. In tegenstelling tot het schilderij, waar het als voorstudie voor diende, is het doorkijkje open, en zijn, net als bij Hendrick Bloemaerts versie, de contouren van een bouwwerk zichtbaar. Op het schilderij in New York daarentegen is het doorkijkje aanzienlijk verkleind, en is Vertumnus slechts ten dele zichtbaar. Met vriendelijke dank aan Jack Kilgore, die mij op het bestaan van de tekening wees.

24 Rood krijt, gewassen, gehoogd met wit. Národní Galerie, Praag, inv.nr.DK 5440.

25 Rollová 1991, p.124.

15

Hendrick Bloemaert
Diana en Callisto

Gesigneerd op de boog:
Henr.Bloemaert fe.
Doek, 123 x 154 cm
Emmanuel Moatti, Parijs

Herkomst
Wellicht *Bad van Diana* in testament Godefrius Bloemaert uit 1673[1]; Particuliere collectie, Frankrijk; Veiling Bordeaux (Vergne) 23/10/1986; Emmanuel Moatti, Parijs (Cat.1992, nr.3, European Fine Art Fair, Maastricht 1993)

Literatuur
Huys Janssen 1990, p.32, 54, afb.1; Roethlisberger t.p., nr.H71, afb.H73

De fabel van Callisto is afkomstig uit de *Metamorfosen* van Ovidius (II, 401-521). Zij was een van de nimfen uit het gezelschap van de jachtgodin Diana. Alle nimfen hadden de gelofte op kuisheid afgelegd, maar Callisto was, tot haar ongeluk, door Jupiter verleid, die haar had benaderd in de gedaante van Diana zelf. Wanneer het gezelschap uitrust na de jacht en Diana haar gezellinnen de opdracht geeft zich te ontkleden, wordt de zwangerschap van Callisto geopenbaard. Diana, vertoornd geraakt door Callisto's verbreken van de gelofte, verbant de ongelukkige nimf. De ellende voor Callisto is dan echter nog niet ten einde. Nadat zij haar zoon Arcas heeft gebaard, wordt zij door Jupiters gemalin Juno veranderd in een berin. Pas veel later zou Jupiter moeder en zoon belonen, door hen als sterrebeelden (Grote en Kleine Beer) naar het firmament te halen.

Aan het eind van de 16de- en begin van de 17de eeuw was het, samen met de parallelgeschiedenis van de jager Actaeon, een ongemeen populair onderwerp in de beeldende kunst in de Nederlanden. De geschiedenis werd vooral gezien als een voorbeeld, hoe overtreding van de kuisheidsgelofte wel moest leiden tot bestraffing, waarbij, zoals Sluijter heel terecht aangaf, volledig voorbij werd gegaan aan de onschuld van Callisto, waarop Ovidius zo duidelijk de nadruk had gelegd.[2] In tegenstelling tot vele andere fabels uit de *Metamorfosen*, zal Van Manders interpretatie van Ovidius[3] nauwelijks een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van het thema in de beeldende kunst.[4] Sluijter noemde slechts één Nederlandse bron, die de fabel van Callisto meermalen als exemplum gebruikte voor de moraal van de eerbaarheid, namelijk Houwaerts *Pegasides pleyn*.[5]

Het is dan ook dit moraliserende element van het verhaal, dat in de beeldende kunst centraal staat, het ontdekken van Callisto's zwangerschap en de reactie van Diana daarop. De nadruk op de ontucht van Callisto is doorgaans groter dan in de oorspronkelijke tekst van Ovidius, hoewel er in de verschillende uitbeeldingen van het thema zeker nuanceverschillen zijn op te merken. Van belang voor de beeldvorming en de interpretatie van het thema waren een aantal gravures, die rond 1600 zijn geproduceerd.[6] Vooral de teksten, die de gravures begeleidden speelden een grote rol. In de meeste teksten (en afbeeldingen) wordt de schuld van Callisto aangedikt. Slechts in één geval wordt expliciet aangegeven, dat zij het geweld van Jupiter moest ondergaan.[7] Op deze gravure ontbreekt ook het bestraffende gebaar van Diana, zodat het lijkt alsof veroordeling van Callisto in het midden wordt gelaten.

In de schilderkunst was het thema buitengewoon populair bij de schilders van het (vrouwelijk) naakt. Dat waren vooral de Haarlemse en Utrechtse maniëristen (Goltzius, Cornelisz en Wtewael met name) en de meer op het classicisme georinteerde kunstenaars, waartoe we ook Hendrick Bloemaert kunnen rekenen. Ook bij Cornelis van Poelenburch en zijn school was het onderwerp in trek. Net als bij de meeste andere grootfigurige voorstellingen van Diana en Callisto, baseerde Hendrick Bloemaert zich op Titiaans beroemde versie, welke door Cornelis Cort in prent was gebracht.[8] Bloemaert was bij het schilderen van het tafereel echter nauwelijks geïnteresseerd in de emotionele of moraliserende aspecten van het thema, in tegenstelling tot veel van zijn collega-schilders.[9] Van veel groter belang was het opzetten van een heldere en afgewogen compositie, die zijn aantrekkingskracht vooral ontleende aan de prachtig geschilderde naakten, waarbij de op de voorgrond geposteerde nimf geen enkele rol in het verhaal speelt. Integendeel, zij lijkt zich veel meer met de beschouwer bezig te houden. Dergelijke, uit het beeld kijkende figuren komen vaak in het werk van Hendrick Bloemaert voor, onder meer op de twee uitbeeldingen van *Simson en*

Delila, respectievelijk in de Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wenen en het Provinciaal Overijssels Museum te Zwolle.[10] Bloemaerts opvatting van het onderwerp lijkt het meest overeen te komen met de late academistische schilderijen van Cornelis Cornelisz van Haarlem, die het thema meermalen uitbeeldde.[11] Opmerkelijk genoeg was het thema in Utrecht weinig populair. Slechts van Wtewael zijn twee verschillende versies bekend, die echter in geen enkel opzicht verband houden met *Diana en Callisto* van Hendrick Bloemaert. Ook van Hendricks vader, Abraham Bloemaert, zijn geen voorbeelden bekend, al moet hij ze wel hebben geschilderd.

Het doek wordt door Roethlisberger beschouwd als Hendrick Bloemaerts meest attractieve en belangrijkste mythologische werk, wat het zonder twijfel is.[12] De door Roethlisberger voorgestelde datering tussen 1635 en 1640 lijkt mij zonder meer juist. De elegante vormgeving van de figuren en het koele, iets afstandelijke koloriet sluiten een datering voor 1635 uit. Het gezicht van de nimf is hetzelfde als dat van Pero in een voorstelling van *Caritas Romana*, die zonder twijfel uit dezelfde tijd stamt (afb.15.1).[13] Nauw verwant is ook *Pomona* uit 1635 in het Centraal Museum te Utrecht (cat.nr.14), terwijl *De H.Agnes* uit 1641[14] toch al enigzins de spontaniteit ontbeert, die uit het latere werk van Hendrick Bloemaert helemaal is verdwenen. De stijve, onhandig geschilderde bijbelse taferelen, die Bloemaert voor de kerk van Sint Georgius van de Oude Clerezij in Amersfoort schilderde, staan zeer ver af van zijn produktie in het vierde decennium van de 17de eeuw.[15] Roethlisberger wijst overigens met recht op de stijlovereenkomsten met een aantal schilderijen van Hendricks vader, Abraham Bloemaert. Vooral *De bruiloft van Peleus en Thetis* in het Mauritshuis te Den Haag uit 1638 (afb.15.2) heeft een even prominente rugfiguur als repoussoir. Zonder twijfel zal de zoon de kunst van de vader hebben afgekeken.

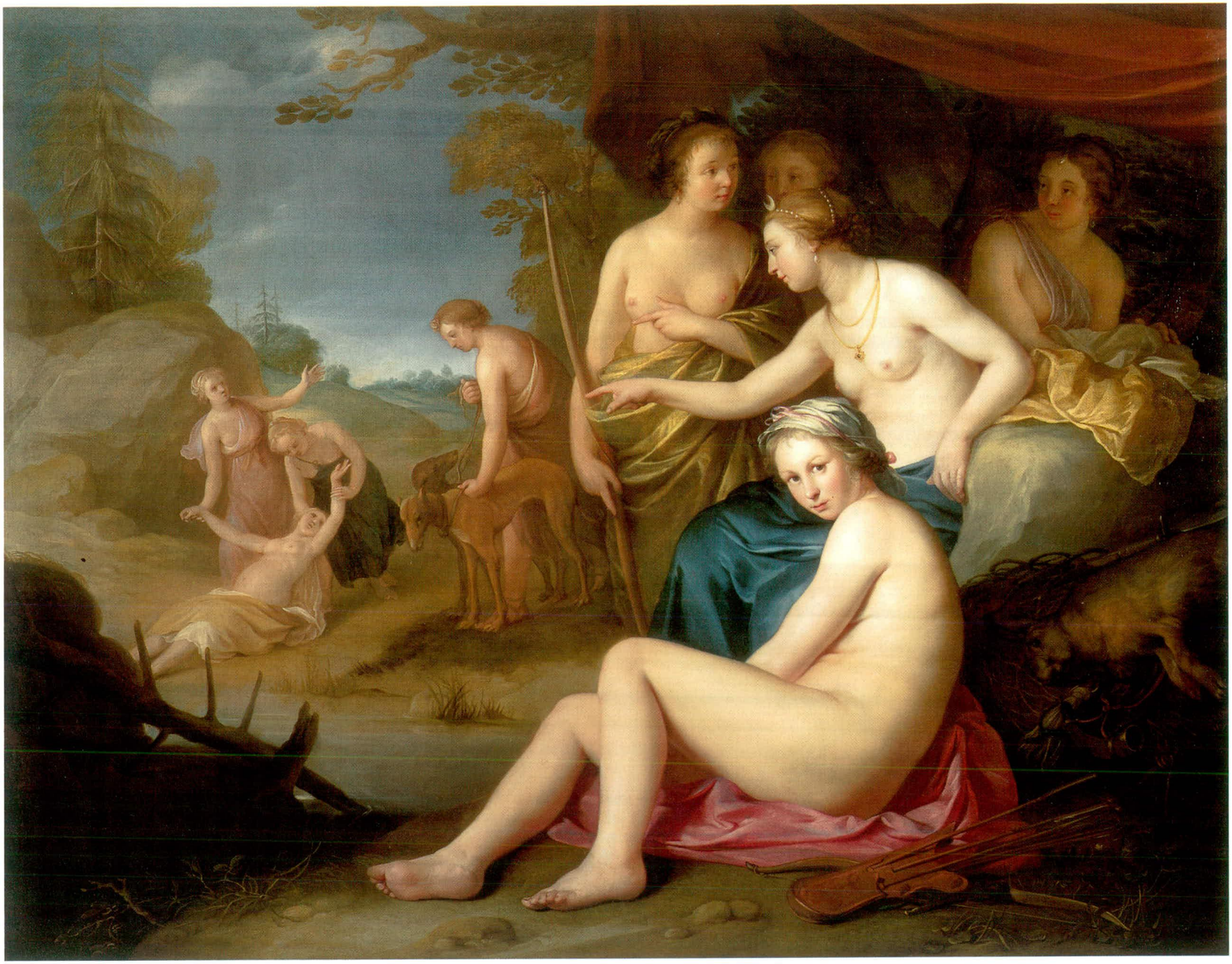
Hoewel de ongelukkige geschiedenis van Callisto niet echt op zijn plaats lijkt binnen het kader van de tentoonstelling, is heel bewust voor juist dit schilderij gekozen. Zoals ik al aangaf, is Bloemaerts interpretatie van iedere emotionele lading ontdaan. Callisto is naar de achtergrond verbannen en speelt nauwelijks nog een rol in de compositie, die geheel wordt bepaald door de klassieke voorgrondgroep, die dezelfde atmosfeer ademt als vergelijkbare voorstellingen van Jacob van Loo (cat.nrs.37), Paulus Bor (cat.nr.16) of Gerard van Honthorst (cat.nr.27).

P.v.d.B.

15.1 HENDRICK BLOEMAERT
Cimon en Pero ('Caritas Romana')
Huidige verblijfplaats onbekend

15.2 ABRAHAM BLOEMAERT
De bruiloft van Peleus en Thetis (1638)
's-Gravenhage, Mauritshuis

1 M.J.Bok in Utrecht/Braunschweig 1986, p.219, 220 noot 40.
2 Sluijter 1986, p.190.
3 Van Mander, fol.17v-18r.
4 Sluijter 1986, p.187.
5 *Ibid.*, p.188-189. Jan Baptist Houwaert, *Pegasides Pleyn ofte den Lusthof der maechden*. Rotterdam 1615 (eerste editie 1582).
6 Zie Sluijter 1986, afb.47-52.
7 Het betreft hier een gravure van Jacob Matham uit 1599 naar Cornelis van Haarlem. *Ibid.*, afb.50.
8 Collectie Duke of Sutherland, in bruikleen aan de National Gallery of Scotland, Edinburg. Voor de gravure van Cort, zie Sluijter 1986, afb.47.
9 Een interessant voorbeeld ter vergelijking is de variant die Jacob van Loo naar Titiaans schilderij maakte. Diens drang om (net als Bloemaert) een heldere compositie neer te zetten met statisch geposteerde naakten werd doorkruist door de (in navolging van Titiaan) heftige bewegingen in de groep met Callisto, waardoor het schilderij te veel op twee gedachten hinkt. Het schilderij bevond zich tot 1991 bij Kunsthandel Schlichte Bergen in Amsterdam.
10 Zie hierover ook C.J.A.Wansink, 'Simson en Delila; niet Gesina ter Borch, maar Hendrick Bloemaert', in *Oud Holland* 102 (1988), p.236-242.
11 Onder meer op een rond 1615 te dateren paneel in Kiev. Zie Sluijter 1986, afb.56.
12 Gaarne wil ik Marcel Roethlisberger bedanken voor de informatie, die hij me over het schilderij toestuurde. Zijn monografie over de kunstenaarsfamilie Bloemaert zal nog dit jaar worden gepubliceerd.
13 Veiling Londen (Christie's) 17/12/1982, nr.61.
14 Veiling Londen (Christie's) 28/4/1972, nr.94.
15 Bijvoorbeeld *De aanbidding van de herders* uit 1659.



Hendrick Bloemaert *Diana en Callisto*

16

Paulus Bor

Pretiose, Don Jan en de zigeunerin Maiombe

Gesigneerd en gedateerd onder, links van het midden: *P.Bor 1641*
Doek, 123.8 x 147.5 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.5499a

Herkomst
Collectie Cels, Brussel; Veiling collectie Cels, Brussel (Le Roy Frères) 24/11/1922, nr.2; Galerie Rothmann, Amsterdam; Kunsthandel Benedict, Berlijn (1927); Collectie J.J.M.Chabot, Brussel/Scheveningen; In bruikleen aan het Centraal Museum (1927-1943); In 1943 aangekocht met steun van de 'Vereeniging Rembrandt'

Collectiecatalogi
De Jonge 1933, p.14, nr.28, afb.; De Jonge 1952, p.19-20,nr.42, afb.40

Literatuur
Bloch 1928, p.24, 25-26, afb.; Von Schneider 1933, p.83; Amsterdam 1934, p.7, nr.12, afb.; Hennus 1934, p.280, afb.; Martin 1935, p.132, 134, afb.80; Utrecht 1941, p.10-11, nr.28, afb.19; Van Luttervelt 1947, pass.; Bloch 1949, p.105, 107, afb.2; Gerson 1952, p.21, afb.46; Utrecht/Antwerpen 1952, p.15-16, nr.20, afb.14; Bloch 1952, p.19; Nicolson 1952, p.252 noot 23; Zürich 1956, p.18, nr.36, afb.23; Van Braam 1958, p.50, nr.556A, afb.; Tel Aviv 1959, nr.20; Oslo 1959, nr.7, afb.; Plietzsch 1960, p.131, afb.221; *Kunstwerk van de maand*, juni 1965; Foucart 1965, p.16, afb.sectie 11; Braun 1966, p.74 noot 1; Vieu-Kuik 1966, p.21; San Francisco/Toledo/Boston 1966 (Van Thiel), p.48, nr.15, afb.; Houtzager 1967, p.154-155, 222-223, afb.; Keyes 1975, I, p.92-93; Von Moltke 1977, p.147, 148, 149, 150, 151, 159, nr.7, afb.100; Nicolson 1979, p.24; Wright 1980, p.48; Washington/Detroit/Amsterdam 1980 (Brown), p.120; Mazur-Contamine 1981, p.7, 8 noot 11; De Jong 1981, p.40, 42, afb.2; Gaskell 1982, p.267-268, 269, afb.50a; De Vries 1982, p.13 noot 25; Haak 1984, p.318, afb.680; Köln 1984 (De Meyere), p.46-47, nr.15; De Meyere 1984, p.10; Mai 1984, p.26; Nicolson 1990, I, p.66; III, afb.640; Bercht 1991, p.15, 22, 42, 43, 47-49, 50, 51, 52, 77, 90-91, cat.nr.15, afb.18; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992 (De Meyere), p.114-115, nr.19

Tentoonstellingen
Amsterdam 1934, nr.12; Utrecht 1941, nr.28; Utrecht/Antwerpen 1952, nr.20; Zürich 1956, nr.36; Tel Aviv 1959, nr.20; Oslo 1959, nr.7; San Francisco/Toledo/Boston 1966-67, nr.15; Köln 1984, nr.15; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992, nr.19

Lange tijd was dit schilderij van Paulus Bor bekend als *De waarzegster*, totdat het door Van Luttervelt in verband werd gebracht met Jacob Cats' *Het Spaens heydinnetje*.[1]

Een meisje uit een rijk geslacht, Constance, wordt op jonge leeftijd ontvoerd door de oude zigeunerin Maiombe. Als Pretiose groeit ze op tussen de zigeuners en ontmoet in die hoedanigheid Don Jan, die, hoe kan het anders, verliefd op haar wordt. Om zijn liefde voor haar te bewijzen, dient de edelman zijn naam en status op te geven, en gedurende twee jaar als zigeuner door het leven te gaan. Hij accepteert deze voorwaarden en kiest de zigeunernaam Andreas. Het verhaal bereikt zijn climax, wanneer 'Andreas', valselijk van diefstal beschuldigd, slaags raakt met een krijgsman, hem doodt, en vervolgens in het gevang terechtkomt. Als Pretiose zijn zaak bij de landvoogd Don Ferdinando wil bepleiten, wordt zij herkend als diens verloren gewaande dochter. Maiombe komt vervolgens noodgedwongen met tastbare bewijzen van haar afkomst op de proppen. De afloop volgt dan snel. Don Jan wordt vrijgesproken en treedt met Constance in het huwelijk.

Cats baseerde zijn gedicht op *La Gitanilla* van Miguel de Cervantes Saavedra, dat in 1613 als eerste in de reeks *Novelas ejemplares* werd uitgegeven.[2] In 1643, twee jaar na de voltooiing van Bors schilderij, werd *La Gitanilla* voor de eerste keer in het Nederlands vertaald.[3] Het ligt dus voor de hand te veronderstellen dat Cats, en niet Cervantes, de voornaamste inspiratiebron voor Paulus Bor is geweest.

Naast *Granida* van Hooft, was Cats' *Spaens heydinnetje* binnen de Nederlandse literatuur de enige contemporaine bron van betekenis voor de schilderkunst in de lage landen.[4] Het is opmerkelijk dat net als bij Hoofts toneelspel slechts een tweetal scènes werd uitgekozen om te worden afgebeeld.[5] De ontmoeting tussen Pretiose en Don Jan was het meest in trek bij Hollandse kunstenaars (cat.nr.45). De andere episode, de herkenning van Pretiose als de verloren gewaande Constance, vond gretig aftrek bij Leidse schilders aan het eind van de 17de eeuw.[6]

Het schilderij van Paulus Bor is vermoedelijk de vroegste uitbeelding van het thema. In tegenstelling tot de andere voorbeelden is geen specifieke scène voorgesteld. Bor transformeerde het gezelschap van hoofdrolspelers tot een geïdealiseerde pastorale, die naadloos aansluit bij de decoratieve traditie, zoals die met Van Honthorsts *Granida en Daifilo* (cat.nr.27) in gang was gezet. Bor heeft niet geprobeerd zijn figuren als zigeuners voor te stellen, zoals bijvoorbeeld Jan van Noordt, maar Don Jan is evenmin als edelman afgebeeld. Als zodanig is hij slechts herkenbaar aan een aantal attributen, het paard, de honden en de boog met pijlen. Net als prinses Granida was Don Jan tijdens een jachtpartij immers verdwaald, alvorens hij door Cupido's pijl werd getroffen. De betekenis van het handgebaar van Pretiose en de rol van de oude zigeunerin is niet geheel duidelijk. Het is in ieder geval niet juist, dat Maiombe de hand van Pretiose leest. Haar blikrichting wijst hier niet op, en ook houdt zij de hand van de jonge vrouw niet vast, hetgeen gebruikelijk was. Bovendien is de handpalm van Pretiose met een goudstuk bedekt.

Doordat het schilderij gedateerd is, speelt het binnen het oeuvre van Paulus Bor een belangrijke rol. De opmerkelijke gelaatstypen van met name Pretiose en Don Jan wijken af van wat Bor rond 1630 schilderde. Een opvallende gelijkenis is echter te constateren in twee figuurstukken, die op Ovidius' *Heroides* zijn gebaseerd (afb.16.1).[7] Het gewaad van de zittende Medea is op dezelfde wijze gedrapeerd als bij Pretiose. Typerend voor Paulus Bor is zijn voorkeur voor afhangende gewaden, waardoor de schouderpartij naakt wordt afgebeeld. Overeenkomsten zijn er ook met een ander paar, *Bacchus* (afb.16.2) en *Ariadne* in Poznan.[8] De houdingen van Don Jan en Bacchus, alsook de gelaatstypen zijn

Paulus Bor *Pretiose, Don Jan en de zigeunerin Maiombe*

duidelijk verwant. De wijze, waarop de voeten zijn gekruist, versterkt deze verwantschap.

Een ander schilderij, dat nogal eens met het Utrechtse doek in verband is gebracht, de *Bloemenverkoper* uit Stockholm, is zeer zeker niet van de hand van Paulus Bor. Veeleer komt Jacob van Campen als maker hiervan in aanmerking, zoals Keyes en Slatkes al aangaven.[9] Van Campen is, veel meer dan Bor, geworteld in de traditie van Ter Brugghen en vooral Dirck van Baburen, met wiens werk het zijne veel gemeen heeft. Zijn figuurtypen zijn over het algemeen plastischer en grover geschilderd en missen de (zij het soms wat lompe) gratie, die de personages van Bor zo kenmerkend maakt. Daarentegen zou de *Herder met slapende nimf* uit Malibu wel degelijk van de hand van Bor kunnen zijn. De toeschrijvingen aan Van Honthorst, Ter Brugghen en Van Everdingen zijn in ieder geval niet op hun plaats.[10]

De compositie van *Pretiose, Don Jan en de zigeunerin Maiombe* wordt gekenmerkt door helderheid. Het beeldvlak wordt in tweeën gespleten door een diagonaal, die van linksonder naar rechtsboven loopt. Het witte paard, dat als een opmerkelijk decor voor de voorgrondpartij dient, doorbreekt deze diagonaal, waardoor de compositie aan levendigheid wint.[11] Het kleurgebruik van Bor in dit schilderij wijkt eveneens af van wat bij de caravaggisten gebruikelijk was. In tegenstelling tot het vaak wat bonte koloriet van Dirck van Baburen bijvoorbeeld, had Bor een voorkeur voor zachte kleuren als geel en zilvergrijs, die door het genuanceerde gebruik het doek een aristocratisch tintje geven.

P.v.d.B.

16.1 PAULUS BOR
De ontgoochelde Medea
New York, Metropolitan Museum of Art

1 Van Luttervelt 1947, pass. De volledige titel van het gedicht luidt *Selsaem Trou-geval tvsschen een Spaens edelman ende een heydinne*. Het maakte deel uit van een van Cats' belangrijkste bundels, *'s Werelts Begin, Midden, Eynde, besloten in den Trou-ringh, met den Proef-steen van den selven*, dat in 1637 bij Hendrick van Esch in Dordrecht werd uitgegeven.

2 Het is merkwaardig dat de naam van Cervantes nergens door Cats wordt genoemd. Gaskell (1982, p.268, noot 52) vermoedde dat Cats het werk van Cervantes wellicht kende middels een Franse vertaling, waarin het auteurschap niet werd vermeld.

3 F.van Sambix, *Den Ialoerssen Carrisale. De Doorluchtige Dienstmaegt. Noch, Ruis Dias en Quixaire Princesse van Fidore en Het Schoone Heydinnetje*. Delft 1643.

4 Gaskell noemde twaalf schilderijen, waaronder drie van Philip Wouwermans. Een vierde versie bevindt zich bij kunsthandel Johnny van Haeften in Londen. Dit gesigneerde doek is een variant van het exemplaar in Kansas City. Ook Godfried Schalcken en Willem van Mieris namen het thema tot onderwerp van een van hun schilderijen (Gaskell 1982, pass.). Het 1673 gedateerde schilderij in het Museum of Fine Arts in Boston met dezelfde voorstelling is mijns inziens van de hand van Abraham van den Tempel.

5 Mij is slechts één schilderij bekend, dat een ander moment van de geschiedenis van Constançe/Pretiose uitbeeldt, namelijk een nog ongepubliceerd doek van de hand van Leendert van der Cooghen, dat *De ontvoering van Constance* voorstelt, en dat wellicht is gebaseerd op de prent van Pieter Nolpe naar Simon de Vlieger (Gaskell 1982, afb.48c). Het schilderij van Van der Cooghen bevindt zich in New York bij Gutekunst & Co., Inc. Met dank aan Jack Kilgore, die me op het werk attent maakte.

6 Gaskell 1982, p.270.

7 Zie Mazur-Contamine 1981, pass. *Cydippe met de appel van Acontius*, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A4666, en *De ontgoochelde Medea*, Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr.1972.261. De door haar voorgestelde datering van omstreeks 1640 lijkt mij correct.

8 *Bacchus*, doek, 149 x 106 cm. Muzeum Naradowe, Poznan, inv.nr.MO 883. *Ariadne*, idem, inv.nr.MO 882.

9 Nationalmuseum, Stockholm, inv.nr.NM 5041. Keyes 1975, I, p.91-93; II, p.193, nr.P37, afb.50 en Slatkes 1981-82, p.175.

10 J.Paul Getty Museum, Malibu. Op de tentoonstelling *Caravaggio en de Nederlanden* in 1952 in Utrecht en Antwerpen werd het onder nummer 21 als Paulus Bor tentoongesteld, tegen de zin van Gerson en Van Gelder, die er de hand van Gerard van Honthorst in zagen. Nicolson (1958, nr.E109) daarentegen vermoedde een schilder uit de omgeving van Hendrick ter Brugghen, wellicht Van Everdingen. Later werd het door Nicolson alsnog aan Ter Brugghens oeuvre toegevoegd, onder de niet onderbouwde titel *Daifilo en Dorilea*. Een passage uit Jan Harmensz Kruls *Eerlycke Tytkorting* (Amsterdam 1634), 'Lauras Droom-Liedt' lijkt mij meer voor de hand te liggen.

11 Paulus Bor bediende zich wel vaker van dit hulpmiddel, onder meer bij twee vroegere schilderijen, *De ontdekking van Mozes* in het Rijksmuseum te Amsterdam, inv.nr. A852, en *De kruisafneming* in het Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.8284a.

16.2 PAULUS BOR
Bacchus
Poznan, Muzeum Naradowe

17 Salomon de Bray
Herder

Gesigneerd en gedateerd linksonder:
***SD:Bray 1635.* (S en D ineen)**
Paneel, 75.5 x 59 cm
Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden
Inv.nr.1377

Herkomst
Collectie Grafen Wackerbarth; Al in 1751 in de koninklijke Saksische collectie (Inv. Guarienti 1751)

Collectiecatalogi
Riedel/Wenzel 1765, p.45, nr.236; Woermann 1887, p.436, nr.1367; Posse 1937, nr.1377

Literatuur
Parthey 1863-64, p.171, nr.1; Schäfer 1864, p.136, nr.1102; Von Wurzbach I, p.176; Thieme/Becker IV (Moes), p.555; Von Moltke 1938-39, p.362-363, 388, nr.97, afb.53; Bénézit II, p.112; Londen 1952, p.92-93; Kettering 1974, I, p.59, 61; II, 511, 563, 606, afb.51; Garlick 1976, p.9; Kettering 1983, p.47, 57, 136 noot 12, 157 noot 1, afb.16; Moiso-Diekamp 1987, p.83-84, 314, nr.A1; Van Suchtelen 1988, p.6-7, 38-42, 95, afb.6; Höper 1990 (Cat.Bremen), p.80

Deze in profiel geschilderde *Herder* uit 1635 had een tegenhanger in de vorm van een *Herderin* (afb.17.1). Beide schilderijen kwamen in de 18de eeuw in het bezit van de koninklijke Saksische collectie in Dresden. De herderin geraakte na de tweede wereldoorlog jammer genoeg vermist.[1]

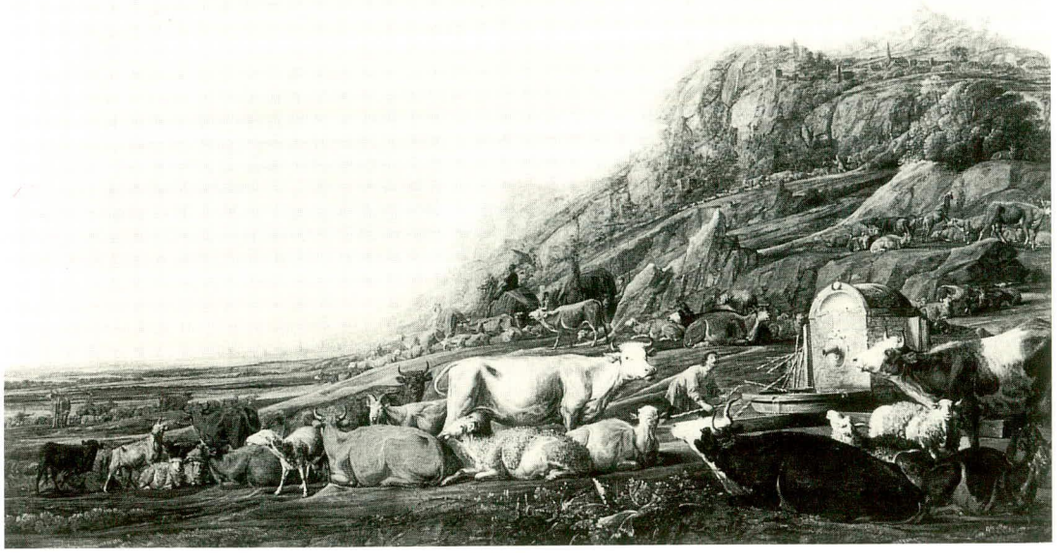
De nogal boerse herderin biedt de haar strak aankijkende herder een twijg met twee pruimen of appels aan.[2] Pruimen, maar ook (granaat)appels komen wel vaker voor als attribuut van herderinnen of courtisanes en worden over het algemeen beschouwd als symbolen met een sterke sexuele lading.[3] In de volkscultuur worden pruimen wel beschouwd als vrouwelijke borsten of genitaliën.[4] In dit verband is ook een frase uit Guarini's *Il pastor fido* interessant, waarbij Dorinda weigert om twee appels van haar geliefde Silvio aan te nemen, en zegt dat ze hem zelf twee veel fraaiere heeft te bieden, die ook nog zoeter smaken.[5]

Er is, wat de betekenis van de figuren betreft, echter nog een ander scenario denkbaar. Mogelijk zijn in de figuren van de herder en de herderin de bijbelse figuren Jacob en Rachel uitgebeeld. De staf, die de herder in zijn beide handen heeft, wijkt sterk af van de gebruikelijke scheperstok. De alternerende banen op de stok doen vooral denken aan een passage in Genesis (30:37-38), waar Jacob verse takken van populieren, amandelbomen en platanen nam, deze schilde, zodat er witte banen op kwamen. Deze takken legde Jacob in de troggen van het kleinvee, teneinde het kleinvee bronstig te maken en hen gespikkelde en gestreepte jongen te doen werpen, welke Jacob, volgens afspraak met zijn schoonvader Laban, mocht behouden. Dit thema zelf komt maar zelden voor in de 17de-eeuwse schilderkunst. Pigler noemt slechts enkele Spaanse en Italiaanse voorbeelden uit de 17de eeuw.[6] Een goed voorbeeld uit de Nederlandse schilderkunst, waarop de stokken goed herkenbaar zijn, kennen we uit 1642 van de Middelburgse schilder François Rijckhals (afb.17.2).[7]

17.1 SALOMON DE BRAY
Herderin (1635)
Huidige verblijfplaats onbekend

Indien we er van uitgaan dat de afgebeelde herder Jacob voorstelt, dan zou de uitdagend geklede herderin voor Rachel door moeten gaan. Dit is niet zo onwaarschijnlijk als het wel lijkt. De geschiedenis van Jacob, Rachel en haar zuster Lea is er immers vooral een van vruchtbaarheid contra onvruchtbaarheid. Jacob trouwde na zijn dienstperiode van zeven jaren bij Laban eerst diens oudste dochter Lea, hoewel hij verliefd was op de jongste dochter. Deze mocht hij pas trouwen na een nieuwe dienstperiode van zeven jaar. Aanvankelijk bleef Rachel onvruchtbaar. Bij Lea kreeg Jacob echter zes zonen en een dochter. Pas nadat Rachel van de liefdesappelen had geproefd, die Ruben, Lea's oudste zoon, had gevonden, raakte zij in verwachting. Wellicht kunnen de vruchten, die de herderin in haar rechterhand houdt, als die appelen worden geïnterpreteerd.

Salomon de Bray *Herder*



17.2 FRANÇOIS RIJCKHALS
Jacob legt de geschilde takken in de drinkbakken (1642)
Middelburg, Zeeuws Museum

Het herderspaar lijkt vooral aan te sluiten op de Utrechtse voorbeelden van met name Van Honthorst, Van Bijlert en Moreelse. Dit gaat vooral op voor de caravaggesk aandoende lichtbehandeling, die, met name in het geval van de herder, zorgt voor een krachtig *clair-obscur*. Ook de weinig geïdealiseerde opvatting van de types past voorbeeldig in de Utrechtse traditie, zoals we die met name van Hendrick ter Brugghen en Dirck van Baburen kennen. Veruit de meeste niet-Utrechtse voorbeelden van dit halffigurige type gaven een geheel ander beeld te zien. De serene atmosfeer, die een m.i. later geschilderde herderin van De Bray omgeeft, staat volkomen haaks op zijn versie van 1635.[8] Een chronologische stijlontwikkeling valt bij Salomon de Bray echter nauwelijks waar te nemen. Zoals Ariane van Suchtelen overtuigend wist aan te tonen, experimenteerde De Bray met verschillende stijlinvloeden, zonder dat deze altijd aan een afgesloten periode gekoppeld kunnen worden.[9]

In tegenstelling tot zijn struise tegenspeelster bezit de sober geschilderde herder een monumentale potentie, die zijn weerga niet kent binnen het halffigurige genre. Deze uitstraling wordt vooral veroorzaakt door het *clair-obscur*, waardoor alle aandacht valt op het plastisch gemodelleerde gezicht, die de figuur een bijna heroïsch charisma verleent. De klassiek aandoende pose van de figuur versterkt deze indruk alleen maar.

Van de herder en de herderin bestaan twee replieken, die zich vroeger in Engels privébezit bevonden.[10] Op deze replieken zijn de figuren meer in close-up weergegeven. De figuren ogen daardoor minder afstandelijk, wat in het geval van de herderin, die zich direct tot de beschouwer wendt, spontaniteit in de hand werkt. De herder daarentegen heeft belangrijk aan monumentaliteit verloren, hetgeen ook kan worden verklaard uit de gewijzigde proporties van de figuren ten opzichte van het paar uit Dresden. Behalve deze twee paneeltjes en het reeds genoemde werk uit Bristol, worden nog een aantal pastorale figuurstukken van zijn hand door Kettering gememoreerd, waarbij aangetekend dient te worden dat slechts een *Fluitspeler* uit 1640 gesigneerd is.[11] De toeschrijving van de andere schilderijen is discutabel.[12] Dat geldt niet voor een paneel, dat gesigneerd en 1638 gedateerd is (afb.17.3).[13] Het stelt een peinzende herder voor, en is zeer nauw met het werk in Dresden verwant, niet alleen in het naar groen neigende koloriet, maar vooral in het figuurtype en de plastische vormgeving van handen, gezicht en kleding.

P.v.d.B.

1 H.Ebert, *Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie. Vernichtete und vermisste Werke*. Dresden 1963, p.72, inv.nr.1376.
2 Von Moltke (1938-39, p.362) interpreteerde de aangeboden vruchten abusievelijk als kersen.
3 Ook van Gerard van Honthorst is een dergelijk voorbeeld bekend (zie cat.nr.26).
4 Dr.Aigremont, *Volkserotik und Pflanzenwelt*. Leipzig 1907-1910 (herdruk Berlijn 1987), p.84-86.
5 Deze dialoog speelt zich af tijdens de tweede akte van het tweede bedrijf (David de Potter Lz., *Den getrouwen herder*. Amsterdam 1650, p.55-56)
6 Pigler 1974, I, p.67-68. Bartolomé Estéban Murillo maakte een reeks schilderijen ter illustratie van het leven van Jacob. Het schilderij met *Jacob legt de geschilde stokken in het drinkwater* bevindt zich in het Meadows Museum in Dallas. De serie werd rond 1660 door Murillo geschilderd.
7 Met dank aan Robert Schillemans, die mij op het schilderij attent maakte.
8 City of Bristol Museum & Art Gallery. Een brieflezende herderin van Jacob Backer in San Francisco toont een vergelijkbaar voorbeeld. Voor afbeeldingen van beiden, zie Kettering 1983, afb.38 en 39.
9 Van Suchtelen 1988, p.4-16. Behalve de invloed van het Utrechtse caravaggisme, hebben ook Rembrandt en vooral Lastman een belangrijke rol in zijn werk gespeeld. De Bray is echter vooral bekend als een exponent van het 'Haarlems classicisme', waartoe ook Pieter de Grebber, Caesar van Everdingen en Cornelis Holsteyn kunnen worden gerekend.
10 De twee kleine paneeltjes (21 x 15.5 cm.) bevonden zich voorheen in de verzameling van de Earl of Spencer in Althorp House, Northamptonshire, en waren in 1982 in bezit van kunsthandel Noortman in Maastricht en Londen. De huidige verblijfplaats is onbekend. Ook deze replieken zijn 1635 gedateerd. In oude inventarissen van de collectie waren beide paneeltjes toegeschreven aan Leonaert Bramer. Zie Gaerlick 1976, nrs.60 en 61.
11 De huidige verblijfplaats van dit werk is niet bekend. Zie Von Moltke 1938-39, nr.98, afb.56.
12 Kettering 1974, I, p.511, afb.49, 55 en 225.
13 *Herder*, Haboldt & Co., Parijs.

17.3 SALOMON DE BRAY
Herder (1638)
Parijs, Haboldt & Co.

18 Bartholomeus Breenbergh

Ruïnelandschap met de bezwijming van Amaryllis

Gesigneerd en gedateerd
rechtsonder: *BBreenborch./f.A.° 1631*
(BB ineen)
Paneel, 39 x 56.5 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Mogelijk veiling Seger Tierens, Den Haag 23/7/1743, nr.162; Collectie Viscount Ridley, Blagdon[1]; Kunsthandel Heim, Parijs (1963); Kunsthandel Nystad, Lochem/'s-Gravenhage (1963; afgebeeld in Dordrecht 1963); In 1966 aangekocht door Herbert Girardet, Kettwig

Literatuur
Utrecht 1965 (Blankert), p.82-83, 89 noot 4, nr.28, afb.29; Nieuwstraten 1965/2, p.275; Gerson 1966, nr.11, afb.; Briganti 1966, p.17, afb.; Bol 1969, p.160, 163, afb.154; Roethlisberger 1969, p.48; Köln/Rotterdam 1970 (Vey), nr.11, afb.; Parijs 1970 (Foucart), p.29; Salerno 1977-80, I, p.239; III, p.1000 noot 18; Blankert 1978, p.19, 82-83, 89 noot 4, nr.28, afb.; Roethlisberger 1981, p.17, 60, 84, nr.137, afb.; Plomp 1986, p.114; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.284; Van den Brink t.p.

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.28; Köln/Rotterdam 1970, nr.11

De in dit landschap uitgebeelde gebeurtenis is tot nu toe niet op bevredigende wijze geïdentificeerd. Slechts Roethlisberger deed een poging het tafereel te interpreteren (*Christus en de overspelige vrouw*?), maar de meeste auteurs kwamen niet verder dan een vraagteken.[2] Mogelijk heeft Breenbergh in dit schilderij een zeer zelden uitgebeelde gebeurtenis uit Guarini's *Il pastor fido* geschilderd. Ik doel hierbij op de vijfde scène uit het vierde bedrijf, waar Amaryllis ten onrechte ter dood is veroordeeld na vermeend overspel. Haar jammerklacht over al deze rampspoed eindigt in een bezwijming. Nicandro, het hoofd van de tempeldienaars, roept als gevolg hiervan zijn mannen ter ondersteuning: 'Ick geloove datse sterft. O ellendige Dochter! Loopt toe ghy andere / ende ondersteunt haer met my! O groot ende onbegrijpelijck geval! In den name Myrtil eyndigt zy haer leven / ende besluytse hare dagen; [...] Zy en is evenwel noch niet doodt / zo my het borstkloppigh anders te recht dese teykenen des levens vertoondt. Laetse ons by dese naeste fonteyne brengen: of wy by avondtuyren haren geest door het frisse water weder keeren deden.'[3]

Later, tijdens het vijfde bedrijf, zou Mirtillo, die samen met haar gevangen werd genomen, zichzelf als plaatsvervangend offer aanbieden.[4] Guarini's 'tragicomedia pastorale' was voor Breenbergh een uiterst belangrijke inspiratiebron. Afgezien van dit paneel zijn er van Breenbergh maar liefst vijf andere voorstellingen bekend, die op *Il pastor fido* zijn gebaseerd.[5] Geen enkele Hollandse kunstenaar uit de 17de eeuw heeft dit thema zo vaak uitgebeeld. Het is misschien wel typerend voor Breenbergh, dat hij dergelijke, minder voor de hand liggende thema's tot uitgangspunt nam voor zijn schilderijen. Afgezien van Guarini's herdersspel, putte Breenbergh inspiratie uit Boccaccio's *Decamerone*[6], Ovidius, Plutarchus en Homerus, terwijl hij ook een belangrijk aantal weinig uitgebeelde religieuze voorstellingen schilderde.[7] Het is juist dit aspect van Breenberghs schilderkunst, dat tot nu toe nauwelijks enige aandacht heeft gekregen in de kunsthistorische literatuur.

Het schilderij uit Sint Petersburg, *Het offer van Mirtillo* (afb.18.1), dat door Sluijter werd geïdentificeerd[8], is in samenhang met het hier geëxposeerde werk bijzonder interessant. Beide panelen zijn in 1631 vervaardigd, hebben praktisch hetzelfde formaat, en de composities zijn min of meer spiegelbeeldig. Wellicht heeft Breenbergh hier twee tegenhangers geconcipieerd, al doen de verschillen in figuurgrootte dit niet vermoeden. In ieder geval ben ik er van overtuigd, dat één van de twee identiek is met 'De historie van den getrouwen herder, vol figuuren, door Breenberg' uit de verzameling van Seger Tierens, die op 23 juli 1743 in Den Haag werd geveild onder nummer 162. De maten in de veilingcatalogus, hoog 1 voet, 3 duim en breed 1 voet en 9.5 duim stemmen namelijk nauwkeurig met die van beide schilderijen overeen.[9]

In stilistisch opzicht sluit het werk goed aan bij een aantal andere schilderijen, die Breenbergh kort na zijn terugkeer uit Rome maakte.[10] De opbouw bij deze panoramalandschappen is telkenmale identiek. Een donker repoussoir, al dan niet voorzien van voorgrondfiguren en een in het zonlicht badende middenpartij. Het vergezicht wordt aan een zijde door een omvangrijke architectuurpartij, in dit geval een gefantaseerde ruïne, aan de andere zijde door een kleiner architectuurfragment ingeraamd. Het koloriet, waarbij lichte pasteltinten grotendeels het beeld bepalen, is eveneens typerend voor deze periode, men vergelijke bijvoorbeeld het *Landschap met de inzameling van het manna* in het Los Angeles County Museum of Art, dat mijns inziens uit hetzelfde jaar stamt. Het paneeltje uit Essen wijkt in zoverre van dit archetype af, dat de figurengroep wat verder is opgeschoven naar de

18.1 BARTHOLOMEUS BREENBERGH
Het offer van Mirtillo (1631)
Sint Petersburg, Hermitage

heldere middenpartij, die verder van overbodig bijwerk is ontdaan, waardoor de compositie aanzienlijk minder onrustig oogt dan bijvoorbeeld het werk in Los Angeles.

De architectonische constructie is een merkwaardige mengeling van een klassiek bedoelde fantasie-ruïne met een contemporaine bebouwing. Hoewel Breenbergh dergelijke combinaties vaker uitprobeerde[11], is van deze variant slechts dit enkele voorbeeld bekend. De ruïne werd overgenomen door Pieter Groenewegen in een schilderij, dat alleen nog bekend is van een tekening, die Leonard Bramer er naar maakte (afb.18.2).[12] De fontein is een variant op Giacomo della Porta's forumfontein, welke Breenbergh in een tekening uit 1642 nogmaals uitbeeldde.[13]

P.v.d.B.

18.2 LEONARD BRAMER NAAR PETER GROENEWEGEN
Landschap met ruïne
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

1 Volgens Roethlisberger (1981, p.60) zou de vermelding van het werk in deze collectie mogelijk een verzinsel zijn. Hij gaf hierbij overigens geen enkele argumentatie.
2 *Ibid.*, p.60. Ook Blankert vermoedde een bijbels thema (1978, p.82).
3 Govert van der Eembd, *Den getrouwen Herder uyt Arcadien*. Haarlem 1618.
4 Een tekening van Nicolaes Moeyaert in de Pierpont Morgan Library in New York, inv.nr.1, 170B, toont mogelijkerwijs dezelfde scène. De tekening werd door Astrid Tümpel geïdentificeerd als *Bathsheba ontvangt het nieuws van Uriahs dood* (Sacramento 1974, nr.24). Afgezien van de onjuiste bronvermelding (Koningen 2:11 in plaats van 2 Samuel 11:26-27), doet niets in de betreffende passage denken aan de door Moeyaert afgebeelde scène.
5 *Amaryllis bekranst Mirtillo*, Bowes Museum, Barnard Castle, inv.nr.122; *Het offer van Mirtillo*, Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.703 (afb.18.1); *Silvio en de gewonde Dorinda*, Musée Municipal, Brest, inv.nr.64-3-1 (afb. 51.3); *Corisca leidt Mirtillo naar Amaryllis*, Bayerische Staatsverwaltung, Schloß Ehrenburg, Coburg, inv.nr. E 29 (afb.35.1); *Silvio en Linco dragen Dorinda naar het huis van Silvio*, Particuliere collectie.
6 Breenbergh schilderde maar liefst acht voorstellingen van de geschiedenis van *Cimone en Efigenia* (Roethlisberger 1981, nrs.147, 186, 191, 198, 209, 224, 225, en M.G.Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh*, Richard L.Feigen & Co., New York 1992, p.84, nr.11).
7 Zoals *De ongehoorzame profeet* (Koningen 13:25), waar twee verschillende versies van bestaan (Roethlisberger 1981, nrs.121 en 149).
8 Zie Sluijter-Seijffert 1982, noot 3.
9 Hoet II, p.108, nr.162.
10 Roethlisberger 1981, nrs.131, 133-136, 139.
11 Bijvoorbeeld in het een jaar eerder geschilderde *Landschap met Atalanta en Hippomenes* in Kassel (Roethlisberger 1981, nr.133).
12 Plomp 1986, p.114, nr.20. Blankert (1978, p.82 noot 1) memoreerde nog een ander schilderij van Breenbergh, waar deze ruïne op voor zou komen, *Mozes en Aaron veranderen het water van de Nijl in bloed*, dat zich tegenwoordig in het J.Paul Getty Museum in Malibu bevindt. De ruïne op dit schilderij, dat overigens ook in 1631 werd geschilderd, wijkt echter beduidend af.
13 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.454. De tekening is afgebeeld in Roethlisberger 1969, nr.153. Della Porta ontwierp de fontein in 1593 voor het Campo Vaccino. In 1818 werd de fontein ontmanteld en het marmeren bassin gebruikt voor de fontein met de Dioskuri op het Piazza del Quirinale (zie hiertoe Cesare d'Onofrio, *Le fontane di Roma*. Rome 1957, p.108-109, afb.85).

Bartholomeus Breenbergh *Landschap met ruïnes en pastorale staffage*

19

Bartholomeus Breenbergh

Landschap met ruïnes en pastorale staffage

Gemonogrammeerd en gedateerd op een klein antiek fragment in het midden: *B.B.f.1638* (BB ineen)
Paneel, 60 x 92 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München
Inv.nr.WAF 85

Herkomst
Veiling Amsterdam 16/7/1792, nr.25; Collectie Von Kirschbaum; Gelegateerd aan Ludwig I (1848); Tussen 1848 en 1878 in depot Neue Pinakothek en Schloß Schleißheim (Inv.1829, nr.457); Vanaf 1878 in Alte Pinakothek (Inv.1888, nr.457; Inv.1917, nr.I.A.M.79)

Collectiecatalogi
Marggraff 1878, p.64, nr.1442 (als Jan van der Lys); Van de Bercken 1930, p.18, nr.HG 85

Literatuur
Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.670; Hirth 1888, p.175; Von Wurzbach I, p.179; Ozzola 1913, p.8, 16 noot 1, afb.9; Bénézit II, p.117; Grohn 1961, p.158; Roethlisberger 1969, p.48; Salerno 1977-80, I, p.240, 253, afb.41.19; III, p.1000 noot 27; Roethlisberger 1981, p.76, nr.192, afb.

Het is jammer genoeg niet bekend, wat voor scène Breenbergh op dit schilderij heeft voorgesteld. Het is zeer onwaarschijnlijk, dat hier slechts een willekeurig landschappelijk tafereel is weergegeven. In de eerste plaats past dat niet in de aard van het werk van Breenbergh, die, zeker in zijn Nederlandse periode, zijn landschappen bijna zonder uitzondering bevolkte met gebeurtenissen uit het Oude of Nieuwe Testament, klassieke werken en meer contemporaine literatuur. Ook de aard van de voorstelling doet vermoeden, dat hier meer dan alleen een bacchantisch tafereel is voorgesteld. Eigenlijk is een dergelijke voorstelling vrij ongewoon binnen het oeuvre van Breenbergh. Het lijkt veel meer aan te sluiten bij het werk van Cornelis van Poelenburch, die, in tegenstelling tot Breenbergh, zijn onderwerpen minder door de literaire- en meer door de beeldtraditie liet bepalen. Niettemin bestaat er geen twijfel over de maker van het schilderij. Het werk laat zich stilistisch voorbeeldig in Breenberghs werk uit deze periode inpassen. Zijn voorkeur voor een wat langer en slanker figuurtype staat haaks op zijn wat vroegere werk en beklemtoont zichtbaar zijn ontwikkeling als figuurschilder in Amsterdam.[1] Het compositiemodel, dat aanzienlijk complexer is dan bij het paneeltje uit 1631 (cat.nr.18), is typerend voor de periode tussen 1635 en 1640. Een afgescheiden repoussoir, dat slechts links van het midden een geleidelijk verloop naar de einder heeft, wordt aan de linker beeldrand door een architectuurmotief afgebakend. Aan de rechterzijde gaat de donker gehouden voorgrondpartij drastisch over in de voor Breenbergh zo typisch helder geschilderde achtergrond, die volledig wordt gedomineerd door een klassieke ruïne, welke zonder twijfel de Basilica van Maxentius en Constantijn voorstelt. De compositie sluit goed aan bij een werk uit 1636, *Landschap met de ontdekking van Erichthonius* alsmede een *Landschap met Silvio, Linco en Dorinda*, dat in 1639 zal zijn geschilderd.[2]

De Basilica komt vanaf 1635 op verschillende schilderijen van Breenbergh voor, meestal gezien vanuit dezelfde positie, diagonaal vanaf de rechter beeldrand het landschap inlopend. Wel heeft de kunstenaar zich bij de uitbeelding ervan de nodige vrijheden veroorloofd.[3] Op het paneel uit München heeft de schilder de constructie met een extra boog uitgerust.
Het ligt voor de hand te veronderstellen, dat Breenbergh tijdens zijn verblijf in Rome tekeningen van de Basilica vanuit deze positie heeft gemaakt, die dan later als *aide de mémoire* konden dienen. Hoewel er een aantal tekeningen bewaard is gebleven, waarop hij de ruïne heeft vastgelegd, is er jammer genoeg niet één, die als voorstudie kan hebben gediend. Een tekening in New York toont de Basilica vanuit het tegenoverliggende gezichtspunt.[4]

Een tekening in Berlijn, uit de omgeving van Elsheimer, heeft mogelijk als uitgangspunt gediend bij het schilderen van de staffage (afb.19.1).[5] Het dansende paar, maar vooral het klimmende jongetje met zijn metgezellen op de rotspartij zijn te nauw verwant om van toeval te kunnen spreken. Ook de andere figuren zijn in vergelijkbare houdingen terug te vinden op de Berlijnse pentekening.[6] De fluitspeler, die in de veilingcatalogus als Apollo werd geïdentificeerd, komt regelmatig in het werk van Claude Lorrain voor, onder meer in een *Pastoraal landschap* uit 1637.[7]

P.v.d.B.

19.1 ANONIEM (OMGEVING ADAM ELSHEIMER)
Pastoraal landschap
Berlijn, Kupferstichkabinett der staatlichen Museen

1 Vergelijkbare figuren zijn te vinden op bijvoorbeeld *Landschap met Cimone en Efigenia* uit 1636 in het Musée Boucher de Perthes, Abbeville, een twee jaar later geschilderd paneeltje met hetzelfde onderwerp in een particuliere collectie in Berlijn, en een *Landschap met Odysseus en Nausicäa* in de Hermitage in Sint Petersburg (Roethlisberger 1981, nrs.186, 191, 199).

2 Veiling Londen (Christie's) 13/7/1979, nr.15 (*ibid.*, nr.185); Particuliere collectie (M.Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh*. Richard L.Feigen, New York 1992, p.84, nr.9, afb.16).

3 Op de volgende schilderijen neemt de Basilica een belangrijke plaats in de compositie in: *De genezing van de blinde*, vermoedelijk 1635, Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.RF 1937-4; *Fantasielandschap*, 1635, particuliere verzameling, Verenigde Staten; *Landschap met Cimone en Efigenia*, 1636, Musée Boucher de Perthes, Abbeville.

4 Richard L.Feigen, New York. De tekening is afgebeeld in Roethlisberger 1981, nr.171.

5 Kupferstichkabinett der staatlichen Museen, Berlijn, inv.nr.KdZ 5641. De relatie werd eerder opgemerkt door Roethlisberger (1981, p.76). Hij sloot de mogelijkheid niet uit, dat beide werken zijn gebaseerd op een verloren gegaan origineel.

6 Zie over de toeschrijving van de tekening H.Möhle, *Die Zeichnungen Adam Elsheimers*. Berlijn 1966, nr.A9. Hoewel Möhle de toeschrijving aan Elsheimer niet bij voorbaat uitsloot, dacht hij in eerste instantie aan een Nederlandse Elsheimer-navolger.

7 Galleria Pallavicini, Rome. M.G.Roethlisberger, *Claude Lorrain. The paintings*. New Haven 1961, nr.15.

20

Paulus Bril

Landschap met reizigers en herders

Gesigneerd en gedateerd aan de onderzijde, links van het kapiteel: *PAOLO BRILL 16..* (laatste twee cijfers niet leesbaar)
Doek, 84 x 112 cm
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
Inv.nr.60

Herkomst
Wellicht hetzelfde schilderij als 'Een landschap, van Paulus Bril, zynde de Water-Val van Tivoli', welke op de veiling van de collectie Philips de Flines, 20 april 1700 in Amsterdam, voor f.340.- werd verkocht (Hoet I, p.55, nr.20); Collectie Hertogen van Brunswijk, Salzdahlum (in 1710 voor het eerst vermeld; Inv. Harms 1744, nr.92)

Collectiecatalogi
Querfurt (1710); Eberlein 1776, p.261, nr.27; Riegel 1900, p.41, nr.60; Klessmann 1976, p.12, nr.60

Literatuur
Parthey 1863-64, I, p.199, nr.21; Riegel 1882, II, p.32-33, nr.636; Riegel 1883, p.136, nr.636; Riegel 1885, p.6; Von Frimmel 1894, p.135; Mayer 1910, p.57, 58, 74; Ozzola 1913, p.3, 12 noot 1, afb.3; Gerstenberg 1923, p.74, 77, 158, pl.XLIX, afb.1; Drost 1926, p.16-17, afb.15; Drost 1933, p.175, 176, 192, afb.109; Thiéry 1953, p.44, 173 (omstreeks 1600); Winkler Prins 1958-59, I, p.345, afb.; Utrecht 1965 (Blankert), p.18 noot 32, 53-54, nr.3, afb.3; Faggin 1965, p.31, nr.11; Salerno 1977-80, I, p.16, 29, afb.2.22; III, p.1005 noot 62; Blankert 1978, p.14, 15, 53-54, nr.3, afb.; Schweers 1981-82, I, p.121; Sluijter-Seijffert 1984, p.62, 63, 170 noot 37, 176 noot 18, 197 noot 26; Haak 1984, p.144; Steland 1985, p.86, 102 noot 4, afb.2 (omstreeks 1608?); Thiéry (1986), p.104, 105, afb.; Salzburg/Wenen 1986 (Trnek), p.153 noot 1; Sutton 1987, p.28-29, afb.40; Repp-Eckert 1991, p.70, afb.6

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.3

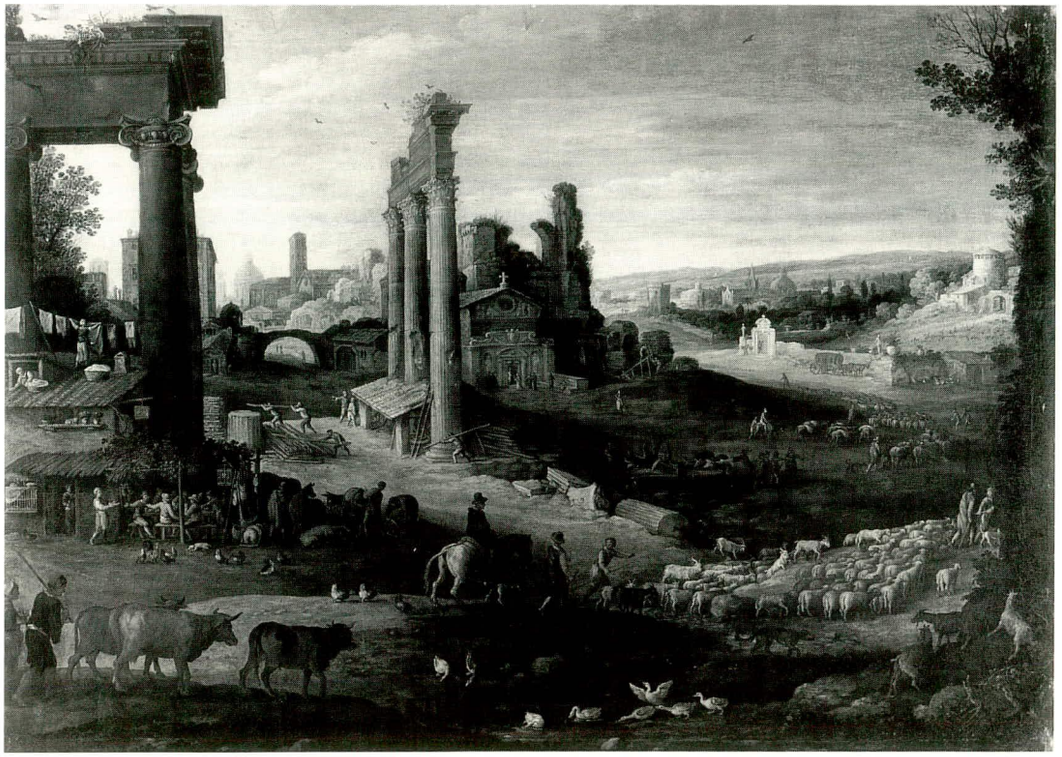
Vanaf het begin van de 17de eeuw zijn er schilderijen van Paul Bril bekend waarin ruïnes een belangrijke rol spelen. Het vroegst bekende voorbeeld is het 1600 gedateerde *Capriccio van het Forum Romanum* te Dresden (afb.20.1).[1] De compositie van dit kleine op koper geschilderde werk kenmerkt zich door een opbouw met vele diagonale plans waarop zich talrijke figuurtjes bevinden. Een ander kenmerk van dit schilderijtje is het bonte kleurgebruik dat gebaseerd is op het traditionele bruin-groen-blauwe kleurschema. De overvolle compositie en het bonte coloriet van het Dresdener schilderij hebben in het *Landschap met reizigers en herders* plaats gemaakt voor een rustiger beeldopbouw en een meer ingetogen kleurgebruik.

De voorgrond wordt gevormd door een over de gehele breedte van het schilderij geschilderd plan. Een diagonaal naar de rechter bovenhoek wordt gevormd door een ruïne met een grote boogvormige doorgang waarachter een fel belichte bouwval zichtbaar is. In het midden bevindt zich een brede waterval. Hierachter ligt een beboste heuvel met daarop de restanten van een ronde tempel. Met uitzondering van de door de rechter ruïne gevormde diagonaal is de voorstelling opgebouwd uit grote horizontale en vertikale vormen, waardoor de compositie een evenwichtig karakter vertoont. Het kleurgebruik, dat gedomineerd wordt door bruinen en groenen met een enkel rood en blauw accent in de staffage, draagt hier ook sterk aan bij.

Het landschap is bevolkt met allerlei genrefiguren. Links bevindt zich een vrouw op een volbepakte ezel, waaraan een man iets bevestigt. Deze figuurgroep toont een sterke verwantschap met voorstellingen van *De vlucht naar Egypte*, maar omdat er geen Christuskind zichtbaar is, lijkt het bijbelse verhaal hier een profane vorm gevonden te hebben.[2] Naast deze groep bevinden zich twee jonge herders waarvan er een is uitgerust met een herdersstaf. In het midden ligt op de voorgrond een kudde geiten. Een andere herder ligt tussen resten van antieke monumenten te slapen. De zich verpozende herders geven het schilderij een pastoraal karakter. Aan de rechterzijde is voor de ruïne een zigeunerin waar te nemen die een man de hand leest. Op enige afstand hiervan zitten enkele mannen een bordspel te spelen. De combinatie van een toekomst voorspellende vrouw en kansspelende figuren komt bij Bril meer voor.[3] Het zijn beide toespelingen op de wisselvalligheden van het lot, hetgeen tegen een achtergrond van ruïnes een extra dimensie krijgt.

Het *Landschap met reizigers en herders* is in de compositie en in een aantal motieven, zoals de centraal geplaatste brede waterval, de Sybille-tempel en de uit herders met geiten bestaande staffage verwant aan een werk dat zich te Worcester bevindt.[4] Op dit schilderij, dat 1622 is gedateerd, zijn verhoudingsgewijs grotere delen van het landschap leeg gelaten. De voorkeur voor een grotere eenvoud en overzichtelijkheid doet vermoeden, dat dit werk wat later zal zijn geschilderd dan het schilderij in Braunschweig. Daarnaast zijn er in de compositie, het formaat en de schilderwijze overeenkomsten met het 1617 gedateerde *Landschap met de Emmausgangers* in het Louvre te Parijs, een van de zeldzame gedateerde werken van Paul Bril uit het tweede decennium van de 17de eeuw.[5]

De bloemkoolachtige bomen in het middenplan zijn ontleend aan het werk van Adam Elsheimer, die in 1610 te Rome stierf. Een schilderij waarin Elsheimers invloed op Bril onmiskenbaar is, bevindt zich te Enschede en is 1613 gedateerd.[6] Het *Landschap met reizigers en herders* moet, gezien de verwantschap met de werken in Worcester en Parijs, later gedateerd worden. Het zal dus tussen 1613 en 1617 zijn ontstaan. Aangezien het pendant van het schilderij, *Capriccio van het Forum Romanum* (afb.20.2), nog op traditionele wijze is opgebouwd uit diagonalen en bovendien veel meer staffage laat zien dan



20.1 PAUL BRIL
Capriccio van het Forum Romanum
(1600)
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

20.2 PAUL BRIL
Capriccio van het Forum Romanum
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

zijn tegenhanger, kan dit werk mogelijk eerder worden gedateerd. Brils pendanten dragen wel vaker verschillende dateringen.[7]

Hoewel Bril vanaf ongeveer 1580 in Rome verbleef[8] en er naar het leven heeft getekend[9], gebruikte hij met name de grafiek van Hieronymus Cock als bron voor zijn schilderijen. Vooral de in Antwerpen in 1551 uitgegeven serie van Romeinse ruïnes moet hij goed gekend hebben. De ruïnes van Brils vroege Forum-schilderij in Dresden (afb.20.1) zijn duidelijk geïnspireerd door de prentreeks van Cock.[10] Ook op het vergelijkbare schilderij in het Rijksmuseum te Amsterdam zijn de ruïnes letterlijk overgenomen uit die reeks.[11] Dit schilderij werd echter terecht door Faggin aan Van Nieulandt toe geschreven.[12] Hieraan valt echter nog wat toe te voegen. In het Louvre te Parijs bevindt zich een sterk overeenkomstig schilderij dat zonder twijfel van dezelfde hand is.[13] Dit werk is door Van Nieulandt in prent gebracht zonder dat Bril als inventor wordt genoemd[14], hetgeen toeschrijving van zowel het Amsterdamse als Parijse schilderij aan Van Nieulandt bepleit.

Op het schilderij te Braunschweig is, zoals gebruikelijk bij Bril, geen sprake van rechtstreekse ontleningen. Wel doet de rechter ruïne sterk denken aan een prent van Hieronymus Cock met de baden van Carracalla (afb.20.3).[15] Ook de hierachter gelegen bouwsels en het Colosseumachtige bouwwerk lijken met Cocks prenten voor ogen te zijn ontstaan.

In de achtergrond is op een heuvel de Sybille-tempel van Tivoli geschilderd, die door Bril in een verdere staat van verval is weergegeven dan in zijn tijd het geval moet zijn geweest.[16] Een ander antiek element is de grote sarcrofaag links op het schilderij. Op de korte zijde hiervan is een reliëf met twee runderen zichtbaar terwijl op de lange zijde een putto is weergegeven. De ronde toren in het dal is een zogenaamd rondgraf, een grafmonument waarvan ook tegenwoordig nog vele restanten langs de Via Appia liggen. Door het ontbreken van details is niet te zeggen welk graf hier is weergeven.[17] Het ruïnecomplex aan de einder toont enige gelijkenis met het Colosseum.

De ontwikkeling in Brils werk zoals dat zich in de eerste jaren van de 17de eeuw heeft voltrokken, kan worden verklaard door de invloed van Italiaanse landsschapschilders. Met name de landschappen van Annibale Caracci hebben een grote invloed gehad. Mancini is de eerste geweest die dit nog tijdens Brils leven geconstateerd heeft.[18] In navolging daarop

Paulus Bril *Landschap met reizigers en herders*

schreef Baglione dat Bril pas na lange tijd *alla buona maniera Italiana* ging schilderen[19]. Het *Landschap met reizigers en herders* behoort door zijn rustige beeldopbouw en ingehouden coloriet tot die werken die Brils Italiaanse biografen hierbij voor ogen moeten hebben gehad.

L.P.

20.3 HIERONYMUS COCK
De baden van Caracalla (1550)
Ets

1 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv.nr.858.
2 *De vlucht naar Egypte* is door Bril meerdere malen geschilderd. Het vroegste voorbeeld is gemerkt *P. Brilli 1594*, en bevond zich in 1991 bij K.J. Müllenmeister te Solingen. Andere schilderijen met dit onderwerp bevinden zich in Museum Boymans-Van Beuningen te Rotterdam, inv.nr.2934 (circa 1595), en in een Nederlandse particuliere verzameling, gesigneerd en 1600 gedateerd, tentoongesteld in Breda/Gent 1960, nr.11.
3 Bijvoorbeeld op het genoemde werk te Dresden (afb. 20.1). Over de ikonografie van Brils ruïnelandschappen zie Marlise Hoff, *Rom. Vom Forum Romanum zum Campo Vaccino*, Berlijn 1987, p.106-124.
4 Worcester Art Museum, Worcester (Mass.), inv.nr. 1987.171,230.87.2. Zie voor een afbeelding Montreal 1990, nr.27.
5 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.1121; A. Brejon de Lavergnée, J. Foucart en N. Reynaud, *Ecoles flamande et hollandaise. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*. Parijs 1979, p.35.
6 *De verzoeking van Christus in de woestijn*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, inv.nr.50 (gouache op perkament). Mogelijk maakte Elsheimer kennis met Brils werk tijdens zijn verblijf in Venetië. Er zijn enkele werken uit de jaren negentig van Johann Rottenhammer (1564-1625) bekend waarvoor Bril de landschapsachtergrond schilderde. Mogelijk heeft Elsheimer deze werken bij Rottenhammer, die van 1595 tot en met 1606 in de Dogenstad werkte, gezien. Na diens dood in 1610 is het daarentegen Paul Bril, die zich door Elsheimers werk liet inspireren.
7 Voorbeelden hiervan zijn twee schilderijtjes in het Wallraf-Richartz Museum in Keulen, inv.nrs. 3178 en 3179, waarvan er een 1596 gedateerd is, terwijl de tegenhanger waarschijnlijk het jaartal 1599 heeft gedragen. Volgens Horst Vey zouden beide koperstukjes niet als pendanten zijn bedoeld (H.Vey en A.Kesting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Bezitz der Stadt Köln*. Keulen 1967, p.24), maar dat lijkt mij niet juist, gezien de identieke afmetingen en de op dezelfde hoogte geplaatste horizon van de voorstellingen. Deze veronderstelling wordt bevestigd door de twee schilderijtjes in de Galleria Borghese, Rome, inv.nrs.206 en 207, met identieke voorstellingen, die eveneens als pendanten zijn opgevat. Ook het schilderijtje in Enschede (zie noot 6) dat 1613 gedateerd is, hoort bij een exemplaar, dat uit 1615 stamt, een *Landschap met de roeping van Petrus*, Miniaturenkabinett, Residenzmuseum, München (R.Oldenburg, *Das Miniaturen-Kabinett der Münchener Residenz*. München 1921, nr.26).
8 Van Mander gaf aan dat Paul Bril in 1574 via Lyon naar Rome is gereisd. Hij werd echter pas op 7 oktober 1582 in een Romeinse bron genoemd. Vermoedelijk is hij ergens tussen 1576 en 1582 in Rome aangekomen. Volgens Baglione zou Mattijs Bril onder Lorenzo Sabatini hebben gewerkt. Hij maakt echter geen melding van de aanwezigheid van Paul Bril, zodat wordt aangenomen, dat deze pas na de dood van Sabatini in 1576 in de eeuwige stad kan zijn gearriveerd (Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori*. Rome 1642, p.297).
9 K.G.Boon, 'Paul Bril's 'Perfetta Imitazione de' Veri Paesi'', in *Relations Artistiques entre les Pays-Bas et L'Italie à la renaissance: Études Dédiées à Suzanne Sulzberger*. Brussel/Rome 1980, p.5-14.
10 Hollstein v, p.175-184.
11 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A63. B.Aikema, 'Romeinse ruïnes in een schilderij van Paul Bril', *Bulletin van het Rijksmuseum* 28 (1980), p.10-16.
12 Faggin 1965, p.30 noot 12. Later werd deze toeschrijving door hem nader beargumenteerd in G.T.Faggin, *Rijksmuseum*. Milaan 1967, p.37.
13 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.1085.
14 Hollstein XIV, nr.2.
15 Hollstein IV, nr.41.
16 Een tekening van Bartolomeus Breenbergh (Roethlisberger 1969, nr.19) laat dezelfde tempel zien. Hoewel deze tekening later moet zijn ontstaan, is er nog een architraaf zichtbaar, die op het schilderij van Bril ontbreekt. Bril gunde zichzelf kennelijk nogal wat vrijheid in het weergeven van historisch verantwoorde architectuur.
17 Sinds Lugts identificatie van een dergelijke grafmonument op een tekening van Mattijs Bril in het Louvre (F.Lugt, *Inventaire général des dessins des écoles du Nord*. Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Parijs 1949, nr.363), worden vele rondgraven als het Scipionengraf geïdentificeerd. Gezien de grote vrijheid die de meeste italianisanten namen bij het weergeven van dergelijke rondgraven, is het meestal niet mogelijk deze te identificeren.
18 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*. Rome 1621, fol.88 (ed.Salerno, Rome 1957, p.260). Mancini noemt behalve Annibale Caracci ook Cavalier Giuseppe (Giuseppe Cesari) als een belangrijke Italiaanse inspiratiebron voor Bril.
19 Baglione, *o.c.* noot 8.

21

Aelbert Cuyp

Twee herders in een heuvellandschap

Gesigneerd rechtsonder: *A.cuyp*
Paneel, 56 x 80 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Mogelijk in veiling collectie Jacob Spex, 's-Gravenhage 21/5/1777, nr.160, voor f.23.- ('Twee praatende Harders, een belaade Ezel vast houdende, en voorts eenige Schaapjes, in een plaisant Landschap'[1]); Collectie Earl Cowper, Panshanger (ca.1900); door vererving in collectie Barones Desborough, Panshanger, vervolgens bij haar dochter, Lady Monica Salmond, en vervolgens Julian Salmond

Literatuur
Hofstede de Groot II, p.72, nr.230a; *Guide to the paintings at Panshanger* [ca.1900], p.17 (in small Dining Room, no.1); Reiss 1975, p.78, nr.45, afb.; Chong 1992, nr.81

Met zijn bleekblauwe hemel en subtiel geschakeerde landschap is dit een van Cuyps mooiste vroege landschappen. Cuyp had inmiddels afgedaan met de monochromatische penseelvoering van Jan van Goyen die hem tussen 1639 en 1643 zo had gefascineerd. Dit warm belichte landschap is een blijk van zijn interesse voor sterke contrasten tussen licht en donker. Hoewel de invloed van Cornelis van Poelenburch zich al vanaf 1640 deed gelden, nam Cuyp eerst nu een werkelijk italianiserende trant aan, door zijn landschap te verrijken met een warm, nevelig licht, lange schaduwen en directe zonnestralen. De exacte bron voor deze donkere italianiserende stijl is raadselachtig. De structuur van deze landschappen, uitgestrekte vlakten geaccentueerd door verafgelegen, losstaande heuvels, lijkt sterk op het werk van Jan Asselijn, maar Asselijn was pas in 1647 in Nederland terug, terwijl deze landschappen van Cuyp vóór 1645 moeten worden gedateerd. Het is mogelijk dat Cuyp kennis had genomen van het schemerige licht op de schilderijen van Pieter van Laer of Herman van Swanevelt. Ook lijkt Cuyp in deze periode beïnvloed door Herman Saftleven (afb.21.1), wiens werk in vele details en composities overeenkomsten vertoont met dat van Cuyp.[2] Uitgestrekte landschappen, overgoten met kleurrijk zonlicht, komen eveneens bij Saftleven voor. De chronologie is ook in dit geval niet exact aan te geven; Saftleven lijkt zijn italianiserende stijl niet veel vroeger te hebben ontwikkeld dan Cuyp.[3] Misschien inspireerde Cuyp zich in zijn vroegste italianiserende stadium gewoon

21.1 HERMAN SAFTLEVEN
Landschap met zonsondergang en herders (1645)
Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art

21.2 CLAES PIETERSZ BERCHEM
Landschap met herders en vee (1645)
Parijs, Haboldt & Co. (1991)

op Jan Both, die in 1641 in Nederland was teruggekeerd. De verlaten vlakten in de landschappen van Cuyp zouden zijn kunnen ontleend aan details van Boths schilderijen.[4] In elk geval zou de uitgewogen balans tussen figuur en landschap pas worden geëvenaard door latere italianiserende schilders als Du Jardin en Pijnacker.

Herders zoals deze zijn verwant aan de bambocciante figuren van Pieter van Laer en Jan Both, maar vooral aan de meer geïdealiseerde en minder grove staffage in het werk van Claes Berchem en Jan Asselijn. Berchems schilderijen van herders in een dor, open landschap (afb.21.2) dateren al uit 1645, vrijwel gelijktijdig met die van Cuyp.[5] Cuyps herders halen het niet bij die van Berchem, ze blijven op de een of andere manier minder Italiaans en verfijnd, maar Berchem was dan ook een figuurschilder met internationale aspiraties. Vergelijkbare herders komen voor op twee schilderijen van Cuyp in de Dulwich Picture Gallery.[6]

A.C.

1 Reiss (1975, p.78) suggereerde dat dit het schilderij was in de verkoping van Spex, door Hofstede de Groot opgenomen onder nr.230a; de beschrijving en het formaat stemmen sterk overeen, maar dat stuk was geschilderd op doek.

2 *Landschap met zonsondergang en herders*. John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, inv.nr. SN 514; paneel, 52.1 x 71.7 cm., gesigneerd en 1645 gedateerd.

3 Zie voor een ander voorbeeld van Saftleven een landschap uit 1645 in het Kunsthistorisches Museum in Wenen (Nieuwstraten 1965, p.99, 102, afb.26).

4 Twee van Cuyps schilderijen met de datering 1645 geven duidelijk blijk van de invloed van Jan Both. Het ene is een *Gezicht op de abdij van Rijnsburg* (particuliere collectie, zie Chong 1991, afb.51), het andere een nevelig landschap dat lijkt op het hier getoonde werk, met figuren van de hand van Jacob Gerritsz Cuyp (Chong 1991, afb.54).

5 Een ander schilderij uit 1645 bevindt zich in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (zie Utrecht 1965, nr.73, afb.). Deze stijl heeft zich mogelijk al in 1643 in Berchems werk geopenbaard.

6 Reiss 1975, nrs.42, 44.

Aelbert Cuyp *Twee herders in een heuvellandschap*

Barent Fabritius *Zelfportret als herder*

22

Barent Fabritius

Zelfportret als herder

Gesigneerd boven, links van het midden: *B.Fabritius.*
Doek, 79 x 64.2 cm
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen
Inv.nr.639

Herkomst
Collectie Schwarzenberg; Collectie Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822); Gelegateerd aan de Akademie der bildenden Künste in Wenen (1821)

Collectiecatalogi
Schwemminger 1866, p.18, nr.167; Eigenberger 1927, I, p.129-130, nr.639; II, afb.128; Trnek 1992, p.131-135, nr.46

Literatuur
Mündler 1849; *Zeitschrift für bildende Kunst* 9 (1874), p.324, afb.; Riegel 1882, II, p.285-286; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.720; Von Frimmel 1891, p.80; Von Wurzbach I, p.525; Schmidt-Degener 1912, p.191; Van Dyke 1923, p.76, pl.XIII, afb.47; Benesch 1928, p.65, 66, afb.2; Hofstede de Groot 1929, p.136; Valentiner 1932, p.235; Goldscheider 1936, nr.218; Münz 1937, p.156, 158, afb.24; Rosenberg 1945, p.85, afb.1; Münz 1948, p.29, nr.19; Pont 1958, p.44, 45-46, 66 noot 1, 67, 87, 116-117, 159, nr.34, afb.1; Sumowski 1959, p.289, 290, 294; MacLaren 1960, p.130 noot 7-8; Van Hall 1963, p.97, nr.637.8; Delft/Antwerpen 1964 (Emmens), p.57-58, nr.47, afb.31; Sumowski 1964, p.194-195; Brochhagen 1967, p.25-26; Wishnevsky 1967, p.102-103, 107 noot 7, 249, nr.183; Poch-Kalous 1968, p.119, 186, afb.; Eckardt 1971, p.34, 183-184, afb.pl.18; Kettering 1974, I, p.135, 136-137, 138; II, p.419 noot 61, app. p.524, 570, 614, pl.XLIV, afb.143; Rosenberg 1977, p.162, afb.117; Liedtke 1977, p.325 noot 47, 326 noot 51; Berlijn (W) 1980 (Timm), p.158; (Bentinck), p.186, nr.39, afb.; Brown 1981, p.50, 132, afb.40; Zens 1981, p.41-42; Blankert 1983, p.28; Amsterdam/Groningen 1983 (Jansen/Van de Watering), p.142, 148-149, nr.29, afb.; Hecht 1983, p.449; Kettering 1983, p.78, 155 noot 86, afb.104; Sumowski II, p.913, 923, 964, 987, nr.586, afb.; III, p.2005; V, p.3393, 3469; Raupp 1984, p.189 noot 97; Sluijter-Seijffert 1985 (Cat.Mauritshuis), p.128; Minneapolis/Houston/San Diego 1985 (Keyes), p.42-43, nr.12, afb.; Bruyn 1987, p.225; Van den Brink 1987, p.61 noot 11; Sumowski 1992, p.67, 69, 85 noot 88, afb.26

Tentoonstellingen
Delft/Antwerpen 1964-65, nr.47; Berlijn 1980, nr.39; Amsterdam/Groningen 1983, nr.29; Minneapolis/Houston/San Diego 1985, nr.12

22.1 BARENT FABRITIUS
Mansportret (1650)
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Hoewel deze herder in de literatuur vrijwel unaniem als een zelfportret van Barent Fabritius beschouwd wordt, is dat niet met zekerheid te zeggen.[1] Er zijn twee argumenten, die met betrekking tot de identificatie worden aangehaald. Allereerst is dat de vermeende gelijkenis, die er bestaat met andere 'zelfportretten' van Fabritius in München, Aken en Frankfurt.[2] Zorgvuldige vergelijking leert echter, dat er evidente verschillen bestaan in fysionomie, en dat eigenlijk alleen van het mansportret in Frankfurt (afb.22.1) met enige zekerheid kan worden beweerd, dat dezelfde figuur is afgebeeld. De rokende schilder op het paneeltje in Aken heeft duidelijk afwijkende gelaatstrekken; een smallere rechte neus, kleinere mond en een andere kin. Curieus genoeg speelde juist dit schilderij een sleutelrol in de identificatie van de afgebeelde figuren als de schilder Barent Fabritius.[3] Wat de 'tronie' in München betreft, ben ik het met Brown eens, dat het in ieder geval geen zelfportret van Carel Fabritius kan zijn[4], althans het is niet dezelfde figuur als diens vermoedelijke zelfportretten in Londen en Rotterdam.[5] Browns vermoeden, dat de werken in München en Wenen één en dezelfde persoon laten zien, deel ik echter niet.[6] Ik denk dat het werk in München niet eens van de hand van Barent Fabritius is. Al met al leveren dergelijke speculaties nog niet het bewijs dat de zitters in Frankfurt en Wenen daadwerkelijk zelfportretten zijn.

Toch ben ik ervan overtuigd dat Barent Fabritius zichzelf als herder heeft geconterfeit. Het extreem lage gezichtspunt, van waaruit de voorstelling is geconcipieerd, en de enigzins geringschattende blik van de geportretteerde, geven de voorstelling een bijna arrogante monumentaliteit, die zonder meer als een toespeling op het zelfbewustzijn van de kunstenaar kan worden opgevat.[7] Ook de kleding van de kunstenaar, die eerder een pseudo-militaire dan een pastorale indruk maakt, benadrukt dit zelfbewuste karakter.

De verwijzing naar het poëtische *ingenium* van de kunstenaar is in dit geval ongetwijfeld juist.[8] De eerste dichters waren herders, en het herdersdicht was de kunstvorm bij uitstek, die, om met Emmens' woorden te spreken, 'louter door inspiratie tot stand kwam ...'[9] Toch treedt dit element bij Fabritius veel minder nadrukkelijk op de voorgrond dan bij de pastorale zelfportretten van bijvoorbeeld Bartholomeus van der Helst (cat.nr.25b) en vooral Jacob Backer (afb.6.2), die de dichterlijke geest van de kunstenaar daadwerkelijk gestalte geven.

De door Pont voorgestelde datering van omstreeks 1658 lijkt mij juist.[10] In concept en uitvoering staat het werk zeer dicht bij de andere halffigurige stukken van Fabritius uit deze periode. Dit geldt met name voor de *Jonge krijgsman*, welke 1657 of 1659 was gedateerd[11], en de *Herder met fluit en ring* uit 1660[12], die in geen geval dezelfde trekken vertoont als de herder uit Wenen, zoals door verschillende auteurs werd beweerd.[13] De suggestie van Jansen, dat deze herder een pendant moet hebben gehad in de vorm van een herderin, lijkt waarschijnlijk.[14]

Bruyn vermoedde overigens, dat onze herder veel eerder zou zijn gemaakt, kort na 1654, op grond van de sterke gelijkenis in concept met het zogenaamde zelfportret van Barents broer Carel Fabritius uit Londen, dat in diens sterfjaar 1654 is ontstaan.[15] Barent Fabritius baseerde zich zonder twijfel op de beeldvorm van dat schilderij. Beide werken bezitten dezelfde, diagonaal opgebouwde licht-donker partij, die als achtergrond fungeert. Bij Barent krijgt dit fond een extra cachet door de diagonale plaatsing van de scheperstok, die als een soort markeringslijn funktioneert, en het dramatisch laag gekozen standpunt, hetgeen doet vermoeden, dat Barent zijn broer nog heeft willen overtreffen in dramatische zeggingskracht en monumentaliteit. De nauwe relatie tussen beide werken sluit een datering van omstreeks 1658 voor het latere werk echter geenszins uit.

P.v.d.B.

1 Schmidt Degener (1912, p.191) was de eerste, die dit met stelligheid beweerde. De enige, die uitdrukkelijk twijfelde, was Hofstede de Groot (1929, p.136).
2 Alte Pinakothek, München, inv.nr.2080; *De reuk, voorgesteld door een rokende schilder*, Suermondt Museum, Aken, inv.nr.148C, gesigneerd en gedateerd 1665; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, inv.nr.736, gesigneerd en gedateerd 1650.
3 Pont 1958, p.66.
4 Brown 1981, p.50.
5 National Gallery, Londen, inv.nr.4042, gesigneerd en gedateerd 1654; Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr.1205.
6 Brown 1981, p.132. Ik sluit mij in dit opzicht aan bij de opvatting van Hofstede de Groot (1929, p.136).
7 Alison Kettering vatte dit zeer treffend samen:'... Fabritius might have been attempting to underscore the nobility and dignity of the artist's profession (an association altogether possible for the artist-shepherd, as Emmens has claimed), as well as expressing something more private about his own self-conception as a painter...' (1974, I, p.138).
8 J.A.Emmens, in Delft/Antwerpen 1964, p.57; Kettering 1974, p.138; G.Jansen in Amsterdam/Groningen 1983, p.148.
9 Emmens 1979, p.191.
10 Pont 1958, p.45.
11 Verblijfplaats onbekend. De signatuur rechts onder, *C.Fabritius*, is zonder twijfel vals. Oorspronkelijk bevond zich de originele signatuur met de datum 1657 (of 1659) zich links onder, in het donkere gedeelte. Zie hierover Pont 1958, p.46-47.
12 Particuliere verzameling. Gesigneerd en gedateerd *B.Fabritius/1660*. Zie Amsterdam/Groningen 1983, nr.26.
13 Onder meer door Pont (1958, p.159), Eckardt (1971, p.183) en Kettering (1974, I, p.137; 1983, p.78).
14 Jansen in Amsterdam/Groningen 1983, p.142. Mogelijk maakte de herder deel uit van een paar huwelijksportretten. Een vergelijkbaar voorbeeld, waarbij de ring eveneens een prominente rol speelt, toont een paar van Jan van Bijlert (cat.nr.10).
15 Bruyn 1987, p.225. Trnek (1992, p.134) sloot zich hier bij aan.

23A Govaert Flinck
Herderin

Pendant van nr.23B
Gesigneerd en gedateerd rechts onder het midden: *G.flinck.f 1636*
Doek, 74.5 x 63.5 cm
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
Inv.nr.252

Herkomst
Wellicht identiek (samen met cat.nr.23b) met 'Twee tronitjes, Herder en Herderin', die op 8 oktober 1700 in Amsterdam voor de somma van f.15-5 werden geveild (Hoet I, p.61, nr.48); Collectie Hertogen van Brunswijk, Salzdahlum bij Wolfenbüttel (in 1776 voor het eerst vermeld); Onder Napoleon bij de intendant Jérôme Bonaparte in Schloß Wilhelmshöhe te Kassel (1808-1814)

Collectiecatalogi
Eberlein 1776, p.21, nr.41; Riegel 1900, p.188-189, nr.252; Klessmann 1983, p.66-67, 244, nr.252, afb.

Literatuur
Parthey 1863-64, I, p.442, nr.35 (als gedateerd 1626); Havard 1879-81, II, p.88, 102 noot 1 (mogelijk 1638), 159 (met onjuiste afmetingen); Riegel 1882, II, p.269-270, nr. 152; Riegel 1883, p.86, nr.152; Riegel 1885, p.8, nr.51, afb.pl.; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.712; Meijer 1889, p.46; Von Frimmel 1892, p.181; Michel 1893, p.247; Von Wurzbach I, p.538; Thieme-Becker XII (Hofstede de Groot), p.98; Von Boehn 1921, p.249, 256, afb.; Van Dyke 1923, p.83, 85, 88, pl.XVII, afb.63; Bauch 1926, p.54; Drost 1926, p.121; Budde 1929, p.59; Isarlo 1936, p.34; Gudlaugsson 1938, p.25; Kieser 1941-42, p.155 noot 9; *Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* 65 (1942), p.7; *Maandblad voor beeldende kunsten* 19 (1942), p.285; Van Gelder 1946, p.26; Amsterdam 1946, p.11; Schaffhausen 1949, p.40, nr.28; Bénézit III, p.784; Cat.Röell (Rijksmuseum) 1956, p.72; Leiden 1956, p.33, 34, nr.48, afb.10; Michalkowa 1957, p.265, afb.10; Winkler Prins 1958-59, II, p.21; Cat.Haak (Rijksmuseum) 1960, p.104; Kühn 1965/2, p.207; Kleef 1965 (Von Moltke), p.27, nr.21, afb.; Von Moltke 1965, p.15, 94, 96, nr.140, afb.pl.27; Wishnevsky 1967, p.103, 107 noot 6, 244, nr.169; Gerson 1968, p.64, 88, 132, 134, afb.b; Klessmann 1973, p.13, nr.20, afb.; Louttit 1973, p.318 noot 10; Kettering 1974, I, p.105, 140-142, 222; II, p.420 noot 68-69, app. p.525, 564, 614, pl.XLV, afb.147; Cat.Van Thiel (Rijksmuseum) 1976, p.229; Kettering 1977, p.19 noot 2, 24 noot 14; Sumowski 1979-, IV, p.2068, 2144; Emmens 1979, p.195, 198 noot 266; Schweers 1981-82, I, p.287; Blankert 1983, p.22; Amsterdam/Groningen 1983 (Jansen/Van de Watering), p.156-157, nr.33, afb.; Sumowski II, p.998, 1002-1003, 1031, 1088, nr.656, afb.; V, p.3098, 3333, 3444; Kettering 1983, p.64, 78, 136 noot 11, 148 noot 95, afb.90; Raupp 1984, p.189 noot 97; Schwartz 1984, p.190, 193, afb.203; Bruyn 1982-, II, p.500-501; Rotterdam 1985 (Linnik), p.70-71; Moiso-Diekamp 1987, p.91, 262 noot 268; Alpers 1988, p.120; Berlijn/Amsterdam/Londen 1991 (Kelch), p.318, afb.61a; Huys Janssen 1992, p,26, 27, afb.4

Tentoonstellingen
Schaffhausen 1949, nr.28; Leiden 1956, nr.48; Kleef 1965, nr.21; Amsterdam/ Groningen 1983, nr.33

23.1 REMBRANDT VAN RIJN
Zelfportret met baret en opengesperde ogen (1630)
Ets

Deze twee pendants van Govert Flinck worden traditioneel beschouwd als portretten van Rembrandt en zijn vrouw Saskia van Uylenburch. Hoewel de herder een zekere gelijkenis met de toen dertigjarige Rembrandt niet ontzegd kan worden, is er in de verste verte geen sprake van portretten. Veeleer hebben we hier te maken met twee pastorale halffiguren, waarbij Rembrandts tronie wellicht als voorbeeld voor de fluitspeler heeft gediend, hoewel vermeende zelfportretten van Rembrandt uit hetzelfde jaar 1636 toch een veel volwassener man te zien geven dan de nog jongensachtige *Herder* van Flinck.[1] De herderskop doet mijzelf nog het meest denken aan een ets van Rembrandt uit 1630 (afb.23.1).[2] De *Herderin* toont daarentegen geen enkele gelijkenis met het enige gedocumenteerde portret van Saskia, een zilverstifttekening op perkament in Berlijn uit 1633 (afb.23.2).[3]

De namen van Rembrandt en Saskia zijn overigens pas aan de beide pendants gekoppeld, nadat de mannelijke helft in Nederlands staatsbezit terechtkwam.[4] De *Herder* kwam in 1920 bij een veiling in Frankfurt weer boven water. Waar het zich tot die tijd heeft bevonden, is nog onduidelijk.[5] Oorspronkelijk bevonden beide schilderijen zich op het lustslot Salzdahlum bij Wolfenbüttel in het bezit van de hertogen van Brunswijk. Tijdens de Napoleontische bezetting is een groot aantal schilderijen uit hertoglijk bezit verhuisd naar Parijs, ter meerdere eer en glorie van het in te richten Musée Napoleon. De *Herderin* daarentegen werd in 1808 naar Kassel gebracht om Schloß Wilhelmshöhe op te sieren. Schloß Wilhelmshöhe was tussen 1807 en 1814 de residentie van Jérôme Bonaparte, de jongste broer van Napoleon, die optrad als diens plaatsvervanger, en de titel Koning van Westfalen droeg. Bij zijn vlucht uit Kassel nam Jerôme zoveel mogelijk kunstwerken mee terug naar Parijs, alwaar ze werden gevonden en teruggebracht naar Kassel. De *Herderin*

Govaert Flinck *Herder met fluit*

Govaert Flinck *Herderin*

bevond zich overigens niet bij deze zending, maar was door Bonaparte in Kassel achtergelaten. Mogelijk is ook de *Herder* in 1808 in Kassel terechtgekomen. Of het schilderij toen is gestolen, verkocht of toch ergens in Frankrijk is beland, blijft vooralsnog een raadsel.[6] Feit is wel, dat veel van de schilderijen uit Salzdahlum, die in die periode in Kassel verbleven, nooit meer terug zijn gekomen, in tegenstelling tot de werken, die direct naar Parijs werden afgevoerd. De chaos, die er in die tijd in Kassel heerste, zal hier vooral debet aan zijn geweest.[7]

Flincks *Herderin* uit Braunschweig is het vroegst gedateerde schilderij, dat van hem bekend is. Het schilderij is klaarblijkelijk gebaseerd op Rembrandts *Flora* uit 1634 in de Hermitage te Sint Petersburg (afb.23.3).[8] De overeenkomsten zijn opmerkelijk, met name in de arcadische kledij en de houding, die de beide vrouwen aannemen. Rembrandt op zijn beurt baseerde zich voor zijn *Flora* op een laat-gothisch prototype: de echtgenote van Giovanni Arnolfini op Jan van Eycks huwelijksportret van 1434 in de National Gallery in Londen.[9] In feite is de *Herderin* van Govert Flinck een halffigurige variant van Rembrandts schilderij. Hoewel de invloed van Rembrandt in dit opzicht niet te loochenen valt, lijkt het herderspaar van Flinck zich toch ook aan te sluiten bij de Utrechtse pastorale traditie. Rembrandts *Flora* staat daarentegen in veel opzichten los van die traditie. De psychologische diepgang van *Flora*, vooral veroorzaakt door het geraffineerde spel van licht en donker, laat zich moeilijk op één lijn plaatsen met de halffigurige genretaferelen, waartoe ook de beide schilderijen van Flinck behoren. Von Moltke wees al op de verwantschap van de *Herder* met een *Fluitspelende herder* van Hendrick ter Brugghen uit 1627.[10] Ook een *Herder* van Abraham Bloemaert in Presov, een van Paulus Moreelse in Edinburgh[11] en niet te vergeten het paneel van Salomon de Bray uit 1635 (zie cat.nr.17) maken deel uit van diezelfde traditie. Het wat kuise herderinnetype sluit daarentegen veel meer aan op niet-Utrechtse halffiguren, zoals de *Herderin* van Salomon de Bray in Bristol en de *Herderin met brief* van Jacob Backer in San Francisco.[12] Vooral met het werk van de laatste lijken de pendants in stilistisch opzicht nauw gerelateerd te zijn. Govert Flinck excelleerde vooral door zijn elegante lijnvoering en gevoel voor ornamentiek, gekoppeld aan een tamelijke pasteuze schildertrant.[13] Hierbij kan nog worden opgemerkt, dat de *Herderin* zich

23.2 REMBRANDT VAN RIJN
Portret van Saskia (1633)
Berlijn, Kupferstichkabinett der staatlichen Museen

in dit opzicht beter laat bestuderen dan de *Herder*, die toch wel heeft geleden onder het veelvuldig wisselen van eigenaar.[14]

Sumowski vermoedde dat een aan Flinck toegeschreven tekening in Wenen met de *Herderin* in Braunschweig samenhangt.[15] De tekening is wellicht een kopie naar Rembrandts *Saskia* in de Gemäldegalerie Alte Meister te Kassel.[16] Afgezien van de onzekere toeschrijving aan Flinck (het blad werd tot nu toe altijd aan Rembrandt zelf toegeschreven) is er, behalve dat de tekening eveneens een gedraaide vrouwenfiguur ten halven lijve toont, geen enkel steekhoudend argument om beide kunstwerken met elkaar in verband te brengen.

De preoccupatie van Govert Flinck met pastorale onderwerpen is opmerkelijk, zeker indien dat wordt afgezet tegen andere schilders, die met of onder Rembrandt hebben gewerkt. Gerbrand van den Eeckhout heeft zich weliswaar enkele malen op dit terrein begeven, maar hij beperkte zich vooral tot pastorale kinderportretten en enkele voorstellingen uit Hoofts *Granida* (zie over dit thema de onder meer de cat.nrs.4, 5 en 27).

De enige andere kunstenaar uit de omgeving van Rembrandt, die een duidelijke voorliefde voor dit genre bezat, was Jacob Backer. Hij is echter nooit bij Rembrandt in de leer geweest, en dient veel meer als onafhankelijk kunstenaar te worden bestudeerd. De interesse van Govert Flinck voor pastorale onderwerpen zou dan ook wel eens kunnen zijn gewekt door zijn nauwe banden met Backer, met wie hij tenslotte bij Lambert Jacobsz in Leeuwarden had gestudeerd, en die net als hij mennoniet was.[17]

P.v.d.B.

23.3 REMBRANDT VAN RIJN
Flora (1634)
Sint Petersburg, Hermitage

23B Govaert Flinck
Herder met fluit

Pendant van nr.23A
Gesigneerd rechtsonder: *G.Flinck f.*
Doek, 74.5 x 64 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
Inv.nr.A3451

Herkomst
Mogelijk veiling Amsterdam 8/10/1700, nr.48 (zie cat.nr.23a); Collectie Hertogen van Brunswijk, Salzdahlum bij Wolfenbüttel (Cat.Eberlein 1776, p.21, nr.40); Veiling Coll.Ober-Mörlem e.a., Frankfurt a/M. 7/10/1920, nr.420 (Herbstmesse, Frankfurt 1920); Veiling Berlijn (Lepke) 10/5/1921, nr.162, afb.25; Kunsthandel Th.van Wijngaarde, 's-Gravenhage (1923); Collectie Ir. A.H.de Haas, Wassenaar (1923-1941); Kunsthandel François Parry, 's-Gravenhage; Kunsthandel Jonas & Kruseman, Amsterdam (1942); Kunsthandel P.Brand, Amsterdam (1942); Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage; in bruikleen aan het Rembrandthuis, Amsterdam (1971-1978)

Collectiecatalogi
Röell 1956, p.72, nr.930 A3; Van Thiel e.a 1976, p.228-229, nr.A3451, afb.

Literatuur
Cat.Flechsig (Braunschweig) 1922, p.35; *Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* 65 (1942), p.7-8, afb.; *Maandblad voor beeldende Kunsten* 19 (1942), p.285, afb.; Van Gelder 1946, p.26, 28 noot 1; Amsterdam 1946, p.11, nr.12, afb.; Tilburg 1953, p.9, nr.27; Leiden 1956, p.33-34, nr.47, afb.9; Michalkowa 1957, p.265, afb.9; Gent 1958, p.20, nr.8 (Amsterdam); Winkler Prins 1958-59, II, p.21, afb.; Van Hall 1963, p.273, nr.110; Kleef 1965, p.27, nr.20; Von Moltke 1965, p.15, 94, nr.130, afb.pl.26; Fink 1967, p.136; Wishnevsky 1967, p.103, 107 noot 6, 244-245, nr.170, afb.33; Gerson 1968, p.64, 88, 132, 134, afb.a; Cat.Adriani (Braunschweig) 1969, p.59; Klessmann 1973, p.13; Sumowski 1973, p.99; Kettering 1974, I, p.105, 140-142, 222; II, p.420 noot 68-69, app. p.525, 564, 614, pl.XLIV, afb.146; Kettering 1977, p.19 noot 2, 24 noot 14; Emmens 1979, p.195, 198 noot 266; Wright 1980, p.124; Cat.Klessmann (Braunschweig) 1983, p.66; Amsterdam/Groningen 1983 (Jansen/Van de Watering), p.156; Sumowski II, p.1002-1003, 1030, 1087, nr.655, afb.; V, p.3324, 3442; Kettering 1983, p.64, 78, 136 noot 11, 148 noot 95, afb.89; Raupp 1984, p.189 noot 97; Schwartz 1984, p.178, 190, 193, afb.202; Bruyn 1982-, II, p.500-501; Rotterdam 1985 (Linnik), p.70-71; Parijs 1986 (Broos), p.133 noot 21; Moiso-Diekamp 1987, p.91, 262 noot 268; Van den Brink 1987, p.61 noot 11; Alpers 1988, p.120, afb.4.22; Berlijn/Amsterdam/Londen 1991 (Kelch), p.318-319, nr.61, afb.

Tentoonstellingen
Amsterdam 1946, nr.12; Bolsward 1950, nr.20; Tilburg 1953, nr.27; Leiden 1956, nr.47; Gent 1958, nr.8 (Amsterdam); Kleef 1965, nr.20; Groningen 1983, z.nr.; Berlijn/Amsterdam/Londen 1991-92, nr.61

1 Deze suggestie werd overigens ook al gedaan in 1942 in de *Verslagen* ..., waar toen melding werd gemaakt van de aankoop van het schilderij door het rijk.
2 *Zelfportret met baret en opengesperde ogen* (Bartsch 320).
3 Kupferstichkabinett, Berlijn, inv.nr.KdZ 1152 (1861).
4 *Verslagen* ... 65 (1942), p.8. Aan de beeltenis van de herderin als Saskia werd ook toen al sterk getwijfeld.
5 De suggestie van W.L.van de Watering (Amsterdam/Groningen 1983, p.156), dat het werk zich in 1880 in de collectie Bergau in Nürnberg bevond, berust op een misverstand. Een ander werk van Flinck, eveneens uit 1636, tegenwoordig in een particuliere verzameling in Lausanne, bevond zich in die tijd wél in de desbetreffende verzameling (Sumowski II, nr.658). Dit kan worden afgeleid uit de notitie die Bergau in 1881 schreef in het *Repertorium für Kunstgeschichte*, p.108-109.
6 Het werk was in ieder geval niet op de verkopingen van De Burtin en De Robiano in Brussel, respectievelijk in 1819 en 1837, waar zeer veel schilderijen uit voormalig Salzdahlumer bezit werden geveild.
7 Fink 1967, p.95-106.
8 Hofstede de Groot was in 1916 de eerste die dit verband legde (Thieme/Becker XII, p.98).
9 Bruyn 1982, II, p.499-500.
10 Von Moltke 1965, p.15. Dit doek bevond zich vroeger in de Herzogliche Gemäldegalerie in Gotha.
11 Kettering 1983, afb.13 en 5.
12 *Ibid.*, afb.38 en 39.
13 Blankert 1983, p.22. Ook Bauch (1926, p.54) en Sumowski (II, p.1002-1003) hadden dit al gesignaleerd.
14 Van de *Herder* is een kopie bekend, die op 15 november 1964 bij Bukowski in Stockholm werd geveild onder nr.172. De maten van dit doek bedragen 67.5 x 48.5 cm. Overigens bevond dit werk zich in 1928 in de collectie van Emil Heilbron in Stockholm, waar het door Hofstede de Groot werd beoordeeld (HdG-fiche, RKD).
15 Sumowski II, p.1031.
16 Sumowski 1979-, IV, nr.947.
17 In Von Moltke's monografie over Flinck worden maar liefst achttien pastorale voorstellingen vermeld (Von Moltke 1965, nrs.127-130, 137-148a). Sumowski voegde hier nog twee werken aan toe, beide voorzien van een (valse?) Rembrandt-signatuur (Sumowski V, nrs.2080-2081).

24

Johan van Haensbergen

Landschap met badende nimfen

Gemonogrammeerd midden-onder op de steen: *JVH* (moeilijk leesbaar)
Paneel, 37.5 x 30.5 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.6083A

Herkomst
Collectie F.H.Fentener van Vlissingen; Collectie Mw.Fentener van Vlissingen-Schout Velthuys, Vught (1965); In bruikleen aan het Centraal Museum (vanaf 1928)

Collectiecatalogi
De Jonge 1933, p.61, nr.146, afb.52 (als Poelenburch); De Jonge 1952, p.XLIV, 94, nr.217 (als Poelenburch)

Literatuur
Utrecht 1941, p.38, nr.146 (als Poelenburch); Van Braam 1958, p.361, nr.4202 (als Poelenburch); MacLaren 1960, p.143, 144 noot 2; Houtzager 1967, p.256-257 (als Poelenburch); Brown 1991, p.310 noot 2

Tentoonstellingen
Utrecht 1941, nr.146

Dit schilderij heeft lange tijd op naam van Cornelis van Poelenburch gestaan, totdat MacLaren het in 1960 terecht aan Johan van Haensbergen toeschreef.[1] Overigens was het paneeltje wel degelijk met de initialen van Van Haensbergen gemonogrammeerd, maar mogelijk werd dit pas na de schoonmaakbeurt in 1965 opgemerkt.[2] Ook zonder de aanwezigheid van het monogram, dat overigens zeer moeilijk leesbaar is, zou er geen enkele twijfel aan de toeschrijving bestaan. Kenmerkend voor de arcadische landschappen, die Johan van Haensbergen in navolging van zijn leermeester Cornelis van Poelenburch schilderde, zijn de stereotype compositieschema's en herkenbare figuurtypen. Om met dat laatste aspect te beginnen: Von Frimmel merkte al in 1913 op, dat de figuren van Van Haensbergen te herkennen waren aan hun haviksneusjes.[3] De gezichten zijn meestal in profiel of driekwart afgebeeld, waarbij een schematische schaduwlijn het gelaat in tweëen deelt. Typerend is bovendien dat de proporties van zijn figuren meestal niet kloppen. Dit is zeer goed zichtbaar aan de rustende mannenfiguur. Het bovenlichaam is relatief lang, het hoofd veel te klein. Van Haensbergens naakten ontberen mede daardoor de bevalligheid, die de figuren van Cornelis van Poelenburch en bijvoorbeeld Dirck van der Lisse (zie cat.nrs. 47 en 36) zo aantrekkelijk maken. Het zijn juist de anatomische afwijkingen van het door Cornelis van Poelenburch geschapen ideale figuurtype, die epigonen als Johan van Haensbergen, Claes van Tol, Toussaint Gelton en Daniël Vertangen van elkaar onderscheiden. Van hen was Van Haensbergen diegene, die Cornelis van Poelenburch het meest nauwgezet imiteerde. Al in de 18de eeuw werd zijn werk regelmatig met dat van zijn leermeester verwisseld, als we zijn biograaf Arnold Houbraken mogen geloven.[4] Doordat een groot aantal van zijn schilderijtjes de initialen van Cornelis van Poelenburch dragen, blijft het scheiden van de handen een gecompliceerde aangelegenheid.[5]

Indien wij de figuren op dit paneeltje eens wat zorgvuldiger onder de loep nemen, dan valt direct op, dat er van enige wisselwerking tussen de verschillende personages geen sprake is, hoewel de schilder blijkbaar wel heeft gepoogd om door middel van gebaren een zekere activiteit te bewerkstelligen. Van Haensbergen maakte mijns inziens gebruik van een aan Van Poelenburch ontleend repertoire aan figuurtypen en houdingen, die hij veelvuldig gebruikte in zijn fantasielandschapjes. Dit blijkt uit een notitie in de inventaris, die in 1679 van zijn bezit werd opgemaakt.[6] Zowel de zittende man als de heftig gebarende vrouw komen, soms in spiegelbeeld, voor op verschillende van zijn werkjes.[7]

Als colorist en landschapschilder komt Van Haensbergen in zijn beste werk, zoals dit paneeltje in Utrecht, heel dicht in de buurt bij zijn leermeester. Zoals ik reeds opmerkte, baseerde hij zich vaak op compositieschema's van Cornelis van Poelenburch. Praktisch al zijn landschappen worden aan een zijde afgesloten door een ruïne, die diagonaal in het beeldvlak is geplaatst. Deze eenvoudige constructievorm, die zijn oorsprong vindt in het werk van Elsheimer, zorgde veelal (zoals ook in dit geval) voor een monumentaal decor, waarbij de figuren direct op de voorgrond zijn geplaatst, als ware het een toneelvoorstelling. De voornaamste activiteit van deze (veelal naakte) figuurtjes is het baden. De baders zijn meestal op het tweede plan afgebeeld, achter de als repoussoir functionerende voorgrond. Van Haensbergen had duidelijk moeite met het suggereren van enig diepteverschil, waardoor de afsnijding van de figuren op het tweede plan een wat merkwaardige indruk maakt. De ruïnes bestaan uit losse onderdelen, die in verschillende combinaties op andere schilderijen voorkomen en meestal aan Van Poelenburch zijn ontleend. Het rechtergedeelte op ons schilderij komt bijvoorbeeld

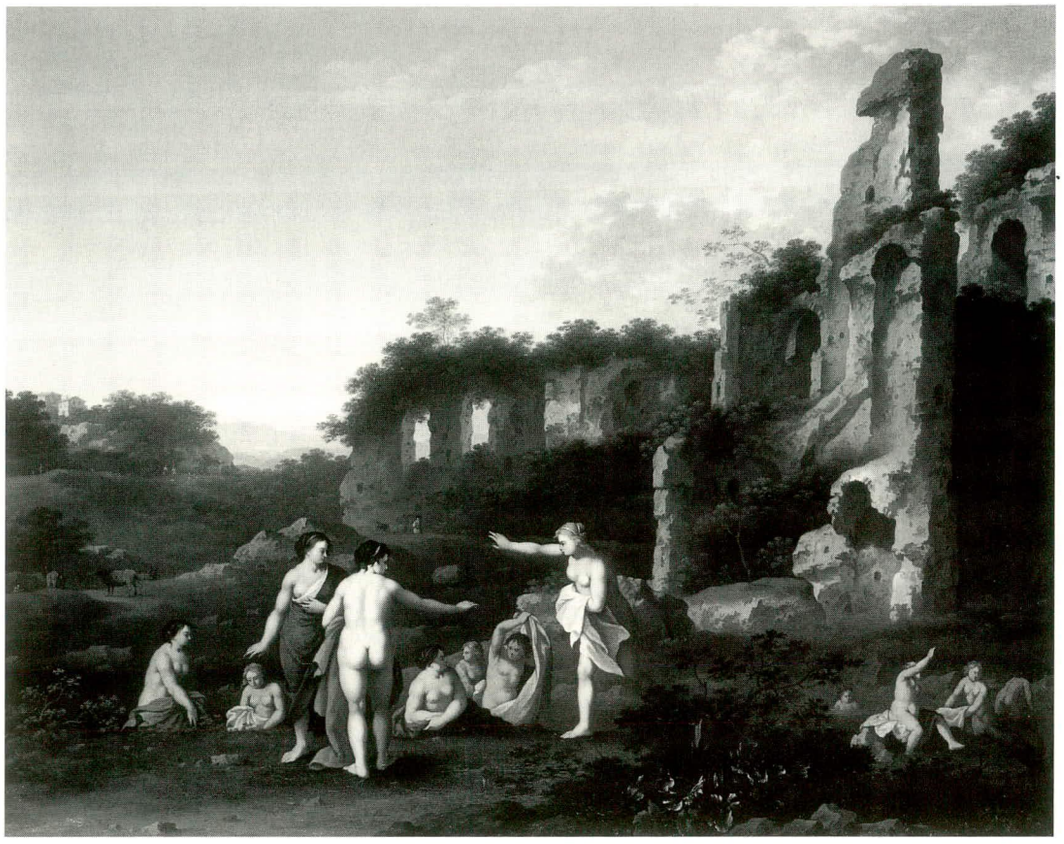
Johan van Haensbergen *Landschap met badende nimfen*

op exact dezelfde wijze voor op een doek van Cornelis van Poelenburch in de National Gallery te Londen (afb.24.1).[8]

Het bijzondere van het schilderijtje is het heldere en diepe koloriet. De manier waarop de van groen in blauw overgaande horizon baadt in het heldere licht en de imposante ruïne afsteekt tegen de fonkelend blauwe lucht verraden de hand van een uitmuntend colorist, die in dit opzicht geenszins voor zijn meester onderdeed. Jammer genoeg hebben de kleurrijke accenten, die Van Haensbergen in de kleding van zijn figuren had aangebracht, sterk geleden onder de tand des tijds. Verder is het paneeltje in uitstekende conditie.

Voor zover mij bekend, zijn geen van de landschapjes van Johan van Haensbergen gedateerd. Niettemin wordt er in de literatuur van uitgegaan dat de meeste van deze stukjes werden vervaardigd voordat hij zich in 1669 in Den Haag vestigde.[9] We weten van Houbraken, dat Van Haensbergen zich in een later stadium ging toeleggen op het schilderen van portretten, aangezien hij daarmee beter in zijn levensonderhoud kon voorzien.[10]

P.v.d.B.



24.1 CORNELIS VAN POELENBURCH
Arcadisch landschap
Londen, National Gallery

1 MacLaren 1960, p.143.
2 Het paneel werd tussen 1960 en 1965 op verzoek van de eigenaar bij Dik in Amsterdam schoongemaakt en gerestaureerd. Overigens werd het in 1967 door Houtzager nog als Cornelis van Poelenburch aangeduid.
3 Von Frimmel 1913/2, p.105.
4 Houbraken III, p.169.
5 Zie hierover Sluijter-Seijffert 1984, p.113.
6 De inventaris werd opgemaakt bij het sluiten van zijn tweede huwelijk, met Sophia van der Snouck. Uit deze inventaris blijkt, dat hij 'modellen' maakte naar Cornelis van Poelenburch, die hem bij het schilderen behulpzaam waren (zie Bredius VI, p.2077, nr.64).
7 Dezelfde achtergrondgroep komt voor op een gemonogrammeerd schilderij, dat op 18/5/1981 bij Sotheby Mak van Waay in Amsterdam werd geveild (nr.36). Op een eveneens gemonogrammeerd paneel uit de verzameling Van Blijenburgh te Hilversum komt een zittende vrouw voor, die in een vergelijkbare pose is afgebeeld als de staande vrouw links op het Utrechtse paneeltje. Zie voor een afbeelding M.L.Wurfbain, *Een verzameling schilderijen uit de 17de, 18de en 19de eeuw*. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1980, nr.21. Vergelijkbare poses zijn ook te vinden op twee pendantjes op koper, welke op 8/7/1987 bij Christie's in Londen onder nr.143 werden geveild.
8 National Gallery, Londen, inv.nr.955. Traditioneel stond dit werk op naam van Cornelis van Poelenburch, maar werd door MacLaren aan Johan van Haensbergen toegeschreven. Christopher Brown, in zijn revisie van MacLarens catalogus, schreef het doek weer aan Van Poelenburch toe. Toen het werk in 1981 werd gerestaureerd, bleek het monogram C.P. een integraal onderdeel van de oorspronkelijke verflaag te vormen (Brown 1991, p.310). Voor een derde voorbeeld, zie MacLaren 1960, p.143-144.
9 *Ibid.*, p.143.
10 Houbraken III, p.169.

25A

Bartholomeus van der Helst

Portret van Anna du Pire als Granida

Pendant van nr.25B
Gesigneerd en gedateerd linksboven:
B.vander.helst.f/1660
Doek, 70 x 58.5 cm
Haboldt & Co., Parijs

Herkomst
Veiling Amsterdam, 23/8/1850, nr.26 (samen met pendant voor f.51.- aan Thijssen); Particuliere collectie, Engeland; Veiling Londen (Christie's), 17/2/1956, nr.147 (voor 100 gs. aan Engel); Collectie C.K.Binns, Londen; Veiling collectie Binns, Londen (Christie's), 14/12/1990, nr.120

Literatuur
Van Gelder 1921, p.119 noot 3, 162, nr.48; Kettering 1974, I, p.105, 109-110; II, p.528, 570, 610, afb.102; Kettering 1983, p.65-66, 150 noot 16, afb.61; Te Poel 1986, p.18, afb.6; Parijs 1991, p.20, 58-59, nr.22, afb.

Tentoonstellingen
Parijs 1991, nr.22

Hoewel beide portretten afzonderlijk in de recente literatuur worden genoemd[1], was het tot voor kort onbekend, dat het tegenhangers van elkaar waren.[2] In 1850 werden ze samen geveild in Amsterdam als portretten van Van der Helst en zijn vrouw als herder en Diana.[3] Alison Kettering, die het zelfportret in Praag niet kende, nam het portret van Anna du Pire op als *'Portrait of a woman as Granida'*.[4] Hoewel het schilderij ook zonder tegenhanger te identificeren was geweest (beide stukken worden per slot van rekening in Van Gelders antieke monografie over de schilder genoemd), is de Praagse tegenhanger zonder twijfel eenvoudiger herkenbaar als portret van de schilder, vanwege diens markante gezicht met de snor, die de bovenlip volledig vrij laat. Opmerkelijk is wel, dat de schilder zichzelf veel jonger heeft voorgesteld, dan hij in werkelijkheid was, namelijk 46 of 47 jaar. Een vergelijking met het *Zelfportret* uit de Uffizi in Florence, dat zeven jaar later is geschilderd, werkt in dat opzicht verhelderend.[5] Dat de schilder zichzelf en zijn vrouw een dergelijk geïdealiseerd voorkomen meegaf, heeft zonder twijfel te maken met de vermomming waarin zij zijn voorgesteld. Hoofts *Granida* is in de eerste plaats een hommage aan de dienende liefde, gesymboliseerd door het huwelijk, zoals Faber in zijn artikel over Van Baburens versie van het thema aantoonde (zie cat.nr.4).[6] Vooral om deze reden was het toneelstuk zo geschikt als onderwerp voor een *portrait historié*, zoals mag blijken uit de voorbeelden van Mytens (zie cat.nr.44) en Lesire (afb.25.1 en 25.2). In dit verband is het wellicht interessant om te vermelden dat beide geportretteerden in heraldisch opzicht verkeerd zijn 'gepaard'. Het was gebruikelijk om de man heraldisch rechts (voor de kijker links) en de vrouw heraldisch aan de linkerzijde af te beelden. Een mogelijke reden voor deze omkering is wellicht, dat Granida als prinses aanspraak kon maken op de ereplaats (zie ook cat.nr.10).

Het is opmerkelijk dat Van der Helst voor een tamelijk ouderwets concept koos. In plaats van een modieuze oplossing, zoals Mytens die prefereerde, schilderde Van der Helst zijn 'Granida en Daifilo' als twee halffiguren, vergelijkbaar met de Utrechtse voorbeelden, die enkele decennia eerder waren ontstaan, zoals een schilderij van Paulus Moreelse uit 1637.[7] Ook Paulus Lesire hanteerde dit beproefde concept bij zijn pendants in het Muiderslot uit 1641 (afb.25.1 en 25.2).

Het is opzienbarend dat er, afgezien van de voorbeelden van Lesire en Van der Helst geen andere paren bekend zijn, waarbij de geportretteerden zich in de gedaante van Hoofts toneelfiguren voordeden. Andere als 'Daifilo' verklede heren zijn jammer genoeg niet bewaard gebleven[8], 'Granida'-portretten daarentegen wel.[9] Een niet door Kettering genoemd voorbeeld is een uit 1657 daterend *Portret van een jongedame als Granida* van de hand van Jan Gerritsz van Bronchorst (afb.25.3), dat ter vergelijking met het portret van Anna du Pire wellicht interessant is.[10] Dit geldt vooral voor de attributen, die beide afgebeelde dames met zich meedragen. Zowel Anna du Pire als de onbekende jongedame van Van Bronchorst zijn voorzien van jachtattributen (de boog met pijlen) en een schelp met water. De jachtattributen zijn verklaarbaar uit het feit, dat Granida verdwaald was geraakt tijdens de jacht, toen zij Daifilo tegenkwam. In de vroege (Utrechtse) uitbeeldingen van het thema komen zij opmerkelijk genoeg niet voor, noch in de halffiguren en de daarop gebaseerde portretten, waar Granida meestal gewapend is met een lans[11], noch in de historiestukken, waar slechts haar rijdier herinnert aan de jachtpartij. Pas in het derde kwart van de 17de eeuw komen bij Jacob Backer (cat.nr.5), Gerbrand van den Eeckhout en Jan van Noordt (zie cat.nr.46) voor het eerst jachtattributen in Granida-voorstellingen voor. Het ligt voor de hand dat zowel Van der Helst als Van Bronchorst zich voor de uit-

dossing van hun dames op deze voorbeelden hebben gebaseerd. Een andere inspiratiebron kunnen de talloze 'Diana-portretten' zijn geweest. Binnen het genre van het *portrait historié* was de rol van de jachtgodin Diana veruit het meest populair, zonder twijfel gebaseerd op haar kuisheid en de preoccupatie met de jacht.[12] Een aan Ferdinand Bol toegeschreven portret in het Centraal Museum te Utrecht doet in velerlei opzichten denken aan Van der Helsts schilderij.[13] Granida onderscheidt zich slechts van haar illustere voorgangster door de aanwezigheid van de schelp.

Dat attribuut werd door Dirck van Baburen voor het eerst gebruikt om het water, waar zij in het eerste bedrijf om vraagt, uit te drinken. Hooft zelf maakte hiervan alleen melding in zijn synopsis van het stuk.[14] Uit het voorbeeld van de tegenhangers van Lesire blijkt overigens, dat de schelp niet altijd bij Granida berust. Het is dus geenszins ondenkbaar, dat een aantal als 'Diana' geïdentificeerde portretten in werkelijkheid voorstellingen van Granida zijn. Of de schelp hier nu als erotisch symbool moet worden geïnterpreteerd, is zeer de vraag.[15] Het attribuut lijkt, analoog aan de tekst van Hooft[16], meer op zijn plaats als verbeelding van de eenvoud van het het leven in de natuur.

P.v.d.B.

25.1 PAULUS LESIRE
Portret van een dame als Granida (1641)
Muiden, Rijksmuseum Muiderslot

25.2 PAULUS LESIRE
Portret van een heer als Daifilo (1641)
Muiden, Rijksmuseum Muiderslot

1 Síp 1976 en Kettering 1983.
2 Rudi Ekkart maakte mij attent op de Praagse tegenhanger van de tot dan toe ongeïdentificeerde dame. Bob Haboldt had het genoegen, beide schilderijen voor het eerst sinds 1850 (zie noot 3) weer samen te publiceren in de catalogus van zijn tentoonstelling *Portrait de l'artiste*, welke in 1991-92 in Parijs werd gehouden.
3 De volgende uitvoerige beschrijving laat geen twijfel over de identificatie van beide pendants bestaan: 'Deux pièces, les portraits du peintre et de son épouse, lui ayant pris les attributs d'un berger d'Acardie, et elle celle de la déesse de la chasse, la chaste Diane, avec arc et carquois, tenant de la main droite une coquille de nacre de perle. D'un dessin correct et élégant, et surtout remarquable par le coloris le plus suave et harmonieux'.
4 Kettering 1983, afb.61.
5 Uffizi, Florence, inv.nr.A.969. Het portret draagt het opschrift *Dit is/B.van der Helst/fecit/1667*.
6 Faber 1988, p.144.
7 Huidige verblijfplaats onbekend. Het werk bevond zich in 1954 nog in de verzameling Müller te Darmstadt (Kettering 1983, afb.56).
8 De door Wishnevsky genoemde *Daifilo* van Gerbrand van den Eeckhout is mijns inziens geen portret, maar een halffiguur in de Utrechtse traditie (Wishnevsky 1967, nr.157).
9 Zie Kettering 1983, afb.55-56, 65-66.
10 Veiling New York (Sotheby Parke Bernet) 6-7/3/1975, nr.68. De identificatie van de geportretteerde als Granida is van Eric Jan Sluijter.
11 Kettering 1983, afb.37, 55, 56.
12 Wishnevsky 1967, p.75-78, nrs.44-79.
13 Cat.De Jonge 1952, nr.1039.
14 Kettering 1983, p.105 noot 15.
15 *Ibid.*, p.66.
16 P.C.Hooft, *Granida*. Amsterdam 1615. In het slotwoord van het eerste deel geeft Granida haar lofrede op de natuur:
'Wat handt heeft oyt haer soo vernuftich mercken laten
Dat zy, bootseerende de Conicklijke vaten,
Vormde 't ghewrochte goudt in aerdigher manier,
Als de natuyr de Schulp, daer ick uyt dronck alhier?'

25B

Bartholomeus van der Helst

Zelfportret als Daifilo

Pendant van nr.25A
Gesigneerd en gedateerd: *B.vander Helst 1660*
Doek, 72 x 61 cm
Národní Galerie, Praag
Inv.nr.O-9324

Herkomst
Veiling Amsterdam, 23/8/1850, nr.26; Slot Cerven Hrádek, Chomutov; In 1950 verkregen voor de Národní Galerie

Collectiecatalogi
Síp 1976, p.214-215, afb.

Literatuur
Van Gelder 1921, p.119 noot 3, 162, nr.41; Praag 1961 (Síp), p.55, nr.88; Síp 1961, p.x, nr.19, afb.; Van Hall 1963, p.134, nr.15; Praag 1968 (Síp), p.33, nr.46, afb.; Parijs 1991, p.59, afb.

Tentoonstellingen
Praag 1961, nr.88; Praag 1968, nr.46

25.3 JAN GERRITSZ VAN BRONCHORST
Portret van een meisje als Granida (1657)
Huidige verblijfplaats onbekend

Batholomeus van der Helst *Portret van Anna du Pire als Granida*

Batholomeus van der Helst *Zelfportret als Daifilo*

26 Gerard van Honthorst
Herderin met nest duiven

Gesigneerd en gedateerd linksboven:
GvHonthorst f 1652 **(G, v en H ineen)**
Doek, 80.1 x 65.4 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.6499

Herkomst
Collectie Dr.C.J.K.van Aalst, Hoevelaken; Collectie Mr.N.J.van Aalst, Rotterdam en Mr.D.van Aalst, Amsterdam (1947); Collectie Mr.N.J.van Aalst, Breda (1965); Van 1931 tot 1966 in bruikleen aan het Centraal Museum, Utrecht; Aangekocht van de erven van Mr.N.J.van Aalst (1966)

Collectiecatalogi
De Jonge 1933, p.46, nr.108, afb.26; De Jonge 1952, p.xxxi, 64-65, nr.150, afb.30

Literatuur
Von Schneider 1933, p.135; Utrecht 1941, p.29-30, nr.108, afb.17; Isarlo 1941, II, p.154; Van Braam 1958, I, p.222, nr.2530; Judson 1959, p.98 noot 3, 99 noot 2, 216-217, nr.134, afb.23; Nicolson 1960, p.81 noot 4; Foucart 1965, afb.sectie 11; Braun 1966, p.245-246, nr.97; Houtzager 1967, p.242-243; Judson 1970, p.5, 8, afb.6; Kettering 1974, I, p.23, 34-35, 37-39, 107, 162, 345, 346; II, p.372 noot 29-30, 374 noot 38, 375 noot 42, noot 46, app.p.529, 560, 604, pl.VI, afb.20; Kettering 1977, p.22 noot 10; Nicolson 1979, p.61; Kuretsky 1979, p.96; Kettering 1983, p.36, 45-46, 248, 57, 60, 76, 147 noot 68, afb.32; Rome 1983 (Roovers), p.25, nr.6, afb.p.91; Kettering 1983a, p.6; Harwood 1988, p.79 noot 2; Nicolson 1990, I, p.127; III, afb.1300; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992 (De Meyere), p.176-177, nr.38

Tentoonstellingen
Utrecht 1941, nr.108; Rome 1983, nr.6; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992, nr.38

Dit doek van Gerard van Honthorst draagt de onwaarschijnlijke datering 1652. Jonkvrouwe De Jonge vermeldde echter, dat signatuur en datering waren overgeschilderd, en dat in plaats van een 5 een 2 diende te worden gelezen.[1] Deze lezing wordt ondertussen door de meeste kenners aangehouden.[2] Von Schneider en Braun dateerden het schilderij echter tien jaar later.[3] Als de rest van het jaartal correct is, dan zal het schilderij eerder in 1622 dan 1632 zijn geschilderd. Een vergelijking met het *Pastoraal concert* uit 1629 (cat.nr.29) of, nog beter, de *sopraporta* in het Muiderslot met een musicerend gezelschap (afb.26.1)[4], maakt dat wel duidelijk. De Utrechtse herderin ontbeert de verfijnde elegantie en het heldere kleurgebruik van Van Honthorsts schilderijen uit het eind van de twintiger- en begin van de dertiger jaren van de 17de eeuw. Integendeel, zij lijkt veel beter te passen in de vrolijke gezelschappen in herbergen en bordelen, die zo populair waren bij de Utrechtse caravaggisten aan het begin van het derde decennium. Haar kostuum, wellicht gebaseerd op Italiaanse theaterkledij, werd in die tijd nogal eens gebruikt, onder meer door Ter Brugghen, Van Baburen en Van Honthorst zelf.[5]

Hoewel ze duidelijk als herderin herkenbaar is, lijkt de jongedame door haar vrijmoedige blik en wulpse kleding veel meer op een lichtekooi, vergelijkbaar met bijvoorbeeld de *Jonge vrouw met medaillon*[6] of de courtisane op de *Koppelaarster* in Utrecht.[7] Dat ze daadwerkelijk als een dame van lichte zeden kan worden bestempeld, kan worden opgemaakt uit het nest met jonge duiven, waarvan er één een vluchtpoging waagt. Duiven werden in de 17de eeuw als attribuut van Venus gebruikt, hetgeen bijvoorbeeld zichtbaar is op een schilderij van Paulus Moreelse.[8]

Voor een diepgravender begrip van de voorstelling schept een embleem uit Jacob Cats' *Proteus...* meer helderheid.[9] Cats' embleem XXI stelt een jongedame voor, die een vink laat ontsnappen uit een doos. Het begeleidende vers maakt duidelijk, dat de doos als vrouwelijk geslachtsdeel en de vogel als de maagdelijkheid dient te worden opgevat. Het laten ontsnappen van de vogel kwam dus neer op het verliezen van de maagdelijkheid.[10] Hoewel het bij het schilderij van Gerard van Honthorst niet om vinken, en ook niet om een doos handelt, lijkt de strekking van de voorstelling duidelijk. De herderin geeft met haar rechterhand een van de duiven de mogelijkheid het nest te verlaten.[11] Aan haar gelaatsuitdrukking te zien offreert zij haar maagdelijkheid met plezier aan de toeschouwer, en lijkt mij Nicolsons vermoeden, dat het hier om een semi-pornographische voorstelling gaat, meer dan bewaarheid.[12] Gerard van Honthorst putte overigens met graagte uit de vele mogelijkheden, die embleemboeken hem boden zijn schilderijen al dan niet met 'verborgen' erotische toespelingen in te richten. Een treffend voorbeeld is een *Herderin met appels(?)* uit 1626, die in velerlei opzichten nauw aan het Utrechtse schilderij verwant is.[13] Ook de gloeiende kolen op de *Soldaat en het meisje* geven de niet mis te verstane scène een op emblemata gestoelde fundering.[14]

Het schilderen van dergelijke ondeugende herderinnen was in de periode 1622-'26 bijzonder in trek bij Utrechtse schilders. Behalve Van Honthorst lijken met name Paulus Moreelse en Jan van Bijlert zich in dit type gespecialiseerd te hebben.[15] Ook de *Herderin met nest duiven* zelf bleek nogal populair, gezien de vele kopiën, die er van zijn gemaakt.[16] Een interessante variant is een dubbelportret van twee dames, die verkleed zijn als herderinnen (afb.26.2). De rechter dame is in globaal dezelfde houding weergegeven als de Utrechtse herderin. Het duivenest is identiek, alleen heeft de jongedame het in haar rechter- in plaats van in haar linkerhand. Het schilderij werd vroeger aan

Gerard van Honthorst *Herderin met nest duiven*

26.1 GERARD VAN HONTHORST
Fluitspelende herder en herderinnen (1632)
Muiden, Rijksmuseum Muiderslot

Paulus Moreelse toegeschreven[17], maar lijkt me eerder in de omgeving van Van Honthorst te zijn ontstaan. Jan van Bijlert verwerkte de herderin in een ongesigneerd schilderij in Wuppertal[18] en Crispijn de Passe II wendde zich voor een van de herderinnen in zijn kostuumboek *Les vrais pourtraits* ... tot het prototype van Van Honthorst.[19]

Vogelnestjes komen vooral voor op pastorale kinderportretten[20], onder meer op twee pendantjes van Jacob Backer in Bergamo, waarbij het jongetje een vogelnestje met inhoud en het meisje een bloemenkrans aan elkaar presenteren.[21] Een ander goed voorbeeld is een *Portret van twee kinderen als jager en herderin* van Jan Mytens (afb.26.3).[22] Het behoeft geen betoog, dat in een dergelijke context een nest met jonge vogels een geheel andere betekenis bezit. Kettering verwees in dit opzicht naar Cats' *Harders-klacht*, waar dit motief naar de onschuld van de jeugd en naar de eenvoud van de natuur verwijst.[23]

P.v.d.B.

26.2 OMGEVING GERARD VAN HONTHORST
Portret van twee dames als herderinnen
Huidige verblijfplaats onbekend

1 Utrecht 1941, p.30.
2 Judson 1959, p.98 noot 3; Nicolson 1960, p.81 noot 4; Kettering 1974, II, p.372 noot 30.
3 Von Schneider 1933, p.135; Braun 1966, p.245.
4 *Fluitspelende herder en herderinnen*. Gesigneerd en gedateerd 1632. Rijksmuseum Het Muiderslot, Muiden, inv.nr.1244 (in bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A3270).
5 Onder meer door een van Ter Brugghens fluitspelers uit 1621 (Staatliche Kunstsammlungen, Schloß Wilhelmshöhe, Kassel, inv.nr.GK 179). Slatkes (Utrecht/Braunschweig 1986-87, p.101) sprak in dit verband over 'Bourgondisch' of theatraal, terwijl Judson het als 'probably a mixture of the italian theatre and the french ballet from the court of Louis XIII' omschreef (Judson 1959, p.99 noot 2).
6 Gesigneerd en gedateerd 1625; The Saint Louis Museum of Art, inv.nr.63.1954. Het medaillon, waar de jonge vrouw naar wijst, draagt de veelzeggende inscriptie: 'Wie kent mijn naers/van Afteren'. Zie onder meer Broos ('s-Gravenhage/San Francisco 1990, p.291-294).
7 Gesigneerd en gedateerd 1625. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.6499.
8 *Venus met duif* (1628). Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.11288. Zie over deze kwestie Kettering 1974, p.39. Haar verwijzing naar Abraham Janssens' *Allegorie van de wellust*, Brussel, Koninklijke Musea voor schone kunsten, inv.nr.6592, is in dit verband echter onjuist. De afgebeelde vrouwenfiguur heeft geen duiven, maar een paar mussen in haar hand (zie hierover E.de Jongh, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen', in *Simiolus* 3 (1968-69), p.27).
9 Jacob Cats, *Proteus ofte minne-beelden verandert in sinne-beelden*. Tot Rotterdam bij Pieter van Waesberge, boecvercooper Anno 1627. De eerste editie verscheen in 1618 in Middelburg onder de titel *Silenus Alcibiadis sive Proteus, vitae humanae ideam, Emblemata trifariam variato, oculis subjiciens*. De gravures zijn van de hand van Jan Gerritsz Sweelinck naar ontwerp van Adriaen van de Venne.
10 De Jongh, *o.c.* noot 8, p.48-50. Zie ook A.Henkel, A.Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII.Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.
11 Roovers (Rome 1983, p.25) vermoedde dat ze de duif juist tegenhield, zodat haar maagdelijkheid intact zou blijven.
12 Nicolson 1960, p.81 noot 4. Nicolson nam hier duidelijk stelling tegen Judsons opmerking, die vermoedde, dat de herderin een symbool van *Innocentia*, zou zijn, zich baserend op Cesare Ripa's *Iconologia* uit 1603 (Judson 1959, p.98 noot 3). Kettering wist echter aan te tonen, dat Judson zich bij de bestudering van Ripa in het embleem had vergist, en het afgebeelde embleem verkeerd had geïnterpreteerd (Kettering 1974, II, p.375 noot 42).
13 Het schilderij bevindt zich in een particuliere verzameling in Engeland en heeft vermoedelijk een tegenhanger in de vorm van een herder gehad. Zij biedt haar tegenspeler een paar appels (of zijn het pruimen?) aan, die in dit geval zeker een erotische betekenis verwoorden, maar wellicht meer een algemene. De opmerking van Judson, dat ze als symbool van 'temptation' kan worden beschouwd, lijkt mij zonneklaar (Judson 1959, p.216). Zie verder over deze kwestie Kettering 1983, p.56-57.
14 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr. 178. Zie hierover M.Vermeer in Utrecht/Braunschweig 1986-87, p.286.
15 Voor de schilderijen van Moreelse, zie De Jonge 1938, afb.167, 170 en 172, uit resp.1622, 1624 en 1626. Een suggestief voorbeeld van Jan van Bijlert bevindt zich, tezamen met een pendant in de Schönborn collectie in Schloß Pommersfelden. De herderinnen, die Moreelse vanaf 1630 zou schilderen, geven blijk van grotere verfijning en elegantie, analoog aan de ontwikkeling van Gerard van Honthorst (zie cat.nrs.29 en 30). De herderinnen van Abraham Bloemaert wijken door hun contemplatieve, poëtische atmosfeer sterk af van de vrolijke schepsels van zijn tijd- en stadgenoten.
16 1) Kunsthandel K.Haberstock, Berlijn (1922); 2) Doek, 86.3 x 66 cm. Veiling collectie Tripp (ged.Carpenter), Londen (Sotheby's) 4/2/1931, nr.79; 3) Paneel, 72.4 x 55.9 cm. Veiling Londen (Christie's) 7/3/1938, nr.72; 4) Doek, 73.6 x 61 cm. Veiling Londen (Christie's) 13/5/1948, nr.53.; 5) 84.4 x 64.1 cm. Veiling ? (Christie's) 26/6/1957, nr.145.; 6) Doek, 83 x 65 cm. Veiling Braunschweig (Hünerberg) 14-15/9/1961, nr.4, als Claude Audran; 7) Doek, 76 x 63 cm. Veiling Luzern (Galerie Fischer) 19-22/5/1992, nr.2363. Braun (1966, p.245) vermoedde dat het exemplaar, dat zich in 1922 in Berlijn bevond, hetzelfde was als het origineel. Het gaat hier echter zonder enige twijfel om een kopie (foto RKD). Op basis van de afmetingen sprak Judson de gedachte uit dat het doek uit de Tripp-veiling van 1931 wel eens het schilderij in Utrecht zou kunnen zijn.
17 Kuretsky 1979, p.96; Harwood 1988, p.79 noot 2. Het doek werd op 13/12/1985 bij Christie's in Londen geveild als Gerard van Honthorst, onder nr.34. Het stuk was afkomstig uit de collectie van de Royal College of Surgeons. De jongedame met het nestje in haar handen is nog eens afgebeeld op een doek in de collectie van de Marquess of Lothian (Foto De Witt Library). Dit is zonder twijfel een kopie naar het dubbelportret.
18 Jan van Bijlert, *Zingend herderspaar*. Von der Heydt Museum, Wuppertal, inv.nr.79.
19 C.de Passe II, *Les vrais pourtraits de quelques unes des plus grandes Dames de la Chrestienté, desguisées en Bergères*. Amsterdam 1640. De herderin in kwestie is Amarilea. Zie ook Kettering 1983, p.75-77, afb.98.
20 Zie Kettering 1974, p.37; Kuretsky 1979, p.96.
21 Voor afbeeldingen, zie Bauch 1926, cat.nrs.107 en 82.
22 Het doek bevond zich in 1985 in Kunsthandel Frye & Sohn, Münster. Kettering 1983, afb.76.
23 *Ibid.*, p.57.

26.3 JAN MYTENS
Portret van twee kinderen als jager en herderin
Huidige verblijfplaats onbekend

Gerard van Honthorst *Granida en Daifilo verrast door de soldaten van Artabanus*

27

Gerard van Honthorst

Granida en Daifilo verrast door de soldaten van Artabanus

Gesigneerd en gedateerd op de herdersstaf: *GHonthorst fesit 1625* **(G en H aaneen)**
Doek, 145.2 x 178.5 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.5571

Herkomst
Mogelijk in collectie Stadhouder Frederik Hendrik; Collectie Stadhouder-Koning Willem III, Slot Honselaarsdijk; 1702-1746 Collectie Frederik I van Pruisen en erven, Slot Honselaarsdijk (Inv.1707, nr.110; Inv.1719, nr.130); 1746-1856 Schloß Berlin, Berlijn (Inv.1793: 'In der 2.Kammer hinter der Galerie'; Rumpf 1823; 'Gemälde-Galerie'; Schasler 1856: 'Erste italienische Kammer'); Kunsthandel Benedict & Co., Berlijn (1927); Collectie J.J.M.Chabot, Brussel/Scheveningen (1927-1942); Van 1927 tot 1942 in bruikleen aan het Centraal Museum; In 1942 aangekocht uit nalatenschap van Chabot

Collectiecatalogi
De Jonge 1933, p.46-47, nr.109, afb.27; De Jonge 1952, p.XXXIII, 65, nr.151, afb.35

Literatuur
Rumpf 1823, I, p.313, nr.25 ('Ein Schäferleben'); Schasler 1856, p.190, nr.210 (als Angelica en Medoro); Parthey 1863-64, I, p.621, nr.5 (als Gerard óf Willem van Honthorst, 'Angelica und Medoro'); Berlijn 1890, nr.114 ('Hirten-Idyll'); Bode 1890, p.210; Seidel 1890, p.124; Von Wurzbach I, p.710; Thieme/Becker XVII (Hoogewerff), p.449; Hoogewerff 1924, p.15 (als 'Shepherd's love'); Stechow 1929, p.185; Von Schneider 1933, p.30 noot 32, 135; Van Campen 1937, p.37 noot 3; Gudlaugsson 1938, p.70; Engelman z.j., p.132, afb.; Isarlo 1941, II, p.159; Utrecht 1941, p.30, nr.109, afb.18; Amsterdam 1946/2, nr.3; Gudlaugsson 1948-49, I, p.226 noot 5, 227, 229 noot 9, noot 11, 230 noot 21, afb.8; De Jonge 1950, p.175, 184, afb.; Hoogewerff 1952, p.17, 150, afb.6; Nicolson 1952, p.251, 252; Stechow 1953, p.150 (als Bloemaert?); Reznicek 1955, p.136 noot 3; Sumowski 1956, p.112, 113, afb.10; Gent 1958, p.154, nr.9 (Utrecht), afb.88; Warschau 1958 (Van Wessem), p.57; Van Braam 1958, I, p.222, nr.2531; Indianapolis/San Diego 1958 (Carter), bij nr.83; Nicolson 1958, p.52, 125; Judson 1959, p.93 noot 1, noot 3, 100-101, 105, 118, 212, 215, 219, nr.127b, 132, afb.38; Kindler III (Gerson), p.308; Slatkes 1965, p.15, 17 noot 17, 83 noot 107, 130, 131; Dayton/Baltimore 1965-66 (Slatkes), p.26; Braun 1966, p.38, 51 noot 1, 66, 99-100, 200-202, nr.62; Börsch-Supan 1967, p.178-179, 198, nr.127, afb.36; Houtzager 1967, p.242-243; Tokyo/Kyoto 1968-69 (Karnebeek-Van Royen), nr.29, afb.; Lille/Arras/Dunkerque 1972-73 (Foucart/Oursel), p.69; Slatkes 1973, p.268, 272 noot 15; Müllenmeister 1973-81, II, p.16; Pigler 1974, II, p.461; Kettering 1974, I, p.6, 226, 229, 239, 268-269, 271, 356 noot 12; II, p.429-430 noot 33, 443 noot 4, 446 noot 20-22, 447 noot 23, 450 noot 43, 478 noot 130, app. p.533, 561, 624, pl.XCIV, afb.287; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.527, nr.130; Rosenberg 1977, p.42; Sluijter 1977, p.176-177, afb.8; Nicolson 1979, p.58; Bernt II, nr.579, afb.; Wright 1980, p.181; Pennock 1981, p.6; Bruyn 1982-, I, p.255; Derks 1982, p.8-10, afb.7, 9; Gaskell 1982, p.268; Kettering 1983, p.2, 8, 104-105, 107, 112, 166 noot 49, 183 app.2, 189 app.3, afb.156; De Meyere 1984, p.10; Mai 1984, p.25; Köln 1984 (De Meyere), p.40-41, nr.10, afb.; Vermeer 1986, p.91-106; Te Poel 1986, p.23-25, 56, nr.14, afb.12; Utrecht/Braunschweig 1986-87 (Van Kooij), p.122 noot 8; (Slatkes), p.188, 190 noot 1; (Jansen), p.252; (Vermeer), p.300-302, nr.67, afb.; De Meyere 1987, p.38, afb.5; De Meyere 1987/2, p.345, 347, afb.8; Faber 1988, p.143; De Meyere 1988, pass.; Van Suchtelen 1988, p.66, 119, afb.85; De Meyere 1989, pass.; Huys Janssen 1990, p.30, 31, 72, afb.19; Nicolson 1990, I, p.122; III, afb.1295; Olbrich 1990, p.190; Schenkeveld 1991, p.122, afb.37; Bercht 1991, p.49; Madrid/Bilbao/Barcelona (De Meyere), p.174-175, nr.37

Tentoonstellingen
Berlijn 1890, nr.114; Utrecht 1941, nr.109; Amsterdam 1946/2, nr.3; Gent 1958, nr.9 (Utrecht); Tokyo/Kyoyo 1968-69, nr.29; Köln 1984, nr.10; Utrecht/Braunschweig 1986-87, nr.67; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992, nr.37

Dit doek is vermoedelijk afkomstig uit het bezit van Frederik Hendrik, hoewel daar geen concrete aanwijzingen voor bestaan.[1] In ieder geval maakte het werk deel uit van de collectie van koning-stadhouder Willem III, wiens initialen op de achterzijde van het oorspronkelijke doek zijn afgebeeld. Bij de restauratie van het schilderij in 1988 werd het ter versteviging aangebrachte tweede doek verwijderd en kwam een monogram met het nummer 41 te voorschijn. Jos de Meyere wist vervolgens overtuigend aan te tonen, dat dit het koninklijk monogram van Willem III moest zijn.[2] Dat het werk überhaupt uit Oranje-bezit afkomstig was, werd reeds in 1890 vermoed door Paul Seidel.[3] Aan deze suggestie werd echter lange tijd getwijfeld, omdat nergens in de inboedel-inventarissen van het Oranje-bezit een *Granida en Daifilo* van Gerard van Honthorst voorkwam.[4] Nu stond het werk van Van Honthorst ten tijde van Seidels publicatie ook niet als zodanig bekend en werd het meestal aangeduid als 'herders-idylle'. Het is aan Helmut Börsch-Supan, de directeur van de Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlijn, te danken dat er meer over de geschiedenis van het doek bekend werd.[5] Hij stelde vast, dat Van Honthorsts *Granida en Daifilo* deel uitmaakte van een transport uit 1746 van acht schilderijen uit de Honselaarsdijk naar Berlijn.[6] Dit transport was het laatste van een reeks van drie; de andere twee transporten met schilderijen uit de erfenis van de Oranjes vonden plaats in 1720 en 1742.[7] Onder het tweede transport bevonden zich onder meer de uit 1635 stammende Pastor fido-reeks, die in 1635 in opdracht van Frederik Hendrik en Amalia van Solms was geschilderd (zie cat.nrs. 12, 35, 48 en 51). Deze transporten waren het gevolg van de netelige erfeniskwestie, die na het overlijden van Willem III losbrandde tussen de keurvorst van Brandenburg, Frederik I en Johan Willem Friso van Nassau-Dietz. Deze, een achterneef van Willem III, was

testamentair tot erfgenaam van het Oranje-bezit benoemd. Frederik I vocht dit testament aan en reisde daartoe maar liefst drie maal naar Den Haag. Hoewel de erfeniskwestie dertig jaar in beslag zou nemen, was de beschikking omtrent de vele Oranje-paleizen snel geregeld. De meeste huizen, Honselaarsdijk, Huis ter Nieuburch, Huis ten Bosch en de Oude Hof kwamen al in 1702 in Pruissisch bezit, slechts Paleis Het Loo werd aan de tak Nassau-Dietz gelaten. In 1731 deed Frederik Wilhelm I de huizen Ter Nieuburch en Huis Ten Bosch al weer van de hand. De twee andere optrekken werden door stadhouder prins Willem V in 1754 uit Brandenburgs bezit gekocht.

De *Granida en Daifilo* van Gerard van Honthorst heeft in ieder geval tot ver in de 19de eeuw in 'Schloß Berlin' gehangen.[8] Waar het schilderij zich tussen 1856 en 1927 bevond, toen het uit het bezit van Keizer Wilhelm II werd verkocht aan de kunsthandel, is niet exact bekend. Ongetwijfeld zal het een van de vele onderkomens van de keizerlijke familie in of om Berlijn hebben versierd, mogelijk Schloß Charlottenburg of het Neue Palais van Sanssouci.

De eer, het werk als eerste te hebben geïdentificeerd als een scène uit de *Granida* van Pieter Cornelisz Hooft, valt te beurt aan Wolfgang Stechow, die in zijn uitgebreide recensie van Illa Budde's *Die Idylle im holländischen Barock* het doek opnam als het hem oudst bekende voorbeeld van een verbeelding uit dit toneelspel.[9] Voor die tijd werd het schilderij meestal getypeerd als 'Shepherds-love'[10], 'Hirten-Idyll'[11] of *Angelica en Medoro*.[12] Onder deze titel komt het werk ook voor in de inventaris van het Berliner Schloß uit 1793, en als zodanig was het ook bekend in de inventarissen van 1707 en 1719 van de Honselaarsdijk. Dankzij deze sleutel wist Börsch-Supan het schilderij te identificeren.[13] Zijn identificatie werd in 1989 definitief bevestigd, toen bij de restauratie van het schilderij het nummer 110 rechtsonder op de voorstelling werd blootgelegd. Dit nummer bleek te corresponderen met de inventaris van de Honselaarsdijk uit 1707, waar het schilderij in 'Syne Majestyts antichambre aan de parterre' als 'Schoorsteenstuck van Honthorst synde de Fabel uyt Ariosto van Angelica en Medor' is vermeld.[14]

Zoals inmiddels wel duidelijk is, heeft Gerard van Honthorst op dit schilderij een scène uit Hoofts *Granida* uitgebeeld, en wel uit het vijfde en laatste bedrijf. In het derde bedrijf had Granida aan Daifilo gevraagd haar

27.1 GERARD VAN KUIJL
Granida en Daifilo verrast door Artabanus
Huidige verblijfplaats onbekend

in herderskleding te ontvoeren, nadat Daifilo, in dienst van Tisiphernes, diens tegenstander Ostrobas in een duel had verslagen.[15] De beide geliefden vluchten naar Arcadië. Het is ochtend, en Granida en Daifilo ontwaken in elkanders armen, onderwijl genietend van de schoonheid van hun nieuwe thuis. Granida opent:

> 'Slaven in d'heerschappy, verarmen in het goudt.
> Een laegh' en diepe rust my beter mach verquicken
> Die my te saemen smelt met een lief ander-ick;
> Ick laet u warrich Hof, en kies voor soo veel stricken,
> Een al veel strengher, maer och hoe veel soeter strick!
> Bedauwde bloemkens versch, en ghy bloosende róósen
> Die uwen mantel groen nu effen open doet, ...'[16]

Daifilo antwoordt:

> 'Mijn Son die boven d'ander claer „is,
> Ick houd' u in mijn arm, en twyfel of het waer „is.
> Mijn siel is soo beroert (ayme!) dat ick daer van
> De grondloose vreuchd niet vol ghenieten can.'[17]

Op dat moment wordt het paar verrast door Artabanus, al dan niet vergezeld door soldaten.[18] Het is dit moment, dat Van Honthorst uitkoos om te schilderen. Artabanus, de vriend van de verslagen Ostrobas, en zijn gevolg naderen het op de voorgrond liggend paar vanachter het struikgewas. In zijn poging Daifilo te overmeesteren, wordt Artabanus echter gestuit door Tisiphernes. Deze gebeurtenis is vereeuwigd door Van Honthorsts leerling Gerard van Kuijl (afb.27.1).[19]

Het is opmerkelijk dat er buiten de bekende ontmoetingsscène in het eerste bedrijf slechts twee andere scènes uit Hoofts toneelspel als onderwerp voor een schilderij hebben gefungeerd. Dit heeft vooral te maken met het feit, dat het grootste deel van de *Granida* aan het hof speelt en geen mogelijkheden bood een pastorale voorstelling te schilderen. Slechts het eerste en een deel van het laatste bedrijf spelen zich daadwerkelijk in Arcadië af. Toch is het opzienbarend, dat de meest idyllische scène van de *Granida* slechts één schilder kon inspireren, namelijk Gerard van Honthorst. Het probleem bij het identificeren van deze voorstelling is echter de afwezigheid van iedere handeling, alsmede de afwezigheid van herkenbare attributen. Van Honthorsts versie van het thema is slechts herkenbaar door de aanwezigheid van de soldaten op de achtergrond. Een schilderij van Abraham van

27.2 ABRAHAM VAN DEN TEMPEL
Granida en Daifilo (1666)
Particuliere collectie

27.3 ABRAHAM JANSSENS
Venus en Adonis
Wenen, Kunsthistorisches Museum

den Tempel uit 1666 stelt mogelijkerwijs dezelfde scène voor (afb.27.2). In ieder geval is duidelijk dat Van Honthorsts *Granida en Daifilo* model stond voor dit schilderij.[20] Kettering wees verder nog op het schilderij van Pieter Lastman uit 1624 in Gdánsk (afb.39).[21]

Het is om deze reden dan ook begrijpelijk, dat Van Honthorsts schilderij lange tijd als *Medoro en Angelica* door het leven ging, hoewel daar geen sprake is van soldaten. Dat is bij een andere, in visueel opzicht nauw verwante scène uit Tasso's *Gerusalemme liberata* (zie cat.nr.55), *Rinaldo en Armida bespied door christelijke ridders*, wel het geval.[22] Wellicht heeft Gerard van Honthorst zich bij het schilderen van zijn idylle laten inspireren door dergelijke voorstellingen, aangezien hij zich niet op een prototype van *Granida en Daifilo* kon baseren. Ook andere klassieke liefdesscènes dienen hierbij in ogenschouw te worden genomen.[23] Gudlaugsson wees al op de relatie met een tekening van Gerard ter Borch de Oude en een *Venus en Adonis* van Abraham Janssens uit ca.1620 (afb.27.3).[24] Er zijn met name met Janssens schilderij een aantal parallellen te trekken, zoals de houding van de figuren (zij het dat de rollen van man en vrouw zijn omgedraaid) en de situering van het paar ten opzichte van het landschap. Ditzelfde geldt zeker ook voor Annibale Carracci's *Rinaldo en Armida* in het Museo Nazionale in Napels, zij het dat de compositie van dit schilderij spiegelbeeldig is.[25] Ook boekillustraties, vooral uit Ovidius' *Metamorfosen* (te denken valt bijvoorbeeld aan *Venus en Adonis*) kunnen bij de conceptie een belangrijke rol hebben gespeeld.

Dit schilderij markeert een belangrijk moment in Van Honthorsts carrière. Het is het eerste volledig classicistische werk, dat van hem bekend is. De figuren zijn ten voeten uit geschilderd, en voor het eerst is er enige aandacht besteed aan een landschappelijke omgeving. De opzet van de compositie is monumentaal, het kleurgebruik helder, terwijl de figuren sterk zijn geïdealiseerd, het onderwerp indachtig. In dit opzicht was *Granida en Daifilo* niet alleen een belangrijke wegbereider voor Van Honthorsts latere mythologische en idyllisch-pastorale voorstellingen (zie cat.nrs. 28-30), ook voor veel andere kunstenaars was dit werk een lichtend baken. Dit geldt vooral voor de generatie schilders ná Gerard van Honthorst, zoals in Utrecht Jan Gerritsz van Bronchorst en diens zoon Johannes, Hendrick Bloemaert (zie cat.nr.15), Gerard van Kuijl en

Paulus Bor (cat.nr.16), in Amsterdam Jacob Backer, Jacob van Loo en Abraham van den Tempel (afb.27.2), alsmede Caesar van Everdingen, die overigens ook goede connecties met Utrecht had. De invloed van het schilderij was vooral van conceptuele aard (compositiestructuur, elegantie van de figuren, kleurgebruik). Direct aan de *Granida en Daifilo* ontleend (afgezien van het schilderij van Van den Tempel) zijn de twee figuren ter linkerzijde op een *Valsspelend gezelschap* van Wouter Pietersz II Crabeth in Berlijn.[26] De door Sumowski veronderstelde relatie met Rembrandts *Samson en Delilah* lijkt me daarentegen ongegrond.[27] In visueel opzicht bestaan er slechts oppervlakkige gelijkenissen tussen beide werken.

Over de conditie van het schilderij valt nog wel iets op te merken. Het werk is kort geleden door Peter Dik gerestaureerd, aangezien het schilderij in het verleden nogal te lijden heeft gehad.[28] De grootste schade is vermoedelijk aangericht, toen het werk opgerold is geweest en er door onzorgvuldig handelen veel verf verloren is gegaan.[29] Mogelijk heeft deze behandeling plaatsgevonden tijdens het transport van 1746, wellicht in de 19de eeuw, toen de waardering voor Nederlandse schilderijen in Berlijn niet bijzonder hoog was.[30] De voortreffelijk geslaagde restauratie heeft het schilderij echter weer volledig in ere hersteld.

P.v.d.B.

1 De suggestie, dat het schilderij een huwelijksgeschenk aan Frederik Hendrik en Amalia van Solms zou zijn, is afkomstig van Jos de Meyere (1988, p.23). Het is bijzonder verleidelijk een dergelijke toedracht te vermoeden, maar vooralsnog ontbreekt hiertoe ieder bewijs.
2 De Meyere 1989, p.96.
3 Seidel 1890, p.124.
4 Onder meer door Braun (1966, nr.62). Judson (1959, nr.132) vond de suggestie van jonkvrouwe De Jonge, dat het werk uit het bezit van Frederik Hendrik afkomstig was (Cat.1952, nr.151) weliswaar waarschijnlijk, maar was evenmin in staat enige helderheid inzake de herkomst te verschaffen.
5 Börsch-Supan 1967, p.178-179.
6 *Ibid.*, p.198, nr.127.
7 Voor een volledige inventarislijst van deze transporten, *ibid.*, p.192-198. Veruit de meeste schilderijen waren afkomstig uit Honselaarsdijk.
8 Het werk werd zowel door Rumpf (1823, I, p.313) als door Schasler (1856, p.190) genoemd, respectievelijk in de 'Gemäldegalerie' en de 'Erste italienische Kammer'.
9 Stechow 1929, p.185. Stechow was echter niet op de hoogte van het bestaan van het schilderij van Dirck van Baburen uit 1623, met de ontmoetingsscène uit het eerste bedrijf (cat.nr.4).
10 Hoogewerff 1924, p.15.
11 Berlijn 1890, nr.114.
12 Parthey 1863-64, I, p.621.
13 Börsch-Supan 1967, p.178-179, 198.
14 Angelica en Medoro zijn twee romanfiguren uit Lodovico Ariosto's *Orlando furioso*, dat in 1516 werd gepubliceerd. De scène is afkomstig uit het negentiende gezang.
15 Zie voor een uitgebreidere samenvatting van de inhoud, cat.nr.4.
16 P.C.Hooft, *Granida*. Amsterdam 1615, 5de bedrijf, regels 1528-1534.
17 *Ibid.*, regel 1569-1572.
18 Artabanus openingszin 'Nu toe gesellen, maer dat ghij niet dootlijck crenckt ...' (*ibid.*, regel 1575) doet vermoeden dat hij werd vergezeld door in ieder geval twee andere soldaten. Hooft bracht hier echter geen koor in, wat Alison Kettering deed vermoeden, dat Artabanus' woorden min of meer tegen hemzelf waren gericht (Kettering 1974, p.446 noot 21). Hoe het ook zij, het is begrijpelijk dat Gerard van Honthorst de tekst overdrachtelijk interpreteerde en om deze reden meerdere soldaten schilderde.
19 Sluijter 1977, p.176, nr.A5.
20 Een ander schilderij van deze schilder stelt dezelfde scène voor. Dat 1654 gedateerde werk werd als *Medoro en Angelica* (sic!) geveild bij Christie's in Londen op 4 oktober 1967, onder nr.147.
21 Kettering 1983, afb.116.
22 Kettering 1983, p.105.
23 Te denken valt bijvoorbeeld aan voorstellingen met *Venus en Adonis*, *Paris en Oenone*, maar tevens aan bacchanalen en godenfeesten.
24 Gudlaugsson 1948-49, I, p.229 noot 11. De 1616 gedateerde tekening van Ter Borch in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, inv.nr.A853, is geen voorstelling van *Diana en Endymion*, zoals Gudlaugsson veronderstelde, maar van Venus en Adonis, zoals Alison Kettering terecht vaststelde (A.McNeil-Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate*. Amsterdam (Rijksprentenkabinet) 1988, I, p.46). Het schilderij van Abraham Janssens bevindt zich in het Kunsthistorisches Museum in Wenen, inv.nr.728.
25 Voor een afbeelding zie R.W.Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*. New York 1967, afb.22. Overigens werd de relatie tussen de schilderijen van Carracci en Van Honthorst al gelegd door Judson (1959, p.101).
26 Dit werd opgemerkt door Guido Jansen in Utrecht/Braunschweig 1986, p.252.
27 Sumowski 1956, p.112.
28 Een uitgebreid verslag met duidelijk beeldmateriaal is terug te vinden in De Meyere 1988, p.26-34.
29 *Ibid.*, p.27.
30 J.G.Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten*. Berlijn 1849, p.XXV. Zie hierover ook De Meyere 1988, p.37 noot 33.

28

Gerard van Honthorst

Allegorie op de lente

Doek, 129.5 x 112.5 cm
Galerie Arnoldi-Livie, München

Herkomst
Particuliere collectie, Duitsland; Galerie Arnoldi-Livie, München (European Fine Art Fair, Maastricht 1993)

Dit schilderij werd onlangs verkocht op een veiling als 'Utrechter Caravaggist, Baburen oder Honthorst'. Voor die tijd werd het werk echter al toegeschreven aan Gerard van Honthorst[1], naar mijn mening inderdaad de maker van dit doek. Het werk kan omstreeks 1627 worden gedateerd.[2] Het heldere koloriet, waarbij het geel en het rood van de beide mantels de toon van de compositie bepaalt, duidt op een datering na 1625. Ook de geïdealiseerde vormgeving van de figuren geeft hiertoe aanleiding. Het gezicht van de luitspeelster herinnert daarentegen nog aan het werk uit de caravaggeske periode van Gerard van Honthorst, zoals de *Herderin* uit 1622 (cat.nr.26). De *Allegorie op de lente* is in stilistisch opzicht vooral verwant aan de *Pastorale* in Seattle uit 1627 (afb.29.1). Zowel in kleurgebruik, aankleding en figuurtypen stemmen beide schilderijen met elkaar overeen. Dit geldt ook voor de voor Van Honthorst zo typerende compositievorm met drie figuren ten halven lijve voor een landschap, dat voornamelijk wordt bepaald door een boom en bladeren, die donker tegen de lucht afsteken. Dit motief kunnen we een *Stilmerkmal* van Van Honthorst noemen, aangezien hij het tot in de jaren veertig van de 17de eeuw zou blijven toepassen (zie cat.nr.30 en afb.29.2). Een ander schilderij, dat met dit doek in verband kan worden gebracht is de *Vioolspelende vrouw* uit 1626, waarvan de gelaatstrekken sterk aan die van het luitspelende meisje herinneren.[3] Dit geldt overigens ook voor drie andere schilderijen van Gerard van Honthorst, te weten de herderin op een *Pastorale scène* in Moskou[4], een *Jonge vrouw met viola da gamba*, die tegelijkertijd met de *Vioolspeelster* in 1937 werd geveild[5], en vooral een fragment met het *Gezicht van een lachend meisje*.[6] Op dit fragment is een ander stijlkenmerk van Van Honthorst evident zichtbaar: de geopende mond, welke een rij kleine stevige tanden toont, zoals ook het lachende gezicht van de jongedame op de *Allegorie van de lente* laat zien. De galante jongeman doet daarentegen denken aan de fluitspelende herder op de *sopraporta* in het Muiderslot (afb.26.1).

De kwestie van identificatie van de voorstelling ligt iets minder eenvoudig. Het schilderij draagt de titel *Allegorie op de lente*, hetgeen niet onbegrijpelijk is vanwege de grote hoeveelheid bloemen, die de compositie rijk is.[7] De gevleugelde jongeling met het met bloemen gevulde mandje is waarschijnlijk de personificatie van de westenwind, *Zephyrus* of *Favonius*. De voorstelling doet als geheel sterk denken aan een ander werk van Van Honthorst, het ons helaas niet meer bekende ovaal, dat in 1758 in de inventaris van Frederik Hendriks jachtslot Honselaarsdijk werd vermeld.[8] Dit ovaal werd in de inventaris omschreven als 'De zuydewint, voortbrengster van de bloemen etc., bij de bloemgodin Flora komende [...] geschildert door G.Hondhorst.' Ongetwijfeld zal niet de zuidenwind of *Auster* zijn bedoeld, maar *Zephyrus*, die door Ripa als gevleugelde jongeling wordt voorgesteld, die bloemen en kruiden brengt.[9] Dat het ook in dit geval waarschijnlijk ging om een *Allegorie op de lente*, kan worden opgemaakt uit de tegenhanger, eveneens een ovaal, met *Vertumnus en Pomona*, een voorstelling, die representatief is voor een herfst-allegorie. Beide ovaaltjes hingen in 'Kleedcamer no.43'.

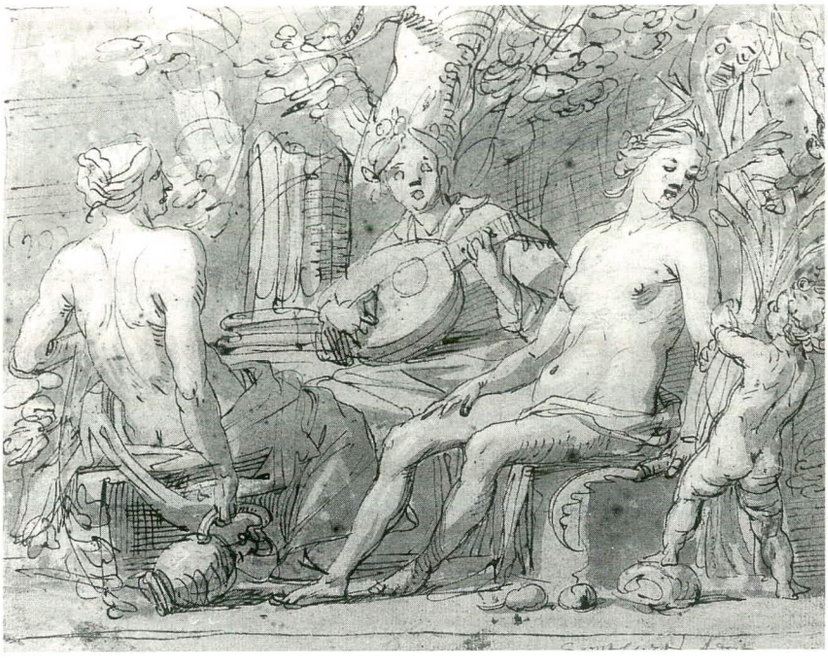
Of de hier afgebeelde jongedame een personificatie van *Flora* voorstelt, valt te betwijfelen. Ik vermoed dat zij, samen met de achter haar staande jongeling, de ontluikende liefde voorstelt, een interpretatie, die wordt ondersteund door de handeling, die de jongeman verricht. Hij plukt een roos uit de mand, die hij ongetwijfeld aan zijn vrouwelijke metgezel wil presenteren. Dat de rozen op dit schilderij geen doornen dragen, is in dit opzicht veelzeggend. Ook de luit lijkt in dat geval op haar plaats. De luit had in de emblematische literatuur veel verschillende betekenissen, maar in dit geval zal de aan-

Gerard van Honthorst *Allegorie op de lente*

wezigheid ervan verwijzen naar de Harmonie of *Concordia*, hoewel het tevens een algemeen amoureus symbool zou kunnen zijn.[10] Flora wordt daarentegen in de beeldende kunst nimmer met dit attribuut afgebeeld.[11]

Bij de interpretatie van de *Allegorie op de lente* speelt een tekening van Gerard van Honthorst in het Centraal Museum een belangrijke rol (afb.28.1).[12] De tekening is zonder twijfel een voorstelling van *De vier seizoenen*. De naakte vrouw op de voorgrond met in haar linkerhand een sikkel en terzijde gestaan door een putto met korenaren symboliseert ongetwijfeld de zomer, de oude vrouw op de achtergond met een toorts de winter, terwijl de herfst links is afgebeeld als een vrouw met een wijnkan in de rechterhand. De middelste vrouw tenslotte is afgebeeld als luitspeelster, met bloemen in het haar, net als de jongedame op het schilderij. Zij is de personificatie van het voorjaar.

P.v.d.B.



28.1 GERARD VAN HONTHORST
De vier jaargetijden
Utrecht, Centraal Museum

1 Annotatie op het karton bij de foto van het schilderij, afkomstig van de toenmalige eigenaar (1966), welke zich in het foto-archief van het RKD bevindt.
2 Ook Prof.Dr.J.R.Judson schrijft het werk aan Gerard van Honthorst toe, en sprak zich uit voor een datering omstreeks 1627 (correspondentie van 30 december 1992).
3 Informatie van J.R.Judson, in een brief van 30 december 1992. Het schilderij bevond zich in 1963 in de collectie Van Gelder in Ukkel. De huidige verblijfplaats is niet bekend (Judson 1959, nr.152a).
4 Pushkin-Museum, Moskou (voor een afbeelding, zie Kettering 1983, fig.106).
5 Judson 1959, nr.152.
6 *Ibid.*, nr.200. Dit fragment bevond zich in 1966 in de collectie van Dr.Julius Held in New York.
7 Overigens zijn de afgebeelde bloemen in geen geval allemaal voorjaarsbloemen. Slechts de gele lelie kan als zodanig worden opgevat. Met dank aan Sam Segal, die mij vriendelijkerwijze van de nodige informatie omtrent de afgebeelde bloemen en hun bloeiperiode voorzag.
8 Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1976, II, p.513, nr.223. Deze inventaris werd tussen 7 en 9 juni 1758 opgemaakt door M.Verheyde.
9 Cesare Ripa, *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands*. Ed. D.P.Pers, Amsterdam 1644, p.629.
10 Bij Alciatus staat de luit voor harmonie en de overeenstemming der geesten (Andreas Alciatus, *Emblemata*. Ed.Tozzi, Padua 1621, embleem 10). De luit werd echter ook wel gebruikt als zinnebeeld van de wellust of onkuisheid, en om die reden valt het te begrijpen, dat dit instrument op 17de-eeuwse schilderijen vaak door courtisanes en prostituees wordt bespeeld. In de meeste gevallen echter kan de luit als een algemeen amoureus symbool worden geïnterpreteerd. Zie hierover onder meer E.de Jongh, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in Brussel 1971, p.178. Zie voor de verschillende emblematische betekenissen van de luit tevens A.Henkel, A.Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII.Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, p.1297-1302.
11 Zie met betrekking tot voorstellingen van Flora in de beeldende kunst J.S.Held, 'Flora, Goddess and Courtesan', in *Essays in honor of Erwin Panofsky* (ed.M.Meiss), New York 1961, p.201-218.
12 Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.10788.

29

Gerard van Honthorst

Pastoraal concert

Gesigneerd en gedateerd op het boek: ***GHont horst.fe 1629*** **(G en H ineen)**
Paneel, 113 x 95 cm
Museum der bildenden Künste, Leipzig, Verzameling Speck von Sternburg
Inv.nr.1616

Herkomst
Mogelijk Collectie Amalia van Solms, Stadhouderlijk Kwartier, 's-Gravenhage (Inv.1632, nr.223); Collectie Zacharias Richter, Leipzig (tot 1764); Collectie Johann Thomas Richter, Leipzig (tot 1773); Veiling Collectie Richter, Leipzig 8/10/1810, nr.118; Collectie Speck von Sternburg, Lützschena (Cat.1827, nr.49; 1889, nr.93); Museum der bildenden Künste, Leipzig (vanaf 1945)

Collectiecatalogi
Jahn 1961, p.57-58, afb.35; Heiland 1979, p.95, 302, nr.1616, afb.

Literatuur
Hiller 1775, XVII, p.315; Verz.Leipzig 1814 (Stadtgeschichte N6) nr.78; Parthey 1863-64, I, p.618, nr.56; Von Wurzbach I, p.711; Hoogewerff 1924, p.15; Thieme/Becker XVII (Hoogewerff), p.449; Isarlo 1941, II, p.155; Braun 1966, p.51 noot 1, 72 noot 3, 106, 201, 230-231, 244, nr.84; Thiele 1973, p.64-65, nr.26, afb.; Kettering 1974, I, p.188, 189-190, 191-192, 204; II, p.435 noot 58, noot 61, app.p.532, 562, 619, pl.LXXV, afb.220; Nicolson 1979, p.59; Winkler 1979, p.102, 150, nr.47, afb.; Slatkes 1981-82, p.172 noot 26 (als Reyer Jacobsz van Blommendael); Kettering 1983, p.90, 93, app.2 p.183, afb.127; Yokohama/Hokkaido/Hiroshima 1985, p.13, 82, 170-171, nr.51, afb.; Plomp 1986, p.115 noot 4, 116, afb.22a; Nicolson 1990, I, p.125; Olbrich 1990, p.189, afb.XVIII; Hoyer 1992, I, p.95, 98, 112-113, nr.29; II, afb.XVIII; Raleigh/Houston/Seattle/San Francisco 1994 (Ishikawa)

Tentoonstellingen
Yokohama/Hokkaido/Hiroshima 1985-86, nr.51

Leonard Slatkes schreef dit paneel in 1981 toe aan de Haarlemse schilder Reyer Jacobsz van Blommendael.[1] Slatkes baseerde deze toeschrijving op een tweetal argumenten. Op basis van twee gesigneerde werken van Van Blommendael stelde hij een klein oeuvre samen, waaronder een schilderij, dat zijns inziens nauw aan ons *Pastoraal concert* was verwant.[2] Een tweede, aanvullend argument vond hij in een door Abraham Bredius gepubliceerde inventaris van de kunstschilder Pieter Fris, waarin verscheidene werken van Van Blommendael staan vermeld, waaronder 'een stuck van drie halve vrouwen van Reynier van Blommendael'[3], hetgeen naar de mening van Slatkes prima aansloot bij het schilderij.

Afgezien van het feit, dat er geen enkele aanleiding is om de traditionele toeschrijving aan Gerard van Honthorst te betwisten, zijn er een paar kanttekeningen te maken bij Slatkes' bewijsvoering. Het gegeven, dat Van Blommendael net als Gerard van Honthorst dergelijke thema's ter hand nam (zie noot 3), heeft uiteraard slechts dan enige waarde, wanneer het schilderij met enige mate van zekerheid aan hem kan worden toegeschreven. En dat nu is geenszins het geval. De drie gesigneerde werken van Van Blommendael[4] vertonen geen enkele gelijkenis met het musicerende gezelschap uit Leipzig, hetgeen Slatkes overigens zelf ook toegeeft. Zelfs het sleutelstuk, de *Fluitspelende herder* heeft er mijns inziens weinig mee gemeen.[5] Van Blommendaels schildertoets is wollig, zijn contouren zwaar en de figuren bezitten een zekere dofheid in hun gelaatsuitdrukking; karakteristieken, die overigens ook Bloch al waren opgevallen.[6] Het moge duidelijk zijn, dat deze stilistische kenmerken geenszins van toepassing zijn op het hier tentoongestelde schilderij.

Slatkes was vreemd genoeg niet de enige die aan de authenticiteit twijfelde. Judson noemde het werk niet in zijn *catalogue raisonné*, daarmee indirect implicerend, dat hij het werk niet als een origineel beschouwde.[7] Interessant in dit opzicht is ook een oude, met de hand geschreven annotatie, die ik tegenkwam in de catalogus van de Speck von Sternburg-collectie uit 1889 in de bibliotheek van Schloß Wilhelmshöhe in Kassel: 'Ist nach Eisenmann Cesar van Everdingen, so auch Habich ...'.

De argumenten om het werk wel degelijk als een Gerard van Honthorst te beschouwen, zijn naar mijn mening echter veel zwaarder van kaliber. Het werk, dat recent werd schoongemaakt, draagt een volstrekt authentieke signatuur en datering.[8] De vertikale compositie, waarbij de voorgrond wordt ingenomen door een driekwart of ten voeten uit afgebeelde figurengroep tegen een niet uitgewerkt landschap is typerend voor de pastorale en mythologische voorstellingen, die Van Honthorst omstreeks 1627 begon te schilderen.[9] Hoewel deze ontwikkeling van caravaggisme naar classicisme al zichtbaar is in *Granida en Daifilo* uit 1625 (cat.nr.27), komt het in twee werken uit 1627, de *Pastorale* in Seattle (afb.29.1)[10], en *Diana en haar nimfen op jacht*[11], voor het eerst tot volle wasdom. Gerard van Honthorst zou dit beproefde concept ook in zijn late werk toepassen, zoals in *De drie gratiën* uit 1645 (cat.nr.30).[12]

Het *Pastoraal concert* bezit alle stilistische eigenschappen, die Van Honthorsts werk uit deze periode zo duidelijk kenmerken. De gladde wijze van schilderen, het heldere, lichte koloriet, de figuurtypen en niet te vergeten de opmerkelijke bladslag. Van Honthorst schilderde het gebladerte bij voorkeur zeer dun, tamelijk kleurloos en bijna doorzichtig. Al bij de *Granida en Daifilo* uit 1625 kan dit worden geconstateerd en in het late werk verwordt het zelfs tot een monochroom behang, dat alle aandacht verlegt naar de helder geschilderde voorgrondscène (zie ook cat.nr. 30). Het sterk geïdealiseerde herderinnetype (glad gelaat, rechte neus, geprononceerde oogleden) herhaalt zich nadien eindeloos.[13] De opmerkelijk gedecoreerde shawl, die de

Gerard van Honthorst *Pastoraal concert*

tamboerijn spelende herderin om haar middel heeft gedrapeerd, kunnen we zelfs als een atelierattribuut beschouwen. Gerard van Honthorst gebruikte het zowel als hoofddoek, zoals op *Solon voor Croesus* uit 1624 in Hamburg, als voor ceintuur.[14]

In de literatuur wordt het paneel uit Leipzig vaak vergeleken met de pastorale uit Seattle.[15] Alison Kettering vond de stilistische overeenkomst dermate opvallend, dat ze geneigd was de werken als pendants te beschouwen, '...were it not for the slight discrepancy in size and the difference in medium.'[16] Schildertechnisch sluit het schilderij in Seattle echter nog aan bij het werk uit het begin van de jaren twintig, hetgeen zich uit in de wat zwaardere toets, hoekiger plooien en het bolwangige courtisanetype, dat sterk doet denken aan bijvoorbeeld de herderin uit 1622 (cat.nr.26).

De herkomst van de *Pastorale* in Leipzig gaat niet verder terug dan de 18de eeuw, toen het zich in het kabinet van Zacharias Richter bevond. Het is echter heel wel mogelijk, dat het werk uit de stadhouderlijke collectie van Frederik Hendrik en Amalia van Solms afkomstig is. In de uit 1632 stammende inventaris van het stadhouderlijk kwartier in Den Haag wordt namelijk melding gemaakt van een schoorsteenstuk in de 'galderije' van Amalia van Solms:'Eene schoorsteenmantel, vergult op eenen rooden lacken gront, daerinne een stuck schilderie, verciert met harderinnekens door HONTHORST gemaeckt.'[17] Braun vermoedde al in 1960, dat het werk uit Leipzig afkomstig was uit de stadhouderlijke verzameling[18], en Alison Kettering was ervan overtuigd dat óf het paneel uit Leipzig óf de *Pastorale* uit Seattle eens een schoorsteen in het stadhouderlijk kwartier had gesierd.[19] Mijns inziens komt het werk uit Seattle hiervoor niet in aanmerking, omdat hier per slot van rekening ook een herder op is afgebeeld.[20]

P.v.d.B.

29.1 GERARD VAN HONTHORST
Pastorale (1627)
Seattle Art Museum

29.2 GERARD VAN HONTHORST
Venus en Adonis (1641)
Collectie Viscount Maugham

1 Slatkes 1981-82, p.172.
2 *Ibid.*, p.172. Het betreffende schilderij, een *Fluitspelende herder* (en geen *Jonge herderin*, zoals Slatkes beweerde), bevond zich in 1968 in de Londense kunsthandel.
3 Bredius VI, p.1985, nr.5.
4 *Christus en de apostelen op de Olijfberg*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, inv.nr.10749; *Mozes slaat water uit de rots*, Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.9301; *Paris en Oenone*, Musée des Beaux-Arts, Lille, inv.nr.P 1988. Zie Hoyer 1992, cat.nrs.1-3.
5 Het is opmerkelijk dat Vitale Bloch in zijn artikel, dat de basis voor Van Blommendaels oeuvre vormt, de herder aan Salomon de Bray toeschreef (V.Bloch, 'Haarlemer Klassizisten', in *Oud Holland* 57 (1940), p.14-21, afb.2). Ook Anne Hoyer, in haar scriptie over Reyer van Blommendael, wees de toeschrijving van zowel de *Fluitspelende herder* als het *Pastoraal concert* door Slatkes van de hand (Hoyer 1992, p.97).
6 Bloch, *o.c.* noot 5, p.17-18.
7 In de inleiding van de catalogus schrijft hij: 'The paintings and drawings attributed to Honthorst in the literature, but which I do not believe to be from his hand, have been omitted ...' (Judson 1959, p.137).
8 Von Wurzbach las de datum als 1624, in plaats van 1629 (Von Wurzbach I, p.711), hierin gevolgd door Hoogewerff (1924, p.15; Thieme-Becker XVII, p.449).
9 Ook Slatkes gaf toe, dat het schilderij een 'Honthorst-like composition' bezit (Slatkes 1981-1982, p.172).
10 Doek, 111.1 x 101 cm. Samuel H.Kress Collection, Seattle Art Museum. Braun (1966, p.105-106) vermoedde achter de voorstelling, die de bekransing van een jonge herderin toont, een episode uit *Daphnis en Chloë* van Longo, een misplaatste identificatie, die terecht door Kettering werd ontzenuwd (Kettering 1983, p.161 noot 49).
11 Dit doek, dat afkomstig was uit het stadhouderlijk kwartier van Frederik Hendrik, werd in 1645 door de Russische troepen uit Berlijn meegenomen. Tot dan toe had het zich in het Jagdschloß Grunewald bevonden.
12 Ook de *Venus en Adonis* uit 1641 (afb.29.2), welke zich in 1955 bij een Londense kunsthandelaar bevond, sluit onmiskenbaar bij deze traditie aan (Judson 1959, nr.95).
13 Onder meer op het grote *portrait historié Apollo en Diana* uit 1628 in Hampton Court.
14 Keurvorst Frederik V van de Palts draagt het om zijn middel op het immense *portrait historié* in de prinselijke collectie op Schloß Marienburg in Hannover uit 1629, evenals een van de muzikanten op een *Concert* in het Musée du Louvre te Parijs uit 1624, inv.nr.1364.
15 Braun 1966, p.106, en Kettering 1974, p.190.
16 *Ibid.*
17 Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.191, nr.223.
18 Dit blijkt uit de correspondentie tussen Braun en het museum.
19 Kettering 1983, p.90.
20 In de 19de-eeuwse catalogi van de Verzameling Speck von Sternburg, waar het *Pastoraal concert* zich tot 1945 bevond, werd het rechter meisje ten onrechte als man geïdentificeerd. Braun maakte dezelfde vergissing (1966, p.231). Toch zijn de mannelijke en vrouwelijke figuren van Van Honthorst eenvoudig van elkaar te onderscheiden.

30

Gerard van Honthorst
De drie gratiën

Gesigneerd en gedateerd linksonder:
GHonthorst 1645 (G en H ineen)
Doek, 168 x 150 cm
Slot Zuylen, Oud-Zuilen
Inv.nr. Sch.36

Herkomst
Collectie Van Tuyll van Serooskerken, Slot Zuylen

Literatuur
Kramm I, p.727; Moes II, p.490, nr.8145; Hoogewerff 1924, p.13; Braun 1966, p.299, nr.W29 (als Willem van Honthorst); Wishnevsky 1967, p.83, 196, nr.89, afb.16 (als Willem van Honthorst); Pigler 1974, II, p.104 (als Willem van Honthorst); Kettering 1974, p.480 noot 142; Döring 1989, p.94, afb.28 (als Willem van Honthorst); Van der Goes 1992, p.25, afb.

Dit opmerkelijk weinig geciteerde doek van Gerard van Honthorst uit 1645 vertoont drie *all' antica* geklede dames als *De drie gratiën*. Het is een compositie, zoals we die van Van Honthorst zo goed kennen (zie cat.nrs.28-29) De dames zijn in zeer kleurrijke kleding afgebeeld en steken dientengevolge nogal af tegen de monochrome achtergrond, die meer aan een behangsel dan een echt landschap doet denken.

Of we het werk als een historiestuk dan wel als portret moeten interpreteren is op het eerste gezicht niet erg duidelijk. Traditioneel worden de afgebeelde dames geïdentificeerd met de dochters van Adam van Lockhorst van Termeer[1], maar zij werden pas ná 1640 geboren en kunnen hier dus onmogelijk door Van Honthorst zijn geschilderd.[2] De enige Van Lockhorst, die op slot Zuylen heeft gewoond, was overigens een andere Adam van Lockhorst (van Zuylen), die het kasteel in 1618 kocht. Deze had echter maar één dochter, Anna Elisabeth van Lockhorst, die in 1649 huwde met Gerard van Reede van Nederhorst en al in 1652 overleed.[3] Een aan Gerard van Honthorst toegeschreven portret toont wellicht haar beeltenis.[4]

De kans, dat op dit schilderij het portret van Anna Elisabeth van Lockhorst is uitgebeeld, is echter gering. Uit de inventaris van het slot, dat in 1692 werd opgemaakt, bleek het schilderij niet voor te komen.[5] De meest voor de hand liggende reden voor deze omissie is dat het doek zich op dat moment nog niet in het kasteel bevond, en dat het na 1692 in Zuylen is terechtgekomen, toen de familie Van Tuyll van Serooskerken op het kasteel woonde.[6] Vermoedelijk zijn op dit schilderij de drie dochters van Johan van Reede van Renswoude voorgesteld, Maria Magdalena[7], Amalia Catharina en Geertruyd Margaretha. Deze dames komen ook gezamenlijk voor op een vergelijkbaar portret van Dirck van der Lisse, dat iets later, vermoedelijk omstreeks 1650 is geschilderd (afb.30.1).[8] De fysionomische overeenkomsten laten er m.i. geen twijfel over bestaan dat we hier met dezelfde geportretteerden te maken hebben. Deze drie gezusters waren bovendien volle nichten van zowel Gerard van Reede als diens tweede vrouw Agnes van Reede. Aangezien de Renswoude-tak uitstierf met deze drie dochters, is het waarschijnlijk dat het schilderij na 1692 via overerving uiteindelijk in het bezit van de kleinzoon van Agnes van Reede, Reynoudt van Tuyll van Serooskerken kan zijn gekomen.[9]

Hoewel ik er niet aan twijfel, dat dit schilderij een echt pastoraal portret is, deel ik de stelligheid, waarmee Hermann Braun de gratiën als portretten heeft bestempeld[10], niet. Integendeel, de gelaatstypen van de drie jongedames missen het nadrukkelijke individuele karakter, die portretten doorgaans eigen is. Daarvoor zijn de gezichten te geïdealiseerd weergegeven, en passen ze te zeer in het bekende typenreservoir, waaruit Van Honthorst putte voor zijn allegorieën en historiestukken. Van Honthorsts hand vertoont echter in zijn portretschilderkunst van de dertiger en veertiger jaren een wat star aandoende stereotypie, waardoor veel van zijn modellen op elkaar lijken.

Daar komt nog bij dat de figuren weliswaar in de traditionele zin zijn weergegeven als de Charites of Gratiën Aglaia, Euphrosyne en Thalia, door ze al dansend in een kring voor te stellen, maar er ontbreken te veel fundamentele ingrediënten om het schilderij als een historiestuk of allegorie te bestempelen. Om dit te kunnen begrijpen, is een korte uitleg over het thema en de daaraan verbonden ikonografie, die van belang is voor de uitbeelding ervan, noodzakelijk. De gratiën waren de dochters van Zeus en Eos, een dochter van Oceanus.[11] In de beeldende kunst worden ze vrijwel zonder uitzondering naakt uitgebeeld, waarbij de middelste gratie meestal als rugfiguur is voorgesteld. Bij Alciatus symboliseren ze de dankbaarheid, hetgeen zich uit in het

bijgevoegde embleem.[12] In Van Honthorsts schilderij is deze emblematische betekenis verloren gegaan, en resteert slechts de uitdrukkingsvorm, welke zich met enige aanpassingen leende voor een idyllische verkleedpartij.[13] Hooguit is de ongeschonden zuil op de achtergrond op te vatten als een symbool van *Fortitudo* of *Constantia*.[14]

Het is opzienbarend, dat dit thema in de 17de eeuw zo weinig weerklank vond in de Vlaamse en Nederlandse kunst. Slechts een handjevol voorbeelden zijn ons nu nog bekend.[15] Veel weerklank vond het daarentegen in het *cinquecento* in Italië en ook aan het hof van Rudolf II in Praag was het onderwerp bij veel schilders populair, zoals bij Hans von Aachen en vooral Dirck de Quade van Ravesteyn.[16] De bekendste uitbeeldingen van het thema, die zijn vervaardigd in de Nederlanden, zijn de drie verschillende variaties, die Rubens op het thema maakte.[17] Van Honthorsts *portrait historié* heeft in oppervlakkige zin slechts iets gemeen met de verschillende versies van Dirck de Quade van Ravesteyn, welke rond 1600 zijn ontstaan.[18] Dit geldt vooral voor de houdingen, waarin de figuren zijn afgebeeld.

De toeschrijving van *De drie gratiën* aan Willem van Honthorst door Braun is mijns inziens onhoudbaar.[19] In stilistisch opzicht is het werk nauw gerelateerd aan andere schilderijen van Gerard van Honthorst uit deze periode, zoals de vier jaren eerder geschilderde *Venus en Adonis* (afb.29.2).[20] De signatuur, die duidelijk leesbaar is als *G.van Honthorst*, is zonder twijfel authentiek.[21] Dit geldt overigens voor een groot deel van de schilderijen, die Braun aan Willem van Honthorst toeschreef, hetgeen naar zijn mening te maken had met het feit dat Willem werkzaam was voor zijn broer. Als zodanig zouden ook atelierprodukten de signatuur van Gerard van Honthorst dienen te dragen, hetgeen natuurlijk niet ongewoon was in die tijd. Willem zou slechts in de korte periode tussen 1647 en 1649, toen hij als hofschilder werkzaam was aan het hof van de keurvorst van Brandenburg, schilderijen met zijn eigen naam hebben gesigneerd.[22] De schilderijen van Willem van Honthorst zijn echter goed van die van zijn broer te onderscheiden. Braun zelf wijst op de voorkeur, die de eerste aan de dag legde om zijn figuren in overdreven, irrationele proporties weer te geven.[23] Dit gaat mijns inziens niet op voor een groot aantal schilderijen, die Braun aan de jongste van de twee broers toeschreef, waaronder *De drie*

30.1 DIRCK VAN DER LISSE
Portret van de drie dochters van Johan van Reede van Renswoude voor een landschap
Dalfsen, Collectie Mr.A.Baron van Dedem

30.2 JAN GERRITSZ VAN BRONCHORST
De drie gratiën (1647)
New York, particuliere collectie

Gerard van Honthorst *De drie gratiën*

gratiën, *Venus en Adonis* en een aantal grote doeken, die Gerard van Honthorst in opdracht voor Christiaan IV van Denemarken maakte.[24] Een aantal schilderijen, die unaniem aan Willem van Honthorst worden toegeschreven, bewijzen dat deze matig getalenteerde schilder geenszins in staat is geweest een elegant en vlot geschilderd werk als *De drie gratiën* af te leveren.[25]

Wel is het mogelijk, dat een deel van het schilderij door ateliermedewerkers van Van Honthorst is uitgevoerd, waar zijn broer Willem er overigens één van was. Naar mijn mening is de kwaliteit van het schilderij namelijk niet overal even gelijkmatig. Met name de koppen zijn van een zeer hoog kaliber, iets wat niet opgaat voor de weinig geslaagde achtergrond en de uitvoering van de handen. Desalniettemin kan de traditionele toeschrijving door Hoogewerff wat mij betreft weer in ere worden hersteld.[26]

Het is zeer verleidelijk enig verband te veronderstellen tussen *De drie gratiën* en twee tekeningen, die in 1945 in Berlijn zijn verbrand.[27] Slechts één van de tekeningen ken ik van een afbeelding. Op dit blad waren drie dansende vrouwen afgebeeld, onder begeleiding van een celliste. Het is natuurlijk moeilijk om aan te tonen, maar Gerard van Honthorst kan de groep rechts op de voorgrond heel goed hebben gebruikt voor de compositie van de gratiën. Hoewel er op het eerste gezicht meer verschillen dan overeenkomsten zijn te noteren, blijkt, indien we ons tot dezelfde uitsnede beperken als op het schilderij, een aantal saillante details nauw verwant. De achtergrond bijvoorbeeld is, zij het spiegelbeeldig, langs dezelfde diagonaal van voren naar achteren opgebouwd. Ook de gelijkenissen binnen de dansende groep zelf vallen nu meer op. De onderlinge verhoudingen zijn eigenlijk dezelfde, terwijl een detail als de sluier van de rechter nimf zelfs een rechtstreekse ontlening lijkt.

Een schilderij van Jan Gerritsz van Bronchorst uit 1647 is zonder twijfel op Van Honthorsts versie gebaseerd (afb.30.2).[28] Ook Van Bronchorst kleedde zijn gratiën *all' antica*, maar er is, in tegenstelling tot bij Gerard van Honthorst, geen sprake van een echte reidans. Hierdoor gaat de samenhang in de voorstelling enigzins verloren.

P.v.d.B.

1 Braun 1966, p.299.

2 Met dank aan Eric Domela Nieuwenhuis, die mij hierop attent maakte.

3 Zie over het Slot Zuylen en de familie Van Lockhorst E.W.Moes, K.Sluyterman, *Nederlandsche kasteelen en hun historie*. Deel 1. Amsterdam 1912, p.204. Een genealogisch overzicht van de bewoners wordt gegeven op tafel VIII.

4 Gerard van Honthorst, *Portret van Anna Elisabeth van Lockhorst (?) als herderin*, Stichting slot Zuylen, Oud-Zuilen. De identificatie is te danken aan het feit, dat het ovalen paneel het wapen van de familie Van Lockhorst draagt. Twee andere portretten, waarop zij mogelijk is afgebeeld, bevinden zich eveneens op slot Zuylen. Het gaat om een gesigneerd en 164(6?) gedateerd paneel, eveneens van Van Honthorst, alsmede een portret door de in Utrecht werkzame Duitse schilder Simon Peter Tilman, dat op het eerste gezicht een andere vrouw weergeeft.

5 Met dank aan André van der Goes voor het zorgvuldig natrekken van deze inventaris.

6 Gerard van Reede van Nederhorst huwde na het overlijden van Anna Elisabeth van Lockhorst Agnes van Reede van Drakesteyn, de weduwe van René van Tuyll van Serooskerken. Haar zoon, Hendrick Jacob, trouwde vervolgens zijn stiefzusje Agnes van Reede in 1665. Hun zoon Reynoudt van Tuyll van Serooskerken werd na het overlijden van zijn vader in 1692 de rechthebbende kasteelheer.

7 Vermoedelijk is zij als middelste van de gratieën voorgesteld. Althans de trekken van deze gratie komen het sterkst overeen met een portret van haar, dat een jaar later, door de onbekende schilder J.van der Gracht werd gemaakt. Dit portret bevindt zich in kasteel Hardenbroeck.

8 Collectie Mr.A.Baron van Dedem, Huize Den Berg, Dalfsen.

9 Zie met betrekking tot de verschillende takken van de familie Van Reede en hun onderlinge banden: *Nederland's Adelboek*. 's-Gravenhage 1950, p.12, en E.B.F.F.Wittert van Hoogland, *Bijdragen tot de geschiedenis der Utrechtsche Ridderhofsteden en heerlijkheden*. 's-Gravenhage 1909-1912, I, p.447, en II, p.31-32. Mijn dank bij deze identificatie gaat vooral uit naar de heer E.J.Wolleswinkel van het Ikonografisch Bureau in Den Haag, die mij bijzonder ten dienste was.

10 Braun verwoordde zijn overtuiging, dat het hier om portretten gaat, als volgt: 'Dafür spricht der individuelle Charakter der Köpfe und die Tatsache, daß diese im bekannten Typenrepertoire nicht vorkommen.' (*Ibid.*, p.299).

11 Zie met betrekking tot de antieke bronnen over de gratiën A.de Bosque, *Mythologie en maniërisme in de Nederlanden 1570-1630. Schilderijen en tekeningen*. Antwerpen 1985, p.227-228.

12 Andreas Alciatus, *Emblemata*. Ed.Tozzi, Padua 1621, embleem 163. Zie tevens A.Henkel, A.Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII.Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, p.1782.

13 Wishnevsky 1967, p.83.

14 Zie hierover onder meer Bruyn 1992, p.256, en S.Segal, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*. Centraal Museum, Utrecht 1991, p.140.

15 Pigler (1974, II, p.104) kende naast het schilderij van Gerard van Honthorst slechts acht andere voorbeelden uit de Vlaamse en Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Een tekening van Cornelis van Haarlem, naar een schilderij van Hans von Aachen in Braunschweig, kan nog aan deze lijst worden toegevoegd (zie De Bosque, *o.c.* noot 10, p.227).

16 Zie *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Tentoonstellingscatalogus Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen 1988, p.217-218, 254, nrs.100, 139.

17 Alleen Rubens' laatste versie, in het Prado te Madrid, toont de gratiën in hun klassieke pose. De andere twee bevinden zich in Florence (Uffizi) en Wenen (Akademie der bildenden Künste). Een repliek naar dat laatste werk is in het Nationalmuseum te Stockholm.

18 Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, inv.nr.69-316. Een andere, licht gewijzigde versie bevindt zich in Poltava, terwijl de *bozzetto* in het Baltimore Museum of Fine Arts te zien is.

19 Braun 1966, p.299. Judson, die het schilderij niet in zijn monografie van 1958 opnam, is eveneens van mening, dat Gerard van Honthorst de maker moet zijn geweest (correspondentie van 30/12/1992).

20 Collectie Viscount Maugham (zie Judson 1959, nr.95). Braun schreef ook dit werk, nogal ongenuanceerd naar mijn mening, aan Willem van Honthorst toe.

21 Dat is onder meer de mening van Peter Dik, die het werk onlangs restaureerde.

22 Braun 1966, p.71. Dat dit enigzins bezijden de waarheid is, valt op te maken uit een met *W.v.Honthorst 1646* gesigneerde en gedateerde *Bewening*, welke zich in de Kapel van Sint Willebrordus en Sint Bonifatius van de Oude Clerezij te Amersfoort bevindt.

23 *Ibid.*, p.73.

24 Zie met betrekking tot de schilderijen voor het Deense hof, F.Becket, *Kristian IV og Malerkunsten*. Kopenhagen 1937.

25 De *Cimon en Pero* uit 1645 in het Jagdschloß Grunewald te Berlijn en vooral zijn meest bekende werk, de *Allegorische voorstelling met de stichting van Oranienburg door keurvorstin Louise Henriëtte* in het Kreismuseum in Oranienburg, dat omstreeks 1658 moet zijn geschilderd, leveren het overduidelijke bewijs voor deze stelling. De figuren zijn onhandig en stijf geschilderd met weinig gevoel elegantie en ritmiek, die het latere werk van Gerard van Honthorst nu zo duidelijk typeren.

26 Hoogewerff 1924, p.13.

27 E.Bock, J.Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die niederländischen Meister*. Berlijn 1930, inv.nrs. 11965 en 11966. Zie ook Judson 1959, nrs.226 en 226a.

28 New York, particuliere verzameling. Met dank aan Thomas Döring, die mij op dit werk attent maakte. Zie m.b.t. het werk van Van Bronchorst Döring 1989, nr.A9.

31 Carel (Charles) Cornelisz de Hooch

Badende nimfen in een grot

Gesigneerd middenonder: *chaerles d.hooch*
Paneel, 43 x 58 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Veiling Earl of Harrington e.a. (anon.ged.), Londen (Sotheby's) 6/5/1964, nr.40; Kunsthandel Speelman, Londen

Literatuur
Bol 1969, p.163-164, 165, afb.156; Amsterdam 1970 (Haak), p.62-63, nr.43, afb.; Bergström 1972, p.41-42, afb.8; Burke 1976, p.50, 54 noot 21, afb.208; Salerno 1977-80, 1, p.262, 264, nr.43.2; New York 1985/2 (Hellerstedt), p.227-228 noot 1 en 4; Salzburg/Wenen 1986 (Trnek), p.81, 82 noot 1; Huys Janssen 1990, p.63, 94-95, afb.x; Tokyo/Kasama/Kumamoto/Leiden 1992 (Buijsen), nr.67, afb.

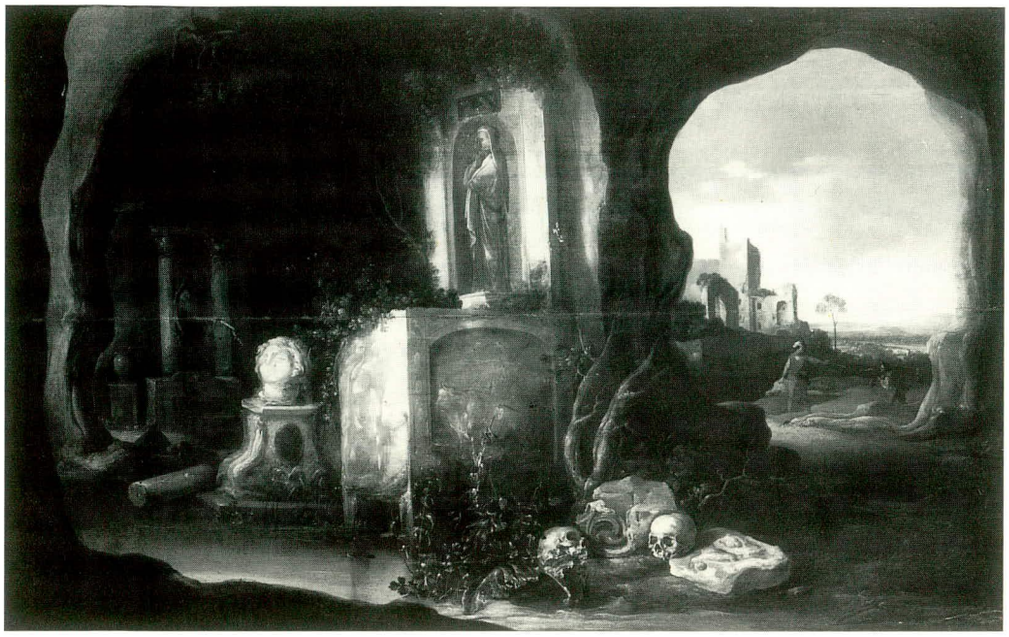
Tentoonstellingen
Amsterdam 1970, nr.43; Tokyo/Kasama/Kumamoto/Leiden 1992, nr.67

Het schilderen van grotten was een specialiteit van Carel de Hooch, en van de voorbeelden, die we van zijn hand kennen[1], is dit paneel wel het fraaiste. Het was een genre, dat vooral door Utrechtse schilders uit de omgeving van Cornelis van Poelenburch werd beoefend. Het vroegst bekende grotinterieur is wellicht van de hand van Van Poelenburch zelf.[2] Andere bekende grottenschilders waren Abraham van Cuylenborch en Rombout van Troyen.[3] De catacomben van Van Cuylenborch zijn in de eerste plaats grote diepe ruimten, die het decor vormen voor allerlei voorstellingen met een veelal antikiserend karakter. Bij Carel de Hooch daarentegen vormen de grotten zélf het onderwerp, en speelt de staffage een ondergeschikte rol. Dit is zeker niet het geval in het werk van Rombout van Troyen. Ook zijn grotten hebben een sacraal karakter, maar dit karakter staat volledig in dienst van de bijbelse gebeurtenissen, die zijn vele grotten bevolken. Van Troyen had overigens een volstrekt andere achtergrond dan De Hooch of Van Cuylenborch. Zijn wortels liggen in de Amsterdamse historieschilderkunst, en zijn werk laat zich nog het best vergelijken met dat van Jan Pynas, van wie hij een leerling was.

Zonder twijfel kunnen de grotten van Carel de Hooch geïnterpreteerd worden als in verval geraakte antieke heiligdommen, zoals die in de klassieke- en renaissanceliteratuur voorkwamen. Grotten speelden als plaats van handeling een belangrijke rol in de 16de-eeuwse Italiaanse herderspelen. Deze *pastorali* speelden zich vaak af in het klassieke Arcadia, en werden bevolkt door nimfen, satyrs en herdervolk. In Guarini's *Il pastor fido* speelt de grot van Diana een rol in de ontknoping van de complexe gebeurtenissen. De staffage op dit schilderij van De Hooch past wonderwel in deze traditie.[4] Overigens konden kunstenaars, die in de tijd van De Hooch Italië bezochten, dergelijke heiligdommen, zoals in Praeneste (het huidige Palestrina), nog steeds bewonderen.[5]

Het valt niet moeilijk, om in de resten van antieke grafmonumenten, gecombineerd met her en der verspreide vanitas-symboliek, de diepere betekenis van deze voorstellingen te doorgronden. De schilder heeft zonder twijfel de vergankelijkheid van het aardse leven aan de orde willen stellen. De Hooch onderscheidde zich van zijn collegae-grotschilders door gebruik te maken van een beperkt aantal stijlmotieven en attributen, die keer op keer in verschillende combinaties en toepassingen terugkeren in zijn schilderijen. Om die reden is zijn werk over het algemeen gemakkelijk herkenbaar. Een veelvuldig door De Hooch toegepast stijlmotief was het kwabornament. Deze vorm van decoratie is vooral bekend van de Utrechtse zilversmeden Adam en Christiaan van Vianen, en werd door de Amsterdamse zilversmid Johannes Lutma verder ontwikkeld. Het kwabornament kan het best omschreven worden als een zoömorfe massa, die bestaat uit een aaneenvlechting van aan het menselijk lichaam ontleende vormen, zoals spieren, darmen en huidweefsels.[6]

In het hier tentoongestelde paneel zijn verschillende van deze stijlmotieven terug te vinden. De ruimte van de duistere grot wordt gemarkeerd door antieke resten, zoals de grote sarcofaag waarop een Romeinse soldaat en een offerstier te herkennen zijn. Daarachter verrijzen een aantal zuilen met korinthische kapitelen. Tussen twee van deze zuilen is een cartouche geklemd, waarop alleen de letters SPQR, de afkorting van senaat en volk van Rome ('Senatus Populusque Romanus'), te lezen zijn. De cartouche is bekroond met een buste, zonder twijfel van een Romeinse keizer.[7] Dergelijke cartouches komen op praktisch ieder grotinterieur van De Hooch voor, meestal voorzien van een tritonmasker met een hangende snor.[8] De staat van verval waarin deze monumenten verkeren, uit zich in de verweerde conditie en het woekerende struikgewas, evenzeer een motief dat De Hooch vaak toepaste. Het stilleven rechts



31.1 CAREL DE HOOCH
Grotinterieur
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

op de voorgrond met dode boom, riet, het merkwaardige steenfragment met voluut[9] en planten, waaronder het zeer herkenbare kaasjeskruid[10] herbergt enkele vanitas-motieven, zoals de kikker en een schedel met bot.[11] Overigens is de vanitas-implicatie op dit schilderij veel minder nadrukkelijk dan op bijvoorbeeld de beide stukken uit Kopenhagen (afb.31.1).

De badende vrouwenfiguren zijn zonder twijfel van een andere hand, wellicht van Van Poelenburch zelf, dan wel van een schilder uit diens directe omgeving.[12] Naakte rugfiguren, zoals de nimf rechts, waren een populair motief in de Van Poelenburch-school. Een goed voorbeeld is het 16(3)2 gedateerde paneel met *Lot en zijn dochters*, dat terecht aan Cornelis van Poelenburch is toegeschreven.[13] De Hoochs grotinterieur dateert naar mijn mening uit dezelfde periode, wellicht nog iets later.[14]

P.v.d.B.

1 Afgezien van het tentoongestelde werk kunnen veertien grotinterieurs met zekerheid aan Carel de Hooch worden toegeschreven: 1) doek, 121 x 146 cm, gesigneerd, in 1946 in Franse kunsthandel (foto RKD); 2) paneel, 41.5 x 84 cm, gesigneerd, veiling Amsterdam (Christie's) 2/5/1991, nr.128; 3) paneel, gesigneerd en gedateerd 1631, in 19?? in Franse kunsthandel (foto RKD); 4) paneel, 60 x 84 cm, veiling Rincklake, Keulen 10/5/1904, nr.20; 5) paneel, 69 x 95 cm, gesigneerd, veiling Princesse d'Arenberg, Brussel (Giroux) 15/11/1926, nr.50; 6) paneel, 40 x 55 cm, gesigneerd, Billedgalleri, Bergen, inv. nr.64; 7) paneel, 53 x 79.5 cm, gesigneerd, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, cat.nr.324 (afb.31.1); 8) paneel, 89.5 x 121.5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, cat.nr.325; 9) paneel, 62.6 x 77.2 cm, gesigneerd, veiling Londen (Christie's) 24/10/1986, nr.53; 10) koper, 38 x 51.4 cm, gesigneerd, ca.1633, kunsthandel Johnny van Haeften, Londen (1982); 11) *Grotinterieur met boetvaardige Maria Magdalena*, paneel, 59 x 72 cm, gesigneerd, veiling Amsterdam (Frederik Muller) 31/11-3/12/1926, nr.125; 12) *Grotinterieur met badende Suzanna*, Museum voor religieuze kunst, Uden; 13) paneel, 55 x 79 cm, veiling Blumerel, Parijs 1/4/1913, nr.291; 14) *Grotinterieur met Diana en Actaeon*, paneel, 31 x 43.5 cm, gesigneerd, Gallery Schlichte Bergen, Amsterdam (1992).

2 Gesigneerd en gedateerd 1623. Palazzo Pitti, Florence, inv.nr.1194. Zie over de traditie en de ontwikkeling van het schilderen van grotten G.L.M.Daniëls, "Een grafmonument voor Octavianus' door Carel C.de Hooch (+ 1638)', in *Antiek* 17 (1982), p.9-17.

3 Ook van Dirck van der Lisse, wel de meest begaafde leerling van Cornelis van Poelenburch, zijn grotinterieurs bekend, zoals het gemonogrammeerde *Grotinterieur met Lot en zijn dochters* uit het Staatliches Museum in Schwerin, inv.nr.354.

4 Ook in Ovidius' *Metamorfosen* vormen dergelijke heiligdommen dikwijls een belangrijke rol.

5 Zie Daniëls, *o.c.* noot 2, p.9-10.

6 Zie hierover Daniëls, *o.c.* noot 2, p.13-15; A.von Graevenitz, *Das niederländische Ohrmuschelornament*. diss.Bamberg 1973.

7 Buijsen (Tokyo etc.1992, nr.67 noot 12) vermoedde dat wellicht keizer Galba (68-69) was voorgesteld.

8 Zie hierover Daniëls, *o.c.* noot 2, p.10, 11. Op het door Daniëls besproken schilderij (noot 1, nummer 10) is de cartouche met de opvallende tritonkop wel bijzonder prominent in beeld gebracht. Het blijkt in werkelijkheid een epitaphium voor Octavianus, de latere keizer Augustus. Ook op de beide grotinterieurs, die zich voorheen in de Franse kunsthandel bevonden (noot 1, nrs.1 en 3) en het grote paneel uit Kopenhagen zijn dergelijke epitaphia afgebeeld.

9 De Hooch verwerkte dit decoratieve motief vaak in zijn grotten, zoals in het paneel uit de Arenberg-veiling (noot 1, nr.5) en de beide stukken uit Kopenhagen (id., nrs.7 en 8).

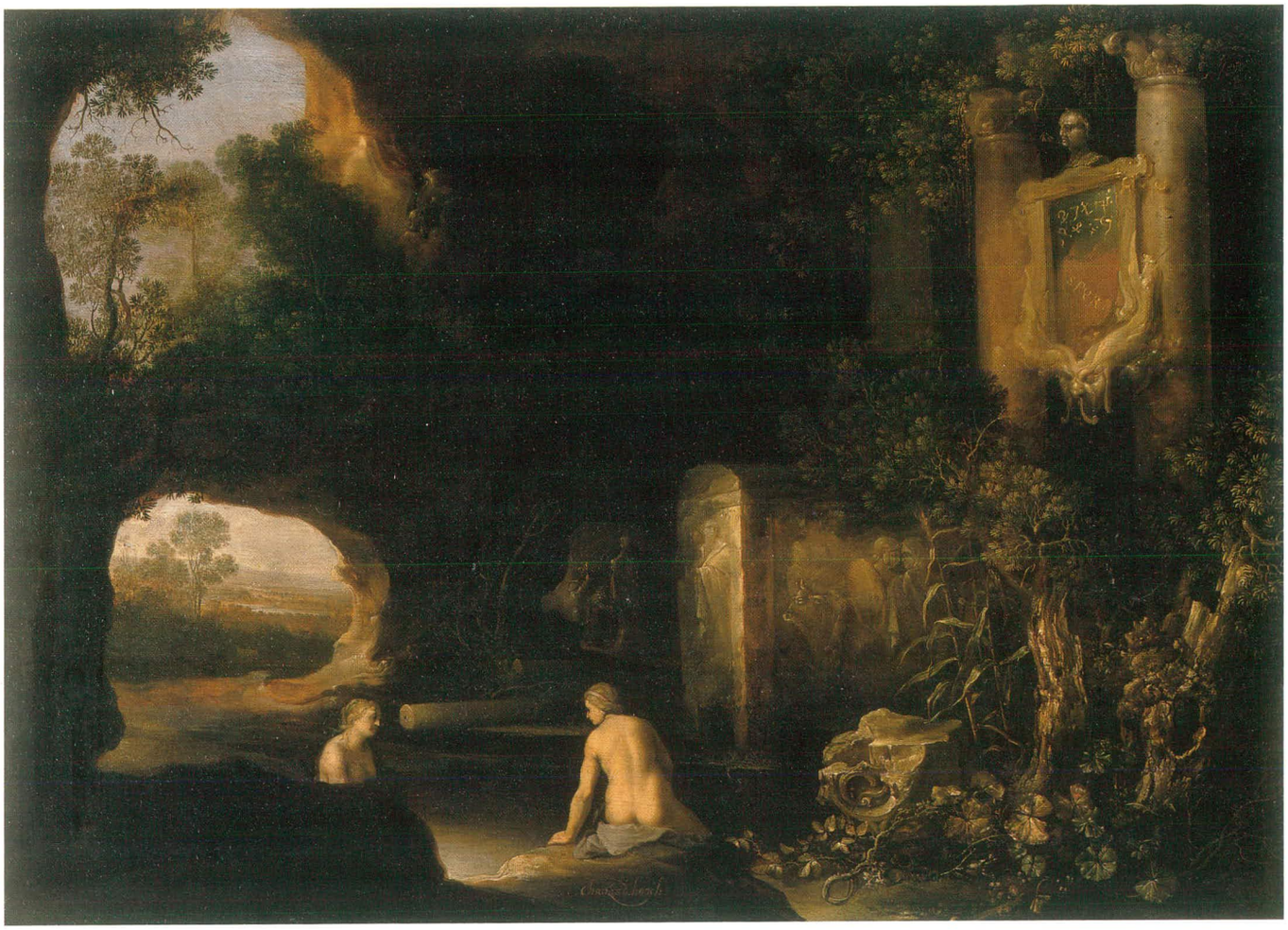
10 Met dank aan Sam Segal, die zo vriendelijk was deze plant voor mij te determineren. Het kaasjeskruid komt ook voor op de beide stukken uit Kopenhagen.

11 Zie hierover Buijsen (Tokyo etc. 1992, nr.67, noot 13).

12 Zowel Trnek (Salzburg/Wenen 1986, p.81) als Salerno (1977-80, 1, p.262) zagen de hand van Van Poelenburch in de twee vrouwenfiguren. De suggestie, dat niet Van Poelenburch zelf voor de staffage verantwoordelijk was, maar een van diens navolgers, werd mij gedaan door Nicolette Sluijter. Carel de Hooch werkte overigens wel met Van Poelenburch samen (Sluijter-Seijffert 1984, p.34) evenals met Dirck van der Lisse, die m.i. de nimf schilderde in het grotinterieur te Bergen (zie noot 1, nr.6). Mogelijk is deze ook verantwoordelijk geweest voor de baadsters op ons schilderij, hoewel de figuren van Dirck van der Lisse over het algemeen makkelijk van die van Cornelis van Poelenburch zijn te onderscheiden. Ze verschillen met name in proporties, gelaatstype en plasticiteit. Het paard op het grote grotinterieur op doek (noot 1, nr.1) zou volgens Albert Blankert van de hand van Dirck Stoop zijn (notitie RKD).

13 *Lot en zijn dochters*, paneel, 35.5x52 cm, particuliere verzameling. Zie m.b.t. dit werk van Van Poelenburch Montreal 1990, nr.54, p.169-170. Een ander schilderij van Cornelis van Poelenburch, waarin een dergelijke rugfiguur voorkomt, is *De wedstrijd tussen Apollo en Pan*, dat zich in het Hallwyll Museum in Stockholm bevindt.

14 De dood van De Hooch in 1638 sluit de suggestie van Renate Trnek (Salzburg/Wenen 1986, p.81), dat het paneel in de veertiger jaren zou zijn geschilderd, uit.



Carel (Charles) Cornelisz de Hooch *Badende nimfen in een grot*

Karel du Jardin *Italianiserend landschap met herders en vee*

32

Karel du Jardin

Italianiserend landschap met herders en vee

Gesigneerd onder, aan weerszijden van de steen: *.K.Du.Jar / din f.*
Doek, 63.5 x 57 cm
Gemeentemuseum, Arnhem
Inv.nr. GM 6599

Herkomst
Collectie Brantsen, Amsterdam (1834); Overgebracht naar Huis Rhederoord bij De Steeg; Legaat Baron V.J.L.T.Brantsen (1956)

Collectiecatalogi
De Lorm 1965, p.45, 46, afb.52

Literatuur
Smith v, p.271-272, nr.118; Hofstede de Groot ix, p.318, 355, nr.90, 224; Brochhagen 1958, p.43 noot 178; Wright 1980, p.106; Dordrecht/Leeuwarden 1988 (Jansen), p.166-167, nr.27, afb.; Van Heugten 1988, p.18; Kilian 1993, nr.23

Tentoonstellingen
Dordrecht/Leeuwarden 1988, nr.27

Dit landschap, dat dateert uit het begin van de jaren 1660, is een uitstekend voorbeeld van Du Jardins heldere incarnaat en scherpe belichting. De herders en het landschap zijn in grote trekken ontleend aan het werk van Claes Berchem, maar veel nauwkeuriger en gepolijster uitgewerkt. Net als Berchem was Du Jardin een bedreven figuurschilder, goed op de hoogte van de internationale tendensen op het gebied van compositie en lijnvoering. In de tweede helft van de zeventiende eeuw vielen schilders die zich lieten inspireren door Franse voorbeelden als Poussin, Vouet en La Hyre in Amsterdam steeds meer in de smaak. Du Jardins herders en dieren zijn bekleed met sculpturale eigenschappen: ze zijn welomlijnd, zwaar en bijna bewegingloos. De mantel van de herder op zijn rijdier is van zijn schouder gegleden als betrof het een of ander Romeins keizerstandbeeld. Ook het landschap doet in zijn precisering en helderheid marmerachtig aan, zelfs de wolken lijken gewicht te hebben, even zwaar als de rotsachtige bergen.

Du Jardin had een uitgesproken voorkeur voor het schilderen van herders of boeren die een rivier doorwaden. Vergelijkbare voorstellingen zijn te vinden in Antwerpen, Sint Petersburg[1] en in de collectie van de Duke of Sutherland. Vooral een *Landschap met de vlucht naar Egypte* uit 1662 in Detroit (afb.32.1) komt qua concept en behandeling heel sterk met het hier tentoongestelde werk overeen.

A.C.

32.1 KAREL DU JARDIN
Landschap met de vlucht naar Egypte
(1662)
Detroit, Institute of Arts

1 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv.nr.668 (1660); Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.792.

33 Ludolf de Jongh
Granida en Daifilo

Gesigneerd en gedateerd
rechtsonder op de steen: *LDJongh*
f.A° 1654
Doek, 106 x 145 cm
Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück (bruikleen Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn)
Inv.nr.1591-70 o

Herkomst
Kaiser Friedrich-Museum, Berlijn (magazijn); In 1884 in bruikleen gegeven aan het 'Museumverein Osnabrück'

Collectiecatalogi
Meyer 1886, p.223-224, nr.1591; Bode 1898, p.411, nr.1591; Kayser 1983 (Osnabrück), p.8, 61, afb.; Bock 1986, p.41, 293, afb.

Literatuur
Bode 1883, p.169-170, 621; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.838; Haverkorn van Rijsewijk 1896, p.45; Thieme/Becker XIX (Hofstede de Groot), p.133; Bauch 1926, p.68 noot 92; Stechow 1929, p.185; Kunze 1941, p.8, afb.; Gudlaugsson 1948-49, I, p.226 noot 4; III, p.40 noot 4, 42, afb.11; Plietzsch 1960, p.64; Bénézit IV, p.170; Pigler 1974, II, p.460; Kettering 1974, II, app. p.535, 568; Fleischer 1978, p.53 noot 8, 59, 61, afb.10; Kuretsky 1979, p.12, 53, 112, afb.4; Schweers 1981-82, I, p.451; Kettering 1983, p.164 noot 19, app.3 p.190; Hensbroek-v.d.Poel 1983, p.115, 116 noot 6; Scholten 1984, p.68-73, 75, 80, 83, 85, 86, 88, 180, 184, 185-187, 189, 190, 191, 192, 193, nr.A20, afb.15; Philadelphia/Berlijn/Londen 1984 (Sutton), p.365 noot 1 (bij nr.56); Te Poel 1986, p.32-33, 57, nr.16, afb.38; Harwood 1988, p.22; Fleischer 1989, p.42-43, 44, 46, afb.32; Scholten 1992, p.51, 52

Dit schilderij van Ludolf de Jongh uit 1654, is, als zoveel andere voorstellingen van de ontmoetingsscène uit Hoofts *Granida*, gebaseerd op het prototype van Dirck van Baburen (cat.nr.4). De Jongh zal, gezien zijn Utrechtse achtergrond (hij was bij Jan van Bijlert in de leer), het werk van Van Baburen, dat zich toen nog in Utrecht bevond, zeker gekend hebben. Hij nam de compositie van de hoofdgroep in spiegelbeeld over, alsmede een aantal details. Allereerst valt op dat het motief van het achter Granida geposteerde paard op identieke wijze in het schilderij van De Jongh is verwerkt. Een ander, wat minder opvallend motief, het gebaar dat de achter de boom staande Dorilea maakt, vormt een essentieel onderdeel van de uitleg, die er over het werk van Dirck van Baburen bestaat.[1] In de *Granida en Daifilo* van Ludolf de Jongh lijkt het in aanleg zonder betekenis.

Frits Scholten wees in zijn scriptie over Ludolf de Jongh op overeenkomsten met een aantal andere Granida-voorstellingen, met name het schilderij van Cornelis Saftleven uit 1637.[2] Volgens Houbraken had De Jongh de eerste stappen van zijn aristieke loopbaan in het atelier van Saftleven gezet, zodat aan deze suggestie zeker aandacht moet worden geschonken.[3] Met name in de relatie tussen de figuren en het omringende landschap zouden beide werken verwant zijn. Ik vermoed dat De Jongh het paneel van Saftleven zeker zal hebben gekend, hoewel het werd geschilderd op een tijdstip dat De Jongh zich in Frankrijk bevond, en hij het pas na zijn terugkeer kan hebben gezien. In een belangrijk opzicht verschillen beide voorstellingen echter van elkaar. Terwijl het schilderij van Saftleven primair kan worden beschouwd als een veestuk[4], lijkt de *Granida en Daifilo* van Ludolf de Jongh, conform de modieuze ontwikkelingen na 1650, veel meer op een 'vermythologiseerd jachtstuk'.[5] Deze tendens valt overigens ook waar te nemen bij andere Granida-voorstellingen, die na 1650 werden geschilderd. Dit geldt in de eerste plaats voor de halffigurige voorstellingen van Jacob Backer (zie cat.nr.5), maar ook voor de versies van Jan van Noordt (cat.nr.46) en Gerbrandt van den Eeckhout, allen werkzaam in Amsterdam. Een voorbeeld van de laatste, daterend uit 1652 (afb.33.1), laat zich in dit opzicht goed vergelijken met het twee jaar later geschilderde werk van Ludolf de Jongh.[6] Net als bij De Jongh zijn de figuren van Van den Eeckhout op de voorgrond geposteerd, vóór het landschap, als ware het in werkelijkheid een toneelvoorstelling. Bij Ludolf de Jongh is het landschap echter veel meer uitgewerkt en vormt het ook een essentieel onderdeel van de compositie, terwijl het op het schilderij van Gerbrand van den Eeckhout slechts als een decoratieve omlijsting functioneert.

Een van de voornaamste ideeën die aan de *Granida* ten grondslag ligt is de antithese tussen het herdersbestaan van Daifilo in de natuur en het geciviliseerde leven in de stad en het hof, dat Granida leidt. Hooft werkte deze confrontatie in het eerste deel van het toneelstuk uit en vindt zijn beslag in de slotzin van Granida's monoloog: 'Ghy vollicht de natuyr, wy sien haer over 't hóóft'.[7] Op het schilderij van Ludolf de Jongh is dit zichtbaar gemaakt door een tweedeling van de compositie. Links van de boom de jachtattributen van Granida, haar paard en hond, rechts Dorilea met Daifilo's kudde voor een uitgestrekt, zonovergoten landschap. Voor dit tableau heeft de schilder zijn hoofdpersonen geposteerd, die daarmee de tweedeling doorbreken, hetgeen voortreffelijk aansluit bij de inhoud van het stuk. De Jongh bleef ook in zijn latere werk gefascineerd door de tegenstelling tussen 'natuur en onnatuur', getuige de jachtstukken, waarin de confrontatie tussen de Nederlandse aristocratie en de plattelandsbevolking een grote rol speelt.[8]

Een *Granida en Daifilo* van Jacob Ochtervelt, welke in de jaren dertig opdook

Ludolf de Jongh *Granida en Daifilo*

op de Parijse markt, is nauw aan het werk van De Jongh gerelateerd (afb.33.3). Ochtervelts werk is klaarblijkelijk op dat van de achttien jaar oudere De Jongh gebaseerd. Niet alleen nam hij de volledige figurencompositie over, maar ook het motief van het achter Granida geposteerde paard, de rechterpartij met Dorilea en haar kudde, terwijl de snuffelende hond letterlijk werd gekopieerd. De door Ochtervelt toegevoegde hond aan de linkerzijde is overigens ook een De Jongh-citaat, zoals Scholten scherpzinnig opmerkte.[9] Het is dan op zijn zachtst gezegd onbegrijpelijk, dat Kuretsky het schilderij van Ochtervelt vóór dat van De Jongh dateert.[10] Haar argument, dat het werk anders niet in de chronologie van Ochtervelts oeuvre is in te passen, werd doeltreffend door Scholten weerlegd.[11] Overigens zijn er meer relaties tussen het werk van beide kunstenaars te leggen, hetgeen erop zou kunnen wijzen, dat Ochtervelt mogelijkerwijs bij De Jongh heeft gestudeerd.[12]

Een andere schilder, die met de *Granida en Daifilo* in verband werd gebracht, is de Haagse landschapschilder Joris van der Hagen. Scholten, die uitvoerig op de relatie tussen beide kunstenaars inging, noemde tenminste negentien schilderijen, waarbij De Jongh landschappen van Van der Hagen van figuren voorzag.[13] Van de Watering vermoedde dat Van der Hagen verantwoordelijk was voor het landschap op het schilderij uit Osnabrück.[14] De gedetailleerde bladslag en de wat gladde wijze waarop de boomstam is geschilderd geven Van de Watering gelijk, ondanks het feit, dat de datum 1654 vroeger is, dan voor samenwerking tussen beide kunstenaars wordt aangehouden.[15]

Een laatste punt van discussie behelst de vraag of er hier misschien sprake is van een dubbelportret, zoals bij het schilderij van Ochtervelt (afb.33.3) en dat van Mytens (cat.nr.44).[16] Ik deel in dit opzicht de mening van Scholten.[17] Naar zijn mening hebben de gezichten van Granida en Daifilo zeker portretmatige eigenschappen, maar dit zou inherent zijn aan de gelaatstypen, die De Jongh in deze periode schilderde. Als voorbeeld kan hier de *Luitspeler en zangeres* worden genoemd, waarvan de zangeres vergelijkbare trekken als Granida vertoont.[18] Ook de van de toeschouwer afgewende houdingen lijken niet op een portret te wijzen, hoewel ik hierbij moet aantekenen, dat het thema de schilder betrekkelijk weinig ruimte tot manoeuvreren gaf. In de wel als portretten te beschouwen versies van Ochtervelt en Mytens is Granida's gezicht echter en face weergegeven.

Over de herkomst van het schilderij is niet veel bekend. In de supplementscatalogus van 1886 wordt het werk beschreven als afkomstig uit het magazijn. Het grootste deel van de in deze catalogus beschreven schilderijen vormen het restbestand uit de collecties Solly en Giustiniani, welke in de eerste helft van de 19de eeuw aan het bezit van de koninklijke musea werd toegevoegd.[19] Deze schilderijen waren niet gecatalogiseerd en als zodanig niet toegankelijk. Wellicht maakte ook het schilderij van De Jongh deel van dit restbestand uit.[20] Het schilderij van De Jongh zal overigens geen deel hebben uitgemaakt van de collectie Giustiniani, aangezien deze verzameling uitvoerig is gedocumenteerd en de *Granida en Daifilo* niet op de inventarislijst voorkomt.[21]

P.v.d.B.

33.1 GERBRAND VAN DEN EECKHOUT
Granida en Daifilo (1652)
Milaan, Pinacoteca del Castello Sforzesca

33.2 GERBRAND VAN DEN EECKHOUT
Granida en Daifilo
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett

33.3 JACOB OCHTERVELT
Granida en Daifilo
Huidige verblijfplaats onbekend

1 Faber 1988, pass.
2 Scholten 1984, p.70. Het paneel van Saftleven bevindt zich in particulier bezit in Venlo. Zie over dit werk Schulz 1978, nr.568.
3 Houbraken II, p.33.
4 Dit geldt eveneens voor een schilderij én een ets van Saftlevens generatiegenoot Claes Moeyaert. Zie Kettering 1983, afb.143-144.
5 Scholten 1984, p.80.
6 Het schilderij van Van den Eeckhout bevindt zich in de Pinacoteca del Castello Sforzesca in Milaan. Van Gerbrand van den Eeckhout zijn, evenals van Backer en Van Noordt, drie geschilderde versies van het thema bekend. Ook maakte hij nog een tekening, die zich in het Kupferstichkabinett van het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig bevindt (zie afb.33.2).
7 P.C.Hooft, *Granida*. Amsterdam 1615.
8 Scholten 1984, p.72.
9 *Ibid.*, p.187. De Jongh was een excellent schilder van honden, hetgeen zijn voorkeur voor jachtstukken mede verklaart. Ook de snuffelende hond tussen Granida en Daifilo in komt op een aantal andere schilderijen van hem voor, onder meer op een *Jachtgezelschap bij een ruïne*, dat door Scholten tussen 1660 en 1665 wordt gedateerd (*ibid.*, nr.A27).
10 Kuretsky 1979, cat.nr.1. De opmerkelijke overeenkomsten tussen beide werken beargumenteerde zij als volgt: 'Perhaps both artists were inspired by another print or painting of the subject' (*ibid.*, p.12).
11 Scholten 1984, p.186-187. Ook Fleischer verwierp Kuretsky's suggestie dat beide werken op een gezamenlijk voorbeeld teruggaan (Fleischer 1989, p.43 noot 9).
12 Scholten 1984, p.187-188.
13 *Ibid.*, p.194.
14 Notitie RKD, 's-Gravenhage.
15 Volgens Fleischer (1989, p.51) en Scholten (1984, p.196) zijn De Jongh en Van der Hagen pas aan het eind van de jaren vijftig gaan samenwerken.
16 Kettering 1983, p.164 noot 19.
17 Scholten 1984, p.71.
18 Huidige verblijfplaats onbekend. Zie Fleischer 1989, afb.13.
19 Cat. Meyer 1886, p.v.
20 In de recente bestandscatalogus uit 1986 wordt als herkomst van De Jonghs *Granida en Daifilo* de 'Königliche Schlösser' vermeld, een kwalificatie die door geen van de 18de- en 19de-eeuwse bronnen wordt bevestigd. Ik wil hierbij mijn dank uitspreken aan Prof.Dr.Helmut Börsch-Supan voor zijn onderzoek in de inventarislijsten van de voormalige koninklijke collecties in Berlijn.
21 L.Salerno, 'The picture gallery of Vincenzo Giustiniani', in *Burlington Magazine* 102 (1960), p.21-27, 93-104, 135-148.

34 Pieter Pietersz Lastman
Landschap met pastorale staffage

Gesigneerd linksonder: *P.Last ...*
(nauwelijks leesbaar)
Paneel, 38.5 x 54 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Mogelijk veiling Antwerpen 12/12/1932, nr.35; Kunsthandel Douwes, Amsterdam (1968; als Pieter Molijn); Veiling Londen (Sotheby's) 8/12/1976, nr.88; In bruikleen aan Montreal Museum of Fine Arts (1986)

Literatuur
Kettering 1983, p.88, 93-94, afb.117; Atlanta 1985 (Duparc), p.92-93, nr.40, afb.; Brown 1986, p.22-23; Londen 1986 (Brown), p.191, nr.84, afb.; Ford 1986, p.838; Sluijter 1986, p.507 noot 255-4; Sutton 1987, p.7, 29-30; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88 (Sutton), p.372-373, nr.55, afb.pl.11; (Chong), p.536; Dordrecht/Leeuwarden 1988-89 (Jansen), p.191, afb.126; Montreal 1990 (Duparc), p.136, nr.39, afb.; Brown 1990, p.603; Amsterdam 1991 (Tümpel), p.88-89, nr.2, afb.; Brown 1992, p.269; Tümpel t.p., nr.259

Tentoonstellingen
Atlanta 1985, nr.40; Londen 1986, nr.84; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, nr.55; Montreal 1990, nr.39; Amsterdam 1991-92, nr.2

De identificatie van deze voorstelling is tot nu toe onbevredigend gebleven. Zowel *Paris en Oenone*, *Medoro en Angelica*, *Granida en Daifilo* als *Amaryllis en Mirtillo* zijn genoemd, maar terecht van de hand gewezen.[1] Het enige attribuut, dat de voorstelling zou kunnen identificeren, de bloemenkrans, zou kunnen wijzen op Guarini's *Il pastor fido*, ware het niet, dat de bekransing, zoals Duparc en later Sutton opmerkten, onder geheel andere omstandigheden plaatsvond.[2] Bij deze scène was Mirtillo namelijk als vrouw verkleed, en werden hij en Amaryllis door vriendinnen van de laatste omringd (zie cat.nrs.37 en 48). Bloemenkransen spelen een belangrijke rol in het pastorale genre. Het bekransen van een geliefde kan soms een expliciete betekenis hebben, zoals in Guarini's herdersspel. In de 17de-eeuwse volkscultuur werd de bloemenkrans veelal geassocieerd met de vrouwelijke maagdelijkheid en soms zelfs met de vrouwelijke geslachtsorganen zelf. Het bekransingsmotief zelf zou dientengevolge kunnen worden gezien als het offreren van de maagdelijkheid van de vrouw aan haar geliefde.[3]

Op een ander werk van Lastman, voorstellend *Paris en Oenone* (afb.35) is een vergelijkbare voorstelling afgebeeld, en ook hier speelt het bekransingsmotief een rol.[4] De identificatie van deze scène is echter eenvoudig, doordat de namen van beide geliefden in een boom zijn gekerfd. Ook een verbeelding uit de vijfde akte van Hoofts *Granida* is zeer onwaarschijnlijk. Niet alleen is daarvoor de bewijslast veel te gering, ook de verschijningsdatum van dit toneelstuk lijkt dit tegen te spreken.[5] Veel waarschijnlijker acht ik de mogelijkheid, dat Lastman zich strikt aan de tekst van Carel van Mander over het schilderen van landschappen hield:

'Hier latet Boersch Meyskens handen ontstijven
De Melck-fonteynkens langs de groene kusten/
Daer Tytire met t'Pijpken vreucht bedrijven/
By Amaryllis, zijn liefste der Wijven/
Onder den Bueckeboom sitten' in rusten/
En met soet gheluydt zijn cudde verlusten'.[6]

Hoewel er, afgezien van het hier besproken paneel, eigenlijk geen landschappen van zijn hand bekend zijn, zal Lastman er toch wel meer hebben gemaakt. Niet alleen werd een van zijn landschappen in prent gebracht door Jan van Noordt[7], tevens komen er met grote regelmaat onder zijn naam landschappen voor in 17de- en 18de-eeuwse inventarissen en veilingen.[8]

Het schilderij zal tussen 1608 en 1614 zijn ontstaan, aangezien er juist met gedateerde schilderijen uit deze periode zeer veel overeenkomsten bestaan. Het compositiemodel van een in de diepte lopende bosrand, die als een diagonale lijn de gehele compositie van het landschap ordent is gebaseerd op composities van Adam Elsheimer, zoals de *Aurora* en vooral *Tobias en de engel* ('de kleine Tobias').[9] Lastman paste dit model met grote regelmaat toe in het werk, dat hij kort na zijn terugkeer uit Italië maakte.[10] In zijn latere werk zal het landschap geen compositiebepalende rol meer spelen, en wordt alle aandacht opgeëist door de figuren, die dan veel prominenter in het beeldvlak worden geplaatst. Er is nog een tweede argument, om dit landschap rond 1611-'12 te dateren. In de meeste schilderijen, die in deze tijd zijn geschilderd, komen we dezelfde beeldelementen tegen. De op de voorgrond liggende bok bijvoorbeeld komt in exact dezelfde houding terug in een uit 1612 stammend schilderij van de National Gallery of Ireland (afb.34.1).[11] Interessant is de opmerking van Kettering, dat de idyllische scène van de melkende vrouw op de achtergrond is ontleend aan een inventie van Jacopo Bassano[12], maar het lijkt me, dat zowel de Bassani als Lastman gebruik hebben gemaakt

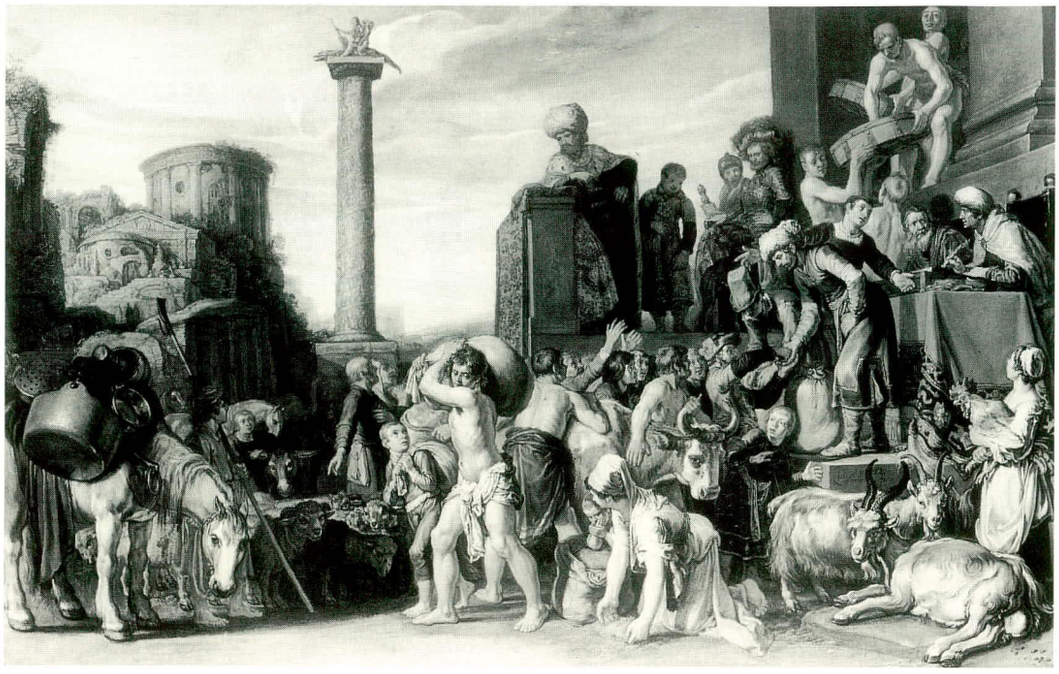
Pieter Pietersz Lastman *Landschap met pastorale staffage*

van een gravure naar Titiaan (afb.36). Ook dit motief herhaalde Lastman een aantal keren, onder meer in *Paris en Oenone* uit 1610 (afb. 35).[13] Tenslotte zijn er veel overeenkomsten in het gebruik van de voorgrondvegetatie, hoewel Lastman dat ook in zijn late werk nog met graagte toepaste.[14]

De schaarse landschappen van Lastman, en dan vooral dit paneel, worden vooral vergeleken met het werk van Jacob Pynas en Adam Elsheimer. Een vergelijking met Pynas, eigenlijk de enige Amsterdamse historieschilder aan het begin van de 17de eeuw, die veel nadruk op het landschap legde, is tamelijk overtrokken. Hoewel beiden gebruik maakten van dezelfde compositiemethoden[15], wijken de schilderijen van Pynas vooral af door de onherbergzame atmosfeer, die ze ademen. In dit opzicht staat Lastman veel dichter bij Elsheimer dan Pynas. Dit uit zich vooral door een veel genuanceerder kleurgebruik en een minder formele weergave van figuren en landschapsmotieven als boompartijen.

Tot nu toe bleef onopgemerkt, dat er zich in het Amsterdams Historisch Museum een tekening bevindt, welke met Lastmans landschap in verband kan worden gebracht (afb.34.2).[16] Op deze tekening is alleen de rechter voorgrondpartij met het herderspaar afgebeeld. De toeschrijving van dit blad aan Jan de Bray, op wiens naam het tot nu toe stond[17], is aan herziening toe. Hoewel er slechts weinig tekeningen van Lastman bekend zijn[18], lijkt het blad moeilijk in zijn oeuvre te passen. Lastman maakte weliswaar figuurstudies in rood krijt, maar een dergelijk opvallend gebruik van wassingen als in de Amsterdamse tekening komt in het getekende werk van Pieter Lastman niet voor. Wellicht is het gemaakt door Gerbrand van den Eeckhout, van wie meerdere tekeningen in dezelfde techniek bewaard zijn gebleven, zoals het blad met *Granida en Daifilo* in Braunschweig (afb.33.2).[19] Bovendien is van Van den Eeckhout bekend, dat hij een groot bewonderaar van het werk van Lastman was, zich er meermalen op baseerde en er soms kopieën naar vervaardigde, zoals onder meer van Lastmans *De harpspelende David in de tempel* in Braunschweig[20], waarnaar hij een tekening maakte, welke zich in Darmstadt bevindt.[21] Het is echter geenszins uit te sluiten, dat de tekening door een ander is vervaardigd. Ook Ferdinand Bol en Jan de Bisschop zijn niet op voorhand uit te sluiten.

P.v.d.B.



34.1 PIETER LASTMAN
Jozef verkoopt het graan aan zijn broers
(1612)
Dublin, National Gallery of Ireland

1 Sutton in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.372-373.
2 Duparc in Atlanta 1985, p.93; Sutton in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, p.372.
3 Kettering 1983, p.58.
4 *Paris en Oenone*, paneel, 66 x 112 cm. Gesigneerd en gedateerd 1610. High Museum of Art, Atlanta.
5 De *Granida* verscheen pas in 1615 in druk, ofschoon Hooft het stuk al in 1605 af had.
6 Carel van Mander, *Het schilderboeck*. Haarlem 1604, fol.37v, nr.42. Ook Sutton (Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, p.373) noemde deze strofe al, zonder daar overigens conclusies aan te verbinden.
7 *Landschap met tempel van de Sibylle in Tivoli*. De ets draagt het opschrift *P.Lastm.inv. J.van Noordt fecit 1645*. Hollstein x, nr.6.
8 Zoals bijvoorbeeld 'Een Italiaens Landschap met Beelden van P Lastman', dat samen met een ander nummer voor f.105.- werd verkocht op een veiling in Amsterdam, 11 april 1698 (Hoet 1, p.43, nr.6).
9 *Morgenlandschap (Aurora)*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.550; *Tobias en de engel*, Historisches Museum, Frankfurt.
10 De meest sprekende voorbeelden zijn de reeds genoemde *Paris en Oenone* uit 1610, dat volgens mij aan de bovenzijde is afgezaagd; *De doop van de kamerling* uit 1608, dat zich in de Gemäldegalerie in Berlijn (Dahlem) bevindt, inv.nr.677; *Odysseus verschijnt aan Nausicaä* uit 1609, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.210; *Tobias en de engel* (1613), in het Princessehof te Leeuwarden; en de in 1614 geschilderde *Susanna en de ouderlingen*, eveneens uit de Gemäldegalerie in Berlijn, inv.nr.1719.
11 *Jozef verkoopt het graan aan zijn broers*. National Gallery of Ireland, Dublin. Jansen merkte overigens terecht op, dat Gerard Dou zich in een dierstudie baseerde op Lastmans schilderij (Dordrecht/Leeuwarden 1988, p.191).
12 Kettering 1983, p.88. De geknielde rugfiguur komt zeer

34.2 GERBRAND VAN DEN EECKHOUT (?)
NAAR PIETER LASTMAN
Stoeiend herderspaar
Amsterdams Historisch Museum

veelvuldig voor in het oeuvre van de gebroeders De Ponte, die naar hun geboorteplaats Bassano genoemd werden. Met name bij Jacopo is deze rugfiguur, vaak een herder of (zoals bij Lastman) een melkende boerenmeid, tot een standaardmotief verworden, zoals bijvoorbeeld in *De aanbidding van de herders* in de Galleria dell'Accademia di San Luca in Rome.

13 Een ander werk, waarin het motief werd toegepast, is *De verstoting van Hagar* uit 1612, dat zich in de Kunsthalle te Hamburg bevindt.

14 De kalebas-achtige vrucht en/of de kruipvegetatie rechts op de voorgrond zijn ook prominent aanwezig op de *Paris en Oenone* in Atlanta, *Suzanna en de ouderlingen* uit Berlijn (zie noot 9) en *Hagar in de woestijn* uit 1614 in het Los Angeles County Museum of Art. In latere schilderijen van Lastman komen vergelijkbare vegetatiemotieven voor, het meest duidelijk in twee werken uit respectievelijk 1618 en 1619, voorstellend *Juno, Jupiter en Io*, National Gallery, Londen, inv.nr.6272, en de *Pastorale scène* in het Worcester Art Museum, inv.nr. 1984.39 (afb.37).

15 Jacob Pynas' *Nebucadnezar komt tot zichzelf* in de Alte Pinakothek te München uit 1616, inv.nr.13151, is wat de globale compositie betreft, een spiegelbeeldige versie van Lastmans schilderij.

16 *Stoeiend herderspaar*, penseel in grijs en rood krijt op wit papier, 148 x 185 mm. Amsterdams Historisch Museum, inv.nr.A 18043. Ben Broos maakte me op de tekening attent.

17 J.W.von Moltke, 'Jan de Bray', in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12 (1938-39), p.499, nr.Z40.

18 Zie hiertoe P.Schatborn, 'Tekeningen van Pieter Lastman', in Amsterdam 1991, p.132-179.

19 *Granida en Daifilo*. Rood krijt, bruin gewassen, 16.3 x 19.6 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.243.

20 Pieter Lastman, *De harpspelende David in de tempel*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.208.

21 Sumowski 1979f, III, nr.740.

Dirck van der Lisse *Het blindemansspel*

35

Dirck van der Lisse
Het blindemansspel

Gemonogrammeerd rechtsonder:
DV.L **(DV ineen)**
Rechtsonder oud inventarisnummer:
N 55
Doek, 117.3 x 142.5 cm
Staatliche Schlösser und Gärten,
Jagdschloß Grunewald, Berlijn
Inv.nr.GK I 5295

Herkomst
1635-1702 Collectie Stadhouder Frederik Hendrik, Amalia van Solms en erven (Willem II, Willem III), Slot Honselaarsdijk (Inv.1694, nr.343); 1702-1742 Collectie Frederik I van Pruisen en erven, Slot Honselaarsdijk (Inv.1707, nr.55; Inv.1719, nr.72); 1742-1824 Schloß Berlin, Berlijn (Inv.1793/Rumpf 1794: Corps de Logis Frederik II; Rumpf 1803/1823: Concertzaal Frederik II); 1824-1829 'Im Vorrat' (Inv.1824, nr.934); 1829-1864 Schloß Charlottenburg, zaal 364; Rundes Zimmer im 'Grünen Hut' (Schasler 1856); ca.1864-1929 Gemäldegalerie Neue Palais, Potsdam-Sanssouci; 1932- Jagdschloß Grunewald, Berlijn

Collectiecatalogi
Poensgen 1933, p.16; Börsch-Supan 1964, p.26, 92, nr.118, afb.; Börsch-Supan 1988, p.53

Literatuur
Rumpf 1794, p.50; Rumpf 1803, I, p.203; Rumpf 1823, I, p.257; Schasler 1856, p.214, nr.812 (als 'Lyss, Nymphen beim Blindekuhspiel'); Parthey 1863-64, II, p.64, nr.4; Bode 1883/2, p.128; Seidel (1906), p.110-111, afb.; Oldenbourg 1917, p.204 noot 1; Delbanco 1928, p.77; Budde 1929, p.42, 84; Stechow 1929, p.184; Lindeman 1929, p.235 noot 1, 276; Kunze 1931 (Cat. Berlijn-KFM), p.367; Martin 1935, p.149; Martin 1936, p.293; Van Campen 1937, p.37 noot 1; Nordenfalk 1938, p.40; Stechow 1953, p.146 noot 5; Winkler Prins 1958-59, III, p.110; MacLaren 1960, p.383 noot 4; Utrecht 1965 (Blankert), p.108 noot 5; Kühn 1965, p.413; Stechow 1966, p.150, 214 noot 15; Börsch-Supan 1967, p.164-166, 171, 186 noot 62, 197, nr.119, afb.27; Parijs 1970 (Foucart), p.30; Pigler 1974, II, p.465; Kettering 1974, I, p.238-239, 242, 243, 244, 273; II, p.450 noot 43-44, 452 noot 53, app. p.537, 563, 625, pl.XCVI, afb.293; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.524, nr.72; Geismeier 1976 (Cat.Berlijn-Bode), p.67, 73; Salerno 1977-80, III, p.1051 noot 1; Blankert 1978, p.108 noot 5, app. p.259 noot 30a; Van Gelder 1978, p.240, 246-247 noot 32, afb.17; Brenninkmeijer-De Rooij 1980, p.72; Roethlisberger 1981, p.71; Schweers 1981-82, II, p.569; Sluijter-Seijffert 1982, p.71; Schulz 1982, p.26, 130; Kettering 1983, p.2, 112, 119, 166 noot 49, 169 noot 88, app.2 p.183-184, app.4 p.193, afb.158; Rome 1983 (Van den Brink), p.26; Haak 1984, p.303; Sluijter-Seijffert 1984, p.31, 99, 113, 175 noot 10, 228, 269; Sutton 1987, p.4; Chong 1987, p.105, 119 noot 9; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.402; Van Suchtelen 1988, p.78 noot 115; Kapp 1989, p.16-18, afb.5; Höper 1990 (Cat. Bremen), p.251; Montreal 1990 (Duparc), p.44 noot 33; Olbrich 1990, p.190; Börsch-Supan 1992, p.40; Van den Brink t.p.

Het blindemansspel vormt onderdeel van de decoratiecyclus met voorstellingen uit Battista Guarini's *Il pastor fido*, welke in 1635 werd gemaakt in opdracht van – vermoedelijk – Frederik Hendrik of Amalia van Solms, voor een van de kleedkamers van het slot Honselaarsdijk bij Naaldwijk. De andere drie schilderijen waren van de hand van Abraham Bloemaert, Cornelis van Poelenburch en Herman Saftleven, vermoedelijk geassisteerd door Hendrick Bloemaert (zie cat.nrs.12, 48 en 51). De op dit schilderij voorgestelde scène speelt zich af tijdens het derde bedrijf. De herder Mirtillo beziet vanaf de achtergrond het blindemansspel, dat Amaryllis en haar vriendinnen spelen.[1] Amaryllis is geblinddoekt en tracht de nimfen, die om haar heen dartelen, te vangen. Mocht zij een van hen te pakken krijgen, dan dient deze haar als 'blinde' te vervangen. De 'blinde' speelt in Guarini's spel de rol van Amor, de liefde. Bij dit spel maakt de liefde dus werkelijk 'blind', althans wanneer je erdoor gegrepen wordt. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat het uitgerekend Mirtillo is, die in de volgende scène, de derde, door Amaryllis wordt gevangen.[2]

Het schilderij heeft niet de brille van het aandeel dat Bloemaert en Van Poelenburch in de cyclus hadden. Evenals Cornelis van Poelenburch was Van der Lisse niet gewend figuurstukken op een dergelijk groot formaat te schilderen. Van Poelenburch hield rekening met zijn beperkte mogelijkheden in dat opzicht, Van der Lisse deed dat niet. Gebrek aan ervaring zal hierin zeker een rol hebben gespeeld. Naderhand heeft Dirck van der Lisse zich ook meer toegelegd op het schilderen van landschapjes op kabinetformaat, waarbij de figuren niet meer dan een staffagerol vervulden. Dit wordt onder meer geïllustreerd door het tweede schilderij, dat van hem op deze tentoonstelling te zien is (cat.nr.36). Slechts zo nu en dan groeiden de figuren boven dat niveau uit, zoals bijvoorbeeld te zien is aan zijn enige andere werk, dat een scène uit

Guarini's herdersspel laat zien, *De bekransing van Mirtillo* (afb.35.2).[3] Het gaat hier om een paneel van aanzienlijk bescheidener afmetingen dan het prestigeuze werk voor Frederik Hendrik, maar is door de ruimtelijke werking van het landschap toch aantrekkelijker te noemen. Desondanks valt *Het blindemansspel* in positieve zin op door het fraaie koloriet en de grote variëteit aan pasteltinten, waardoor het als schouwspel aantrekkelijk blijft.

De opmerkelijk statische compositie van het schilderij doet vanwege het fries-achtige concept van de voorgrondgroep vooral denken aan het werk van Nicolas Poussin, zoals Börsch-Supan terecht opmerkte.[4] Ook de opmerkelijk antikiserende typen, die bijna uit marmer gehouwen lijken te zijn, doen in geen enkel opzicht denken aan de traditie, waarin Van der Lisse was opgegroeid. Schilderijen van Poussin, die zich in dit specifieke opzicht met het werk van Van der Lisse laten vergelijken, zijn bijvoorbeeld *De dans om het gouden kalf* in de National Gallery in Londen, en *Het koninkrijk van Flora* in Dresden.[5] Voor directe ontleningen lijkt Van der Lisse zich echter eerder te hebben gewend tot zijn leermeester Cornelis van Poelenburch. De vrouwenfiguur met de uitgestrekte arm rechts op de achtergrond is bijvoorbeeld direct ontleend aan een *Diana en Actaeon* van Van Poelenburch, waar overigens meerdere versies van bestaan.[6]

Het onderwerp werd in de Nederlandse schilderkunst nauwelijks meer uitgebeeld, afgezien dan van het al gememoreerde schilderij van Breenbergh (afb.35.1), dat eigenlijk de derde scène van het derde bedrijf uitbeeldt, en een in een 18de-eeuwse veiling-catalogus genoemd exemplaar van Gerrit Lundens.[7] Dat is toch wel opmerkelijk, omdat het in beide grote Pastor fido-cycli voorkomt, zowel in Gennari's cyclus in de Villa Giovannina in Cento, als Quantins kabinet in Ancy-le-Franc, al heeft de laatste, net als Breenbergh, de voor het verhaal belangrijker derde scène uitgebeeld.[8] In de decoratieve Italiaanse schilderkunst was uitgerekend dit thema bijzonder populair. Een fraai voorbeeld, dat kort geleden in de veiling opdook, is van de hand van Orazio Fidani en is 1654 gedateerd.[9]

Het blindemansspel van Dirck van der Lisse is niet zonder invloed gebleven. In een serie tekeningen, die de Delftse schilder en tekenaar Leonard Bramer in de jaren veertig bij *Il pastor fido* maakte, is de scène met *Het blindemansspel* (afb.35.3) klaarblijkelijk direct op Van der Lisse's versie gebaseerd.[10] Beide voorstellingen

35.1 BARTHOLOMEUS BREENBERGH
Corisca leidt Mirtillo naar Amaryllis
Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg

35.2 DIRCK VAN DER LISSE
De bekransing van Mirtillo
Particuliere collectie

zijn gesitueerd in een open plek in het bos, rondom een boom, waarachter een drietal nimfen zich schuilhoudt. De antikiserende kleding is dezelfde, terwijl Bramer zowel de geknielde figuur achter de tastende Amaryllis overnam, als een van Van der Lisse's achtergrondfiguren, die hij echter op de voorgrond plaatste. Over de relatie met boekillustraties kan nog wel het een en ander worden opgemerkt. Volgens Kettering lijken houding en gebaren van de geblinddoekte Amaryllis op de anonieme gravure uit de in 1662 bij Ravestein uitgegeven Italiaanse editie nauw verwant met Van der Lisse's uitbeelding van het thema.[11] Dit wil ik zeker niet ontkennen, maar de overeenkomst met bijvoorbeeld Philippe Quantins versie van het thema in Ancy-le-Franc is minstens zo groot.[12]

Over de herkomstgeschiedenis van het werk valt niet veel meer te vertellen. Evenals de drie andere Pastor fido-voorstellingen kwam het werk in 1702 in bezit van de Pruissische vorsten, en werd het in 1742 op transport naar Berlijn gezet. Tot 1824 bleef het in ieder geval in Schloß Berlin hangen, onder meer in de concertzaal van Frederik de Grote, om vervolgens gedurende enige tijd in het depot te belanden. Hoewel het schilderij volgens de gegevens van de inventaris van Jagdschloß Grunewald zich tussen 1829 en – uiterlijk – 1864 in Schloß Charlottenburg zou hebben bevonden, werd het zowel door Schasler (in 1856) als door Parthey (in 1864) in Schloß Berlin vermeld.[13] Hoe het ook zij, uiterlijk 1864 is het schilderij, tesamen met Bloemaerts *Het huwelijk van Amaryllis en Mirtillo* in Sanssouci terechtgekomen, ter opluistering van het Neue Palais, dat Frederik de Grote daar had laten verrijzen in de 18de eeuw. Pas na 1927, toen de meeste voormalige kastelen en paleizen van de Hohenzollern overgingen in de Staatliche Verwaltung der Schlösser und Gärten, kwam er een herverdeling van de beeldende kunst op gang. Vanaf 1933 werd het Jagdschloß Grunewald in gebruik genomen, waarbij het zwaartepunt vooral op de Nederlandse en Vlaamse schilderkunst van de 17de eeuw kwam te liggen.

P.v.d.B.

35.3 LEONAERT BRAMER
Het blindemansspel
Parijs, Cabinet des dessins

1 Het is niet erg waarschijnlijk, dat de op de grond liggende nimf met Mirtillo te vereenzelvigen is (Börsch-Supan 1964, p.92), net zo min als een van de figuren op de voorgrond (Kettering 1974, p.242). Ook de figuren ter rechterzijde kunnen moeilijk als Corisca en Mirtillo worden geïdentificeerd, aangezien er geen sprake van is, dat Mirtillo in deze scène als vrouw verkleed zou zijn, zoals bij *De kuswedstrijd* (zie cat.nr.48).

2 Mirtillo wordt hierin 'geholpen' door Corisca, die hem in de richting van de afgedwaalde Amaryllis duwt. Op een schilderij van Bartholomeus Breenbergh in de Kunstsammlungen Veste Coburg (inv.nr.E29) is deze scène voorgesteld (afb.35.1).

3 Dit schilderij bevond zich in 1984 bij kunsthandel Johnny van Haeften in Londen.

4 Börsch-Supan 1992, p.40.

5 Beide werken stammen uit het begin van de dertiger jaren en zijn dus korte tijd voor Van der Lisse's *Blindemansspel* vervaardigd. Zie over Poussin A.Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin*. Londen 1966, cat.nr.26 en 155.

6 Onder meer in 1956 bij Victor Spark in New York en de Prévoyance Sociale in Luik. Ook op een schilderijtje met *Nimfen en satyrs* (veiling Stockholm (Bukowski) 4/4/1973, nr.176) komt een vergelijkbare figuur voor. Van dit werk is bovendien een kopie door Abraham van Cuylenborch bekend, die zich vroeger bij kunsthandel Douwes in Amsterdam bevond.

7 Hoet III, p.559.

8 Zie voor een afbeelding van Quantins schilderij Van Gelder 1978, afb.27. Zie met betrekking tot Gennari's cyclus onder meer R.Roli, 'I fregi centesi del Guercino', in *L'Arte in Emilia* 5 (Bologna 1968), p.99-109.

9 Veiling Londen (Christie's) 15/4/1992, nr.48.

10 Over deze relatie en over de tekeningencyclus van Bramer zal ik binnenkort uitvoerig publiceren (Van den Brink t.p.).

11 Kettering 1974, p.452 noot 53, afb.323. Een exemplaar van deze uitgave bevindt zich in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam. De illustraties in deze editie waren overigens gebaseerd op die uit een andere Italiaanse editie, welke drie jaar eerder, in 1659 bij Johannes Elsevier in Leiden was uitgegeven. Ook van deze uitgave bevindt zich in Amsterdam een exemplaar. De illustraties in deze editie waren van de hand van Pieter Philippe, en zouden nog vaak worden hergebruikt. Zie met betrekking tot de verschillende edities van *Il pastor fido*, Rome 1983, p.66-79.

12 Zie Van Gelder 1978, afb.27.

13 Schasler 1856, p.214; Parthey 1863-64, II, p.64, nr.4.

36

Dirck van der Lisse

Heuvellandschap met dansende herders

Gemonogrammeerd linksonder:
DVL (ineen)
Doek, 84 x 118.5 cm
Haags Gemeentemuseum, Den Haag
Inv.nr.2-1889

Herkomst
Collectie Pappelendam & Schouten, Amsterdam; Veiling Amsterdam (F.Muller) 11-12/6/1889, nr.107 (voor f.34.- aan Enschedé); Collectie Dr.A.Bredius, 's-Gravenhage; Geschenk aan het Gemeentemuseum in 1889; In bruikleen aan het Museum Bredius, 's-Gravenhage (1972-1975); In bruikleen aan het Oude Stadhuis, Groenmarkt, 's-Gravenhage (vanaf 1975)

Collectiecatalogi
Knuttel 1935, I, p.151, nr.304

Literatuur
Von Wurzbach II, p.58; Bénézit V, p.601; Utrecht 1965 (Blankert), p.108-109, nr.44, afb.41; Nieuwstraten 1965/2, p.275, afb.74; Salerno 1977-80, I, p.268; III, p.1051 noot 3; Blankert 1978, p.108-109, nr.44, afb.; Wright 1980, p.243; Rome 1983 (Roovers), p.26-27, nr.8, afb.p.92

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.44; Rome 1983, nr.8

Dit aantrekkelijke, zij het ietwat geschonden werk van Dirck van der Lisse is het beste, wat er van hem in Nederland te zien is. Vreemd genoeg bevindt zich het grootste deel van zijn oeuvre in Duits bezit, waar het in veel gevallen al in de 18de eeuw terechtkwam. In die tijd waren de schilderijen van Van der Lisse, in navolging van zijn leermeester Cornelis van Poelenburch, bijzonder in trek.[1] Tegenwoordig is zijn werk, in Nederlandse musea althans, nauwelijks bekend. Hoewel Van der Lisse als leerling van Van Poelenburch vaak met andere pupillen als Johan van Haensbergen (cat.nr.24), Daniël Vertangen, Abraham van Cuylenborch en Toussaint Gelton over één kam werd en wordt geschoren, is hij als enige van hen in staat gebleken zich als zelfstandig kunstenaar te onderscheiden. Als kolorist, figuur- en dierschilder, maar vooral als maker van imposante panorama-landschappen had Dirck van der Lisse zeker zijn verdiensten.

Over zijn relatie met Cornelis van Poelenburch lijken de meeste kunsthistorici het wel eens te zijn. Hij schijnt vooral geïnspireerd te zijn geweest door het vroege werk van Van Poelenburch.[2] Dit ligt voor de hand, aangezien hij voor 1635 bij Cornelis van Poelenburch in de leer moet zijn geweest.[3] Omdat Dirck van der Lisse reeds in 1639 in Den Haag werkzaam was, zal het contact met Van Poelenburch spaarzamer zijn geweest dan in zijn Utrechtse periode. Het ligt daarom enigzins voor de hand, dat hij zich meer liet leiden door het vroegere werk van Cornelis van Poelenburch. Voorbeelden wijzen dat ook uit. Zo heeft Van Poelenburchs *Vlucht naar Egypte* uit 1625 (cat.nr.47) bijvoorbeeld model gestaan voor het *Arcadisch landschap*, dat Van der Lisse rond 1635 als onderdeel van de cyclus voor Amalia van Solms' 'cleedcamer' in de Honselaarsdijk schilderde.[4] Toch heeft Van der Lisse ook af en toe een later schilderij van Cornelis van Poelenburch tot uitgangspunt voor zijn eigen werk genomen.[5]

Dit arcadische berglandschap van Dirck van der Lisse doet met name in de vegetatie en in de stofuitdrukking van de rotspartijen denken aan de landschappen, die Van Poelenburch in de periode 1620-'25 maakte.[6] De opmerkelijk vormgegeven rotsconstructies, die het schilderij van Dirck van der Lisse afsluiten, lijken als het ware door mensenhanden te zijn geboetseerd. Dezelfde decoratievorm, ook wel kwabornamentiek genoemd (zie cat.nr.31), komt voor in de ruïnes van Cornelis van Poelenburch, onder meer op diens fabelachtige *Landschap met ruïne van het Colosseum* in het Toledo Museum of Art (afb.36.1)[7], maar vooral in zijn vroege 'Italiaanse' schilderijen (afb.47.1). Ook de geiten van Van der Lisse lijken uit dat schilderij te zijn weggelopen. Het achtergrondmotief van een trekkende kudde langs een heuvelrug vinden we eveneens in het werk van Cornelis van Poelenburch terug, onder meer in *De vlucht naar Egypte* (cat.nr.47). Het nogal woeste rotslandschap doet vooral denken aan de tekeningen, die Bartholomeus Breenbergh in de jaren twintig maakte van Tivoli, Bomarzo en Bracciano.[8] Het koloriet, met het overheersende grijs van de lucht en verschillende groenen in het landschap, doen echter geenszins denken aan het heldere palet van Van der Lisse's leermeester uit die periode. Het is echter in de figuren, dat Van der Lisse zich van Van Poelenburch en diens epigonen Vertangen en Van Haensbergen het duidelijkst onderscheidt. Met name de lichaamsbouw van zijn vrouwenfiguren wijkt af van de nimfen, die Van Poelenburch placht te schilderen. Een blik op diens *Landschap met nimfen en saters* uit 1624 (afb.36.2) spreekt in dat opzicht boekdelen.[9] De dansende herder op Van der Lisse's werk doet sterk denken aan die van Van Poelenburch op het landschap in Toledo (afb.36.1), terwijl de houding lijkt te zijn ontleend aan de dansende sater op het schilderij in Kensington Palace (afb.36.2). Overigens komt de zittende herderin op het Haagse schilderij wel vaker voor in het oeuvre

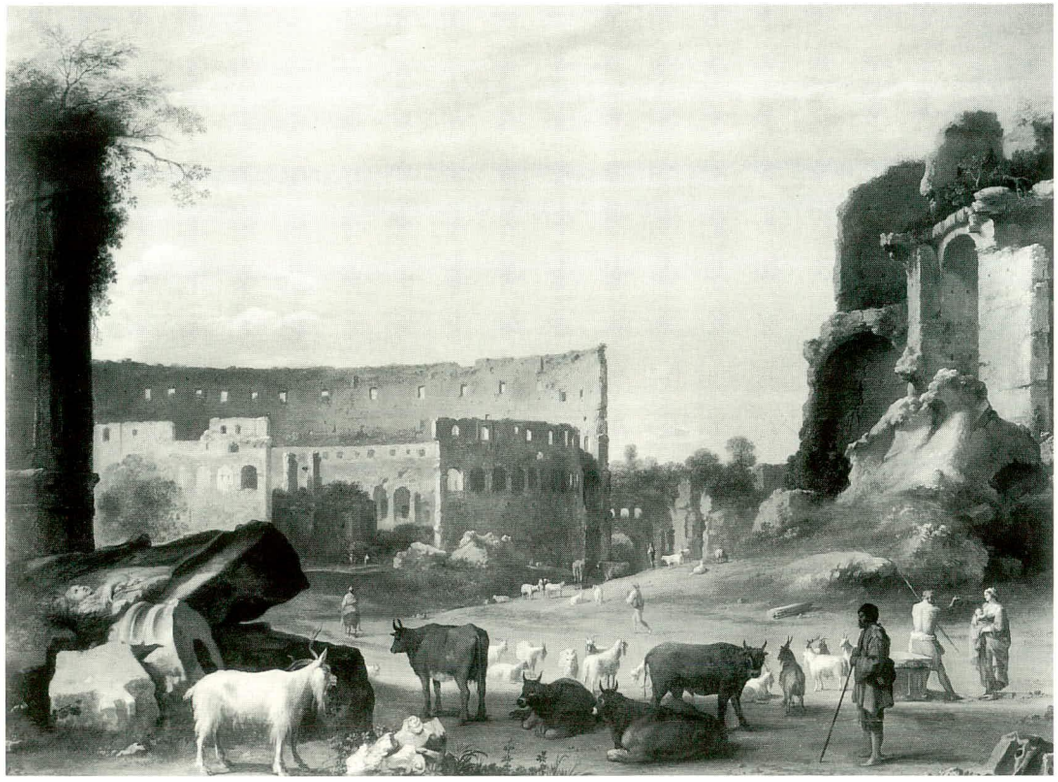
Dirck van der Lisse *Heuvellandschap met dansende herders*

van Dirck van der Lisse, veelal echter in spiegelbeeld.[10]

Het schilderij lijkt mij nog te zijn ontstaan in de Utrechtse tijd, vóór 1639. Hoewel echte aanknopingspunten voor een chronologische reconstructie ontbreken (slechts de twee met de *Pastor fido*-cyclus verbonden schilderijen kunnen worden gedateerd), lijken zijn beste schilderijen in Utrecht te zijn ontstaan. Binnen zijn (gesigneerde) oeuvre heerst een grote verscheidenheid aan kwaliteit. In zijn beste werken is sprake van een uitgebalanceerde compositie en van goed uitgewerkte figuren. Zijn zwakkere (en m.i. latere) composities vertonen vaak gebreken in de tekening van de figuren, die veelal in stereotiepe houdingen worden afgebeeld.[11] Ook het landschap is, in tegenstelling tot het schilderij uit het Haags Gemeentemuseum, veel minder uitgewerkt en monumentaal. Twee wel goed uitgewerkte panorama-landschappen in Braunschweig kunnen eveneens later worden gedateerd.[12] Mogelijk heeft Van der Lisse zich bij dit soort weidse vergezichten laten inspireren door Herman Saftleven, met wie hij in Utrecht heeft samengewerkt.[13]

Over de staffage als zodanig wordt in de literatuur niets vermeld. Toch is het wel interessant om de figuren op de voorgrond iets nauwkeuriger te bekijken. Het meest opmerkelijk zijn de gebaren, die de dansende herder met zijn handen maakt. Deze gebaren hebben mijns inziens een specifieke betekenis. Wellicht gaat het om een sexuele connotatie, mogelijk gaat het om een bespotting.[14] Wat minder duidelijk waar te nemen is de tweede nimf op de achtergrond. In haar hand draagt zij een strikje. Iets dergelijks ben ik slechts eerder tegengekomen op een schilderij van Willem van Mieris in het Rijksmuseum te Amsterdam, dat nog immer onjuist als *Amaryllis bekranst Mirtillo* bekend staat.[15] Mogelijk gaat het om een voorstelling uit de geschiedenis van Alexander de Grote, *Roxane bekranst Abdalonymus*.[16]

P.v.d.B.



36.1 CORNELIS VAN POELENBURCH
Landschap met ruïne van het Colosseum
Toledo, Toledo Museum of Art

36.2 CORNELIS VAN POELENBURCH
Landschap met nimfen en saters
Londen, Kensington Palace, collectie H.M.Koningin Elisabeth II

1 Op de veiling van Pieter Leendert de Neufville werd bijvoorbeeld een 'Badt van Diana' voor de prijs van 330 gulden verkocht (veiling Amsterdam 19 juni 1765, nr.60).

2 Trnek (Salzburg/Wenen 1986, p.135) zinspeelde op het werk, dat Van Poelenburch rond 1630 maakte, in de periode dat Van der Lisse bij hem studeerde. Volgens Blankert daarentegen (1978, p.108-109) zou Van der Lisse zich vooral hebben gebaseerd op de schilderijen die Van Poelenburch in Italië of kort na zijn terugkeer in Utrecht zou hebben geschilderd.

3 In 1635 moet Van der Lisse in Utrecht al een volleerd meester zijn geweest, aangezien hij deel uitmaakte van de delegatie schilders uit Utrecht, die de 'cleedcamer' van Amalia van Solms in de Honselaarsdijk mocht decoreren met scènes uit *Il pastor fido* van Battista Guarini (zie cat.nrs.12, 35, 48 en 51).

4 Blankert 1978, p.109 noot 2.

5 De rechterhelft van *Diana en haar nimfen* van Cornelis van Poelenburch uit 1659 in het Statens Museum for Kunst in Kopenhagen is door Van der Lisse gekopieerd in een gemonogrammeerd schilderij in het Nationalmuseum te Stockholm (*ibid.*, p.109 noot 1). Een ander, aan Van der Lisse toegeschreven werk in de Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden is zelfs een volledige kopie (Sluijter-Seijffert 1984, p.204 noot 73).

6 Blankert 1978, p.109. Overigens is de grillig geschilderde rotsvegetatie een motief, dat door meer ruïneschilders is toegepast. Ook bij Breenbergh en De Hooch (zie cat.nrs.18 en 31) komt het voor. In het werk van Van der Lisse is het een regelmatig terugkerend motief. Mogelijk was Paul Bril de eerste noordelijke schilder, die het in zijn werk toepaste (zie cat.nr.20).

7 Volgens Blankert dient dit ongesigneerde werk aan het eind van Van Poelenburchs Italiaanse periode te worden geplaatst, omstreeks 1624-1625.

8 Zie bijvoorbeeld een tekening uit 1625 in het Kupferstichkabinett in Berlijn (Roethlisberger 1969, nr.20), of, nog beter, een blad uit het Albertina in Wenen (*ibid.*, nr.34).

9 Collectie Koningin Elisabeth II, Kensington Palace, Londen.

10 Zoals bijvoorbeeld op een paneeltje met de geschiedenis van *Diana en Actaeon*, waar Diana in dezelfde houding, maar dan spiegelbeeldig, is weergegeven (veiling Londen (Christie's) 11/12/1992, nr.209).

11 Een goed voorbeeld is een schilderij in de Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, verbeeldend *Diana en Callisto*, inv.nr.1818. Een van de metgezellinnen van Diana is in een stereotiepe Van der Lisse-houding uitgebeeld: gebogen rug, geen nek. In de afwerking is de schilder echter wat slordig geweest. De wijze, waarop hoofd en romp aan elkaar zijn geschilderd, laat ernstig te wensen over.

12 Inv.nrs.195 en 196. Klessmann (Cat.Braunschweig 1983, p.123, 124) dateerde beide werken omstreeks 1660.

13 Ook Saftleven werkte mee aan de opdracht voor de Honselaarsdijk in 1635. Voor zowel Van der Lisse als Saftleven was dit de eerste belangrijke opdracht, die ze ontvingen. Mogelijk heeft Van der Lisse de figuren geschilderd op een 1643 gedateerd paneel in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, inv.nr.343. Hoewel de staffage traditioneel aan Cornelis van Poelenburch wordt toegeschreven, stelde Sluijter-Seijffert (1984, p.165 noot 55) Dirck van der Lisse als maker voor. Zelf houd ik het voorlopig op Cornelis van Poelenburch.

14 In 1644 schreef John Bulwer een handboek over de betekenissen van handgebaren, getiteld *Chirologia. Or the Natural language of the hand*. Beide gebaren van de herder worden in dit werk genoemd en uitgelegd. De linkerhand beeldt bespotting uit, het gebaar met de rechterhand heeft wellicht een ophitsende betekenis. Het is echter nog maar de vraag of dit Engelse handboek in het 17de-eeuwse Nederland bekend was. Volgens De Jongh was het handboek in Nederland in de 17de eeuw onbekend (E.de Jongh, 'Portret, huwelijksportret, familieportret', in *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Frans Halsmuseum, Haarlem 1986, p.64 noot 5, bij p.50-51). In ieder geval bevindt er zich geen enkel exemplaar van dit werk in een Nederlandse openbare collectie.

15 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.C 183. Het paneel is gesigneerd en 1722 gedateerd.

16 Annotatie Eric Jan Sluijter, RKD.

37 Jacob van Loo
Amaryllis bekranst Mirtillo

Doek, 155 x 195 cm
Rijksmuseum, Amsterdam (in bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag)
Inv.nr.NK 2934

Herkomst
Veiling Collectie Van Alen, Amsterdam (Muller) 22/11/1910, nr.83 (als Jacob van Loo); Collectie Smallenburg van Stellendam, 's-Gravenhage; Veiling Smallenburg van Stellendam e.a., Amsterdam (Muller) 6/5/1913, nr.12 (als J.G.van Bronckhorst); Veiling 's-Gravenhage (Kleykamp) 13/2/1940, nr.4 (als J.G.van Bronckhorst); Collectie Dr.V.Bloch, 's-Gravenhage; Collectie Mr.F.W.T.Furnée, 's-Gravenhage; Kunsthandel D.A.Hoogendijk, Amsterdam (1941); Städtische Kunstsammlungen, Düsseldorf, inv. nr.356; Stichting Nederlands Kunstbezit (1948; inv.nr.164); In bruikleen aan het Kunsthistorisch Instituut, R.U.Utrecht; Tussen 1985 en 1991 in bruikleen aan de Gemeente Sluis

Collectiecatalogi
Kuyvenhoven 1992, p.180, nr.1517, afb.

Literatuur
Lille/Arras/Dunkerque 1972 (Foucart/Oursel), p.69; Pigler 1974, II, p.465 (als J.G.van Bronckhorst); Kettering 1974, I, p.178, 245-246; II, p.454 noot 63, 481 noot 144, app. p.537, 569, 625, pl.XCVII, afb.296; Banks 1977, p.198-199, afb.142; Kettering 1977, p.36 noot 60; Van Gelder 1978, p.246; Wright 1980, p.245; Kettering 1983, p.110, app.4 p.194, afb.166; Kettering 1983a, p.9-10, afb.3; Van den Brink t.p.

Jacob van Loo zal bij het schilderen van zijn *Amaryllis bekranst Mirtillo* het voorbeeld van Anthonie van Dyck (afb.7) goed voor ogen hebben gehouden. Beide taferelen zijn gesitueerd op een open plek in het bos. Ook het arrangement van de twee elkaar omhelzende geliefden, omringd door Amaryllis' vriendinnen, lijkt overduidelijk op het voorbeeld van de Vlaamse meester gebaseerd.[1] Echter, waar Van Dycks wervelende kusscène bijna in een bacchanaal uitmondt, is het tafereel van Jacob van Loo tamelijk sober en statisch geschilderd. Van Loo hulde zijn nimfen in eenvoudige kostuums, die nogal afsteken tegen de flamboyante zijden pracht, waarmee Van Dyck zijn figuren kleedde. Kortom, om de woorden van Kettering te gebruiken:'Van Dyck's ecstatic revelry is transformed into a girlish picnic'.[2] Van Loo is, vanwege zijn Vlaamse afkomst, vaker geassocieerd met de schilderstijl van Anthonie van Dyck, en niet ten onrechte. De on-Nederlandse elegantie, die er uit de houdingen en gebaren van zijn mythologische typen spreekt, lijken vooral te zijn geworteld in een door Van Dyck bepaalde stijlrichting.[3]

Het is verder interessant om te wijzen op het bestaan van een tekening van Leonaert Bramer met dezelfde scène (afb.37.2).[4] Net als Van Loo beperkte Bramer het aantal figuren, en plaatste ze op de voorgrond. De figurengroep rechts op de tekening lijkt bovendien nogal verwant met de groep nimfen op het doek van Van Loo. Overigens komt een dergelijk groepje ook op een latere uitbeelding van dit thema van Jacob van Loo voor (afb.37.3).[5] De oplossing voor de bekransing zelf verschilt echter radikaal. Zoals bij de meeste uitbeeldingen van dit thema, hanteerde Bramer een ceremoniële opzet, waarbij Amaryllis de devoot voor haar geknielde Mirtillo de krans op het hoofd plaatst. Van Loo zelf koos in de latere versie te Bergues een vergelijkbaar model.[6] Het lijkt echter waarschijnlijk, dat Bramer zich, net als Van Loo, vooral tot het voorbeeld van Anthonie van Dyck zal hebben gewend. Zo nam Bramer de rugfiguur op diens werk in spiegelbeeld over, terwijl ook het motief van de uit de struiken tevoorschijn komende nimf aan Van Dyck is ontleend.

Een bijzonder detail in het schilderij is de vrouwelijke figuur op de voorgrond. Zij leidt de toeschouwer als het ware het beeld binnen. Dergelijke figuren komen vaker in het oeuvre van Jacob van Loo voor, bijvoorbeeld op de twee Diana-voorstellingen in Braunschweig en Berlijn.[7] Mogelijk heeft hij zich in dit geval ook laten inspireren door het schilderij, dat Cornelis van Poelenburch voor Honselaarsdijk schilderde (cat.nr.48). Ook op Van Poelenburchs bekransingsscène is op de voorgrond een betekenisvol uit het beeld kijkende dame geschilderd.

In het oeuvre van Van Loo neemt het historiestuk een belangrijke plaats in. In tegenstelling tot geestverwanten als Jacob Backer ontleende hij zijn onderwerpen praktisch uitsluitend aan mythologische of literaire bronnen, waarbij hij een duidelijke voorkeur aan de dag legde voor thema's, waar al dan niet ontklede dames een vooraanstaande rol speelden.[8] Teneinde zijn naakten op academisch verantwoorde wijze te laten poseren, diende hij zijn onderwerpen zorgvuldig te kiezen. Thema's als *Cimone en Efigenia* (cat.nr.38) en *Diana en Callisto*[9] boden hem de mogelijkheid zijn figuren in verschillende posities over het vlak te draperen. Van Loo bereidde veel van deze naakten voor in zwart krijt op blauw papier, net als bevriende collegae als Backer, Govert Flinck en Nicolaes van Helt Stockade. Dat ze ook daadwerkelijk naar naaktmodel hebben geschilderd, wordt bevestigd door een notarieel document uit 1658, waarbij Van Loo, samen met onder meer Ferdinand Bol en Govert Flinck, voor een notaris de verklaring aflegde, dat een zekere Catarina Jans volledig

Jacob van Loo *Amaryllis bekranst Mirtillo*

naakt voor hen geposeerd had.[10] Vooral de schilderijen, die Van Loo na 1650 heeft geschilderd, vormen een staalkaart van verschillende academische modelhoudingen. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het genoemde *Bacchanaal* in Amsterdam, maar eveneens uit de twee jaar later geschilderde *Allegorie op het geluk*.[11]

Slechts een klein deel van de historiestukken van Jacob van Loo is gedateerd. Zijn veelfigurige scènes, zoals de reeds genoemde *Diana en Callisto* en de schilderijen in Bamberg en Amsterdam zijn in de jaren vijftig van de 17de eeuw ontstaan.[12] Ook de kapitale *Cimone en Efigenia* (cat.nr.38) stamt mijns inziens uit die tijd. *De bekransing van Mirtillo* daarentegen lijkt me tamelijk vroeg, rond 1648, te zijn ontstaan. De nog wat plomp geschilderde vrouwentypen missen het raffinement, dat zich tegen 1650 in zijn figuren begon te openbaren, zoals de andere versie van het thema in Bergues, waarvan de frontale figuur van Amaryllis verwantschap vertoont met de twee majestueuze uitbeeldingen van Diana in Berlijn en Braunschweig. Vooral met de 1648 gedateerde Diana-voorstelling uit Berlijn heeft ons schilderij veel gemeen. Dit geldt niet alleen voor de vergelijkbare compositie-opzet of de monumentaliteit van de figuren. De relatie figuur-ruimte, maar evenzeer de relatie tussen de figuren onderling, of juist het merkwaardige gemis daarvan, stemt in beide schilderijen nauw overeen. De weinig flatteuze kleding, die de figuren op beide schilderijen dragen, wijkt eigenlijk niet af van de japonnen en jurken, waarin Van Loo zijn dames in musicerende en zich vermakende gezelschappen liet opdraven.[13]
De vierde Pastor fido-voorstelling, die van Jacob van Loo bekend is, *Mirtillo verklaart Amaryllis zijn liefde*, is vermoedelijk in diezelfde tijd, omstreeks 1650 ontstaan.[14]

Het is overigens nogal zonderling, dat *Amaryllis bekranst Mirtillo* lange tijd onder de naam van Jan Gerritsz van Bronchorst is doorgegaan, nadat het eerder, in 1910, al als Jacob van Loo was geveild.[15]

P.v.d.B.

37.1 LEONAERT BRAMER
Amaryllis bekranst Mirtillo
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

37.2 JACOB VAN LOO
Amaryllis bekranst Mirtillo
Bergues, Musée Municipal

1 Kettering 1974, p.245.
2 *Ibid.*, p.246.
3 Zie hierover A.von Schneider, 'Jakob van Loo', in *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925-26), p.66-78.
4 De tekening bevindt zich in het Kupferstichkabinett van het Niedersächsisches Landesmuseum in Hannover, inv.nr.PHZ 2175, en maakt deel uit van een omvangrijke serie naar *Il pastor fido*. Aan deze serie zal ik binnenkort een publicatie wijden.
5 Bergues, Musée Municipal, inv.nr.39.
6 Een andere versie, naar een origineel van Van Loo, bevindt zich in de Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz te Berlijn, inv.nr.1594.
7 *Diana en haar nimfen*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr.274; Idem, Gemäldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz te Berlijn, inv.nr.765A.
8 Houbraken (III, p.172) noemde hem 'uitmuntende in't schilderen van naakte beelden, inzonderheid vrouwtjes'.
9 Particuliere collectie. Het werk bevond zich in 1991 bij Gallery Schlichte Bergen in Amsterdam.
10 Het document is vermeld in Bredius IV, p.1255. Zie over deze kwestie tevens Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.230. Dat Van Loo deze voorstudies ook daadwerkelijk gebruikte in zijn historiestukken, bewijst een tekening van een liggend naakt in het Kupferstichkabinett in Berlijn, inv.nr.1382. Hiervan werd waarschijnlijk een *Abklatsch* gemaakt, welke werd gebruikt voor een van de figuren op het *Bacchanaal* uit 1653 in het Rijksmuseum te Amsterdam, inv.nr.A3483.
11 Dit doek uit 1655 bevindt zich in de Staatsgalerie in Bamberg.
12 Ook de Diana-voorstelling uit Kopenhagen lijkt in die periode thuis te horen. Hoewel het werk volgens de gegevens van het museum het jaartal 1654 draagt, wordt het door W.L.van de Watering 1644 gedateerd (Washington/Detroit/Amsterdam 1980, p.204).
13 Zie bijvoorbeeld het *Musicerende gezelschap op een terras* uit de verzameling van baron Thyssen in Lugano of het 1649 gedateerde *Concert* (huidige verblijfplaats onbekend).
14 Het schilderij stond tot nu toe bekend als *De ontdekking van Granida door Daifilo*, een scène, die in dat verhaal in het geheel niet voorkomt (Banks 1977, p.198). Van Loo heeft hier echter de dialoog tussen Amaryllis en Mirtillo uit het derde bedrijf weergegeven, direct na het blindemansspel. Mirtillo heeft de blinddoek nog in de hand. De huidige verblijfplaats van het schilderij is onbekend. In 1928 bevond het zich in een particuliere verzameling in Zwitserland.
15 Von Schneider wees in 1925 al op een zekere typologische verwantschap tussen het werk van Van Bronchorst en dat van Jacob van Loo (*o.c.* noot 3, p.72).

38 Jacob van Loo
Cimone en Efigenia

Doek 175 x 214 cm
Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag

Herkomst
Particuliere collectie, Zweden; veiling Sotheby's, Londen 6/7/1988; particuliere collectie Europa

Literatuur
Sumowski, V, p.3110, met ill. op p.3274, nr.2127a; Spaans 1991, p. 136-137; Sumowski 1992, p.54; 's-Gravenhage 1992 (Huys Janssen), p.230-233, nr.29, afb.

Tentoonstellingen
Den Haag 1992, nr.29

Voor Cimone was het liefde op het eerste gezicht. Amors pijl trof hem recht in het hart. Ineens stond hij in vuur en vlam, overweldigd door de onovertroffen schoonheid van Efigenia. En dat alles zonder het hoofd te verliezen, zonder buiten zinnen te raken. Integendeel: 'Door verlieft te zijn werdt Chymon verstandich'.[1]

Met deze laatste zin leidde Dirck Volkertsz Coonhert zijn vertaling (1564) in van het eerste verhaal van de vijfde dag uit Giovanni Boccaccio's *Decamerone* (ca.1351).[2] De liefdesgeschiedenis van *Cimone en Efigenia* werd in de 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden een populair schildersthema; ook onder Rembrandt-leerlingen met wie de Amsterdamse figuurschilder Jacob van Loo, maker van dit amoureuze tafereel, regelmatig vertoefde.[3] Evenals de *Cimone en Efigenia*-uitbeeldingen van Govaert Flinck, Ferdinand Bol, Gerbrand van den Eeckhout en Johannes van Noordt, is het doek ontstaan in de jaren vijftig van de 17de eeuw.[4] We zien hoe de boer Cimone en de edele Efigenia elkaar in een pastorale ambiance voor het eerst ontmoeten. Het is een cruciaal moment voor het verdere verloop van het verhaal, want de ontmoeting geeft Cimone's leven een nieuwe wending.

Cimone, de mooiste maar tevens domste zoon van de Cypriotische edelman Aristippos, wordt door zijn radeloze vader naar het platteland gestuurd, omdat alle pogingen hem iets bij te brengen zonder resultaat blijven. Cimone is er niet rouwig om. Hij doet niets liever dan als boer te leven. Op een mooie dag in mei dwaalt hij met een stok over zijn schouder langs akkers en velden. In een klein bos stuit hij op een weide omzoomd met prachtige bomen. Naast een 'claere ende coele fonteyne' ziet hij een 'overschoone jonge dochter...liggen slapen int groene gras'. Het is Efigenia die zich samen met haar twee hofdames en een chaperon te rusten heeft gelegd. Op zijn stok leunend begint hij haar in stilte te aanschouwen. Zijn ogen glijden over haar lichaam, dat met nauwelijks verhullende kledingstukken is bedekt. Cimone is dusdanig getroffen dat hij van een 'grof lantman schielijcken veranderde in een oordeelder van schoonheyt'.

Als Efigenia na enige tijd ontwaakt en hem verbaasd vraagt wat hij daar doet, weet Cimone niets uit te brengen. Hij blijft haar sprakeloos aanstaren. Enigszins bevreesd dat haar iets zal overkomen, wekt Efigenia daarop haar bedienden en vertrekt, ongewenst tot aan huis begeleid door Cimone. Cimones besluit staat vast. Hij gaat onverwijld naar zijn vader en deelt hem mede dat hij wil leren paardrijden, filosoferen, zingen, muziek maken en nog veel meer. Dankzij Efigenia's schoonheid is 'een pijle van minnen' in Cimones hart binnengedrongen en wordt de lompe boer een welgemanierde jongeling. Zijn doel is met Efigenia te trouwen. Dit zal hem na heel wat tegenslagen, die hij heldhaftig overwint, gelukken.[5]

In tegenstelling tot wat na een halve eeuw traditie was geworden in de uitbeelding van de *Cimone en Efigenia* historie, heeft Van Loo Efigenia klaarwakker weergegeven. Op een prent van Jacob Matham uit circa 1602, voor zover bekend de vroegste uitbeelding van het thema in de Nederlanden, zien we haar als een slapende 'Venus' (afb.38.1). Ze wordt gadegeslagen door de neergeknielde Cimone, die een tipje van haar sluier optilt als ware hij een satyr. Bij Bartholomeus Breenbergh en Cornelis van Poelenburch is de slaappose eveneens favoriet (zie cat.nr.49). Deze italianisanten van het eerste uur brachten het pastorale onderwerp in de jaren dertig en veertig veelvuldig in beeld. Cimone staat bij hen in de meeste gevallen op zijn stok te leunen om in alle rust van Efigenia's schoonheid te kunnen genieten.[6]

Van Loo's keuze Efigenia een minder passieve rol toe te bedelen, vormde in de kring van Rembrandt-volgelingen echter geen uitzondering. Wakker is Efigenia op

de voorstellingen van Van Noordt, Van den Eeckhout, Bol en Dullaert. En net als Bol laat Van Loo haar de hand in een afwerende beweging naar Cimone uitsteken. Stellig heeft deze scène betrekking op de tekstpassage, waarin Efigenia de voyeur vraagt naar de reden van zijn aanwezigheid. Van Loo heeft haar gevoelens van verbazing en vrees overtuigend neergezet. En ook de reactie van Cimone is zonder meer levensecht. Sprakeloos starend, met de rechter hand op de borst, alsof hij haar kenbaar wil maken dat zij niets van hem te duchten heeft, is hij tijdens zijn confrontatie met Efigenia uitgebeeld.

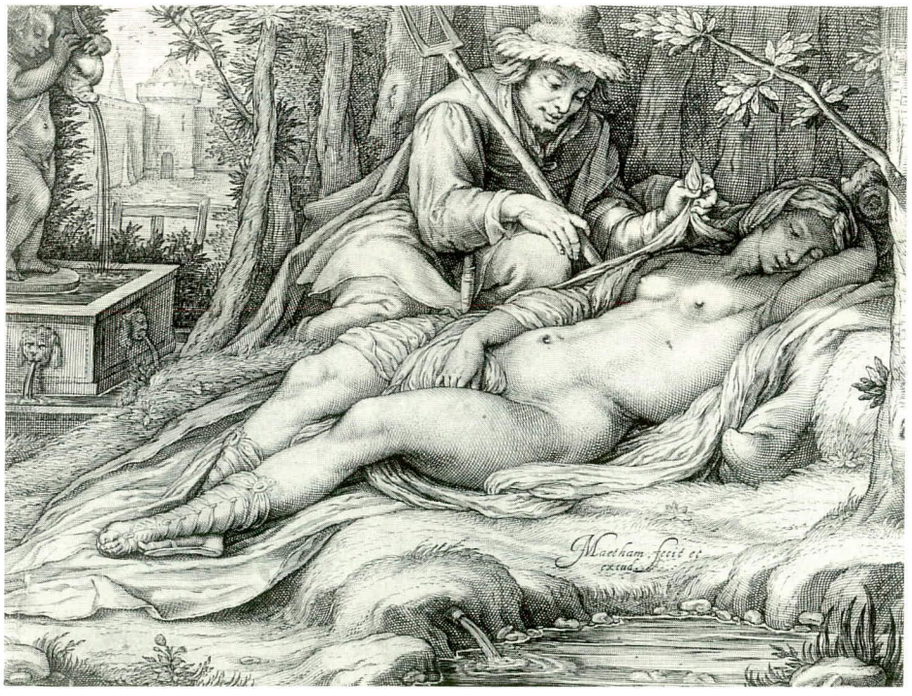
De zeer persoonlijke, doch tekstgetrouwe weergave van de emoties staat toe te veronderstellen dat de schilder het verhaal goed kende. Behalve de tekst, hebben voorstellingen met hetzelfde onderwerp als bron gediend. Zijn bekendheid ermee is aantoonbaar in de houding van Efigenia, het afbeelden van haar nimmer omschreven wapenuitrusting, de situering van Cimone en het ontbreken van de mannelijke begeleider. Daarnaast lijken mythologische thema's, waarin voyeurisme een zekere rol speelt, hun sporen te hebben achtergelaten.

Van de vierenvijftig uitbeeldingen die studie naar de picturale ontwikkeling van het thema opleverde[7], komen Efigenia's houding en gebaar sterk overeen met die van Efigenia op een ongedateerde prent van de Vlaming Cornelis Schut (afb.38.2). Zoeken we buiten de thema-groep zèlf naar werken waarvan mogelijk invloed is uitgegaan, dan komt Rembrandt's *Danaë* (1636) als eerste in gedachte (afb.38.3). De poses zijn vrijwel identiek, zij het dat Efigenia zich naar achter wendt, terwijl Danaë zich schuin naar voren richt. Er is tevens verwantschap met voorstellingen van *Diana en Actaeon*, waarop Diana een afwijzend gebaar maakt in de richting van Actaeon. Aan Van Loo's weergave, waarmee hij onmiskenbaar refereert aan dit zeer gewaardeerde verhaal uit de *Metamorfosen* van Ovidius, ligt misschien een passage ten grondslag uit het toneelstuk *Chimon. Op de Reeghel: Door Liefde verstandigh* van Jan van Arps. In dit toneelstuk, dat werd gepubliceerd en opgevoerd in 1639, zegt Efigenia tegen Cimone:

> 'Wat doet ghy Chimon hier? Spreeckt op, wat komt ghy soeken?'
> C: 'O schoonheyt onghemeen.'
> E: 'Vertreckt, of ick vervloeke U als de Iacht-Goddin, den Iager Acteon.'[8]

Actaeon moest zijn onverwachte ontmoeting met de ongenaakbare Diana met de dood bekopen. Gelukkig liep het met Cimone beter af en leert de moraal van de *Decamerone*-geschiedenis dat het aanschouwen van een 'goddelijke' schoonheid een positieve uitwerking kan hebben. Desalniettemin is het niet ondenkbaar dat de 17de-eeuwse bezitter of beschouwer van Van Loo's schilderij, vanwege de picturale parallel met het Diana en Actaeon thema, negatieve implicaties verbond aan het zien van vrouwelijk naakt. De verwijzing naar Diana door middel van de boog, de pijlen en de koker – van origine attributen van de kuise godin van de jacht – heeft deze associatie wellicht zelfs versterkt.[9]

Hoewel noch Boccaccio noch Coornhert de jachtuitrusting beschrijft of Efigenia met Diana vergelijkt, vormen de Diana-attributen vanaf de jaren dertig een vertrouwd motief in *Cimone en Efigenia* uitbeeldingen. Vermoedelijk werd de weergave ervan rond 1633 geïntroduceerd door Van Poelenburch (zie cat.nr.49). Vooral bij zijn leerlingen, Breenbergh en schilders uit de kring rond Rembrandt sloeg deze aanvulling op de tekstuele bron aan. Op de monumentale *Cimone en Efigenia* van Jacob Backer, welke hij kort vóór 1640 voltooide, zijn de pijlenkoker



38.1 JACOB MATHAM
Cimone en Efigenia
Gravure

Jacob van Loo *Cimone en Efigenia*

en boog eveneens aanwezig (zie afb.6.1). Getuige twee lofdichten op het schilderij moet het in zijn tijd befaamd geweest zijn.[10]

De Amsterdamse schilder Breenbergh moet Backers schilderij zeker gezien hebben. Hij nam tot tweemaal toe Efigenia rechtstreeks van Backers schilderij over voor zijn eigen uitbeeldingen uit omstreeks 1644 en uit 1647. Meer *Cimone en Efigenia*-voorstellingen laten ontleningen aan Backers stuk zien[11], waaronder het schilderij van Van Loo. Hij was tegelijkertijd met Backer in Amsterdam werkzaam en heeft het doek van zijn oudere collega mogelijk goed gekend.[12] Natuurlijk, er zijn belangrijke verschillen aan te wijzen. Bij Backer is Efigenia nog in een diepe slaap gedompeld. Bij Van Loo is zij daarentegen reeds wakker. Voorts liet hij de chaperon weg, in tegenspraak met de tekst, maar conform de picturale conventies. Backer beeldde de jongen wel af. Van Loo kwam ten slotte tot een andere rangschikking van de groep rustende figuren.

Toch moet het doek van Backer met het levensgrote sensuele naakt op de voorgrond indruk hebben gemaakt. Van Loo kiest bij de vervaardiging van zijn versie hetzelfde standpunt. Daarbij zijn de composities verwant in opzet, met een krachtige, van linksonder naar rechtsboven bewegende diagonaal. De figuur van Cimone, ten halven lijve weergegeven, werd in beide gevallen links achter de groep gesitueerd. Bovenal verschillen de stukken nauwelijks in formaat, een formaat dat voor het de weergave van de intieme *Cimone en Efigenia* geschiedenis, zeker in de noordelijke Nederlanden, uitzonderlijk groot was.[13] Van Loo wekt de indruk met zijn imposante vertolking Backer naar de kroon te willen steken. Een zeer geslaagde poging, die tevens de laatste fase in de uitbeeldingsgeschiedenis van het thema markeert.

Met de voorstelling van Van Loo, samen met die van andere schilders uit de Rembrandt-kring en uit de Van Poelenburch-school, valt het doek voor *Cimone en Efigenia* in de Noord-Nederlandse schilderkunst. Na een bloeitijd tussen 1630 en 1660, daalt de belangstelling bij kopers en schilders tegen het einde van de 17de eeuw drastisch. Elders in Europa was het thema überhaupt nauwelijks aangeslagen. Ondanks het feit dat Rubens (1617) en Van Dyck (1617-1620?) het onderwerp hebben uitgebeeld, komen we in Vlaanderen op acht stukken: nog geen 15 % van de produktie benoorden de grote rivieren. Het aantal in Italië vervaardigde uitbeeldingen is op de vingers van één hand te tellen. Naar verhouding een mager resultaat voor het land waar het thema als zelfstandig onderwerp in de schilderkunst zijn oorsprong vond.[14]

In Holland gold kennelijk een andere smaak. De populariteit van het onderwerp hield gelijke tred met de liefde voor pastorale literatuur, die in de dertiger en veertiger jaren van de 17de eeuw haar hoogtepunt bereikte en het landleven romantiseerde.[15] Schilderijen met *Cimone en Efigenia* waren minstens even gewild als stukken met *Vertumnus en Pomona* (zie cat.nrs.14 en 43) uit de *Metamorfosen* van Ovidius of met *Granida en Daifilo* (zie cat.nrs. 4, 5, 27, 33, 44 en 46) uit het toneelstuk *Granida* van Hooft (1615); net als *Cimone en Efigenia* typisch Noord-Nederlandse schilders-thema's èn idyllische liefdesgeschiedenissen met een 'happy-end'.[16]

N.Sp.

38.2 CORNELIS SCHUT
Cimone en Efigenia
Ets

38.3 REMBRANDT
Danaë (1636)
Sint Petersburg, Hermitage

1 D.V.Coornhert, *50 lustige historien, ofte Nuyeuwicheden Joannis Bocatij*. Haarlem 1564 (gebruikte versie 1607, p.54). Zie ook *Boccaccio in Nederland*. Tent.cat.Prentenkabinet, Leiden 1975, p.25-27 en J.Th.W.Clemens, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800)*. Groningen 1964, p.140.

2 Spaans 1991, p.42-47. Coornhert vertaalde in 1564 vijftig van de honderd Decamerone verhalen, waaronder het verhaal van *Cimone en Efigenia*. In zijn boek is het 41ste Decamerone-verhaal (v,1) als 19e geplaatst op p.54-58. 'Lustighe Historien De neghenthienste Historie. Waerinne verclaert werdt dat liefde den mensch dickmael verstandich ende vroom maeckt.' Het is de eerste Nederlandse vertaling van de liefdesgeschiedenis. De andere helft van de *Decamerone* wordt in 1605 door Hendrik van Breughel vertaald. Beide delen zijn niet geïllustreerd. Herdrukken van Coornherts vertaling verschijnen in de jaren 1583, 1597, 1607, 1612, 1632 en ca. 1640. Pas in 1732 wordt de eerste complete *Decamerone* met platen in het Nederlands gedrukt.

3 Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.31, 230.

4 *Ibid.*, en Sumowski v, p.3110.
N.B. De hier genoemde *Cimone en Efigenia*-uitbeelding van Bol, betreft een kopie (anoniem) naar Bol. De kopie bevond zich in Bremen, maar is verloren gegaan. Een foto van het stuk bevindt zich in het archief van de Kunsthalle in Bremen (nr.10002). Tevens zijn er foto's op het RKD. *Ibid.*, I, p.262, nr.119.

5 Dit is een vrije weergave van het verhaal met citaten uit Coornhert (*o.c.* noot 1), p.54-58. Tevens is gebruik gemaakt van een goede Nederlandse vertaling van de *Decamerone* door F.Denissen, *Giovanni Boccaccio: Decamerone*. Antwerpen/Amsterdam 1981.

6 Spaans 1991, p.85, 238. Het aantal variaties dat de uitbeelding van het thema kent is verrassend. De variatie werd niet gezocht in het weergeven van verschillende momenten uit het verhaal. Nee, alle kunstenaars gaven het ontmoetingsmoment weer en zochten daarbinnen naar een eigen vorm. We zien Efigenia slapend, juist ontwakend, wakker of wakker/gebarend. Cimone komt aanlopen, staat op z'n stok te leunen, schrikt van zijn vondst, deinst terug voor Efigenia's afwerende gebaar of knielt voor haar. Favoriet was de compostie met een slapende Efigenia en een op zijn stok leunende Cimone.

7 *Ibid.*, p. 241-245. De 54 voorstellingen omvatten alle losse prenten, tekeningen en schilderijen die het onderzoek opleverde. Voortekeningen, boekillustraties of -illuminaties en niet getraceerde of verloren gegane, evenwel uit de literatuur bekende stukken, zoals die van Cornelis Cornelisz van Haarlem, Van Dyck, De Wet, en Soutman zijn hier niet bijgerekend.

8 I.van Arps, *Chimon. Op de Reeghel: Door Liefde verstandigh*. Amsterdam 1639, p.c2 linker zijde pagina. Het feit dat er een toneelbewerking werd gemaakt van het *Cimone en Efigenia*-verhaal zegt iets over de populariteit ervan. Zie Spaans 1991, noten op p.200-202.

9 *Ibid.*, p.158-159. De *Diana en Actaeon*-geschiedenis was uitermate populair. Van dit thema zijn veel meer uitbeeldingen bekend dan van het *Cimone en Efigenia*-thema. We mogen ervan uitgaan dat het belezen publiek in de 17de eeuw goed op de hoogte was met de betekenis van de jachtattributen en dat men in een op dusdanige wijze gebarende Efigenia ook een Diana herkende, die Actaeon zeer zwaar straft voor het feit dat hij haar zag. De preoccupatie met het gevaar dat school in het zien van vrouwelijk naakt moet in de 17de eeuw groot geweest zijn, gezien de waarschuwingen ervoor in de contemporaine literatuur, zoals in het gedragsboek *Houwelyck* van Cats (1625). Zie over dit thema Sluijter 1986, p.168-187.

10 Zie voor de gedichten Spaans 1991, p.162 of Houbraken, p.337. J.Vos, *Alle de Gedichten* (eerste druk 1662, gebruikte editie Amsterdam 1726), p.336. L.Smids, *Gallerije: Dichtoefeningen*. Amsterdam 1685, p.28.

11 Zie voor ontleningen aan Backer door Breenbergh Roethlisberger 1981, cat.nr.209, p.83 en Spaans 1991, p.109 en voor ontleningen aan Backer door Johan Danckers p.118.

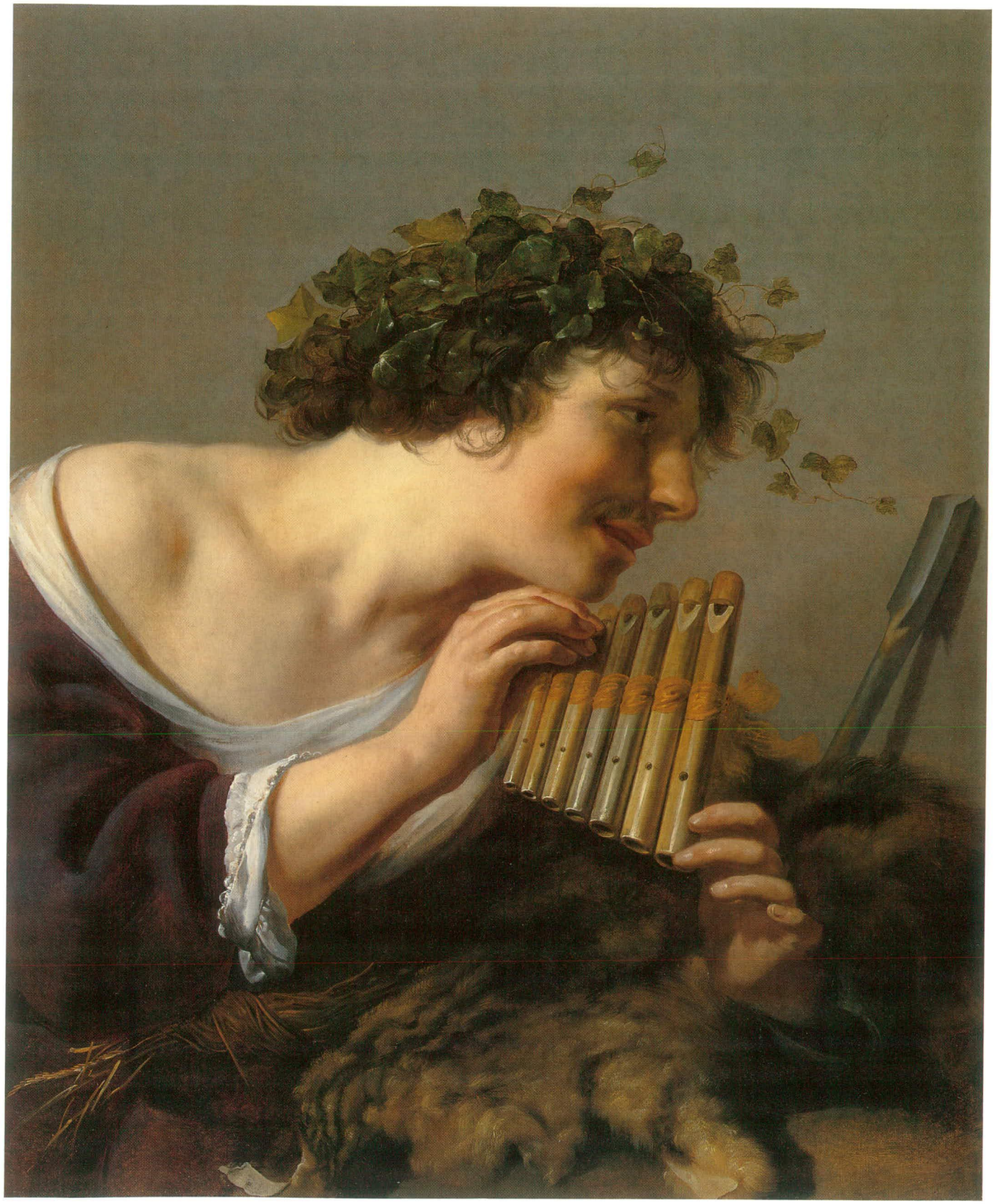
12 *Ibid.*, p. 136-137. De verwantschap met het stuk van Backer werd ook gesignaleerd door Huys Janssen ('s-Gravenhage 1992, p.230-233).

13 Spaans 1991, p.143, 237. Over het algemeen, maar vooral in de noordelijke Nederlanden, werd het thema op klein formaat geschilderd. Van Loo en Backer vormen daarop een uitzondering.Hun schilderijen behoren, samen met die van de Vlamingen Rubens, Van Dijck (verloren gegaan) en De Vos, de Italiaan Testa ? en de Fransman Blanchard, tot de grootsten in formaat.

14 *Ibid.*, p.67-77, 139-141 voor uitbeeldingen in de Vlaamse school en p.58 voor de oorsprong van het thema als zelfstandig onderwerp.

15 Kettering 1983, p.20.

16 Spaans 1991, p.142 en noten 1 t/m 3 op p.222.



Johannes Pauwelsz Moreelse *Panfluit spelende herder*

39 Johannes Pauwelsz Moreelse
Panfluit spelende herder

Gemonogrammeerd rechtsboven:
JPM (ineen)
Paneel, 73 x 57.8 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Particuliere collectie, Stockholm; Gallery Johnny van Haeften Ltd., Londen (*The Burlington Magazine* 131 (1989), p.XXVII; The European Fine Art Fair, Maastricht 1989)

Literatuur
Nicolson 1990, I, p.15, afb. (als Paulus Moreelse); Buijs 1991, p.104 noot 1 (als Johan Moreelse)

De toeschrijving van dit paneel aan Paulus Moreelse dient te worden herzien. Het monogram, dat in de rechter bovenhoek goed zichtbaar is, laat zich zonder probleem lezen als *JPM*. Dergelijke monogrammen zijn bekend van Paulus' zoon Johannes Moreelse.[1] Het paneel heeft met zekerheid een tegenhanger gehad in de vorm van een herderin. Het is zelfs bekend, hoe dat schilderij er heeft uitgezien. In 1908 werden in Amsterdam twee pendants uit de collectie Evert Moll geveild, waarvan de herder een kleinere repliek van ons schilderij was. Het ligt voor de hand te veronderstellen, dat dit ook voor de herderin opgaat.[2] Het vermoedelijke pendant van de herder bevond zich in 1957 als een Gerard van Honthorst in een particuliere collectie.[3]

De *Panfluit spelende herder* laat zich gemakkelijk in het oeuvre van Johannes Moreelse, dat vrijwel uitsluitend uit halffigurige voorstellingen bestaat, inpassen.[4] Het werk heeft niet de brede toets, die de voluit gesigneerde *Heraclitus* en *Democritus* uit Utrecht kenmerkt.[5] Toch is de figuur vlot en zonder aarzeling neergezet. Met name de *Jongen schrijvend aan Homerus' Odyssee* (afb.1.1) en de *Schrijvende muze* (afb.1.2) laten zich goed met de panfluitist op een lijn stellen.[6] Al deze schilderijen bezitten een frisheid, die bij de vaak stereotiepe halffiguren van Paulus Moreelse zelden voorkomt. Diens figuren maken altijd de indruk te poseren, waarbij de variatie in houding en het gebruik van attributen niet alleen beperkt, maar vooral zeer voorspelbaar en weinig origineel aandoet.[7] De hoofdtooi van Johannes' herder is eenvoudig, maar buitengewoon natuurgetrouw geschilderd. Ook zijn houding heeft naar verhouding niets nadrukkelijks. Opmerkelijk is het gebruik van de panfluit. Dit traditioneel met Pan[8] (en dus met Arcadië) geassocieerde instrument komt nogal eens voor in de Italiaanse schilderkunst[9], maar was in Nederland weinig populair.

Een vergelijking met de *Herder* uit Schwerin (cat.nr.41) wijst uit dat het kleurgebruik van de *Panfluit spelende herder* wat minder zoet is. De wat bonte *couleur locale* heeft bij Johannes plaats gemaakt voor een sober palet, waar kleur- en lichtschakeringen veel genuanceerder zijn aangebracht. Al met al sluit het meer aan bij het late werk van Hendrick ter Brugghen, zoals bijvoorbeeld diens *Vrouw met een aap* uit 1627[10], dan bij de herdersschare van zijn vader. De herderin lijkt wat traditioneler van opzet. Ze is gekleed in een luchtig, maar kostbaar gewaad en draagt op haar hoofd de strooien hoed, die we zo goed van Paulus' herderinnen kennen. Toch is ze bijzonder levendig voorgesteld, analoog aan haar tegenspeler. Haar uitstraling is dynamischer dan bijvoorbeeld de *Schone herderin* in Amsterdam (zie cat.nr.42).

Mogelijk zijn de pendants dezelfde als '2 stuckx schildereyen van een speelenden Herder en een singende harderin geschildert by den jongen Morelisse', die zich in 1655 in de boedel van Cornelis van Werckhoven bevonden, die overigens nog meer schilderijen van hem bezat.[11]

P.v.d.B.

1 *Democritus*, Mauritshuis, 's-Gravenhage, inv.nr.705; *Portret van een man met hoed in de hand*, National-museum, Stockholm, inv.nr.NM 517. Het eerste wordt algemeen als een Johannes Moreelse beschouwd, de tweede staat nog steeds als Paulus Moreelse te boek, hoewel reeds jonkvrouwe De Jonge in 1938 aan de authenticiteit ervan twijfelde (1938, p.132, nr.14). Onlangs schreef Blankert het portret aan Johannes Moreelse toe (annotatie op het RKD). Het monogram op het portret in Stockholm is volstrekt identiek aan dat van de panfluit spelende herder. Zie voor andere voorbeelden K.Fremantle, 'The identity of Johan Moreelse, painter', in *The Burlington Magazine* 116 (1974), p.619-620.

2 Veiling Amsterdam (Frederik Muller), 15/12/1908, nr.9. Paneel, 57 x 47.5 cm. Beide pendants staan afgebeeld in de veilingcatalogus, en werden aan Hendrick Bloemaert toegeschreven. Overigens werden de paneeltjes een jaar later opnieuw bij Muller in Amsterdam geveild, 30/11/1909, nr.4, wederom als Hendrick Bloemaert. Dat er toen aan die toeschrijving werd getwijfeld, blijkt uit een notitie van Bredius uit diens exemplaar van de veilingcatalogus (in het RKD), waarin hij de pendants als 'kopie naar Moreelse, misschien door Lois' betitelde.

3 Collectie Mrs.Julia Muldowney, New York (foto RKD). De afmetingen, zijnde 76 x 61 cm., sluiten aan bij die van de herder. Van deze herderin zijn overigens meer exemplaren bekend. Hofstede de Groot noemde twee replieken in de verzameling Muyser en bij kunst-handelaar MacBeth in New York. Een kopie van mager kaliber bevond zich in de collectie Streit in Hamburg (foto De Witt Library, Londen). Een vierde kopie bevond zich in de collectie Doedens in Hoogeveen (foto Instituut voor kunstgeschiedenis, Groningen, foto-archief Horst Gerson). Overigens is het goed mogelijk, dat deze opsomming een of meerdere doublures bevat.

4 Een goed overzicht wordt gegeven door Vertova (Nicolson 1990, I, p.150-151). Het was Benedict Nicolson zelf, die in 1974 de aanzet gaf tot het vormen van een oeuvrecatalogus (B.Nicolson, 'Additions to Johan Moreelse', in *The Burlington Magazine* 116 (1974), p.620-623).

5 Centraal Museum, Utrecht, inv.nrs. 13824 en 13825.

6 Respectievelijk in de Southampton Art Gallery en particuliere collectie.

7 Een uitzondering kan gemaakt worden voor een aantal halffiguren uit de periode 1632-1637, waarin de wollige contouren en geïdealiseerde gelaatsuitdrukking plaats hebben gemaakt voor een meer ongedwongen figuur-type. De schildertoets heeft meer bravoure gekregen. Een fraai voorbeeld hiervan is de uit 1636 stammende *Herder* in de Staatsgalerie Aschaffenburg, inv.nr.6527.

8 Het werk werd in 1989 zelfs onder de titel *Pan playing his pipes* verkocht. Deze identificatie is ongegrond. De aanwezigheid van een pendant wijst daar overigens ook op.

9 Zoals bijvoorbeeld op de uit de omgeving van Annibale Carracci stammende *Erminia bij de herders* in de National Gallery in Londen, inv.nr.88.

10 *Vrouw met een aap: Allegorie van de smaak*, The J.Paul Getty Museum, Malibu, inv.nr.84.PA.5.

11 Bredius III, p.786-787.

40

Paulus Jansz Moreelse

Portret van twee kinderen in pastorale kleding

Gesigneerd en gedateerd onder, links van het midden: *'PMoreelse fe / 1622'* (P en M ineen)
Doek, 121 x 95,8 cm
Centraal Museum, Utrecht (in bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr.NK 2720)
Inv.nr.10240

Herkomst
Mogelijk veiling [(Familie) van Terburg] Amsterdam (Roos, De Vries, Brondgeest), 16/7/1819, nr.109 (f.106,- aan (Willem?) van Leen); Collectie J.H.Kam, Nijmegen; Kunsthandel W.Paech, Amsterdam; Collectie J.A.Laan jr., Amsterdam (1938); Veiling H.J.J.G.H.Miele e.a., Amsterdam (F.Muller), 25-31/1/1944, nr.62, met afb.; Museum, Linz (1944-45); Stichting Nederlands Kunstbezit, 's-Gravenhage (1948)

Collectiecatalogi
(Centraal Museum) De Jonge 1952, p.XXXIV, 85-86, nr.194; (Rijksdienst Beeldende Kunst) Kuyvenhoven 1992, p.215, nr.1833, afb.

Literatuur
De Jonge 1938, p.24-25, 65, 87, nr.65, afb.50; Utrecht 1938, p.2, nr.14; Dordrecht 1955 (Bol), p.19, nr.105; Van Braam 1958, p.324-325, nr.3775; Houtzager 1967, p.252-253; Kettering 1974, I, p.42, 117; II, app. p.541, 560, 612, pl.XXXVI, afb.117; Wright 1980, p.288; Sarasota 1980 (Wilson), onder nr.55; Kettering 1983, p.64, 68, 151 noot 36, app.1 p.173, afb.70; Kettering 1983/2, p.7, afb.2; Ter Kuile 1984, pass.; Sluijter-Seijffert 1985, p.223; Domela Nieuwenhuys 1989, p.67-69, 109-110 noten 276-280, 143-144, nr.S.10; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992 (De Meyere), p.210-211, nr.47

Tentoonstellingen
Utrecht 1938, nr.14; Dordrecht 1955, nr. 105; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992, nr.47

Dit bijna levensgrote pastorale dubbelportret van twee kinderen in een landschap, werd lang aangezien voor het portret van de dochtertjes van de gravin van Culemborch.[1] In 1984 toonde Onno ter Kuile overtuigend aan dat deze identificatie onjuist is.[2] In 1622 was Floris van Pallandt (1577-1639) de graaf van Culemborch en uit zijn verbintenis met Catharina, gravin van den Bergh (1578-1649), zijn geen kinderen voortgebracht. Zijn opvolger, Philip Theodoor, graaf van Waldeck Pyrmont Eisenberg (1614-1645), trouwde pas in 1639 met Maria Magdalena van Nassau (1622-1661) en zal dus ook niet de vader van de geportretteerde kinderen zijn.

De twee vooralsnog niet te identificeren kinderen stellen, gezien hun achterovergekamde haar, meisjes voor. Ook het tipmutsje van het zittende kind is een kledingstuk dat door vrouwen werd gedragen. De oudste van de twee meisjes is herkenbaar als herderin door haar strohoed en door de herdersstaf die naast haar voet op de grond ligt. De hoed, waarop onder meer korenaren en een rode klaproos zijn gestoken, is vrijwel identiek aan de strohoeden die door verscheidene herders of herderinnen op andere schilderijen van Moreelse worden gedragen. Het staande meisje buigt zich iets naar het andere meisje toe en stopt haar een klein boeket met een roos en een lelie in de hand. Dit jongere meisje draagt geen kledingstukken die karakteristiek zijn voor een herderin. Wel lijken de bloemenkrans op haar hoofd en haar ontblote schouder naar het leven in de natuur te verwijzen en naar de onbezorgde, idyllische wereld, bevolkt door nimfen, herders en herderinnen, zoals die werd beschreven in de toen zo geliefde pastorale literatuur.

Het is de vraag of alle bloemen op het schilderij steeds afzonderlijk geduid moeten worden. Vermoedelijk dienen zij hoofdzakelijk om het pastorale aspect van de voorstelling te benadrukken. Het boeket dat het herderinnetje het zittende meisje zo nadrukkelijk aanreikt lijkt wel betekenisvol en is vrijwel identiek aan de bloemen in de hand van een halffigurige herderin door Moreelse die eveneens uit 1622 dateert.[3]

Ter Kuile wees er op dat de lelie in het boeket voor de 'suyverheyt des ghemoets' en de roos voor de 'welluste der vleeschlijker liefde' zouden kunnen staan.[4] Deze tegengestelde betekenissen lijken nog te worden benadrukt door de bok die in het struikgewas van een wijnrank vreet. Dit dier staat volgens Van Mander voor de onkuisheid.[5] Deze tegenstellingen hebben Ter Kuile ertoe gebracht om, zij het met een vraagteken, een interpretatie van het schilderij *in bono* en *in malo* als aanvaardbaar te beschouwen.[6] Een dergelijke interpretatie, waarbij zowel vleselijke lusten als kuisheid een rol spelen, past beter bij Moreelse's halffigurige, volwassen herderin uit 1622 – die een herder met fluit als tegenhanger heeft – dan bij een portret van de twee kinderen. De innerlijke zuiverheid, waar de lelie voor zou kunnen staan, past natuurlijk wel bij hun jeugdige onschuld.

De geit komt als motief vaker voor op 17de-eeuwse kinderportretten (zie cat.nrs.6 en 59). Meestal houdt een kind haar aan een leidsel vast of is de geit voor een bokkewagen gespannen. Een kind dat op een portret een dier in toom houdt, wordt wel opgevat als een metafoor op de opvoeding.[7] Een geit die los loopt, is dan misschien juist bedoeld als een verwijzing naar de ongedisciplineerde speelsheid van kinderen.[8]

Het tentoongestelde schilderij is het vroegste Noord-Nederlandse pastorale portret dat bekend is. Het eerstvolgende Utrechtse pastorale portret, dat van Jhr. Peter van Hardenbroeck als Daifilo, geschilderd door Moreelse's leerling Dirck van Baburen, dateert uit 1623 (cat.nr.4). Pas vanaf omstreeks 1630 wordt de pastorale portretkunst, met name in

Utrecht en Den Haag, geleidelijk mode. In de jaren veertig worden in vrijwel de gehele Noordelijke Nederlanden pastorale portretten vervaardigd.

E.D.N.

1 Deze identificatie is gebaseerd op de beschrijving van een dubbelportret in een veilingcatalogus van 16 juli 1819: 'De twee Dochters van de Gravin van Kuilenburg, levensgroot, verbeeld als kinderen met bloemen, spelende, in een landschap; bevallig en voortreffelijk. op D.[oek], h. 46, br. 37 d.[uim].'

2 Zie Ter Kuile 1984, p.284-285. Tevens vermeldde hij dat de tekening van een kindje met op de achterzijde de annotatie 'De Gravin van Cuilenburg door P. Moreelse 1622' in Teylers Museum te Haarlem, niet, zoals De Jonge (p.25, 87, nr.66) beweerde, een voorstudie van het pastorale dubbelportret van Moreelse is, maar voor het portret van de schilder Pieter II de Jode, zijn vrouw en zijn zoontje door Thomas Willeboirts Bosschaert, nu in de collectie van de Duke of Bedford, Woburn Abbey. De annotatie op de achterzijde van de tekening is dus onjuist.

3 Zie De Jonge 1938, nr.264. *Herderin*, doek, 68 x 54 cm., coll. Krayer-La Roche, Basel (1938).

4 Zie Ter Kuile 1984, p.284. Met verwijzingen naar Carel van Mander, *Het Schilderboeck*, ..., Haarlem 1604: *Wtbeeldinghe der figueren*, fol.134b en Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands*, (ed. Dirck Pers), Amsterdam 1644 (reprint 1977), p.264, 265.

5 Zie Ter Kuile 1984, p.284 en Ripa, *o.c.* noot 4, p.594: *Libidine* (Wellust, Geylheyt). 'Een Vrouwe dertelijck gekleet, ...aen de slincker sijde staet een Bock die seer geyl is, met een Wijnrack en eenige Druyven in den mond..'

6 Zie Ter Kuile 1984, p.284. Daarnaast laat hij ook de mogelijkheid open dat het schilderij slechts 'als portret van twee meisjes opgevat kon worden'. Hij verwijst hierbij naar de door Crispijn de Passe in 1640 te Amsterdam uitgegeven prentserie getiteld: *Les vrais Poutraits de quelques unes des plus grandes Dames de la Chrestienté, desguisées en Bergères*. Uit de tekst op de titelpagina blijkt dat De Passe de dames op de portretgravures als herderinnen heeft uitgebeeld, onder meer uit angst dat de 'moderne' kleding snel uit de mode zou raken.

7 Over portretten met kinderen die paarden met leidsels in toom houden als metafoor op het grootbrengen van kinderen, zie W. Franits, "Betemt de jueght/ soo doet sy deughd': a pedagogical metafor in seventeenth-century Dutch Art', in *Nederlandse portretten: bijdragen over portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 8 (1989)), 's-Gravenhage 1990, p.217-226. Het motief van de door een kind in toom gehouden geit wordt ook gezien als een 'symbol of curbing sexuality', zie J.B. Bedaux,' Discipline and innocence. Metaphors for education in seventeenth-century Dutch painting', in *The reality of symbols*, 's-Gravenhage 1990, p.141.

8 Een later voorbeeld van een pastoraal kinderportret van twee kinderen met op het tweede plan een grazend, loslopend bokje is Jacob Gerritsz Cuyps dubbelportret uit 1638 in het Wallraf-Richartz Museum in Keulen.

Paulus Jansz Moreelse *Portret van twee kinderen in pastorale kleding*

Paulus Jansz Moreelse *Vertumnus en Pomona*

41

Paulus Jansz Moreelse

Vertumnus en Pomona

Gesigneerd op het snoeimes:
***'PMoreelse'* (PM ineen, laatste letters moeilijk leesbaar)**
Doek, 130 x 114 cm
Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
Inv.nr.1549

Herkomst
Aangekocht door de Gemeente Rotterdam in 1865

Collectiecatalogi
Obreen 1880, p.93-94, nr.1840; Ebbinge Wubben 1962, p.92, nr.1549; 1972, p.41, 216, afb.

Literatuur
Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.577; Von Wurzbach II, p.186; Drost 1926, p.121; Amsterdam 1934, p.12, nr.46; Hennus 1934, p.280; De Jonge 1938, p.42, 43, 68-124, nr.296, afb.176 (omstreeks 1630); Utrecht 1938, p.6, nr.49 (omstreeks 1630); Heppner 1938, p.334; Bénézit VI, p.215; Pigler 1955, p.175-176, afb.5; Van Braam 1958, p.325, nr.3780 (omstreeks 1630); De Jongh/Vinken 1961, p.124, 126 noot 19, afb.7; Rookmaker 1969, p.130-131 noot 6; Pigler 1974, p.267; Wright 1980, p.288; Sluijter 1980, p.59; Washington/Detroit/Amsterdam 1980 (Brown), p.10, 118-119, nr.18, 2 afb.; De Jong 1981, p.39, afb.1; Von Flemming 1981, p.1985, afb.; Liedtke 1981, p.252-253, afb.; Amsterdam/Braunschweig 1983 (Segal), p.22, 23, 104, nr.3, afb.; Miller 1985, p.24, 25, afb.9; Miller 1985a, afb.61; Sluijter 1986, p.83-84, 111, 119, 262, 264, 425, 426 noot 83-8, 595, afb.140; Domela Nieuwenhuis 1989, p.69-73, 110-112 noten 281-295, 157, nr.s.40; Olbrich 1990, p.180

Tentoonstellingen
Amsterdam 1934, nr.46; Utrecht 1938, nr.49; Washington/Detroit/Amsterdam 1980, nr.18; Amsterdam/Braunschweig 1983, nr.3

Hoewel het schilderij hetzelfde thema uitbeeldt als Hendrick Bloemaerts *Pomona* uit 1635 (zie cat.nr.14), leent het zich ook voor andere interpretaties. Terwijl Bloemaert Pomona alleen op de voorgrond afbeeldt en Vertumnus in de gedaante van een oude vrouw kleinfigurig in de achtergrond plaatst, staat Vertumnus, vermomd als oude vrouw, op Moreelse's weergave direct achter de nimf Pomona.[1] Hierdoor krijgt het verhalende karakter van de voorstelling bij Moreelse veel meer nadruk dan bij Hendrick Bloemaert.

Moreelse's schilderij geeft het moment uit Ovidius' metamorfose-verhaal weer waarop Vertumnus, de god van de seizoenen, in de gedaante van een oude vrouw, de kuise nimf Pomona, die zich geheel wijdt aan het verzorgen van tuinen, probeert aan te zetten om haar afkeer van mannen te laten varen.[2] Daarvoor had hij reeds in vele andere vermommingen geprobeerd Pomona te benaderen; verkleed als oude vrouw lukt het hem pas om haar te spreken. Na uitbundig complimenten gemaakt te hebben over de mooie tuin, wijst hij naar een wijnrank met druiventrossen die door een boom wordt gestut en merkt op dat zonder deze wijnrank de boom met niets anders zou kunnen pronken dan met zijn bladeren en dat de wijnrank zonder boom kwijnend op de grond zou liggen. Vervolgens vergelijkt hij de boom en de wijnrank met de man en de vrouw die elkaar onderling nodig hebben en houdt een vurig pleidooi voor het huwelijk. Als geschikte kandidaat voor Pomona prijst hij zichzelf, Vertumnus, aan, die, zo zegt hij, meer dan ieder ander de door Pomona verzorgde vruchten waardeert. Wanneer Vertumnus ook met het droevige verhaal over Iphis en Anaxarete, waarin onverschilligheid in de liefde tot een tragisch ongeluk leidt, Pomona niet kan overreden, neemt hij zijn oorspronkelijke gestalte aan, met de bedoeling om zijn zin met geweld door te drijven. Dit blijkt echter niet nodig; de schoonheid van de jonge god maakt zo'n indruk op Pomona dat zij zich direct gewonnen geeft.

De door Moreelse weergegeven episode uit het Vertumnus en Pomona-verhaal is in de 17de eeuw het meest frequent uitgebeelde onderwerp uit de Romeinse mythologie.[3] In Utrecht heeft Abraham Bloemaert het thema – vermoedelijk aan het eind van de jaren 1590 – als eerste weergegeven; later zou hij dat nog meerdere malen doen.[4] Zijn composities gaan steeds terug op illustraties uit 16de-eeuwse uitgaven van Ovidius' *Metamorfosen*, waarop Vertumnus en Pomona kleinfigurig en ten voeten uit in een weelderige tuin zijn weergegeven.[5]

Paulus Moreelse wijkt als eerste van dit compositieschema af door de twee figuren als kniestukken, bijna beeldvullend op de voorgrond te plaatsen. Een ander belangrijk verschil is de blik van Pomona, die niet op Vertumnus, maar op de toeschouwer is gericht. Door dit verleidend oogcontact en door haar diepe décolleté biedt zij zichzelf – net als de tros druiven die zij in haar hand houdt – als het ware aan de toeschouwer aan.[6] Hiermee lijkt Moreelse een extra betekenislaag aan het schilderij te hebben toegevoegd, die weliswaar nauwelijks aansluit bij de strekking van het Ovidius-verhaal, maar die wel aan Pomona een plaats geeft tussen Moreelse's herderinnen, Venus-figuren en jonge vrouwen met spiegels.[7] Deze voorstellingen met jonge, lonkende vrouwen hebben duidelijke vergankelijkheids-implicaties.[8] Ondanks het ontegenzeggelijk speelse karakter van deze schilderijen, lijkt Moreelse steeds te willen wijzen op de vergankelijkheid van de vrouwelijke schoonheid; bij de *Vertumnus en Pomona* benadrukt hij dit door de schoonheid van de jonge Pomona te laten contrasteren met de ouderdom van de vermanende Vertumnus.[9]

Weer geheel anders is de uitleg die Carel van Mander in zijn *Wtleggingh* van het verhaal geeft.[10] Vanwege haar drie appelen staat Pomona in zijn interpretatie voor de Deugd,

'...want met dry Appelen waren uytgebeelt de dry deughden in Hercules...'.[11] De drie appelen – links op de voorgrond op Moreelse's schilderij – lijken een directe verwijzing naar Van Manders uileg, waardoor Moreelse's Pomona ook als een personificatie van de Deugd kan worden gezien, die slechts door vele inspanningen kan worden verkregen.[12]

Jonkvrouwe C.H. de Jonge heeft de *Vertumnus en Pomona* van Moreelse ca. 1630 gedateerd.[13] Een vroegere datering, tussen 1623 en 1625, is waarschijnlijker. Qua kleurgebruik staat het schilderij nog dicht bij Moreelse's *Portret van twee kinderen in pastorale kleding* uit 1622 (cat.nr.40); de kindergezichten hebben echter, in tegenstelling het gezicht van Pomona, nog iets van het sfumato dat karakteristiek is voor Moreelse's vroege oeuvre. Door haar tamelijk forse bouw en haar rechte houding sluit Pomona veel nauwer aan bij Moreelse's herderinnen uit 1624 (afb.41.2)[14], dan bij die uit de tweede helft van de jaren twintig of bij de *Herderin* uit 1630 van het Rijksmuseum te Amsterdam (cat.nr.43).

Er bestaat een tekening naar het schilderij uit de 19de eeuw, hetgeen opnieuw de populariteit van Moreelse's geïdealiseerde vrouwenfiguren bewijst in die tijd (zie cat.nr.43).[15]

E.D.N.

41.2 PAULUS MOREELSE
Herderin (1624)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

41.1 HENDRICK BLOEMAERT
Vertumnus en Pomona
Huidige verblijfplaats onbekend

1 Het door Moreelse geïntroduceerde compositietype vindt in Utrecht omstreeks 1630 enkele malen navolging. Op de verwantschap tussen de compositie van Moreelse's *Vertumnus en Pomona* en een tweede versie van het onderwerp door Hendrick Bloemaert (afb.41.1) is reeds door Sluijter gewezen (Sluijter 1986, p. 84-85, nr.141). Dit schilderij van Bloemaert dateert vermoedelijk van kort na 1630 en bevond zich omstreeks 1920 bij kunsthandel Goudstikker. Daarnaast zou ik ook op een drietal tekeningen, waarschijnlijk eveneens daterend uit de jaren 1630, van Abraham Bloemaert willen wijzen. Op deze drie versies van dezelfde compositie is Vertumnus direct achter Pomona geplaatst en is Pomona als zittend kniestuk weergegeven en naar de toeschouwer toegekeerd. De vroegste van de drie (Vlg. Londen (Sotheby's), 10/12/1979, nr.285, met afb.) is nog erg schetsmatig van karakter. De andere twee (Vlg. Londen (Sotheby's), 10/7/1973, nr.141, met afb. en Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.11832) zijn verder uitgewerkt en gekwadrateerd, wat er op kan wijzen dat zij zijn bedoeld als ontwerpen voor een schilderij.
2 Zie voor het *Vertumnus en Pomona*-verhaal van Ovidius en andere 17de-eeuwse uitbeeldingen van hetzelfde moment uit dit verhaal Sluijter 1986, p.43-48, 83-86, 109-114, 116-120, 243-264, afb.79-90, 109-110, 140-142, 148-174.
3 E.J.Sluijter, '*Vertumnus en Pomona* door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617)', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), p.386.
4 Sluijter 1986, p.84, 85, 255, 383-385, afb. 83, 84, 87, 88, 89.
5 Zie cat.nr.14, noot 6.
6 Sluijter 1986, p.258.
7 Zie hiervoor bij voorbeeld De Jonge 1938, nrs.264, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 284, 285, afbn. 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 182, 189, Pl.VII.
8 Op de vergankelijkheids-impicaties bij Moreelse's *Vertumnus en Pomona* is door Sluijter reeds gewezen (Sluijter 1986, p.258).
9 *Ibid.*, p.258.
10 Zie over commentaren op de *Vertumnus en Pomona*-fabel *Ibid.*, p.243-264.
11 Van Mander, fol.115v.
12 Zie Sluijter 1986, p.243, 245, 258-259. Zie voor de relatie tussen de naam van Pomona en de appel cat.nr.14, noot 12.
13 De Jonge 1938, p.42.
14 Bij voorbeeld de herderin uit 1624 in de Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, inv.nr.13183 (*ibid.*, nr.268).
15 Natekening door A.J. Ehnle (1819-1863). Penseel in grijs en zwart. Teylers Museum, Haarlem. Zie hierover Renske E. Jellema, *Herhaling of vertaling? Natekeningen uit de achttiende en negentiende eeuw*. Teylers Museum, Haarlem 1987, p.63, nr.52, afb.

42 Paulus Jansz Moreelse
Herder

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsboven: '*PM 1627*' (P en M ineen)
Paneel, 71.5 x 55.2
Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen Schlösser und Gärten
Inv.nr.330

Herkomst
In 1627 geschonken door de Staten van Utrecht aan Amalia van Solms, vermoedelijk ter gelegenheid de geboorte/ doop van Prins Willem II; Collectie Amalia van Solms-Braunfels, Stadhouderlijk kwartier, 's-Gravenhage (inv.1632, nr.231); Idem, Paleis Noordeinde (inv.1654-68, nr.1221); Coll. Albertina Agnes van Nassau-Dietz (1676-1696), gehuwd met Willem Frederik van Nassau-Dietz, Hof te Leeuwarden (inv.1681, nr.789); Collectie Henriette Catharina van Nassau-Dietz (1696-1708), gehuwd met Johan George II van Anhalt-Dessau; Collectie Johanna Charlotte van Anhalt-Dessau (1708-1750), gehuwd met Philipp van Brandenburg-Schwedt; Collectie Henriette Marie van Brandenburg-Schwedt (1750-1782), gehuwd met Friedrich Ludwig van Würtemberg; Collectie Luise Frederike van Würtemberg (1782-1791), gehuwd Friedrich van Mecklenburg-Schwerin; Collectie Friedrich Franz I van Mecklemburg-Schwerin, Schloß Ludwigslust (1791-1837); Collectie Paul Friedrich van Mecklenburg-Schwerin, Schloß Ludwigslust (1837-1842); Collectie Friedrich Franz II van Mecklenburg-Schwerin, Schloß Ludwigslust (1842-1882); sinds 1882 in het Groothertogelijk Museum te Schwerin

Collectiecatalogi
Lehnte 1821, p.22, nr.26 (als 'Unbekannt'); Schlie 1882, p.411, nr.703; Jürß 1982, p.110, nr.257

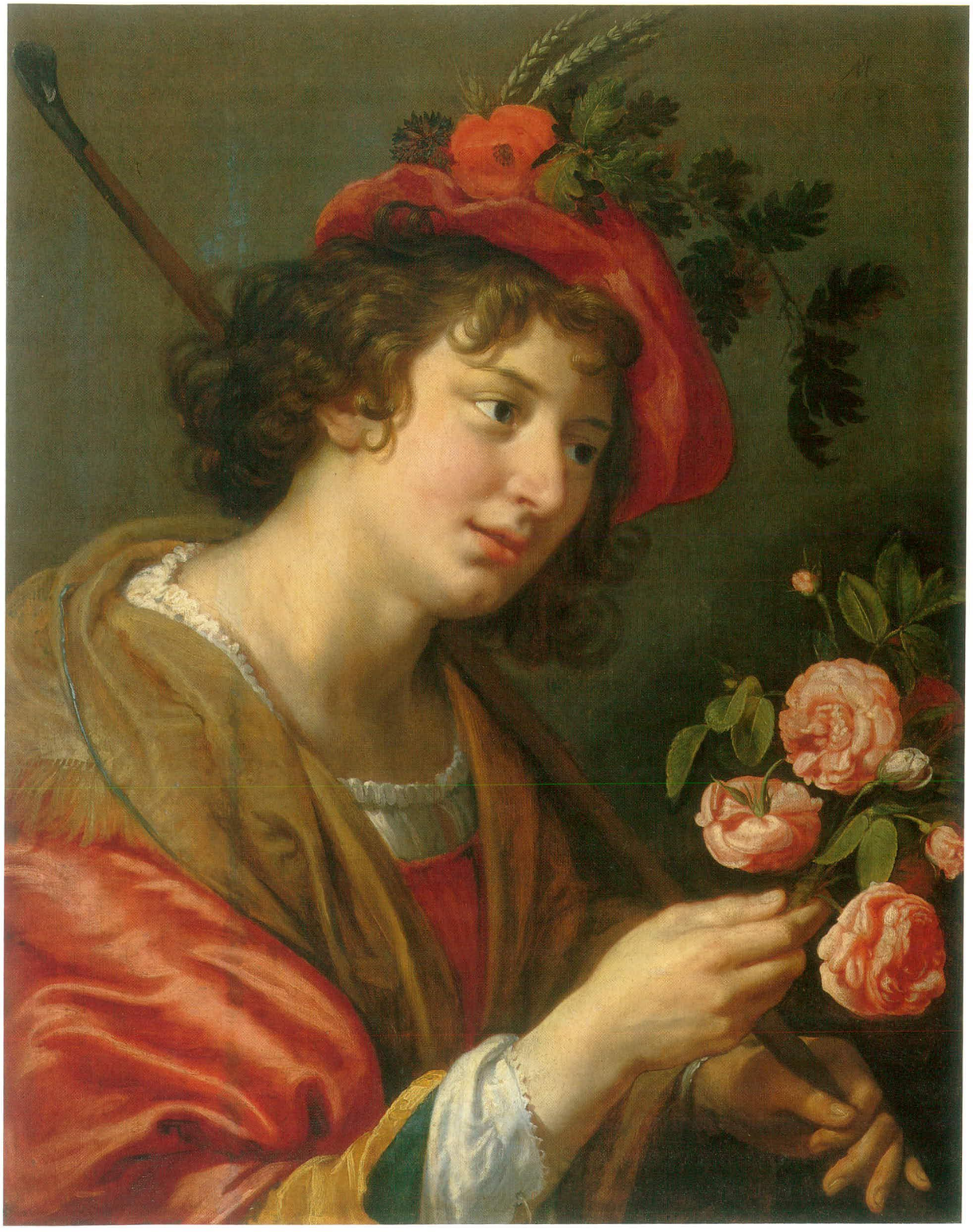
Literatuur
Kramm IV, p.1154; Rost 1873, p.59, nr.22; p.68, nr.7; Bredius 1879, p.269-270 (als pendant van nr.43?); Bredius 1879/2, p.351; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.577; Bode 1891, p.36; Von Wurzbach II, p.186, 187; Drost 1926, p.121; Budde 1929, p.58; Drossaers 1930, p.203, 213, nr.85-87?; Thieme/Becker XXV, p.131; De Jonge 1938, p.39, 67, 120, 125, (nr.300), 146, nr.271, afb.173; Gudlaugsson 1948-49, I, p.230 noot 16; De Jonge 1950, p.179; De Jonge 1952, p.XXXI noot 5; Bénézit VI, p.215; Bauch 1960, p.92; Plietsch 1960, p.167; Kettering 1974, I, p.1, 41, 43, 355 noot 1; II, p.435 noot 58, 465 noot 97, app. p.540, 561, 603, pl.II, afb.7; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.192, nr.231 (Inventaris Stadhouderlijk Kwartier en Noordeinde, 1632); vermoedelijk p.284, nr.1221 (Inventaris schilderijen Noordeinde); p.318, nr.756 (Dispositieboek, 1673); p.372, nr.1483 (Boedelscheiding Amalia van Solms, 1676); II, p.108, nr.789 (Inventaris Hof te Leeuwarden, 1681); p.222, nr.4 (Lijst van schilderijen nagelaten door Albertina Agnes aan Henriette Catharina, 1696); Van Gelder 1978, p.253 noot 52; Fock 1979, p.469, fig.13; Kettering 1983, p.1, 2, 8, 33, 34, 67, 125 noot 1, 148 noot 84, app 2, p.183, afb.7; Sluijter-Seijfert 1984, p.29, 163 noot 27; Sluijter-Seijfert 1985, p.223; Chong 1987, p.119 noot 12; Moiso-Diekamp 1987, p.78, 131, 132, 133, 399-400, nr.B1a, app. p.518; Tokyo 1988 (Jürß), p.85, 194, nr.36, 2 afb.; Van Suchtelen 1988, p.41; Domela Nieuwenhuys 1989, p.12, 14, 62, 146, nr.S.26; Huys Janssen 1990, p.30, 32, afb.20; Olbrich 1990, p.190, 196, afb.61; Londen 1992/2, onder nr.3 en nr.24 (resp. P.Huys Janssen en E.Domela Nieuwenhuis)

Tentoonstellingen
Tokyo e.a. 1988, nr.36

Op 16 april 1627 verscheen Cornelis van Poelenburch voor de gedeputeerden van de staten van Utrecht om over de verkoop van een schilderij te onderhandelen.[1] De staten kochten dit schilderij, dat een godenbanket voorstelde, voor 575 gulden om het samen met drie andere werken, die zij al in haar bezit hadden, te schenken aan prinses Amalia van Solms. Onder deze drie andere schilderijen bevonden zich, naast een landschap van Roelant Savery met vogels en andere dieren, ook een herder en een herderin door Paulus Moreelse. Het tentoongestelde schilderij is de in 1627 geschonken herder.[2] Het landschap van Savery hadden de staten van Utrecht in bijzijn van de schilder al op 31 december 1626 voor 700 gulden van de Utrechtse kunsthandelaar en schilder Herman van Vollenhoven gekocht, reeds met de bedoeling om het aan Amalia te schenken.[3]

Vervolgens werd op diezelfde 16 april besloten dat de vier werken naar douairière Trajectina Anna van Brederode zouden worden gestuurd, die ze namens de staten van Utrecht aan de prinses zou aanbieden.[4] Op 3 mei 1627 bedankte de prinses de staten per brief voor het geschenk.[5]

In geen van de oorspronkelijke bronnen wordt expliciet vermeld waarom de staten van Utrecht dit geschenk aan Amalia van Solms aanboden. Doorgaans gaat men er van uit dat dit gebeurde ter gelegenheid van Amalia's huwelijk met stadhouder Frederik Hendrik.[6] Dit huwelijk vond plaats op 4 april 1625, dus twee jaar vóór de gift. Het is weinig aannemelijk dat de staten zo lang met een huwelijksgeschenk gewacht zouden hebben. Waarschijnlijker lijkt de hypothese dat het viertal schilderijen een gift is geweest ter gelegenheid van de geboorte op 27 mei 1626 of de doop op 1 juni van dat jaar van prins Willem II.[7] Indien het hier om een pillegift zou gaan, dan nog waren de staten van Utrecht rijkelijk laat met hun geschenk; de staten van Holland hadden al begin juli 1626 een pillegift



Paulus Jansz Moreelse *Herder*

aan de prinses aan laten bieden.[8] Hoewel het door de moeder in ontvangst kan worden genomen, is een pillegift altijd een geschenk aan het kind ter gelegenheid van diens doop.[9] Daar de schilderijen in 1632 in een inventaris van Amalia worden vermeld en dan dus niet in het bezit zijn van Willem II, ligt het evenmin voor de hand dat het hier om een dergelijke gift gaat.[10] De derde en meest waarschijnlijke mogelijkheid is dat het geschenk bedoeld is geweest om Amalia te feliciteren met het ter wereld brengen van een zoon en stamhouder voor de Oranjes.

Gezien de onderling afwijkende onderwerpen van de vier geschonken schilderijen, is het niet waarschijnlijk dat de staten van Utrecht bij hun gift een specifiek ikonografisch programma voor ogen hadden dat op enigerlei wijze in verband stond met één van de bovengenoemde mogelijke aanleidingen van het geschenk.

Moreelse's *Herder* en *Herderin* worden, steeds samen met nog een *Herderin* door Moreelse, tot aan het eind van de 17de eeuw vermeld in inventarissen van Amalia van Solms en van haar dochters Albertina Agnes en Henriette Catharina.[11] Door vererving is de *Herder* uiteindelijk in het Museum van Schwerin beland; de huidige verblijfplaatsen van de twee herderinnen zijn onbekend. Wanneer de schilderijen uit elkaar zijn geraakt is evenmin duidelijk, vermoedelijk tijdens de boedelscheiding van Henriette Catharina of van één van haar erfgenamen.

Dat de Staten juist van Moreelse een *Herder* en een *Herderin* schonken is weinig verbazend. Moreelse had tien jaar eerder het pastorale genre in de Utrechtse schilderkunst geïntroduceerd en zich in de loop van de jaren ontwikkeld tot een specialist in het ten halve lijve uitbeelden van herders en herderinnen (zie ook cat.nr.43). De vroegste uitbeelding van een herder die van Moreelse bekend is, dateert uit 1622.[12]

Moreelse's *Herder* uit 1627 is door zijn naar rechts gerichte houding en blik en door de roze rozen in zijn hand duidelijk bedoeld als pendant van een herderin. Door deze tak met rozen die de jonge man aan de nu verdwenen *Herderin* aanbiedt, worden zijn amoureuze gevoelens weergegeven. Hiermee wordt de herder getypeerd als een *vryer* zoals die voorkomt in de pastorale liefdespoëzie.

De compositie blijft in evenwicht door de ten opzichte van de herder kruiselings geplaatste herdersstaf. De diverse bloemen en korenaren op het schilderij zijn, afgezien van de eikebladeren, terug te vinden bij andere herders en herderinnen van Moreelse.

E.D.N.

1 RAU, Resolutiën van de gedeputeerde staten, inv. 33, nr.264, dl.32; zie ook Kramm IV, p.1154, 1296. De resolutie is 6 april 1627 gedateerd. In Utrecht hield men zich in de 17de eeuw nog aan de Juliaanse kalender die tien dagen op de Gregoriaanse kalender voorloopt.

2 Het is Bredius (1879, p.269-270) geweest die de herder uit Schwerin heeft herkend als één van de door de gedeputeerde staten van Utrecht geschonken schilderijen. Aanvankelijk dacht hij dat de *Schone herderin* in het Rijksmuseum te Amsterdam (cat.nr.43) de pendant was. Toen hij ontdekte dat deze herderin na 1627 was geschilderd, kwam Bredius (1879/2, p.351) hier op terug.

3 RAU, Resolutiën van de gedeputeerde staten, inv.264, nr. 31, gedat. 21/12/1626; zie ook Kramm IV, p.1446-1447.

4 Mogelijk wordt Anna van Nassau-Siegen (1594-1636) bedoeld. Zij trouwde in 1619 Johan Wolfert, heer van Brederode (1599-1655) maar was in 1627 geen weduwe en dus geen douairière. Wel douairière was Margaretha Maria van Daun, gravin van Felkenstein (overl. 1637), weduwe van Johan Wolferts oudere broer Walraven IV van Brederode (1597-1620). Wie bedoeld wordt blijft vooralsnog onduidelijk.

5 RAU, Resolutiën van de gedeputeerde staten, inv.264, nr.32, gedat. 2/5/1627.

6 Deze vermelding komt voor het eerst voor in Schlie 1882, p.412. Schlie verwijst daarbij naar Bredius (1879/2), die echter over een geschenk en niet over een huwelijksgeschenk spreekt.

7 Kramm (IV, p.1296) is tot nu toe de enige die de gift in verband heeft gebracht met de geboorte van prins Willem II.

8 E.C.M.Huysmans, e.a., *Particuliere Notulen van de vergaderingen der Staten van Holland 1620-1640, door N.Stellingwerff en S.Schot, deel III (juli 1625-april 1628)*. Deel III, (R.G.P. 206) 's-Gravenhage 1989, p.162-163, nr.1711 (2 juli 1626).

9 Vriendelijke mededeling Prof.Dr. C.W. Fock.

10 Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-1976, I, p.192, 231.

11 *Ibid.*, I, p.192, nr.231, vermoedelijk p.284, nr.1221, p.318, nr.756; II, p.108, nr.789, p.222, nr.4.

12 *Fluitspelende herder*, Collectie Krayer-La Roche, Basel (1938).

43 Paulus Jansz Moreelse

'De schone herderin'

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsboven: *'PM 1630'* (PM ineen)
Doek, 83 x 67 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
Inv.nr.A276

Herkomst
Collectie Bernardus Ocke, rooms-katholiek priester van de Lodewijkskerk te Leiden; Vlg. B.Ocke, Leiden (Van Veen, De Lelie), 21-22/4/1817, nr.82 (voor f. 2.150,- aan Van der Willigen voor het Rijks Museum)

Collectiecatalogi
Dubourcq 1858, p.95, nr.212; Van Riemsdijck 1903, p.184, nr.1661; Roëll 1934, p.198, nr.1661, afb. pl.XVIII; Roëll 1956, p.146, nr.1661; Van Thiel 1976, p.19, 397, nr.A276, afb.

Literatuur
Van Eynden 1816-1840, I, p.372; IV, p.141; Immerzeel 1842-1843, II, p.240; Burger 1858-1860, I, p.57; Kramm IV, p.1153-1154; Ten Brink [1875-1877], Pl.XV; Bredius 1879, p.269-270 (als pendant van cat.nr.42?); Bredius 1879/2, p.351; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.577; Bredius 1888, p.180; Von Wurzbach II, p.186; Steenhoff 1912-20, I, p.116, nr.1661; Drost 1926, p.121: Budde 1929, p.58; Martin 1935, p.108-109, afb.63; De Jonge 1938, p.39, 121, 122, nr.275, afb.180; Utrecht 1938, p.6, nr.46; Heppner 1938, p.334; Bénézit VI, p.215; Indianapolis/San Diego 1958 (Carter), bij nr.85; Plietsch 1960, p.166, afb.295; Tokyo/Kyoto 1968-69 (Karnebeek-Van Royen) nr.38, afb.; Louttit 1973, p.318 noot 12; Kettering 1974, I, p.43, 89, 106, 144, 146; II, p.377 noot 59, app. p.540, 562, 603, pl.II, afb.8; Kettering 1977, p.24 noot 15; Bernt II, nr.861, afb.; Wright 1980, p.287; Sarasota 1980 (Wilson), onder nr.55; Van Thiel 1982, p.67-68, 83; Kettering 1983, p.47, afb.29; Sluijter 1986, p.385; Domela Nieuwenhuys 1989, p.150-151, nr.s.26; Lyon/Bourg en Bresse/Roanne 1992 (Destot), p.212

Tentoonstellingen
Utrecht 1938, nr.46; Tokyo/Kyoto 1968-69, nr.38

Het vroegste schilderij met een herderin dat van Moreelse bekend is, dateert uit 1617 (afb.43.1).[1] Wellicht heeft Moreelse met dat schilderij het pastorale genre in de Utrechtse schilderkunst geïntroduceerd. De antecedenten van Moreelse's ten halven lijve afgebeelde herders en herderinnen moeten vermoedelijk zowel in de 16de-eeuwse Italiaanse, voornamelijk Venetiaanse pastorale schilderkunst worden gezocht, als in de West-Europese historieschilderkunst, waarin al in de 16de eeuw sprake is van een traditie in het schilderen van halffiguren. Daarnaast komen op schilderijen met onderwerpen als *De verkondiging aan de herders* en *De aanbidding van de herders* herderinnen en herders voor die als prototype konden dienen voor Moreelse's pastorale halffiguren.[2] Vóór 1617 werden in de Noordelijke Nederlanden reeds schilderijen en prenten met pastorale onderwerpen vervaardigd. Afgezien van het pastorale thema kan geen van deze schilderijen of prenten worden aangewezen als Moreelse's directe inspiratiebron.[3]

Moreelse's vroegste ten halve lijve afgebeelde herderinnen zijn doorgaans fors geschapen jonge vrouwen, die rechtopzittend en vrijwel beeldvullend zijn weergegeven. Hun achterste schouder is steeds iets naar voren geplaatst waardoor zij zich als het ware naar de toeschouwer keren. In het midden van de jaren 1620 ontwikkelden Moreelse's herderinnen zich tot een eleganter en slanker type, waarbij zij iets naar achteren in de ruimte zijn geplaatst en niet meer rechtop zitten, maar meestal licht naar voren, naar de toeschouwer toebuigen. De *Schone Herderin* uit 1630 in het Rijksmuseum te Amsterdam is een laat voorbeeld van dit type. In het midden van de jaren dertig zette deze ontwikkeling zich voort, hoewel de herderinnen meestal niet meer naar de toeschouwer toebuigen, maar in de richting van hun – vaak verdwenen – pendant. In deze laatste jaren zijn de kleurschakeringen getemperd in vergelijking met het begin van de jaren twintig. Vrijwel altijd is de blik van de herderinnen op de toeschouwer gericht.

In de loop van de tijd zijn Moreelse's halffigurige herderinnen op verschillende manieren geïnterpreteerd. Niet alleen werden ze vaak voor portretten aangezien, ook heeft men ze gezien als uitbeeldingen van godinnen als Flora of Ceres, of als personificaties van de lente.[4] Deze verscheidenheid aan interpretaties duidt er al op dat de oorspronkelijke betekenis van deze schilderijen moeilijk is vast te stellen. Door haar ontblote boezem en de verleidelijke blik die de herderin uit 1630 op de toeschouwer werpt, lijkt zij in de eerste plaats uitgebeeld te zijn als een pastorale courtisane. Vermoedelijk moet dit type aantrekkelijke herderinnen associaties oproepen met de *vrysters* uit de pastorale literatuur. Men kan zich echter afvragen of de 17de-eeuwse toeschouwer in deze schilderijen niet meer zag dan uitbeeldingen van verleidelijke jonge vrouwen in herderinnenkostuum. Mogelijk riepen deze schilderijen ook reflecties op over de bedriegelijke schijn van de uiterlijke schoonheid van de jonge vrouwen. De vrouwen op schilderijen zelf zijn immers ook slechts schijn.

Van de ruim vijftien halffigurige herderinnen die van Paulus Moreelse bekend zijn, is die uit 1630 in het Rijksmuseum te Amsterdam de meest beroemde en de meest gekopieerde.[5] Vooral in de 19de eeuw was de bewondering voor dit schilderij bijzonder groot. Adriaan van der Willigen schreef in 1816 – één jaar voordat hij het stuk voor het Rijksmuseum verwierf – samen met Roeland van Eynden in het eerste deel van hun *Geschiedenis der Vaderlandse Schilderkunst* dat het 'eene heerlijke Schilderij [is], die ieder, die eenig gevoel voor het schoone heeft, met een streelend genoegen beschouwt en bewondert.'[6] In 1840, in het vierde deel, kwam Van der Willigen terug op Moreelse's schilderij dat inmiddels in het Rijksmuseum hing en verklaarde dat het vooral bekend is geworden

Paulus Jansz Moreelse *'De schone herderin'*

door het grote aantal miniaturen dat er naar gemaakt is 'zoo voor snuifdozen als anderzins'.[7] Veelzeggend voor de bewondering voor het schilderij is tevens de keuze in 1827 voor de herderin als voorbeeld van een proefstuk ter voorbereiding van een serie reproductieprenten van de beroemdste schilderijen van het Rijksmuseum.[8]

E.D.N.

43.1 PAULUS MOREELSE
Herderin (1617)
Londen, Johnny van Haeften Ltd.

1 E.Domela Nieuwenhuis in Londen 1992/2, z.pag., nr.25, afb.
2 Kettering 1983, p.37-39, 40-41, 48-49.
3 Voor Pieter Lastmans landschappen met pastorale staffage en zijn *Paris en Oenone* uit 1610, zie cat.nr.34 en afb.35 en 37). Voor prenten met pastorale onderwerpen, zie Kettering 1983, afb.94, 125, 192.
4 *Ibid.*, p.58-60.
5 1. Repliek, 1633, doek, 76 x 69 cm., Princeton University, The Art Museum, Princeton (De Jonge 1938, nr.284, afb.179); 2. Kopie (vermoedelijk 18de-eeuws), paneel, 57.5 x 47 cm., Collectie Oosthout, 's-Gravenhage (1938); 3. Kopie, paneel, 86.5 x 70 cm., Vlg. Den Haag (Van Marle & Bignell), 19/4/1943, nr.54, met afb.; 4. Kopie, gesigneerd 'Willem van Mieris', paneel, 23 x 19 cm, Vlg. Diepenheim (J.O.Walstein), 5/10/1970, nr.15, met afb.; 5. Natekening, door E.F.Kruger (1792-1846), Vlg. H.Eymer Az., Amsterdam (C.Roos e.a.), 4/11/1856, Kbk. D, nr.97 (voor f. 14,- aan Gruyter); 6. Natekening, door J.A.Daiwaille (1818-1888), verblijfplaats onbekend.
6 Van den Eynden 1816-1840, I, p.273.
7 *Ibid.*, IV, p.141.
8 Van Thiel 1982, p.67-68, afb.1 en Van Eynden 1816-1840, IV, p.141. Jean Augustin Daiwaille liet zijn medewerkers Anton Weiss en Gijsbertus Craeyvanger de litho naar zijn natekening maken.

44

Jan Mytens

Portret van een echtpaar als Granida en Daifilo

Gesigneerd rechtsonder: *jAMijtens F.* (j, A en M ineen)
Doek, 112 x 143.5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
Inv.nr.A1856

Herkomst
Mogelijk identiek aan het schilderij van Jan Mytens, dat op 29 oktober 1838 onder lotnummer 386 werd geveild in Amsterdam; Collectie Mej.C.J.Amiabel, 's- Gravenhage; In 1900 gelegateerd aan het Rijksmuseum

Collectiecatalogi
Van Riemsdijck 1903, p.189, nr.1703; Röell 1934, p.204, nr.1703 (als Jacob en Rachel); Roëll 1956, p.151, nr.1703; Van Thiel 1976, p.407, nr.A1856, afb.

Literatuur
's-Gravenhage 1881, p.33, nr.225; *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst* XIII (1900), p.78; *Bulletin van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond* I (1899-1900), p.199; Von Wurzbach II, p.211; Stechow 1929, p.185; Martin 1936, p.162; Gudlaugsson 1948-49, I, p.226; III, p.40, 42, afb.13; Bénézit VI, p.294; Wishnevsky 1967, p.100, 236, nr.158, afb.27; Pigler 1974, II, p.460; Kettering 1974, I, p.112, 224; II, p.411 noot 22, 477 noot 127, app. p.543, 624, pl.XCII, afb.278; Wright 1980, p.294; Kettering 1983, p.66, 81, 106, 164 noot 19, app.3 p.190, afb.153; Te Poel 1986, p.18, 34, 60-61, nr.26, afb.8; Bruyn 1992, p.257; Roy 1992, p.208

Tentoonstellingen
's-Gravenhage 1881, nr.225

Hoewel Wolfgang Stechow al in 1929 dit doek van Mytens als *Granida en Daifilo* herkende[1], heeft het tot 1956 geduurd voordat het Rijksmuseum te Amsterdam deze identificatie overnam.[2] Dit is vooral ook merkwaardig, omdat vergelijkbare voorbeelden al eerder waren gepubliceerd, en de scène eenvoudig herkenbaar was. Jan Mytens heeft nauwelijks een poging gedaan de traditionele beeldvorm, die aan deze scène ten grondslag ligt, te wijzigen. Net als in het prototype van Dirck van Baburen, dat alom werd nagevolgd (zie cat.nr.4), heeft Mytens het paar op de voorgrond geposteerd, waarbij de herder Daifilo deemoedig de schelp met water aan Granida heeft geoffreerd. Doordat het hier een *portrait historié* betreft, waarbij Granida en Daifilo meer nadruk krijgen dan bij een 'gewoon' historiestuk, zijn er wel enige concessies gedaan aan de tekstgetrouwheid van de geschiedenis. Daifilo is gekleed in een rode mantel en een grijze cape, teneinde zijn schamelijke herderskledij aan het oog te onttrekken. Dorilea, die in de meeste versies van het thema tamelijk prominent in beeld is gebracht[3], dient nu genoegen te nemen met een plaatsje op de achtergrond. De fonteingroep, rechts in beeld, is een toevoeging, die typerend is voor pastorale groepsportretten in de hoofse stijl, die Mytens nastreefde.[4] Dergelijke fonteingroepen waren een populair onderdeel van hoftuinen, die veelal als decor functioneerden voor pastorale voorstellingen uit de tweede helft van de 17de eeuw. Een dergelijke fonteingroep komt ook voor op een olieverfschets van Gerbrand van den Eeckhout, die in hoofse elegantie het schilderij van Mytens zeer na komt (afb.44.1).[5] Ook op een aantal andere Granida-voorstellingen, die rond deze tijd werden geschilderd, komen renaissance-fonteinen voor.[6] Kettering wees er op dat de graveur van het titelblad van Hoofts gebundelde dichtwerken uit 1644 dit motief voor het eerst in deze specifieke scène had toegepast.[7] Overigens komen vergelijkbare met putti bekroonde fonteingroepen met enige regelmaat in Mytens' werk voor, onder meer in twee portretten in Dessau en Göteborg.[8]

Het schilderij van Mytens komt sterk overeen met de versie van Ludolf de Jongh uit 1654 (cat.nr.33) en het daarop gebaseerde schilderij van Jacob Ochtervelt (afb.33.3)[9], zowel wat betreft de entourage als de pose van de figuren. Opmerkelijk verschil daarbij is, dat op die twee uitbeeldingen Daifilo de schelp nog niet aan zijn geliefde heeft overhandigd. In beide gevallen heeft hij het object in zijn rechterhand en knielt hij, ten behoeve van het lichamelijk evenwicht, op de rechterknie. Bij de versie van Jan Mytens heeft de als Daifilo verklede jongeman de linkerknie aan de grond, waardoor de pose enigzins geforceerd overkomt. Hij lijkt zich daardoor namelijk af te wenden van de elegant op hem toeschrijdende Granida.[10]

Als onderwerp voor een huwelijksportret bleek de *Granida* van Hooft bijzonder passend. Afgezien van de diepere betekenis van het toneelstuk (zie cat.nrs.4, 25 en 33) bleek ook de beeldvorm aantrekkelijk. Het gaf de kunstenaar de ruimte om het gebruikelijke statische groepsportret (cat.nr.9) te transformeren in een levendige compositie, waarbij de geportretteerden een rol dienden te spelen. Van alle bekende huwelijksportretten met dit thema is dat van Mytens als portret het meest overtuigend. De andere schilders die de *Granida* als thema voor hun portretten namen, waren, behalve Bartholomeus van der Helst, ook geen portretschilders.[11] Jan Mytens was dat zeker wel, sterker nog, hij was hofschilder van stadhouder Willem II en na diens dood in 1650 bleef hij de meest gevierde portretschilder in de stadhouderlijke residentie. Mytens schilderde bij voorkeur zijn portretten voor een landschapsachtergrond, hetgeen in die tijd bij de betere kringen 'bon ton' was. Binnen deze groep van traditionele kniestukken, groeps- en kinderportretten

Jan Mytens *Portret van een echtpaar als Granida en Daifilo*

speelde het pastorale portret uiteraard een belangrijke rol. We kennen van Mytens enkele kniestukken van dames in pastorale vermomming[12] of als Diana[13], maar hij putte ook uit de klassieke en pastorale literatuur om zijn groepsportretten te verlevendigen. Een prachtig voorbeeld hiervan is de *Bekransing van Mirtillo*, welke een groep van negen dames toont, waarvan er misschien drie werkelijk als portret zijn bedoeld (afb.44.2).[14] De compositie is een variant van de *Granida en Daifilo* in Amsterdam. De afsluitende rotsformatie met bomen is aan de linkerzijde zichtbaar, het onvermijdelijke doorkijkje rechts; bij het Amsterdamse werk is dat precies omgekeerd. In de houding van de beide hoofdrolspelers Amaryllis en Mirtillo worden Granida en Daifilo weerspiegeld. Ook zijn er van Mytens pastorale kinderportretten bekend. Een dubbelportret, dat waarschijnlijk rond 1650 werd geschilderd, toont een als jager toegeruste jongen met een exotisch hoofddeksel en een als herderin verkleed meisje (afb.26.3).[15]

De datering is een netelige kwestie. Mytens schilderde zijn gehele leven pastoraal getinte portretten, waarbij hij geen noemenswaardige stijlontwikkeling doormaakte. Toch lijkt mij het schilderij eerder rond 1660 dan 1650 thuis te horen. In de vroege portretten is de penseelstreek nog vrij robuust om na 1655 plaats te maken voor een gladdere en elegante schilderwijze. Het raffinement in compositieopzet, lichtspel, textuur van kleding en vegetatie is in Mytens' werk na 1655 toegenomen. De kleding van de als Granida verklede dame met opgerolde mouwen, die de onderarmen vrij laten wijst op een datering rond 1660. Een *Familieportret* in de National Gallery of Ireland in Dublin is zonder twijfel in dezelfde tijd ontstaan. De hele opzet, de kleding, maar ook de luchtpartijen sluiten aan op het Amsterdamse schilderij. Jammer genoeg is ook dat werk niet gedateerd. Een gedateerd schilderij uit 1662 in Göteborg lijkt voor meer aanknopingspunten te zorgen.[16] Dezelfde modieuze kleding, speelse patronen in grond en lucht en de prachtige stofweergave van het satijn tonen mijns inziens aan dat het dubbelportret van het Rijksmuseum uit ongeveer dezelfde tijd moet stammen.

Er is jammer genoeg heel weinig over de geschiedenis van het schilderij en niets over de geportretteerden bekend. Het was in de 19de eeuw in bezit van de bekende Haagse familie Amiabel. Bij de dood van de laatste dochter uit dat geslacht werd het werk aan het Rijksmuseum gelegateerd. Een klein onderzoekje in de aantekeningen van Cornelis Hofstede de Groot op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag leverde één interessante vermelding op. Op een Amsterdamse veiling in 1838 werden twee schilderijen van Jan Mytens voor de som van f.100.- verkocht aan de heer Roos. De beschrijving van het tweede werk luidde: 'Een deftig gekleede heer en dame, met twee jachthonden, achter hen ontdekt men een aangenaam bergachtig landschap, gestoffeerd met herders en vee'. Hoewel de beschrijving tamelijk algemeen is, zou het mij niets verbazen, indien het hier ons schilderij betreft. Op geen van de andere mij bekende groeps- en huwelijksportretten van Mytens is de beschrijving van toepassing. Ook de maten, die in deze veilingvermelding worden gegeven, lijken te passen bij de *Granida en Daifilo*. De identificatie van het paar blijft vooralsnog onopgelost.

P.v.d.B.

44.1 GERBRAND VAN DEN EECKHOUT
Granida en Daifilo
Brussel, Jan de Maere

44.2 JAN MYTENS
De bekransing van Mirtillo
Huidige verblijfplaats onbekend

1 Stechow 1929, p.185.
2 Cat.Röell 1956, p.151. In de catalogus van 1934 stond het zelfs nog als *Jacob en Rachel* te boek.
3 Zoals het geval is in de versies, die Dirck van Baburen (cat.nr.4) en Jacob Backer (cat.nr.5) van de geschiedenis maakten.
4 Opmerkelijk genoeg is juist dit detail afwezig op een repliek, die zich vroeger in het Gemeentelijk Museum Het Princessehof in Leeuwarden bevond. Deze repliek, een schoorsteenstuk, is afgebeeld op een oude interieurfoto van de rechter voorkamer (Loosjes 1922, afb.A5).
5 Het paneel bevindt zich bij Galerie Jan de Maere in Brussel.
6 Het gaat om schilderijen van Prosper Henricus Lankrink (Kettering 1983, afb.149), Jacob de Wet II, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg (*ibid.*, afb.147) en een tot nu toe ongeïdentificeerd werk van Herman van Swanevelt in de Galleria Doria Pamphilj te Rome (E.A.Safarik, G.Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*. Rome 1982, nr.323).
7 Kettering 1983, p.106.
8 *Portret van Amalia von Neuenahr und Mörs*, Schloß Mosigkau, Dessau; *Portret van een echtpaar* (1662), Konstmuseum, Göteborg.
9 Huidige verblijfplaats onbekend. Zie Kuretsky 1979, cat.nr.1.
10 Het motief van de twee honden, links op de voorgrond, komt op bijna identieke wijze voor op een andere Granida-voorstelling, van de hand van Gerbrand van den Eeckhout, welke uit 1652 dateert (afb.33.1).
11 Behalve de reeds genoemde schilderijen van Lankrink en Ochtervelt kennen we van Gerbrand van den Eeckhout nog een portretversie, welke zich vroeger in de collectie Langevelt te Brussel bevond (Gudlaugsson 1948-49, III, afb.10). Ook is er van Jan de Bray een tekening bekend uit 1661 in het British Museum in Londen, die zonder twijfel als voorstudie voor een niet meer bekend portret bedoeld is geweest (Kettering 1983, afb.154).
12 Onder meer *Maria van Aerssens als herderin*, Broomhall, Elgin collectie, en het portret van *Éleonore Desmier d'Olbreuse als herderin*, dat zich op Schloß Mosigkau in Dessau bevindt.
13 Bijvoorbeeld het portret van *Margareta Riccen als Diana* uit 1658 in het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen.
14 Veiling Londen (Sotheby's) 4/4/1984, nr.54. Van dit schilderij is een repliek bekend, welke zich in het Bowes Museum, Barnard Castle bevindt. Op deze repliek is slechts de hoofdgroep te zien. De rechter partij ontbreekt.
15 Het werk bevond zich in 1985 in Kunsthandel Frye & Sohn, Münster. Een ander dubbelportret uit 1655 bevond zich in 1983 bij Richard Green in Londen.
16 *Portret van een echtpaar*, Konstmuseum, Göteborg (cat.nr.787).

45

Jan van Noordt

De ontmoeting tussen Don Jan en Pretiose

Doek, 140 x 172 cm
Stichting G. Ribbius Peletier Jr. tot Behoud van het Landgoed Linschoten, Linschoten
Inv.nr.149

Herkomst
Collectie Jonkheer Adriaan Cornelis Snoeck, Cuyk; Via overerving in het bezit van zijn dochter, Davina A.J.A.Snoeck (1836-1892), gehuwd met Ds.Henderykus Wijbelingh (?-1881), Rottevalle; Vervolgens in het bezit van hun dochter Adriana Louisa Wijbelingh (1863-1939), gehuwd met Gerlacus Ribbius Peletier (1856-1930), Utrecht; Vervolgens in het bezit van Gerlacus Ribbius Peletier Jr. (1887-1969), Linschoten; Na diens dood met het landgoed aan de stichting overgedragen

De compositie van dit tot nu toe ongepubliceerde doek van Jan van Noordt was slechts bekend door een tweede versie, welke in 1976 te Londen werd geveild (afb.45.1).[1] Merkwaardig genoeg kreeg dat werk toen de titel *Vertumnus en Pomona* mee, hoewel het daar in de verste verte geen verband mee houdt. Het schilderij werd in 1945 door Gudlaugsson als een voorstelling uit Cats' *Spaens heydinnetje* herkend.[2] Om precies te zijn: Jan van Noordt heeft op deze compositie de eerste ontmoeting tussen Don Jan en Pretiose/ Constançe weergegeven. Van Noordt heeft zich bij het schilderen van de beide versies vermoedelijk niet door Cats' tekst laten leiden, maar door een passage uit het op Cats gebaseerde toneelstuk van Mattheus Gansneb Tengnagel, getiteld *De Spaensche Heidin*, dat in 1643 in druk verscheen en een jaar later voor het eerst werd opgevoerd.[3] Het tweede bedrijf begint, wanneer Don Jan zijn jachtgezelschap is kwijtgeraakt en door het bos in het land van Murcia dwaalt. Dan hoort hij enig gezang en gaat op onderzoek uit. Hij treft dan een oogverblindend schone jongedame, temidden van een groep zigeuners (heidenen), aan. Zijn eerste gedachte is, dat hij oog in oog staat met de jachtgodin Diana ...:

45.1 JAN VAN NOORDT
De ontmoeting tussen Don Jan en Pretiose
Huidige verblijfplaats onbekend

'Och! 't is myn jagtgoddin, van duivels dicht besloten
Heur oom, geloof ik, heeft Prozerpine verstooten,
[...]
'K zal zien of haer mijn dienst ook ergens goed kan doen.
Maer hemel, wat ik zie! dit 's buiten mijn vermoên!
Het is een heidens rot van mannen en van vrouwen!
Men woelt'er roozenhoên! men moet 'er bruiloft houwen!
Of't zal een voorspook zijn van diergelijke feest.
En is'er een getrouwt, zoo is het die geweest,
Die met'er wit gewaed in't midden zit te pronken.
'K wensch datz'eens ommezag! daer zietze om! wat vonken,
Wat vlammen werp'er oog! laet het geen wonder zijn,
Dat ik'er aenzag voor de dochter van Iupijn:
Zy is van hooger kracht. Kan ik'er niet ontwimplen,
Mijn aenschijn scheurt, en schrookt tot honderd duizend rimplen.
Ik deis wat afterwaert, maar wil'er niet ontvliên.
Ik moet'er zuivre glans eens door de takken zien
Van zijdelinx, zoo zal'er oog my minder schaden.
Zo schaed de avondzon, die door de lindebladen
Heur schichten schiet voorby, op datze schamplend 'raekt
Wanneer een frisse maegd'er lusten wat vermaekt,
In koele schaduw, met het puik der hovelingen.
Maer stil! Ze neurit vast: dat word gemeenlijk zingen.'[4]

De compositie van Van Noordt oogt zelf ook als een toneelvoorstelling: de plaatsing van de figuren op de voorgrond, als ware het een werkelijk toneel, en de aankleding van de figuren, waarbij de uitdossing van Don Jan enigzins doet denken aan *Capitano*, een van de hoofdfiguren uit de *Commedia dell'Arte*. Daar komt nog bij dat Van Noordt een aantal onderdelen van de compositie direct heeft ontleend aan Tengnagels toneelstuk, dat, in tegenstelling tot Cats' beschrijvende tekst, een veelheid aan handelingen en specifieke details bevat. Het is duidelijk, dat Jan van Noordt het moment heeft uitgebeeld, waarop Pretiose zich omdraait en Don Jan, overweldigd door haar schoonheid, terugdeinst. Deze gebeurtenis komt in Cats' *Trou-ringh* niet voor, maar wordt uitvoerig door Tengnagel beschreven (zie citaat hierboven). Dit geldt tevens voor Pretiose's prachtige *witte* jurk.[5] Het document, dat links op de voorgrond door Van Noordt is geschilderd, verwijst mogelijk naar de afscheidsbrief, die Don Jan aan zijn vader en zuster had geschreven. De aanwezigheid van de zigeuners is evident, zowel in Tengnagels toneelspel als Van Noordts schilderij, al zijn zij bij hem wel naar de achtergrond verbannen. Bij Cats worden zij *niet* expliciet genoemd. Toch heeft Van Noordt zich enkele vrijheden veroorloofd ten aanzien van zijn voorbeeld. De oude zigeunerin Maiombe speelt bij de ontmoeting in Tengnagels versie geen enkele rol; ze sliep, zo blijkt later: 'Wie steurt mijn zachte slaep? wie maekt er zulk getier?'[6] Wellicht heeft Van Noordt zich in dit opzicht gebaseerd op de prent, die Adriaen Matham naar ontwerp van Adriaen van de Venne maakte voor Cats' *editio princeps* (afb.45.2), waarin Maiombe wél een vooraanstaande rol in de ontmoetingsscène speelt. De aanwezigheid van Cupido – gewapend met boog en pijl – achter Maiombe is mogelijk ontleend aan een ander toneelstuk, dat een jaar later dan Tengnagels stuk werd gepubliceerd, maar ongeveer tegelijkertijd in première ging te Amsterdam. In dit werk van Catharina Verwers Dusart, dat uiteraard ook op Cats' *Spaens heydinnetje* is gebaseerd, speelt Cupido Don Jans leidsman in de ontmoetingsscène, met de bekende gevolgen.[7] Ook op een nauw met Van Noordts schilderij samenhangend werk in Boston, mogelijk van de hand van Abraham van den Tempel, speelt Cupido een vooraanstaande rol.[8]

Overigens is deze voorkeur voor toneelmatige voorstellingen Jan van Noordt eigen. Veel van zijn composities vallen op door een theatrale beeldvorm, waarbij de figuren vaak op vergelijkbare wijze op de voorgrond 'poseren', zoals bijvoorbeeld het andere schilderij van Jan van Noordt op deze tentoonstelling, *Granida en Daifilo* (cat.nr.46).

45.2 ADRIAEN MATHAM NAAR ADRIAEN VAN DE VENNE
De ontmoeting tussen Don Jan en Pretiose
Gravure

Jan van Noordt *De ontmoeting tussen Don Jan en Pretiose*

Dit heeft uiteraard ook te maken met het feit, dat Van Noordt veel van zijn figuren middels figuurstudies voorbereidde. Voor de figuur van Don Jan maakte Jan van Noordt eerst een voorstudie in zwart krijt op blauw papier, welke in het schilderij met enkele kleine aanpassingen is overgenomen.[9]

De parallel met een andere ontmoeting, namelijk die tussen Granida en Daifilo uit P.C.Hoofts *Granida*, zal de oplettende lezer niet zijn ontgaan. Net als prinses Granida was ook Don Jan zijn jachtgezelschap kwijtgeraakt, en ontmoet daardoor de lieflijke Pretiose, aan wie hij de vraag stelt, of zij wellicht zijn jachtgezelschap voorbij heeft zien komen. Ook in het vervolg van de geschiedenis zijn enkele treffende overeenkomsten aan te tonen. Don Jan wordt verliefd en is vervolgens bereid af te dalen op de sociale ladder: hij wordt ook zigeuner. Hoewel de situatie bij *Granida* omgekeerd was (Daifilo volgt zijn aanbeden prinses naar het hof), heeft ook zij even (in het vijfde bedrijf) als herderin van de geneugten van het 'natuurlijk' leven mogen proeven. Ook *Het Spaens heydinnetje* heeft een gelukkig slot; Don Jan en Pretiose, die in werkelijkheid Constançe heet, en van rijke komaf blijkt te zijn, treden tenslotte in het huwelijk.

Hoewel *Het Spaens heydinnetje* absoluut geen pastorale mag worden genoemd, kan zowel het schilderij van Paulus Bor (cat.nr.16) als dat van Jan van Noordt met pastorale schilderkunst in verband worden gebracht. De voorstelling van Paulus Bor stelt niet zozeer een specifieke scène uit het verhaal voor, maar is een geïdealiseerd 'tableau de la troupe', en sluit als zodanig aan bij de 'mode pastorale', zoals die in Utrecht in de jaren twintig en dertig in gang was gezet. Het schilderij van Jan van Noordt daarentegen sluit in beeldconceptie nauw aan bij de pastorale voorstellingen, die van hem bekend zijn, met name bij de drie voorstellingen, die hij naar Hoofts *Granida* schilderde (zie cat.nr.46). In stilistisch opzicht is het werk vooral nauw verwant met de *Granida en Daifilo* uit 1663.[10] De posities van de figuren zijn min of meer uitwisselbaar; dat geldt met name voor Don Jan en Granida, die beiden op een uiterst elegante manier door Van Noordt zijn neergezet. Frappant is bovendien, dat de frivole japon, die Granida draagt, praktisch identiek is aan die van Pretiose.

P.v.d.B.

1 Doek, 128 x 179 cm. Veiling Londen (S) 15/12/1976, nr.17 (als Vertumnus en Pomona). Deze repliek komt uit de collectie T.Ockley Esq., en werd als Gerbrand van den Eeckhout geveild bij Christie's in Londen, 30/1/1920, nr.353. Vervolgens kwam het werk in bezit van kunsthandel A.Tooth & Sons in Londen. In 1930-31 was het bij J.Leger & Son, eveneens in Londen. Publikaties over deze versie: S.J.Gudlaugsson, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten*. 's-Gravenhage 1945, p.33, afb.25; A.Staring, 'Weinig bekende portrettisten. III. Joannes van Noordt', in *Oud Holland* 61 (1946), p.74; Vieu-Kuik 1966, p.21-22; P.Schatborn, 'Tekeningen van Jan van Noordt', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), p.119; Sumowski I, p.142 noot 64; Gaskell 1982, p.263, 267, afb.46a.

2 Gudlaugsson (*o.c.* noot 1), p.33. Jacob Cats, *Selsaem Trou-geval tvsschen een Spaens Edelman ende een Heydinne*, in *'s Werelts begin, Midden, Eynde, besloten in den Trouringh met den Proef-steen van den selven*. Dordrecht 1637, p.471-516, i.c. vss. 471-490.

3 Mattheus Gansneb Tengnagel, *Het leven van Konstance: Waer af volgt het Toneelspel, De Spaensche Heidin*. Amsterdam 1643.

4 *Ibid.*, p.74-75.

5 Het diadeem in Pretiose's haar is volgens Gaskell een mogelijke verwijzing naar Diana (Gaskell 1982, p.263). Nadere bestudering van het exemplaar in Linschoten wees echter uit, dat Pretiose geen diadeem, maar een roos in het haar draagt. Mijns inziens geldt dit ook voor de andere versie.

6 Tengnagel (*o.c.* noot 3), p.78.

7 Catharina Verwers Dusart, *Spaensche Heydin, Blyspel*. Amsterdam 1644.

8 Museum of Fine Arts, Boston, inv.nr.74.9 (*ibid.*, afb.46d). De datum op dit schilderij, 1673, lijkt mij niet juist. Niet alleen was Van den Tempel toen al overleden, kleding, stijl en ambiance wijzen op een datering tussen 1650 en 1660.

9 Zwart, wit en rood krijt, 363 x 227 mm. British Museum, Londen, inv.nr.1852.5.19.6. Zie over deze en andere tekeningen van Jan van Noordt, Schatborn (*o.c.* noot 1), p.119.

10 De huidige verblijfplaats van dat schilderij is niet bekend. Het bevond zich vroeger in de Tatarsky collectie, en werd op 27 juni 1905 bij Frederik Muller in Amsterdam geveild onder nr.22. Vervolgens bevond het werk zich in de collectie Von Schubert in Berlijn (1914). Voor een afbeelding, zie 's-Gravenhage 1992, fig.37b.

46 Jan van Noordt
Granida en Daifilo

Doek, 178 x 194 cm
Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag

Herkomst
Veiling Londen (Sotheby's) 4/4/1984, nr.52 (als Jan Cossiers); Particuliere collectie, Duitsland; Particuliere collectie, Europa

Literatuur
Te Poel 1986, p.32, 62, nr.29, afb.37; Sumowski 1986, p.27-33, afb.9; Sumowski v, nr.2138; Sumowski 1992, p.54; 's-Gravenhage 1992, p.266-269, nr.37, afb.

Tentoonstellingen
's-Gravenhage 1992, nr.37

Dit in meerdere opzichten uitzonderlijke schilderij werd kort geleden voor het eerst gepubliceerd als de belangrijkste ontdekking van een werk van Jan van Noordt.[1] Hoewel het werk geen signatuur of datum draagt, lijdt het geen twijfel, dat we hier te maken hebben met een werk van deze schilder. Niettemin werd het werk in eerste instantie aan Jacob Backer en Gerbrand van den Eeckhout toegeschreven, twee Amsterdamse schilders, waarmee Jan van Noordt meestal in verband wordt gebracht.[2] Beide kunstenaars hadden, evenals Van Noordt, een uitgesproken voorkeur voor dit onderwerp (zie cat.nr.5).

Het meest opmerkelijke aan dit doek is het briljante kleurenfestival, gekoppeld aan de forse penseelstreek, welke uiteraard passend is voor een schilderij van dergelijke afmetingen. Dat Van Noordt een trefzekere hand van tekenen en schilderen bezat, kan als bekend worden verondersteld. Zijn vele figuurstudies, die nog vaak op naam van Jacob Backer staan, onderscheiden zich vooral van deze laatste door een uitzonderlijk gevoel voor elegante vormen en snelle trefzekere notities.[3] Een dergelijk onderscheid kan ook worden gemaakt bij het vergelijken van hun schilderijen. Backers decoratieve historiestukken zijn vooral als toonbeeld van een zuiver Hollands classicisme op te vatten, waarbij heldere kleuren, een overzichtelijke compositie en monumentale figuren de voornaamste stijlkenmerken zijn. De stijl van schilderen is afhankelijk van het formaat soms stevig, edoch ondergeschikt aan de compositie, het geheel. Van Noordt blijft in het begin van zijn carrière tamelijk dicht in de buurt van het werk van Backer, maar na diens dood in 1651 wint zijn schilderkunst aan zeggingskracht; zijn schildertoets is minder compact, breder en expressiever. In dit opzicht oogt Jan van Noordt als een adept van de vloeiende, schilderachtige stijl van Jacob Jordaens, met wiens werk hij in Amsterdam gemakkelijk in aanraking kan zijn gekomen. Als kolorist sluit Van Noordt nauw bij Backer aan. Beiden hebben een voorkeur voor een groen-bruine grondtoon, verlevendigd met warme kleuren als rood en geel, zoals bijvoorbeeld blijkt na vergelijking met Backers *Jongen en meisje als jager en herderin* (cat.nr.6).

Schildertechnisch sluit het werk goed aan bij een aantal andere schilderijen uit het eind van de jaren vijftig en de eerste helft van de jaren zestig, zoals *Cimone en Efigenia* uit 1659[4], *Jupiter en Mercurius bij Philemon en Baucis*[5], *Juno vertrouwt Io aan Argus toe*[6] en *Granida en Daifilo* uit 1663.[7] Dit geldt vooral voor de krachtige schetsmatige penseelstreek, die met name op de mantelpartijen goed tot zijn recht komt, maar ook voor de sterk ontwikkelde monumentaliteit en het daaraan inherente gebruik van zware massa's voor de figuren, hetgeen nogal afwijkt van de sensuele, bijna vloeibaar geschilderde figuurtypen, die we van Van Noordts schilderijen uit zijn laatste periode kennen.[8]

De compositie van *Granida en Daifilo* is een variant op de twee andere versies, die Van Noordt naar het thema maakte. Het eerste, in Sydney, is zonder twijfel een vroeg schilderij en heeft, afgezien van een formele relatie in de compositie, weinig overeenkomsten met het veel volwassener werk, dat hier wordt gepresenteerd.[9] De tweede versie dateert van 1663, en heeft, althans in de houdingen van de figuren, aanmerkelijk meer gemeen met het hier tentoongestelde werk. De pose, die Granida heeft aangenomen, is op beide schilderijen nauw verwant. Sumowski suggereerde, dat een versie, die Gerbrand van den Eeckhout in 1669 maakte, mogelijk aanleiding voor Van Noordt is geweest, hier een variant op te maken.[10] Hoewel beide composities nauw verwant zijn, is een groter verschil in uitvoering nauwelijks denkbaar. Van den Eeckhouts figuren, met name Dorilea, zijn afgebeeld als brave, netjes verklede burgers die een theaterstukje opvoeren en geen enkele affiniteit hebben

Jan van Noordt *Granida en Daifilo*

met de volslanke, exotisch uitgedoste prinses en de boerse, maar machtige verschijning van Daifilo op het doek van Jan van Noordt. Er zijn twee andere uitbeeldingen van dit onderwerp, die mijns inziens een rol hebben gespeeld in de totstandkoming van Van Noordts monumentale compositie. In de eerste plaats is dat het prototype van Dirck van Baburen geweest (cat.nr.4). Zeer opmerkelijk is de overeenkomst in formaat. Na 1623 had niemand het meer aangedurfd het onderwerp op een zo monumentaal beeldvlak weer te geven. Hierbij valt dan nog op te merken, dat de relatie van de figuren ten opzichte van het beeldvlak identiek is: de figuur van Granida vult ten voeten uit de helft van de compositie, terwijl de geknielde Daifilo op vergelijkbare wijze in de compositie is geplaatst. Van Noordts krachtige schilderwijze en realistische weergave van de figuren zijn in de uitvoering nauw verwant aan het Utrechtse voorbeeld, waarbij moet worden aangetekend, dat Van Noordt zijn voorbeeld in bravoure en kleur zelfs overtroffen heeft. Het tweede schilderij, waar Van Noordt wellicht nog meer affiniteit mee had, was de laatste versie, die Jacob Backer van het onderwerp maakte. Dit schilderij, dat zich vroeger in de collectie Burton Kolman in Chicago bevond, werd aangekocht door Alfred Bader als geschenk voor het Agnes Etherington Art Centre van de Queen's University in Kingston (afb.46.1). Van Noordts Granida lijkt in alle opzichten een spiegelbeeldige kopie van de versie van Backer, zij het dat Van Noordt zijn heldin met aanzienlijk meer *extravaganza* uitbeeldde. Koloriet en penseelstreek zijn bovendien evident verschillend.[11]

Het formaat (de meeste schilderijen van Jan van Noordt zijn aanzienlijk bescheidener van afmetingen) doet vermoeden, dat het doek gemaakt is ter decoratie van een grote ruimte, waarbij natuurlijk in de eerste plaats gedacht moet worden aan een aristocratische residentie.[12] Ditzelfde geldt ook voor de nog veel grotere *Juno in de wolken* in Braunschweig. Aangezien we maar weinig weten over Jan van Noordt en nog minder over zijn relatie met opdrachtgevers, valt er weinig zinnigs over de oorspronkelijke verblijfplaats en de mogelijke opdrachtgever te melden. Nochtans zal de opdrachtgever voor dit belangrijke werk naar mijn mening in Amsterdam moeten worden gezocht, al was het alleen al vanwege het onderwerp.

P.v.d.B.

46.1 JACOB BACKER
Granida en Daifilo
Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University

1 Sumowski 1986, p.27.
2 Sumowski 1986, p.27. Het werk werd in 1984 overigens als Jan Cossiers geveild.
3 Zie met betrekking tot de figuurstudies, die van Jan van Noordt bekend zijn P.Schatborn, 'Tekeningen van Jan van Noordt', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), p.118-128. In stilistisch opzicht staan zijn tekeningen nog het dichtst bij Abraham van den Tempel, een leerling van Backer.
4 Gemäldesammlung der Universität, Göttingen.
5 Sinebrychoff Museum, Helsinki, inv.nr.A 1 377. Voor een afbeelding, zie Sumowski v, p.3286.
6 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.RF 1973-3. Voor een afbeelding, zie Sumowski 1, p.179.
7 De huidige verblijfplaats van het schilderij, dat zich vroeger in de Tatarsky collectie bevond, is jammer genoeg onbekend (Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, afb.37b).
8 Bijvoorbeeld *Venus en de drie gratieën* en *Nimfen en satyrs*, beiden uit het bezit van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nrs.NK 1697 en NK 3260; *De grootmoedigheid van Scipio* uit 1672 in het Rijksmuseum te Amsterdam, inv.nr.A 708; en *Jozef verkoopt het graan aan de Egyptenaren* uit de verzameling Alfred Bader in Milwaulkee. Ook de grote *Juno getroond op de wolken* in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, inv.nr.1373, is een laat werk. Tot nu toe bleef onopgemerkt, dat er van dit imposante werk (275 x 287 cm.) een volledig uitgewerkte voorstudie bestaat in het Kupferstichkabinett van de Kunsthalle in Bremen.
9 Art Gallery of New South Wales, Sydney. Zie Sumowski 1986, afb.10.
10 Huidige verblijfplaats onbekend, voorheen collectie Neumann, Brussel (Sumowski 1986, p.31, afb.12).
11 Met dank aan David DeWitt, die de overeenkomst tussen beide werken opmerkte.
12 Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.266.

47

Cornelis van Poelenburch

Arcadisch landschap met de vlucht naar Egypte[1]

Gemonogrammeerd en gedateerd onder, links van het midden: *CP 162(5)* (laatste cijfer gedeeltelijk zichtbaar)
Doek, 48.3 x 71.5 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.8391

Herkomst
Collectie Marquesses of Bute, Luton Hoo, Mount Stuart (1838 (Waagen)-1883); Kunsthandel C.Benedict, Parijs; Collectie Vitale Bloch, 's-Gravenhage; Aangekocht door het museum in 1940

Collectiecatalogi
De Jonge 1952, p.XLIV, 94, nr.216, afb.41

Literatuur
Waagen 1837-39, II, p.569; Waagen 1854, III, p.476; Londen 1883 (Richter), p.40, nr.137 (als Breenbergh); Manchester 1885 (Richter), p.10, nr.79 (als Breenbergh, figuren Van Poelenburch); Utrecht 1941, p.38, nr.145, afb.9 (als gedateerd 1626); De Jonge 1950, p.179, 184, afb.; Rome 1954, p.69, nr.102, afb.10 (als gedateerd 1626); Milaan 1954, p.54, nr.105; Aschengreen 1954, p.206-207; Utrecht 1954-55, p.12, nr.86; Warschau 1958 (Chudzikowski), p.72, nr.74, afb.69; Van Braam 1958, p.361, nr.4201 (omstreeks 1650); Schaar 1959-60, p.42-43 noot 57, afb.22; MacLaren 1960, p.296 noot 4; Breda/Gent 1960, nr.50, afb.; Dordrecht 1963 (Bol), p.32, nr.98, afb.34; Nieuwstraten 1963, p.226; Utrecht 1965 (Blankert), p.71-72, nr.20, afb.21; Foucart 1965, afb.sectie 22 (als gedateerd 1626); Stechow 1966, p.149, 214 noot 6, noot 9, afb.290; Gerson 1966, nr.1, afb.; San Francisco/Toledo/Boston 1966 (Van Thiel), p.113, nr.71, afb.; Houtzager 1967, p.256-257; Kindler IV (Blankert), p.789; Bol 1969, p.159, 161, afb.151; Burnett 1969, p.372, 373, 380 noot 10, afb.6; Ter Kuile 1975, p.163, afb.260; Cat.Geismeier 1976, p.56-57; Burke 1976, p.44, 52 noot 9, afb.217; Salerno 1977-80, I, p.226; III, p.1068 noot 7, noot 16; Blankert 1978, p.5, 6, 7, 71-72, nr.20, afb.; Wright 1980, p.368; Blankert 1980, p.20, 30; Cat.Washington/Detroit/Amsterdam 1980 (Blankert), p.187, 190-191, nr.45, afb.; (Kuretsky), p.256; Sluijter-Seijffert 1984, p.84-86, 122, 183 noot 86, noot 88, 231, nr.68, afb.6; Philadelphia/Berlijn/Londen 1984 (Sutton), p.280, afb.2; Sutton 1987, p.7, 31, 32; Harwood 1988, p.25, afb.19; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.281, 292, 398, 399, 402, 406-408, 536, nr.69, afb.pl.23; (Sutton), p.477; Van Heugten 1988, p.18, afb.9; Huys Janssen 1990, p.34, 37, 92, afb.29; Köln/Utrecht 1991 (Trezzani), p.170; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992 (De Meyere), p.218-219, nr.51

Tentoonstellingen
Londen 1883, nr.137; Manchester 1885, nr.79; Utrecht 1941, nr.145; Rome 1954, nr.102; Milaan 1954, nr.105; Utrecht 1954-55, nr.86; Warschau 1958, nr.74; Breda/Gent 1960-61, nr.50; Dordrecht 1963, nr.98; Utrecht 1965, nr.20; San Francisco/Toledo/Boston 1966-67, nr.71; Washington/Detroit/Amsterdam 1980-81, nr.45; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-88, nr.69; Madrid/Bilbao/Barcelona 1992, nr.51

Glooiende heuvels met begroeiing en ruïnes, grillig gevormde rotsblokken, een helderblauwe lucht met enkele witte wolkjes, grazend vee, een herder met zijn kudde, wat kleine reizende figuren: het zijn de typische ingrediënten van een schilderij van Cornelis van Poelenburch uit de jaren twintig.[2] De compositie met één grote diagonaal heeft hij dan al verscheidene malen met succes toegepast, onder meer in de pendanten in het Palazzo Pitti, *De ontdekking van Mozes* en *Mozes slaat water uit de rots*.[3] Ook in zijn latere werk zal het een van zijn favoriete composities blijven.

Op dit schilderij uit 1625 ligt de voorgrond geheel in de schaduw en wordt het zich daarachter uitstrekkende landschap helder verlicht. De spitse, gedetailleerde planten in de driehoekige voorgrond schilderde Van Poelenburch ook al in eerdere werken; het is een motief dat door latere italianisanten als Adam Pynacker verder werd uitgewerkt. De lucht is bij de horizon lichtgeel en wordt naar boven toe blauw; de figuren links steken scherp daartegen af. Dit van voren komende licht of 'tegenlicht' is een effect, dat Cornelis van Poelenburch hier voor het eerst en als eerste gebruikte en dat zo typerend zou worden voor de italianiserende landschapschilders van de generatie na hem.[4]

De figuren die zich geheel links tegen de lucht aftekenen zijn Maria met het kind op de ezel, begeleid door Jozef; dit tafereel stelt dus de *De vlucht naar Egypte* voor. Het meest prominent is echter een zeer geïdealiseerde, slechts met een losse draperie rond het middel geklede herder die naar hen kijkt. Geen van de legenden, die met dit thema verbonden zijn, is hier uitgebeeld en een herder speelt in geen enkele van deze legenden een rol.[5] Ook op zijn negen verschillende versies van *De rust op de vlucht naar Egypte* schilderde Van Poelenburch echter altijd herders, die in de eerste plaats als passende staffage voor deze 'idyllische' schilderijen kunnen worden gezien.[6] Dat Van

Cornelis van Poelenburch *Arcadisch landschap met de vlucht naar Egypte*

Poelenburch hier zo nadrukkelijk een herder getuige laat zijn van de vlucht naar Egypte, is misschien niet zo verbazend als men bedenkt dat juist aan herders het grote nieuws van de geboorte van Jezus het eerst verkondigd werd en dat zij tevens de eersten waren die het kind mochten aanbidden. Ook *De verkondiging aan de herders* en *De aanbidding van de herders* zijn overigens onderwerpen die Van Poelenburch meermalen heeft geschilderd; enkele daarvan behoorden in de 17de- en 18de eeuw tot de hoogst gewaardeerde werken van zijn hand.

Ook wanneer Van Poelenburch zijn landschappen stoffeerde met mythologische verhalen, koos hij vaak voor min of meer pastorale thema's: *De fluitspelende Apollo*, met op de achtergrond Mercurius met de runderen van Admetus; *Mercurius en Battus*; *De wedstrijd tussen Apollo en Pan*; *Diana en haar nimfen*. Zijn landschappen zónder een specifiek thema worden nog veelvuldiger bevolkt door herders; dat is al het geval bij zijn allereerste gedateerde werk uit 1620, het *Gezicht op het Campo Vaccino*.[7] Cornelis van Poelenburch zou in de jaren twintig nog veel van zulke 'forum-landschappen' schilderen; een van de mooiste exemplaren is het *Landschap met het Colosseum en figuren* in het museum van Toledo, Ohio (afb.36.1).[8]

Ook dansende herders en herderinnen bevolken de heuvels in het werk uit deze periode, terwijl in zijn latere jaren vaak nimfen, dansend of badend, met herders of satyrs tot de favoriete staffage behoren. Die herders gedragen zich net zoals zij dat doen in de pastorale literatuur: zij lopen rustig achter hun kudde aan, rusten wat uit, maken muziek op fluiten, een tamboerijn of een doedelzak, dansen en flirten met de nimfen (afb.47.1).[9] Veel verschil tussen herders en satyrs is er niet in gedragingen, al maken de laatsten soms iets openlijker avances naar de nimfen, die dan opgeschrikt wegvluchten.

Van Poelenburch schilderde meestal idyllische landschappen met elegante figuren zonder veel fysieke beweging of heftige emoties. Het type landschap is afkomstig uit Italië en dan vooral de streek rondom Rome. De motieven die hij daar opdeed in de acht jaar aan het begin van zijn carrière dat hij daar verbleef, zouden hem zijn hele leven blijven inspireren: Was zijn 'gedroomde land' Italië of Arcadië?

N.Sl.

1 Een kopie van dit schilderij, op paneel, werd onder nr.233 geveild in Berlijn (Spik), op 8-9/12/1977.
2 De datering op dit schilderij moet hoogstwaarschijnlijk gelezen worden als 1625, hoewel het laatste cijfer niet meer duidelijk leesbaar is. Het is niet met zekerheid te zeggen of Van Poelenburch nog in Rome was, toen hij dit stuk schilderde of dat hij net weer was teruggekeerd in Utrecht. Hij was in ieder geval in april 1627 in Utrecht en het is waarschijnlijk, dat hij daar toen al enige bekendheid als schilder genoot, aangezien de staten van Utrecht toen een belangrijk schilderij van hem aankochten om aan Amalia van Solms ten geschenke te geven.
3 *Mozes slaat water uit de rots*, Palazzo Pitti, Florence, inv.nr.1220; *De ontdekking van Mozes*, Palazzo Pitti, Florence, inv.nr.1203 (Sluijter-Seijffert 1984, o.a. p.74-76, 229, nrs.49 en 50).
4 Sluijter-Seijffert 1984, p.85 en noten 86 en 87.
5 Zie over 'De vlucht naar Egypte' en over 'De rust op de vlucht': A.Heimendahl, *Die Flucht nach Aegypten*. Aschaffenburg 1951 en H.Wentzel, 'Die 'Kornfeld-legende", in *Aachener Kunstblätter* 30 (1965), p.131-143.
6 Sluijter-Seijffert 1984, p.140-145; hier worden alle landschappen met *De rust op de vlucht naar Egypte* besproken. Het schilderij van het Centraal Museum te Utrecht is het enige, waar Cornelis van Poelenburch *De vlucht naar Egypte* zelf schilderde.
7 *Gezicht op het Campo Vaccino te Rome* (1620), Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.1084 (Sluijter-Seijffert 1984, onder meer p.60-63 en p.242, nr.157).
8 *Landschap met het Colosseum en figuren*, The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, inv.nr.56.52.
9 *Landschap met dansende figuren* (1622). Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr.1233.

47.1 CORNELIS VAN POELENBURCH
Landschap met dansende figuren (1622)
Florence, Galleria degli Uffizi

48

Cornelis van Poelenburch

Amaryllis bekranst Mirtillo[1]

Gemonogrammeerd middenonder:
C.P.
Doek, 116.5 x 148.3 cm
Gemäldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn
Inv.nr.956

Herkomst
1635-1702 Collectie Stadhouder Frederik Hendrik, Amalia van Solms en erven (Willem II, Willem III), Slot Honselaarsdijk (Inv.1694, nr.343) 1702-1742 Collectie Frederik I van Pruisen en erven, Slot Honselaarsdijk (Inv.1707, nr.54; Inv.1719, nr.71); 1742-1829 Königliches Schloß, Berlin (Inv.1793: Corps de Logis Frederik II, als 'Diana unter den Nymphen'; Rumpf 1823: Konzertsaal Frederik II); 1830-1945 Kaiser Friedrich-Museum, Berlijn; 1945-1989 Bode-Museum, Oost-Berlijn

Collectiecatalogi
Waagen 1830, p.231, nr.423; Kunze 1931, p.366-367, 424, 575, nr.956; Geismeier 1976, p.57, 66-67, 73, 142, nr.956, afb.; Geismeier 1978, p.26, 61, nr.138, afb.44

Literatuur
Rumpf 1794, p.50; Rumpf 1823, I, p.257 ('Diana theilt Preise unter die Nymphen'); Parthey 1863-64, II, p.266, nr.56 ('Myrtill unter den Mädchen'); Riegel 1882, II, p.359; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.563; Seidel (1906), p.110; Von Wurzbach II, p.337; Von Frimmel 1913a, p.145; Oldenbourg 1917, p.204 noot 1; Ledermann 1920, p.60; Hudig 1928, p.15; Delbanco 1928, p.77; Budde 1929, p.42-43, 80, 84, afb.7; Stechow 1929, p.184; Martin 1935, p.149; Martin 1936, p.293; Van Campen 1937, p.37 noot 1; Nordenfalk 1938, p.40; Gudlaugsson 1938, p.26; Slothouwer 1946, p.17; Stechow 1953, p.146 noot 5; Bénézit VI, p.735; Winkler Prins 1958-59, III, p.110; MacLaren 1960, p.383 noot 4; Plietzsch 1960, p.133; Börsch-Supan 1964 (Cat.Jagdschloß Grunewald), p.26; Kühn 1965, p.413; Utrecht 1965 (Blankert), p.108 noot 5; Stechow 1966, p.149-150, 214 noot 15; Börsch-Supan 1967, p.164-166, 170, 186 noot 62, 197, nr.118, afb.25; Berlijn (O) 1967, p.14, nr.35; Stechow 1968, p.149-150, 214 noot 15; Parijs 1970 (Foucart), p.30; Lille/Arras/Dunkerque 1972 (Foucart/Oursel), p.69; Pigler 1974, II, p.465; Kettering 1974, I, p.178, 214-215, 234, 238-239, 241, 243-244, 245, 272, 273, 287; II, p.412 noot 29, 450 noot 43, noot 45, 453 noot 59, app. p.545, 563, 625, pl.XCVI, afb.292; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.524, nr.71; Kettering 1977, p.36 noot 60; Parijs 1977 (Heilbrun), p.80; Salerno 1977-80, III, p.1051 noot 1; Blankert 1978, p.108 noot 5, app. p.259 noot 30a; Van Gelder 1978, p.239, 247 noot 33, afb.16; Brenninkmeijer De Rooij 1980, p.72; Roethlisberger 1981, p.71, 84; Schulz 1982, p.25-26, 130; Kettering 1983, p.2, 110, 112, 119, 150 noot 21, 165 noot 45, 166 noot 49, app.2 p.183, app.4 p.193, afb.158; Rome 1983 (Van den Brink), p.26; Haak 1984, p.303; Sluijter-Seijffert 1984, p.30-31, 33, 59, 98-99, 113, 156 noot 32, 175 noot 10, 191 noot 61, 228, 269, nr.42; Sutton 1987, p.4; Chong 1987, p.105, 119 noot 9, afb.1; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.402, 409, 410 noot 3; Van Suchtelen 1988, p.78 noot 115; Kapp 1989, p.18; Höper 1990 (Cat.Kunsthalle Bremen), p.251; Montreal 1990 (Duparc), p.44 noot 33; Olbrich 1990, p.190; Van den Brink 1993

Tentoonstellingen
Berlijn (O) 1967, nr.35

Dit schilderij van Cornelis van Poelenburch opent de reeks van Pastor fido-voorstellingen, die Frederik Hendrik bij vier Utrechtse schilders bestelde voor zijn slot Honselaarsdijk. Er is een scène uitgebeeld uit het begin van het tweede bedrijf: de trouwe herder Mirtillo vertelt aan zijn vriend Ergasto over zijn liefde voor de nimf Amaryllis, die voor hem onbereikbaar is, omdat zij van de goden afstamt en bovendien al een bruidegom heeft. De eerste keer dat hij haar zag, was hij direct verliefd op haar geworden. Om in haar nabijheid te kunnen zijn verkleedt hij zich als meisje en zó kan hij meedoen aan het specifieke spel van Amaryllis en haar vriendinnen: de kuswedstrijd. Als scheidsrechter fungeert het meisje met de schoonste mond – uiteraard Amaryllis – en wie het beste kan kussen, wint de wedstrijd en krijgt een krans. Mirtillo, vermomd in vrouwenkleren, wint natuurlijk de prijs. Amaryllis zet hem de krans op het hoofd, die hij haar echter weer aanbiedt. Vervolgens bekroont zij hem met de bloemenkrans, die zij zelf draagt; Mirtillo heeft die krans nog steeds en zal hem tot zijn dood blijven dragen.

Van Poelenburch heeft het moment van de bekransing uitgebeeld: krijgt Mirtillo de door hem gewonnen krans opgezet of heeft hij die al aan Amaryllis gegeven en zet deze hem nu háár bloemenkrans op het hoofd? Dat wordt in het midden gelaten, maar het kan ook zijn dat Van Poelenburch niet precies van dit detail van het verhaal op de hoogte was.
Deze episode zou de meest uitgebeelde scène worden uit de Pastor fido in de 17de-eeuwse schilderkunst in de Nederlanden. De eerste bekransing die wij kennen, is geschilderd door Anthonie van Dyck en ook deze was in het bezit van Frederik Hendrik (afb.7).[2] Het schilderij hing in diens kleedkamer in het stadhouderlijk kwartier op het Binnenhof, waar het vergezeld ging van een reeks tapijten 'met de historij van Vertum(n)us en Pomona'.[3] In het kabinet waarvoor de Pastor fido-reeks was besteld bevond zich een ovaal bovendeur-

Cornelis van Poelenburch *Amaryllis bekranst Mirtillo*

stuk van de hand van Gerard van Honthorst met hetzelfde thema.[4] Zowel Guarini's *Il pastor fido* als *Vertumnus en Pomona* handelen over een schijnbaar onbereikbare liefde, die door volhardendheid en trouw toch in een huwelijk uitmondt.[5] In beide verhalen spelen ook verkleedpartijen een belangrijke rol en de kabinetten, waarin deze schilderijen hingen, waren beide kleedkamers.

Misschien was *De kuswedstrijd* van Van Dyck voor Frederik Hendrik de aanleiding tot de opdracht voor de Pastor fido-reeks, maar de voorkeur voor dit pastorale onderwerp kan hem ook zijn ingegeven door zijn secretaris Constantijn Huygens, die in 1623 een gedeelte van Guarini's toneelstuk in Nederlandse verzen vertaalde.[6]

Van Dyck beeldde het moment uit, dat Mirtillo de bloemenkrans op het hoofd van Amaryllis zet. Hoewel het niet onmogelijk is dat Van Poelenburch dit schilderij kende, heeft hij het niet als voorbeeld gebruikt. Andere voorbeelden zijn niet bekend; in illustraties van *Il pastor fido* is de kuswedstrijd niet te vinden, waarschijnlijk omdat de episode niet in de gespeelde handeling van het toneelstuk voorkomt, maar verteld wordt.

Van Poelenburch had ook geen voorbeelden nodig: het thema paste moeiteloos in het soort landschappen en composities dat hij gewoonlijk schilderde. Zijn zuidelijke landschappen, meer of minder all'antica en overgoten met zonlicht, worden meestal bevolkt door herders, satyrs en nimfen. Soms zijn het de nimfen van Diana, soms is hun klassieke afkomst minder duidelijk. In 17de-eeuwse inventarissen worden deze (badende) naakte vrouwenfiguren beurtelings met nimfen en herderinnen aangeduid.[7] Ook in dit schilderij is die ambivalentie aanwezig; op de grond liggen zowel de strohoed van de herderin als de jachtattributen die horen bij Diana en haar nimfen.

De compositie met de hoofdfiguren aan één kant op de voorgrond, wat bijfiguren op het middenplan en een doorkijkje naar een heuvellandschap met ruïnes, beviel Cornelis van Poelenburch blijkbaar goed. Hij bleef dit schema gedurende zijn hele carrière hanteren tot zijn laatste gedateerde werk uit 1659 toe.[8] Zoals in veel van zijn werken, is ook hier het landschap lieflijk en aangenaam, een locus amoenus, met schaduwgevende bomen en een kabbelend stroompje. Op de achtergrond is het graf van de Horatii en de Curatii te zien, waarschijnlijk een poging het verhaal in een klassieke context te plaatsen. De nimfen zijn uitgedost in schaarse, antikiserende kledij en hun houdingen en gebaren zijn meer gracieus dan expressief. De als nimf verklede Mirtillo is door zijn roodbruine huidskleur, die opvallend afsteekt bij de blankheid van de vrouwen, en door de pijlenkoker die hij draagt voor de toeschouwer direct als man herkenbaar.

De vrolijke, zorgeloze stemming die dit werk uitstraalt, komt niet helemaal overeen met de ernstiger en dramatischer toon van Guarini's *Il pastor fido*, maar het is wel dezelfde toon die ook uit de andere schilderijen van Frederik Hendriks ensemble voor Honselaarsdijk spreekt. De vier schilders hebben ongetwijfeld contact met elkaar gehad, wat bijvoorbeeld blijkt uit de dansende figuren met tamboerijn en triangel, die zowel in Van Poelenburchs schilderij voorkomen als in Bloemaerts *De bruiloft van Amaryllis en Mirtillo* (cat.nr.48). Met dergelijke dansende en muziek makende figuren stoffeerde Van Poelenburch zijn landschappen geregeld; soms zijn het herders, soms nimfen of satyrs.[9]

De schaal van de voorstellingen is echter niet steeds exact gelijk; Van Poelenburchs figuren zijn opvallend kleiner dan bij zijn collega's. Nu was het voor Cornelis van Poelenburch een ongewoon groot formaat; er is mij slechts één ander voorbeeld bekend van een schilderij van een dergelijk formaat. Dat stuk is eveneens op doek geschilderd, terwijl alle andere van Van Poelenburch bekende schilderijen op koper of paneel zijn, zelden groter dan 50 bij 80 centimeter en meestal veel kleiner. Het doek stelt voor *Mercurius en Herse*, zal uit de eerste helft van de jaren dertig dateren en is vermoedelijk eveneens een opdracht geweest (afb.48.1).[10] Beide schilderijen zijn ondanks hun grote formaat heel typerend voor Van Poelenburchs stijl: het vloeiende landschap, de variatie in de figuren en houdingen met enigszins stereotiepe gezichten, de perfekte afwerking en detaillering tot in de achtergrond toe, de prachtige, subtiele overgangen en de heldere kleuren. Het is geen wonder, dat Van Poelenburchs schilderijen zo gewild waren en hoge prijzen opbrachten, de kwaliteit en het vakmanschap zijn groot en hij wist uitstekend een idyllische sfeer te scheppen in zijn landschappen met figuren.

N.Sl.

48.1 CORNELIS VAN POELENBURCH
Mercurius en Herse
Huidige verblijfplaats onbekend

---

1 Van dit schilderij zijn een aantal kopiën bekend, waarbij niet uitgesloten mag worden, dat het om een en hetzelfde werk gaat:
- 1 Kopie. 'De bekroning van Myrtillus door Amaryllis in den kuswedstrijd.' (HDG-fiches RKD). Paneel, 72 x 84,5. In April 1919 geëxpertiseerd voor A. Mak. 'Dezelfde compositie, die grooter op doek te Berlijn voorkomt.'
- 2 Kopie. 'De bekroning van Myrtillus door Amaryllis.' (HDG-fiches, RKD). Paneel, 70 x 83 cm. F.-700.-. Veiling x. (Leck), Amsterdam 19 mei 1919, nr.61.
- 3 Kopie. Paneel, 71 x 83 cm. Voorheen collectie H.C.Boysen, Berlijn (1928).
- 4 Kopie. Voorheen collectie Dr.Hermann Schild, Berlijn (1934).
- 5 Kopie. Collectie Irene Gromnica, Berlijn.

2 Anthonie van Dyck, *De kuswedstrijd*, Schönborn-collectie, Schloß Pommersfelden. Het schilderij werd kort voor 1630 gekocht door Frederik Hendrik en hing als schoorsteenstuk in zijn garderobe in het stadhouderlijk kwartier op het Binnenhof.

3 Zie Van Gelder 1978, p.245.

4 Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.525 (inventaris 1707/1719, nr.76) en II, p.513 (inventaris 1755/1758, nr.222).

5 Zie voor de interpretatie van het *Vertumnus en Pomona*-thema: Sluijter 1986, p.243-264, i.c. p.254.

6 Zie over Huygens' vertaling, die in 1625 in druk verscheen: Verkuyl 1971, p.475-488.

7 Zie Sluijter-Seijffert 1984, p.138-139 en noot 84.

8 *Landschap met Diana en Actaeon* (1659), Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr.Sp.359. Dit is een van de slechts tien gedateerde schilderijen, die van Cornelis van Poelenburch bekend zijn. Zie hierover Sluijter-Seijffert 1984, p.224, nr.9 en afb.7.

9 *Gezicht op het Forum met dansende figuren*, Palazzo Pitti, Florence, inv.nr.1200 (Sluijter-Seijffert 1984, nr.138); *Landschap met nimfen en satyrs*, Jagdschloß Grunewald, Berlijn, inv.nr.GK 1470 (Sluijter-Seijffert 1984, nr.110); *Landschap met dansende satyrs en nimfen* Collectie H.M. Koningin Elisabeth II, Kensington Palace, Londen (Sluijter-Seijffert 1984, nr.117).

10 Van Poelenburch, *Mercurius en Herse*; doek, 155 x 113 cm. Gemonogrammeerd onder, links van het midden: C.P. Colnaghi, New York (1984). Dit schilderij is nog niet eerder gepubliceerd.

49 Cornelis van Poelenburch
Landschap met Cimone en Efigenia

Paneel 41,2 x 47,3 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.11137

Herkomst
Mogelijk de Cimone en Efigenia die door Waagen (1854, II, p.283) in de collectie van de Duke of Bedford in Londen wordt vermeld; Kunsthandel C.P. de Bruin, Utrecht; Aangekocht door het museum in 1953

Literatuur
Utrecht 1961, p.26, nr.80; Houtzager 1967, p.256-257; Londen 1978 (Millar), p.9, 10, afb.2 (det.); Wright 1980, p.368; Roethlisberger 1981, p.63; Sluijter-Seijffert 1984, p.98, 144, 227, nr.36; Basel 1987 (Ten Doesschate-Chu), p.196 noot 1. Spaans 1991, p.85, 87-92

Tentoonstellingen
Utrecht 1961, nr.80

In 1632 verscheen de zesde druk van Coornherts *50 Lustige historien*, een vertaling van Boccaccio's honderd geschiedenissen tellende Decamerone, waarin het hier door Cornelis van Poelenburch uigebeelde verhaal van *Cimone en Efigenia* is opgenomen (zie m.b.t het onderwerp cat.nr.38).[1] Eveneens in 1632 werd Cats' *Spiegel Van den Ouden ende Nieuwen Tijdt* gepubliceerd met daarin het rijm 'Eerlicke Vryagie', met de embleemtekst 'Amor docet Musicam' ('Liefde leert singen/ oock sonder dwingen').[2] Boven het gedicht prijkt een prent (afb.49.1) met op de achtergrond de slapende Efigenia en daarnaast Cimone die, op zijn stok leunend, haar schoonheid bewondert.[3] De afbeelding van *Cimone en Efigenia* is hier heel toepasselijk, want het was immers Efigenia's schoonheid waardoor het hart van de edele, doch als boer levende Cimone 'ontfonckt gelijck een kool'. Om kort te gaan, door de liefde werd deze 'raeuwe gast' verstandig.[4] Cats zegt het aan het slot van zijn rijm als volgt:

> 'In 't kort' een plompaert wort beleeft,
> Soo haest hy maer een vrijster heeft.
> Soo leert dan Liefde wijf en man,
> Dat niemandt anders leeren kan.'[5]

Het lijkt erop dat deze publicaties, en in het bijzonder de indertijd ongekend populaire, geïllustreerde *Spiegel* van Vadertje Cats, in combinatie met een stijgende interesse voor de pastorale literatuur in het algemeen, een stimulans vormden voor herwaardering van het *Cimone en Efigenia* thema in de Noord-Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Na de eerste tekenen van belangstelling in de vroege 17de eeuw, moet de impuls het thema weer te geven tussen ca.1620 en 1630 zijn gedaald of zelfs bijna geheel zijn verdwenen. Onderzoek leverde uit die periode in ieder geval geen voorstellingen op. Het is dan even stil rond *Cimone en Efigenia*, want niet alleen voorstellingen, maar ook publicaties, waarin het verhaal in beeld of schrift een rol speelt, ontbreken in de jaren twintig.[6]

Waar het de herintroductie betreft, namen de Utrechter Cornelis van Poelenburch en de Amsterdamse schilder Bartholomeus Breenbergh zeer waarschijnlijk het voortouw. Zij voegden het onderwerp aan het begin van de jaren dertig aan hun repertoire toe en vervaardigden er beiden meerdere versies van. Het *Landschap met Cimone en Efigenia* uit Utrecht staat ongetwijfeld aan het begin van de reeks *Cimone en Efigenia*-voorstellingen die Van Poelenburch ons naliet.[7]

Het is niet verwonderlijk dat Cornelis van Poelenburch het thema opnam en bij herhaling weergaf. Scènes met 'badende vrouwtjes, badende nimfen, naekte vrouwtjes', al dan niet bespied door satyrs, hadden zijn voorliefde.[8] De *Cimone en Efigenia*-historie gaf hem de kans Efigenia met haar gezellinnen naakt slapend weer te geven, terwijl ze zonder het te merken worden aangestaard door Cimone. Het italianiserende, heuvelachtige landschap met antieke ruïnes of classicistische fonteinen, waarvan hij en Breenbergh de grondleggers waren[9], was daarbij in de ogen van de 17de-eeuwer wellicht zeer geschikt als lokatie voor een romantische liefdesgeschiedenis die zich in de oudheid afspeelde. En *Cimone en Efigenia* is zo'n liefdesgeschiedenis.[10]

Het paneel laat dan ook alle bovengenoemde elementen zien. Onder een vermoedelijk door Alexander Keirincx geschilderde weelderige boompartij[11], waarin een helder oranje, glanzende doek is opgehangen, slaapt het vrouwengezelschap. Van Poelenburch heeft Efigenia krachtig uitgelicht teneinde de aandacht op haar te vestigen. Ze ligt met haar rug naar de beschouwer toe, die nog beter van haar kan genieten dan Cimone. Toch is deze laatste volledig in de ban van haar schoonheid. Hij staat op blote voeten in contemplatie voor Efigenia. En onderwijl speelt de wind rustig

Cornelis van Poelenburch *Landschap met Cimone en Efigenia*

met het rokje van zijn arcadische tuniek.

Alsof hij werkelijk op dat moment overpeinst zijn ledige vrijbuitersbestaan op te geven, houdt Cimone het hoofd schuin en fronst geconcentreerd de wenkbrauwen. Zijn serieuze uitdrukking contrasteert met die van de guitige, mollige putti, waarvan er één als vlag aan Cimones stok wappert en een ander de domme kerel bij het oor neemt en hem wijst op de schoonste onder de slaapsters. Dit aandoenlijke tafereel heeft ongetwijfeld betrekking op de tekstpassage waarin wordt verteld dat de Fortuin Cimone op zijn wandeling begeleidt: 'In dit Boschken gaende/ quam hy vander fortuyn ghestiert zijnde'.[12]

Onder de licht bewolkte, met een zweem zacht lila overgoten hemel, strekt zich achter Cimone een heuvelachtig boslandschap uit. De compositie met één hoge zijde en één lage zijde die zicht op het verschiet biedt, komt in het vroege werk van Cornelis van Poelenburch vaker voor.[13] De door planten overwoekerde ruïne rechts op het het middenplan lijkt bijna te zijn vergroeid met haar omgeving. Nauwelijks opvallend hangt een wasje op het plat te drogen en er wandelt een rank figuurtje naar de deur van zijn woning. De schilder stelde het vervallen gebouw samen uit zijn eigen schetsen van het Forum Romanum en het Palatinus, die hij tijdens zijn verblijf in Rome (1617-1627) maakte.[14]

Het repoussoir links mag de beschouwer dan het zicht op het panorama ontnemen, er blijft genoeg te bekijken over. Onder de hoge boom rusten de dames uit op doeken en kussens. Naar het schijnt hebben zij een vermoeiende, doch vruchtbare jacht achter de rug. Op de voorgrond ligt het wild (een reiger, een haas en een snip) uitgestald. De jachthond, wiens snuit met open bek nog net te zien is, houdt de indringer nauwlettend in de gaten. Een lederen koker met vijf pijlen ligt in de schaduw naast één van de hofdames en een stuk van de boog steekt tussen de kussens uit. Deze zorgvuldig uitgewerkte motieven moeten naar alle waarschijnlijkheid aan een fantasievolle interpretatie van de schilder worden toegeschreven, want van een jachtpartij maakt de tekst geen melding en in de uitbeeldingsgeschiedenis van het *Cimone en Efigenia* thema kwamen, voor zover bekend, jachtattributen niet eerder voor.[15]

Zoals Jacob Mathams *Cimone en Efigenia*-voorstelling (afb.38.1) een duidelijke band heeft met het thema *Venus bespied door een satyr*, associeerde Van Poelenburch de historie van de edele Efigenia en de boer Cimone mogelijk met het niet-verhalende mythologische thema *Diana en haar nimfen rustend na de jacht, begluurd door satyrs*. De wellust, die Cimone ternauwernood wist te bedwingen (gelukkig werd hij tijdig verstandig), vormt de schakel met de satyr. Diana, de maagdelijke godin van de jacht, kon bij uitstek als prototype voor de kuise, aanvankelijk voor Cimone onbereikbare Efigenia fungeren.[16]

Met de verwijzing naar Diana gaf het schilderij de vrouwelijke beschouwer de gelegenheid zich conform de mode in die tijd te verplaatsen in Efigenia: een toonbeeld van kuisheid en toch van een dermate grote schoonheid dat zij de meest naïeve jongeling de ogen opende en zijn domheid deed verdwijnen. En de mannelijke kijker kon zich identificeren met zijn enige concurrent: de voyeur ín de voorstelling, Cimone, een vrijgevochten hoveling die zich ontdaan van het keurslijf van civilisatie ophoudt in landelijke contreien en een leven leidt als boer. Daarbij was de uitbeelding in sommige gevallen misschien aanleiding voor het spelen van een aardig intellectueel spelletje en kon de bezitter er zijn of haar kennis van de literatuur mee etaleren.[17]

Wat voor het stuk van Cornelis van Poelenburch geldt, geldt eigenlijk voor iedere *Cimone en Efigenia*-voorstelling. In essentie bieden zij allemaal een prachtig excuus voor het aanschouwen van onverhulde schoonheid, hetgeen immers wordt voorgesteld als een geestelijk vormende bezigheid. Bij uitzondering weliswaar, zoals het Latijnse onderschrift bij de prent van Matham (afb.38.1) leert, want: 'Hoewel de Liefde velen dom en tactloos maakt, verlicht zij hèm de geest.'[18]

N.Sp.

49.1 ANONIEM NAAR ADRIAEN VAN DE VENNE
Amor docet musicam
Gravure

1 D.V.Coornhert, *50 lustige historien, ofte Nuyeuwicheden Joannis Bocatijj*. Haarlem 1564 (gebruikte versie 1607, p.54-58).

2 J.Cats, *Spiegel Van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*. 's-Gravenhage 1632, p.19-22 VII, deel I.
N.B. De namen van Cimone en Efigenia komen in het gedicht niet voor. In de bronverwijzingen van Cats vinden we evenmin de naam van Boccaccio. Cats verwijst naar antieke schrijvers, in wiens teksten het thema 'door de liefde verstandig' al voorkwam.

3 Hollstein XXXV, nr.263, anonymus naar Adriaen van de Venne. Zie tevens Spaans 1991, p.85-89. Hier wordt een andere doch zeer sterk gelijkende prent besproken uit een herdruk van de *Spiegel* uit 1665. De figuren van *Cimone en Efigenia* in de druk van 1632 zijn overgenomen van de embleemprent (Jan Pynas ?) 'VAN MINNE. Van branden blinct hy.' op p.18-19 in de *Emblemata Amatoria* van Hooft van 1611. Zie K.Porteman, *P.C. Hooft: Emblemata Amatoria*. Leiden 1983, p.148-150 en Spaans 1991, p.63-66.

4 Citaten afkomstig uit Cats (*o.c.* noot 2), gedicht op p.19-22 VII, deel I.

5 *Ibid.*

6 Na de eerste druk in 1564 volgen van Coornherts *50 Lustige Historien* in de jaren 1583, 1597, 1607 en 1612 herdrukken. Dan duurt het 20 jaar, tot 1632, tot de volgende herdruk verschijnt. In Hoofts *Emblemata Amatoria* uit 1611 wordt in de embleemprent 'VAN MINNE. Van branden blinct hy.' verwezen naar *Cimone en Efigenia*. Hun namen komen in de tekst evenwel niet voor. Losse Noord-Nederlandse uitbeeldingen van het *Cimone en Efigenia* thema in de eerste twee decennia van de 17de eeuw zijn die van Jacob Matham (prent ca.1602 en tekening ca.1610), Frans Badens ? (schilderij ca.1605), Abraham Bloemaert (tekening ca.1620) en Cornelis Cornelisz. van Haarlem (schilderij 1621, verloren gegaan). Zie hiervoor Spaans 1991, p.51-62 en p.78-82. Misschien bewijst de gelijktijdige aanwezigheid, dan wel afwezigheid van voorstellingen en teksten met het thema dat de invloed die er van in oplage gedrukte boeken uitging niet onderschat mag worden. Gemakkelijk reproduceerbare prenten hebben, voor zover kan worden nagegaan, geen duidelijk stempel gedrukt op het picturale schema dat in de schilderkunst werd gehanteerd (*ibid.*, p.145-147). Wel werd voor uitbeelding het moment gekozen dat reeds door de boekillustraties en losse prenten was vastgelegd. Zie tevens Sluijter 1986, p.149.

7 Roethlisberger 1981, p.63, meent dat een repliek (Museum der bildenden Künste, Leipzig, inv.nr.802) van het stuk uit Utrecht en een *Cimone en Efigenia* van Breenbergh uit 1633, vanwege stilistische overeenkomsten, in dezelfde periode ontstonden. Sluijter-Seijffert (1984, p.97-98) dateert het stuk in de jaren dertig. Volgens Peter van den Brink is het paneel uit het Centraal Museum te Utrecht de eerste versie. Uit een onderzoek met infraroodreflectografie bleek, dat de bovenste plank vermoedelijk in een latere fase van het ontstaansproces aan de rest van het paneel is toegevoegd. Voor deze plank werd namelijk een witte *imprimatura* gebruikt, terwijl de twee onderste planken een grijze onderlaag bezitten. Aangezien de ondertekening (met name van de boom) wel gewoon doorloopt, kan de veronderstelling, dat deze tijdens het ontstaansproces werd toegevoegd, gewettigd worden genoemd. Ook zijn er nog een tweetal andere versies, te weten een variant van Abraham van Cuylenborch (gesigneerd en gedateerd 1649) in Schloss Weissenstein, Pommersfelden, inv.nr. 128 en een variant door Cornelis van Poelenburch? (Van Poelenburch-school, gemonogrammeerd CP en gedateerds 1650) op veiling Londen (Christie's) 26/2/1960, nr.43. Zie voor de bespreking van de *Cimone en Efigenia*-voorstellingen van Van Poelenburch en -school Spaans 1991, p.87-101.

8 Sluijter-Seijffert 1984, p.135.

9 Roethlisberger 1981, p.1.

10 Voor de duidelijkheid: *Cimone en Efigenia* is geen geschiedenis uit de klassieke mythologie, maar Boccaccio heeft het in de Griekse oudheid gesitueerd. We moeten ons realiseren dat het verhaal, samen met de andere 99 verhalen in de *Decamerone*, roman-fictie betreft. Boccaccio koos als leidmotief voor zijn 41ste epistel een antiek thema dat sedert de 12de eeuw weer in de lyriek was opgenomen: de loutering van een ruwe kerel door de liefde. In wezen is het verhaal van *Cimone en Efigenia* een typisch hoofse vertelling. Zie Spaans 1991, p.21 en noten op p.170.

11 Sluijter-Seijffert 1984, p.98 en p.112.

12 Coornhert (*o.c.* noot 1), p.54.

13 Sluijter-Seijffert 1984, p.88.

14 Roethlisberger 1981, p.63 en p.30 nr.12.

15 Spaans 1991, p.90. Zie tevens fig.8 op p.239.

16 Hoewel het *Cimone en Efigenia*-thema wel een eigen uitbeeldingstraditie laat zien, steunt het sterk op de beeldtraditie van verwante thema's en dat niet alleen in de beginfase van de picturale ontwikkeling van het thema. Het 'lenen' van motieven uit voorstellingen met andere thematiek komt ook aan het eind van de ontwikkeling voor. Zie voor een connectie met het *Diana en Actaeon*-thema, waar Efigenia dus eveneens met Diana geassocieerd wordt, het doek van Van Loo (cat.nr.38). *Ibid.*, p.149-153.

17 *Ibid.*, p.154-162.

18 *Ibid.*, p.53, 154-162, vertaling i.s.m. Leendert Couprie. Zie over 17de-eeuwse gedachten omtrent het zien van naakt als oorzaak van lustopwekking (in negatieve zin), Sluijter 1986, p.270-281.

Adam Pijnacker *Landschap met baders*

50

Adam Pijnacker
Landschap met baders

Vroeger rechtsonder gesigneerd:
APijnacker (A en P ineen)
Doek, 101 x 91 cm
Koninklijk Kabinet van Schilderijen
Mauritshuis, Den Haag
Inv.nr.132

Herkomst
Mogelijk in de collectie van Samuel van Huls in Den Haag; Veiling collectie Van Huls, Den Haag, 3 september 1737, nr.122 (voor f.80.-)(Hoet I, p.489: 'een bosschagie met beelden en beesjes aan het water, 3v1d x 2v9d'); Collectie Johan van der Marck Ezn., Leiden; Veiling collectie Van der Marck Ezn., Amsterdam (De Winter/Yver), 25 augustus 1773, nr.254 (voor f.350.- aan Van Heteren); Collectie Adriaan Leonard van Heteren, Den Haag (1722-1809); Collectie A.L.Gevers, Rotterdam; Geschonken aan het Koninklijk Museum in Amsterdam (volgens de bestandscatalogus van het Mauritshuis te Den Haag uit 1935 werd het doek in 1809 door het Rijksmuseum te Amsterdam aangekocht); In 1825 verkregen na ruil met het Rijksmuseum te Amsterdam

Collectiecatalogi
(Rijksmuseum) Apostool 1809, p.57, nr.248; (Mauritshuis) Steengracht 1826-'30, IV, p.13, nr.86; 1914, p.276, nr.132 (met onjuiste herkomstgegevens); Duparc 1980, p.68-69, 201, nr.132, afb.; Sluijter-Seijffert 1985, p.418, nr.132, afb. (niet meer gesigneerd; figuren wellicht *niet* door Pijnacker)

Literatuur
Moes/Van Biema 1909, p.149, 163, 194; Eisler 1923, p.260-261, afb.; Hofstede de Groot IX, p.535, nr.54; Bolsward 1964, p.49, nr.46; Salerno 1977-80, II, p.694, 700, afb.117.5; Wright 1980, p.375; Haverkamp Begemann 1985, p.64; Harwood 1988, p.34, 97, nr.82, afb.82; 's-Gravenhage/San Francisco 1991 (Broos), p.360, 362 noot 3, afb.1

Tentoonstellingen
Bolsward 1964, nr.46

50.1 HENDRICK TEN OEVER
Gezicht op Zwolle (1675)
Edinburgh, Torrie collection, University of Edinburgh

Deze idyllische zwemmers lijken herders te zijn, die de dagelijkse vermoeienissen van zich afschudden met een ongedwongen duik in de buurt van een waterval. Pijnacker nam soms naakte baders op in zijn landschappen. Op een landschap in het Louvre in Parijs is een zwemmer te zien die zijn kleren heeft opgehangen aan een boomtak.[1] Andere zwemmende figuren zijn aan te treffen op een schilderij uit ongeveer 1665 in Karlsruhe.[2] In al deze gevallen is het niet helemaal duidelijk of deze figuren herders zijn, aangezien er maar een of twee geiten in de buurt staan.

Naakte baders zijn in de 17de-eeuwse landschapsschilderkunst niet bepaald algemeen, maar duiken hier en daar op, met name in het werk van Pieter van Laer, Paulus Potter, Herman Saftleven, Jacob van Ruisdael, Philips Wouwermans en Hendrik ten Oever.[3] In Potters *Spiegelende koetje* van 1648 zwemmen baders in de buurt van een bedrijvige boerderij[4], terwijl in Ten Oevers *Gezicht op Zwolle* (afb.50.1) naakte zwemmers rondspringen in een weiland even buiten de stad. Die naakte zwemmers attenderen telkens op de vrijetijdsbesteding van boeren of landarbeiders. Soms komen we ze tegen aan de rand van een stad, of bij een boerderij, maar Pijnacker situeert zijn tafereel onmiskenbaar in een verafgelegen Italiaans landschap, een plaats van exotische genoegens.

De naakte zwemmers zijn lang verborgen geweest onder een overschildering. Ze kwamen in 1987 bij een restauratie tevoorschijn. Frits Duparc had zich in 1980 beklaagd over de kwaliteit van de toenmalige figuren op de voorgrond.[5] Dergelijke figuren komen, evenals de compositie van het landschap met gebogen takken, sterk overeen met het schilderij in het Ringling Museum of Art in Sarasota.[6]

Van dit landschap bestaan tenminste twee geschilderde kopieën.[7]

A.C.

1 Inv.nr. M.I.954; Harwood 1988, nr.59, als ca.1657.
2 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, inv.nr.320. Zie Harwood 1988, nr.83.
3 Voor diverse voorbeelden, zie Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.389-390.
4 Mauritshuis, 's-Gravenhage, inv.nr.137.
5 Duparc 1980 (cat.), p.68.
6 Inv.nr. SN 896. Zie met betrekking tot dit werk Harwood 1988, nr.81, en Ben Broos in 's-Gravenhage/San Francisco 1991, p.360-363.
7 Zie Harwood 1988, p.97.

Herman Saftleven & Hendrick Bloemaert *Silvio en Dorinda*

51

Herman Saftleven & Hendrick Bloemaert

Silvio en Dorinda

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder op een steen:
H.SaftLeven .f.1635
Doek, 114 x 140 cm
Gemäldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn
Inv.nr.958

Herkomst
1635-1702 Collectie Stadhouder Frederik Hendrik, Amalia van Solms en erven (Willem II, Willem III), Slot Honselaarsdijk (Inv.1694, nr.343); 1702-1742 Collectie Frederik I van Pruisen en erven, Slot Honselaarsdijk (Inv.1707, nr.56; Inv.1719, nr.73); 1742-1829 Schloß Berlin (Inv.1793/ Rumpf 1794: In Corps de Logis Frederik II, als 'Cephalus und Procris'); 1829-1945 Kaiser Friedrich-Museum, Berlijn; 1945-1989 Bode-Museum, Oost-Berlijn

Collectiecatalogi
Waagen 1830, p.233, nr.434; Kunze 1931, p.366, 423-424, 575, nr.958; Geismeier 1976, p.16, 57, 67, 73-74, 145, afb.

Literatuur
Rumpf 1794, p.50; Nagler XIV, p.183; Parthey 1863-64, II, p.470, nr.2; Riegel 1882, II, p.359; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.579; Seidel (1906), p.110; Von Wurzbach II, p.550; Oldenbourg 1917, p.204 noot 1; Ledermann 1920, p.60; Delbanco 1928, p.77; Budde 1929, p.42, 43-45, 84, afb.11; Stechow 1929, p.182, 184; Martin 1935, p.149; Martin 1936, p.293; Van Campen 1937, p.37 noot 1; Nordenfalk 1938, p.40; Thieme/Becker XXIX (Stechow), p.310; Stechow 1953, p.146 noot 5; Bénézit VII, p.465; Winkler Prins 1958-59, III, p.110; MacLaren 1960, p.383 noot 4; Börsch-Supan 1964 (Cat.Jagdschloß Grunewald), p.26-27; Kühn 1965, p.413; Utrecht 1965 (Blankert), p.108 noot 5; Nieuwstraten 1965, p.86-87, afb.6; Stechow 1966, p.150, 214 noot 15; Börsch-Supan 1967, p.164-165, 166, 172, 186 noot 62, 197, nr.120, afb.29; Berlijn (O) 1967, p.14, nr.37; Parijs 1970 (Foucart), p.30; Lille/Arras/Dunkerque 1972 (Foucart/Oursel), p.69; Müllenmeister 1973-81, III, p.46; Pigler 1974, II, p.465, 471; Kettering 1974, I, p.214-215, 220-221, 234, 238-239, 242-243, 249, 250, 273; II, p.450 noot 43-45, 452 noot 54, noot 57, app. p.549, 563, 625, pl.XCVI, afb.294; Drossaers/ Lunsingh Scheurleer 1974-76, I, p.524, nr.73; Parijs 1977 (Heilbrun), p.80; Salerno 1977-80, III, p.1051 noot 1; Blankert 1978, p.108 noot 5, app. p.259 noot 30a; Van Gelder 1978, p.242, 247 noot 33, 248, afb.18; Oehler 1979, p.116; Brenninkmeijer-De Rooij 1980, p.72; Roethlisberger 1981, p.71, 72, nr.175, afb.; Schulz 1982, p.25-26, 129-130, nr.22, afb.9; Kettering 1983, p.2, 102, 110, 112, 119, 165 noot 45, 166 noot 49, app.2 p.184, app.4 p.193, afb.160; Rome 1983 (Van den Brink), p.26; Haak 1984, p.303; Sluijter-Seijffert 1984, p.31, 33, 59, 164 noot 35, 175 noot 10, 228, 269; Sutton 1987, p.4; Chong 1987, p.105, 119 noot 9; Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (Chong), p.402; Geismeier 1988, p.130; Van Suchtelen 1988, p.78 noot 115; Kapp 1989, p.18; De Meyere 1990, p.34, 39 noot 11; Cat.Höper 1990, p.251; Montreal 1990 (Duparc), p.44 noot 33; Olbrich 1990, p.190; Gosztola 1990, p.42, 43, afb.27; Köln/ Antwerpen/Wenen 1992 (Gosztola), p.338; Van den Brink t.p.

Tentoonstellingen
Berlijn (O) 1967, nr.37

Net als de drie andere kabinetstukken uit de voor de Honselaarsdijk geschilderde Pastor fido-cyclus (zie cat.nrs.12, 35 en 48) kwam dit 1635 gedateerde werk van Herman Saftleven in 1742 naar Berlijn tijdens het tweede transport met schilderijen uit de nalatenschap van Willem III.[1] In 1829 verhuisde dit werk met dat van Cornelis van Poelenburch naar het Koninklijk Museum in Berlijn, nadat het bijna een eeuw in het Berlijnse Stadsslot had gehangen, onder meer in het 'Corps de logis' van Frederik II.[2]

Net als bij de drie overige schilderijen bleek in de loop van de 18de eeuw dat het afgebeelde thema niet meer werd herkend. Het werk werd door Rumpf, analoog aan de in 1793 door Puhlmann samengestelde inventaris, als een voorstelling van de in de beeldtraditie zeer verwante geschiedenis van *Cephalus en Procris* (Ovidius, *Metamorfosen* 7:661-865) herkend.[3] Nu is de verwarring in dit geval goed te begrijpen. De figuurgroep van Silvio, Linco en Dorinda is zelfs min of meer samengesteld uit twee opeenvolgende gebeurtenissen uit Ovidius' fabel. Silvio is mogelijk ontleend aan een houtsnede van Bernard Salomon uit de populaire, in 1557 in Lyon uitgegeven editie van de *Metamorfosen*, of een van de vele varianten of kopiën daarvan. De oude dienaar Linco met de in zwijm gevallen Dorinda daarentegen doet enigzins denken aan voorstellingen van Cephalus, die de dode Procris beweent, zoals op Jan Brueghels schilderij met dit onderwerp in Praag.[4]

De beperkte compositievrijheid voor het schilderen van de hoofdgroep is echter niet de voornaamste reden, dat het schilderij spontaniteit ontbeert. De felle belichting van de voorgrondfiguren staat haaks op het zachte *sfumato* van het poëtische landschap, en er is, mede door de strikte scheiding, geen sprake van werkelijke integratie tussen voor- en achtergrond. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat verscheidene auteurs in de figuren een andere hand zagen dan die van

Herman Saftleven. Dit lijkt mij zonder meer juist. Saftleven was geen figuurschilder van allure, en hij zou zich allengs gaan ontwikkelen als landschapsspecialist, waarbij de staffage vaak door anderen werd ingevuld.[5] Een 1966 door het Bode-Museum in Berlijn aangekocht schilderij, dat door Geismeier aan Jan van Bijlert werd toegeschreven, doet in veel opzichten denken aan de *Silvio en Dorinda*.[6] Dit geldt vooral voor de relatie tussen voorgrondfiguren en het gedempt geschilderde landschap. Het schilderij stelt *Mozes wordt door de dochter van Farao gevonden* voor (afb.51.1), en stond vóór de aankoop op naam van Cornelis of Herman Saftleven.[7] De figuren op ons schilderij zijn echter niet van Jan van Bijlert. Diens stereotiepe gezichten vertonen geen verwantschap met die van Silvio, Linco en Dorinda. Bovendien zijn de figuren van Jan van Bijlert over het algemeen veel stijver en onhandiger geschilderd. Ook Van der Lisse[8] en Gerard van Honthorst[9] komen niet in aanmerking. Het lijdt m.i. geen twijfel, dat de figuren zijn geschilderd door Hendrick Bloemaert. Diens schilderijen uit de periode rond 1635 munten vooral uit door een synthese van elegantie en monumentaliteit, gecombineerd met een helder kleurgebruik. De speelse lijnvoering op dit schilderij doet nog sterk denken aan het werk van zijn vader, Abraham Bloemaert. Dit blijkt vooral uit de houding van Dorinda en de manier, waarop haar rechterarm is geschilderd.[10] Ook de figuurtypen zijn overduidelijk afkomstig van Hendrick Bloemaert, en komen geregeld voor in zijn werk uit deze periode.[11]

Of ook de hond van de hand van Hendrick Bloemaert afkomstig is, durf ik niet te zeggen. Het dier, dat nog het meest doet denken aan een bullmastiff, komt op jachtvoorstellingen nooit voor. Soms werd gebruik gemaakt van foxhounds, zoals bij Paulus Bor (cat.nr.16), maar meestal van greyhounds, zoals bijvoorbeeld op de schilderijen van Jan van Bijlert, Jan van Noordt en Hendrick Bloemaert op deze tentoonstelling (zie cat.nrs.9, 15, 45-46). Alleraardigst is wel, dat deze hond in precies dezelfde houding is weergegeven op een schilderij in het Museum of Art Rhode Island School of Design, Providence (Rhode Island) (afb.51.2), hetgeen een gemeenschappelijk gebruik van dezelfde voorstudie doet vermoeden. Het schilderij, een portret historié met drie jongedames verkleed als Diana, Venus en Juno[12], is onmiskenbaar later geschilderd dan de *Silvio en Dorinda*. Het schilderij wordt in het museum als Noord-Italiaans beschouwd, wat het zeker niet is. De toeschrijving van Valentiner aan Jan van Noordt lijkt me veel waarschijnlijker.[13] Het kleine hondje, rechts op dat schilderij, komt bijvoorbeeld ook op het op deze tentoonstelling aanwezige doek met *Granida en Daifilo* voor (cat.nr.46). De gezichten zijn mijns inziens eveneens kenmerkend voor Van Noordt.[14]

Interessant is de opmerking van Roethlisberger, die het landschap van Saftleven in verband bracht met het werk van Dirck van der Lisse.[15] Een vergelijking met Van der Lisse's *Het blindemansspel* (cat.nr.35) vertoont in opvatting van landschap en weergave van bomen en bladslag inderdaad opmerkelijke gelijkenissen. Ook de merkwaardig uitspringende boomkruin, een *Stilmerkmal* van Van der Lisse, is op overtuigende wijze door Saftleven geassimileerd. De rechterhelft van het schilderij doet daarentegen verdacht veel aan Cornelis van Poelenburch denken. Al met al is duidelijk dat de jonge Saftleven met veel gemak stijlkenmerken van anderen overnam en verwerkte. Ook op latere leeftijd zou hij met het grootste gemak van stijl veranderen en zich door uiteenlopende schilders als Molijn, Bloemaert en Breenbergh laten beïnvloeden.

De scène die Hendrick Bloemaert hier heeft afgebeeld, speelt zich af tijdens het vierde bedrijf van *Il pastor fido*. De jager Silvio,

51.1 JAN VAN BIJLERT EN HERMAN SAFTLEVEN
Mozes wordt door de dochter van Farao gevonden
Berlijn, Gemäldegalerie der staatliche Museen

afstammeling van Hercules, is ten huwelijk beloofd aan Amaryllis, hetgeen samenhangt met de vloek, die er boven Arcadië hangt en de door het orakel opgegeven oplossing ervoor. Amaryllis is echter verliefd op de herder Mirtillo, terwijl Silvio slechts oog heeft voor de jacht. Tijdens een jachtpartij verwondt Silvio, terwijl hij meende op wild te schieten, de in wolfskleren verklede nimf Dorinda, die heimelijk op hem verliefd is. Overmand door smart reikt Silvio haar de pijl en ontbloot zijn borst, en vraagt haar zijn hart te doorboren. Silvio's liefde voor Dorinda is dan uiteindelijk toch ontvlamd, hetgeen op het schilderij wordt gesublimeerd door Amor, die zijn pijl op de ontblote borst richt.

Bloemaert en Saftleven zijn de eersten geweest, die het onderwerp in het noorden ter hand namen, Bartholomeus Breenbergh wellicht uitgezonderd (afb.51.3).[16] Het onderwerp werd reeds eerder uitgebeeld in twee cycli met uitsluitend Pastor fido-voorstellingen. De eerste, in de Villa Giovannina in Cento (bij Ferrara) is waarschijnlijk van de hand van Lorenzo Gennari, en werd omstreeks 1620 geschilderd.[17] De tweede cyclus, in Château Ancy-le-Franc, is niet veel later ontstaan. De tien schilderijen zijn vermoedelijk geschilderd door Philippe Quantin. Zijn uitbeelding van het thema verschilt wezenlijk van die van Hendrick Bloemaert en Herman Saftleven, waar de idylle nauwelijks lijkt te zijn verstoord door de emotie van de gebeurtenis. Bij Quantins *Silvio en Dorinda* ligt de nadruk veel meer op de verhalende dramatiek en veel minder op het romantische gedachtengoed, dat achter het verhaal steekt. In deze cyclus was daarom ook geen ruimte voor decoratief bijwerk, aangezien dat slechts afleidend zou werken.[18]

De voor paleis Honselaarsdijk geschilderde *Silvio en Dorinda* heeft een zekere invloed gehad op de beeldontwikkeling van het thema, al dient deze invloed zeker niet te worden overschat. Een stuk, dat zich ter vergelijking goed leent, is de uit omstreeks 1640-'45 stammende versie van de Antwerpse schilder Peter van Lint.[19] De ordening van de figuren is vrijwel identiek, waarbij met name de pose van Silvio en de plaatsing van Amor aan de oudere versie lijken te zijn ontleend. De enigzins melodramatische gebaren van Dorinda weerspiegelen echter vooral de Romeinse barok van de Carracci en vooral Guido Reni, waar Van Lint zich nogal toe aangetrokken voelde. Bij de latere Italiaanse versies van het thema, zoals van Guercino en Domenico Fiasella uit 1647 ligt de nadruk vooral op de emotionele interactie tussen de drie figuren.[20] Het is kenmerkend voor de Nederlandse opvatting van het thema, dat emoties nauwelijks enige rol van betekenis spelen. Dramatiek is ondergeschikt gemaakt aan de atmosferische en decoratieve kwaliteiten van de voorstelling, hetgeen vooral bepaald wordt door het landschap. Dit geldt voor het landschap van Saftleven, dat veel meer is dan een decoratief behangetje, maar blijkt pas echt bij het schitterende paneeltje van Breenbergh in Brest (afb.51.3).

De houding van Dorinda op een anonieme tekening in Kassel vertoont een meer dan toevallige gelijkenis met het Berlijnse schilderij. Vermoedelijk is de tekening van de hand van Flinck, zoals Sumowski vermoedde.[21]

P.v.d.B.

51.2 JAN VAN NOORDT (?)
Jachtportret
Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

51.3 BARTHOLOMEUS BREENBERGH
Silvio en Dorinda (1635)
Brest, Musée municipal

1 Zie hiertoe cat.nr.12.
2 Rumpf 1794, p.50.
3 *Ibid.*, p.50.
4 De figuren zijn van Hendrick de Clerck. Národní Galerie, Praag, inv.nr.0-9409. Ook Pieter van der Borchts illustratie voor een Antwerpse editie van de *Metamorfosen* uit 1591 lijkt nauw verwant, zij het dat de figuren spiegelbeeldig zijn afgebeeld. Zie met betrekking tot het onderwerp I.Lavin, 'Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian myth', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17 (1954), p.260-287.
5 Herman Saftleven werkte onder meer samen met zijn broer Cornelis, zoals in een uit 1642 daterend schilderij van een *Landschap met slapende jager*, dat zich in de collectie van George en Maida Abrams in Boston bevindt. Ook heeft hij met Cornelis van Poelenburch samengewerkt, zoals blijkt uit een *Landschap met arcadische figuren* in het Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig, dat een jaar later werd geschilderd (inv.nr.343).
6 I.Geismeier, 'Neuerwerbungen der Gemäldegalerie', in *Forschungen und Berichte* 11 (1968), p.141.
7 Geismeier 1988, p.130.
8 Kettering 1974, p.243.
9 Roethlisberger 1981, p.71.
10 Een vergelijking met de eveneens uit 1635 stammende *Pomona* spreekt in dat opzicht boekdelen (cat.nr.14).
11 Zo gebruikte Bloemaert voor een van de soldaten op *Paulus voor koning Agrippa* (Centraal Museum, Utrecht) hetzelfde model als voor Silvio, en zien we de oude Linco terug als Jozef in de *H.Familie* uit 1635 (afb.14.2), en als Cimon in een *Caritas Romana*, die wellicht iets later is geschilderd (afb.15.1).
12 Volgens Hofstede de Groot (fiches, RKD).
13 Annotatie RKD. Ook Peter Sutton schreef het aan Van Noordt toe (P.C.Sutton, *Dutch Art in America*. Washington 1986, p.245). Het schilderij werd ook als Jan van Noordt geveild, en wel bij Sotheby's in Londen op 7 november 1951, onder nr.66.
14 Vergelijk bijvoorbeeld de *Herderin met fruitmand*, Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage, inv.nr.NK 1742, en de *Jonge vrouw met zwarte sluier* in de collectie van Dr.Alfred Bader in Milwaulkee.
15 Roethlisberger 1981, p.71.
16 Het schilderij van Breenbergh uit het Musée Municipal in Brest, inv.nr.64-3-1, dateert eveneens uit 1635.
17 Gennari schilderde het moment, dat Silvio de als wolf verklede Dorinda met zijn pijl raakt. Zie voor afbeeldingen van de gehele serie N.B.Grimaldi, *Il Guercino. Gian Francesco Barbieri 1591-1666*. Bologna 1968, afb.78-81. Voor aanvullende informatie, zie G.Cupini, A.M.Matteucci, *Ville del Bolognese*. Bologna 1967, p.342-343. Het Castello La Giovannina, waar de fresco-cyclus is geschilderd, herbergt ook cycli met voorstellingen uit de *Gerusalemme liberata* en *Orlando furioso*.
18 Zie met betrekking tot de cyclus van Quantin Van Gelder 1978, p.254-259, afb.28.
19 Szépmüvészeti Múzeum, Budapest, inv.nr.87.5. Van Van Lint is nog een tweede episode uit *Il pastor fido* bekend, welke direct op het schilderij in Budapest aansluit. Dit is de weinig voorkomende scène *Silvio en Linco dragen de gewonde Dorinda* (veiling Londen (Christie's) 15/4/1992, nr.16). Overigens was het thema in Vlaanderen weinig populair, in tegenstelling tot Nederland. Afgezien van de verschillende versies die Van Dijck van *De bekransing van Amaryllis* maakte (zie afb.7), is Van Lint de enige Vlaamse kunstenaar van naam, die het literaire thema tot uitgangspunt nam.
20 Het kapitale schilderij van Il Guercino hangt in de Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv.nr.367; de *Silvio en Dorinda* van Domenico Fiasella bevindt zich in particulier bezit in Genua. Het schilderij is afgebeeld in *Emporium. Rivista mensile d'Arte e di Cultura* 139 (1964), p.67.
21 Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, inv.nr.4808. Zie over de verschillende toeschrijvingen Oehler 1979, p.116. Mogelijk is de tekening ook in verband te brengen met een uit 1662 daterend schilderij van Jan van Neck in de Hermitage te Sint Petersburg.

52A

Dirck Dircksz (van) Santvoort

Herderin

Pendant van nr.52B
Paneel, 30 x 24.8 cm
Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
Inv.nr.1773

52B

Dirck Dircksz (van) Santvoort

Fluitspelende jongen in jachtkostuum

Pendant van nr.52A
Gemonogrammeerd en gedateerd op de jachthoorn: *1632 D.VS* (V en S ineen)
Paneel, 29.8 x 25 cm
Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
Inv.nr.1772

Herkomst
Collectie Mw.J.H.Van der Kuhlen van Zwijndregt; Veiling collectie Van der Kuhlen van Zwijndregt, Rotterdam, 22/10/1872, nrs.33 en 34; Aangekocht door de Gemeente Rotterdam

Collectiecatalogi
Obreen 1880, p.129, nrs.257-258; Ebbinge Wubben 1962, p.126, nrs.1772-1773; 1972, p.83, 221-222, nr.1772-1773, afb.

Literatuur
De Roever 1889, p.38; Geffroy 1905, p.136, 137, afb.; Wurzbach II, p.559; Gudlaugsson 1938, p.25-26; Thieme-Becker XXIX (Stechow), p.453; Liverpool/Londen 1956, p.16, nrs.37-38; Van Braam 1958, I, p.404, nrs.4666-4667; Wishnevsky 1967, p.242, nrs.162-163; Kettering 1974, I, p.59, 99, 106-107; II, p.384 noot 100, 549, 562, afb.60-61; Wright 1980, p.407; Sumowski I, p.83 (alleen herderin); Kettering 1983, p.152 noot 44; Rome 1983 (Roovers), p.30, 94-95, nrs.13-14, afb.; Kettering 1983a, p.6; Hecht 1987, p.692, afb.30 (herder); Ekkart 1990, p.254 noot 7 (alleen herderin)

Tentoonstellingen
Liverpool/Londen 1956, nrs.37-38; Rome 1983, nrs.13-14

Deze twee kleine pendants staan vanaf de aankoop in 1872 traditioneel op naam van Dirck Dircksz [van] Santvoort. Recent werd de toeschrijving in twijfel getrokken door Hecht, op grond van het feit, dat Santvoort zijn schilderijen doorgaans voluit signeerde en dat zijn vroege werk vooral verwant is aan de stijl van Jacob Gerritsz Cuyp.[1] Nu gaat dat laatste zeker op voor zijn vaak wat stijve portretten van kinderen, die in geen enkel opzicht verband lijken te houden met het paartje in Rotterdam, dat een veel vlottere toets toont.[2] De portretten, waar Hecht vooral op zinspeelde, ontstonden echter na het midden van de jaren dertig, terwijl de vroege historiestukjes van Santvoort vanwege het impasto en sterke clair-obscur vooral aan Rembrandt doen denken.[3] Dat Santvoort Rembrandt goed gekend moet hebben mogen we wel aannemen. Niet alleen wordt in een document uit 1647 'Een Tronij na Rembrandt van Dirck van Santvoort' vermeld[4], hij vernoemde tot tweemaal toe een zoon naar die Amsterdamse schilder.[5] Ook deze twee pendantjes lijken in schildertechnisch opzicht zeer verwant aan het werk uit de Rembrandt-school. De sterke contrasten, vlotte schildertoets en de gedempte kleuren met felle hoogsels lijken vooral de stijl van Govert Flinck te weerspiegelen, die eveneens een voorkeur voor dergelijke pastorale halffiguren had. Met name een *Herder*, die zich vroeger in de collectie Tels in Wassenaar bevond, doet sterk aan de Rotterdamse pendants denken.[6]

Het tweede argument van Hecht, dat het monogram *DVS* een ongebruikelijke signatuur is voor Santvoort, snijdt weinig hout. Weliswaar signeerde hij zijn meeste schilderijen voluit zonder het voorvoegsel 'van', maar dit hoeft geenszins uit te sluiten, dat hij in zijn beginperiode anders signeerde.[7] Twee tekeningen in het Teylers Museum in Haarlem werpen m.i. een interessant licht op deze problematiek. Beide tekeningen zijn kopieën naar Rembrandt, en wel van diens *Zelfportret* uit 1632, tegenwoordig in Glasgow[8], alsmede van een schilderij uit datzelfde jaar, voorstellende een *Jonge vrouw met een geborduurd kleed*, dat zich in Milaan bevindt.[9] De kopie naar Rembrandts *Zelfportret* draagt de signatuur *D .....voRT*, de andere kopie draagt hetzelfde monogram als de Rotterdamse fluitspeler, *DVS*, waarbij de V en de S op identieke wijze verstrengeld zijn.[10] Al met al is het nog te vroeg om een definitief oordeel over de toeschrijvingskwestie te geven. Ik zie echter geen reden om aan de traditionele toeschrijving te twijfelen, ondanks het feit dat dergelijke halffiguren binnen het oeuvre van Santvoort een enigzins geïsoleerde plaats innemen.[11] Interessant in dit verband is een (zeer matige) foto op het RKD van een schilderij met een dwarsfluitspelende jongeman, welke zeer sterk doet denken aan de Rotterdamse fluitspeler. De aankleding is vergelijkbaar, het gezicht sterk gelijkend en de handzetting is zelfs volstrekt identiek. De houding van de figuur is echter meer gebogen.[12]

De fluitspeler en zijn herderin lijken mij geen portretten te zijn. Niet alleen wijken ze

Dirck Dircksz (van) Santvoort *Fluitspelende jongen in jachtkostuum*

Dirck Dircksz (van) Santvoort *Herderin*

sterk af van Santvoorts (kinder)portretten, die over het algemeen wat gladder en braver zijn gepenseeld, tevens missen de gezichten de individuele trekken, die een portret zo eigen zijn. Pastorale onderwerpen laten zich zonder al te veel moeite in het oeuvre van Santvoort inpassen. Uiteraard was dit genre, en dan met name het pastorale portret, populair in Amsterdam met zijn patriciërsmaecenaat, en ook een schilder als Santvoort heeft zich op dit terrein begeven. Er zijn een aantal pastorale portretten van hem bekend, zoals de beide kinderportretten van Martinus en Clara Alewijn uit 1644[13] en het vijf jaar eerder geschilderde portret van *Petronella Spiegel als herderin* (afb.52.1).[14] Pastorale figuurstukjes, zoals de beide paneeltjes uit Rotterdam, nemen bij Santvoort echter een uitzonderlijke plaats in. Niettemin wordt een aantal van zulke schilderijen aan hem toegeschreven, waaronder een *Herderin*, die zich vroeger in de collectie Thurkow in Den Haag bevond.[15]

Opmerkelijk is overigens de aankleding van het paar van Santvoort. Het meisje is, ondanks haar voor een herderin ongebruikelijke kleding[16] duidelijk als zodanig te herkennen, in tegenstelling tot de jongen. Deze is gekleed in een modieus jachtkostuum, met aan zijn gordel een dolk en een jachthoorn, terwijl zijn hoofd is getooid met een zwierige baret met pluim. Niets in zijn aankleding doet denken aan een herder. De dwarsfluit of 'pijp' verwijst als instrument meer naar een militaire 'pijper', zoals Hendrick ter Brugghens fluitist in Kassel[17], dan naar een herder, die meestal de blokfluit hanteert. Herders en jagers, die uiteraard ook tot het arcadisch erfgoed behoren, komen overigens wel samen voor in pastorales, zij het echter vooral op groepsportretten (zie cat.nr.9). Van later datum is een ander paar met een *Herderin* en een *Jager* van de hand van de in Utrecht geboren Leidse fijnschilder Arie de Vois.[18] De jager valt door zijn pastorale kleding echter veel minder uit de toon dan de jongeman van Santvoort.

P.v.d.B.

1 Hecht 1987, p.92.
2 Te denken valt aan de serie van vijf portretten van de dochters van Elbert Dircksz Spiegel en Petronella Roeters uit 1639. Zie over deze portretten en hun betekenis Ekkart 1990, pass. De suggestie van Sumowski (I, p.83), dat de *Herderin* uit 1631 (sic!) in stilistisch opzicht nauw verwant zou zijn met het *Portret van Geertruyt Spiegel met distelvink*, een van de vijf portretten, werd terecht door Ekkart weerlegd (Ekkart 1990, p.254 noot 7). Het jaartal op het laatste schilderij werd tot nu toe altijd gelezen als 1630 of 1631. Recent onderzoek wees echter uit dat het laatste cijfer ongetwijfeld een 9 moet zijn geweest (*ibid.*, p.249). Overigens werd in 1991 het laatste cijfer door Christopher Brown nog als 1 gelezen (Brown 1991, p.411 noot 1).
3 Onder meer *De Emmäusgangers* uit 1633, Musée du Louvre, Parijs, inv.nr.1828.
4 Zie hiertoe W.L.Strauss e.a., *The Rembrandt documents*. New York 1979, p.255, doc.nr.1647/4.
5 De Roever 1889, p.35. Op grond van deze gegevens vermoedde Broos zelfs dat Santvoort een leerling van Rembrandt zou zijn geweest (B.Broos, 'Fame shared is fame doubled', in Amsterdam/Groningen 1983, p.35-58).
6 Voor een illustratie, zie Kettering 1983, afb.17.
7 Het *Portret van Adriaentje Rosenkrans* dat zich voorheen in de collectie van Victor de Stuers bevond, is volgens De Roever met D.V.Santvoort gesigneerd. Ook *De Emmaüsgangers* in het Louvre te Parijs uit 1633 draagt deze signatuur. Voor een derde schilderij uit datzelfde jaar, een *Oude man met vis* in het Muzeum Naradowe in Warschau (inv.nr.WIL 1530), geldt hetzelfde. Wellicht had De Roever gelijk met zijn opmerking dat deze wijze van signeren wellicht typerend was voor zijn vroege stukken (De Roever 1889, p.38).
8 Bruyn 1982-, II, nr.A58.
9 *Ibid.*, nr.C57.
10 Haarlem, Teylers Museum, inv.nrs.0x64 en 0x65. Voor afbeeldingen van beide tekeningen, zie P.Schatborn, 'Van Rembrandt tot Crozat. Vroege verzamelingen met tekeningen van Rembrandt' in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1981), p.40, afb.25-26. De correct gelezen signaturen werden gepubliceerd in Bruyn 1982-, II, p.236, 679.
11 Eerder werd al de vergelijking getrokken van deze beide pendants met het veel grotere duet in Basel (cat.nr.1). Ondanks wat formele overeenkomsten lijdt het m.i. geen twijfel dat er hier sprake is van twee verschillende kunstenaars.
12 Volgens de informatie op het RKD zou het betreffende schilderij zich bevinden in de collectie Baker, Ingsbank, Grosmont in Yorkshire. Op het karton bevindt zich verder nog de opmerking van Hofstede de Groot, dat het werk een kopie zou zijn naar een exemplaar in de Buccleugh-collectie. Frits Duparc attendeerde mij op deze zeer op het Rotterdamse paar gelijkende pendantjes in die collectie.
13 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A1310-A1311.
14 Musée des Beaux-Arts, Rodez, inv.nr.MNR 455. Zie m.b.t. de serie van Zintuigen, waar dit portret deel van uitmaakt, noot 2.
15 Foto RKD. Ook in de zgn.Hofstede de Groot fiches worden een aantal pastorale figuurstukken van zijn hand vermeld. Geen hiervan draagt echter een signatuur.
16 Kettering (1974, p.384 noot 100) noemt haar jurk een 'peasant gown'.
17 Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, GK nr.179. Zie over de kwestie van de blaasinstrumenten L.J.Slatkes in Utrecht/Braunschweig 1987, p.101-102.
18 De *Rustende jager*, Mauritshuis, 's-Gravenhage, inv.nr.204; *Herderin*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv.nr.1730.

52.1 DIRCK VAN SANTVOORT
Petronella Spiegel als herderin
Rodez, Musée des Beaux-Arts

53

Adriaen van de Velde

Landschap met kudde en herderspaar

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder: *A.V.Velde 1663*
(alleen jaartal leesbaar)
Paneel, 29 x 35.5 cm.
Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag
Inv.nr.197

Herkomst
Mogelijk identiek met 'Een Drinkent koetje, en andere Beesjes en Beeldjes', uit de collectie Pieter van der Lip, die op 14 juni 1712 werd geveild in Amsterdam (Hoet I, p.146, nr.3, voor f.300.-); Wellicht ook identiek met 'Een Drinkend Koetje enz ...' uit de collectie Richard Pickfatt, die op 12 april 1736 in Rotterdam werd geveild (Hoet I, p.468, nr.40, voor f.252.-); Collectie F.Drabbe, Leiden; Veiling Collectie Drabbe, Leiden 1/4/1743, nr.19, voor f.250.- (Hoet II, p.77, nr.19); Collectie Willem Lormier, 's-Gravenhage ('Een Doorsiende Landschap, met beelden, Koeyen en Schaapen, en een Paart dat agter een boom komt', Hoet II, p.445); Veiling collectie Lormier, 's-Gravenhage (Franken) 4/7/1763, nr.313, voor f.400.- (Hoet/Terwesten, p.334, nr.313); Veiling collectie Mr. Willem van Wouw e.a., 's-Gravenhage (Pictura) 29-30/5/1764, nr.8, voor f.400.- (Hoet/Terwesten, p.357, nr.8); Collectie P.L.de Neufville, Amsterdam; Veiling Collectie De Neufville, Amsterdam (Cok) 19/6/1765, nr.104, voor f.655 (Hoet/Terwesten, p.476, nr.102); Kabinet Prins Willem V, 's-Gravenhage (Hoet/Terwesten, p.716); Onder Napoleon in het Musée du Louvre, Parijs (1795-1815; Inv.1795, nr.171)

Collectiecatalogi
(Mauritshuis) Terwesten 1770, p.55; Steengracht 1826, III, p.22, nr.62; 1914, p.394, nr.197, afb.; Duparc 1980, p.107-108, 229, nr.197, afb.; Sluijter-Seijffert 1985, p.454, nr.197, afb.; (Schilderijengalerij Prins Willem V) Brenninkmeijer-De Rooij 1982, nr.64

Literatuur
Smith V, p.218, nr.144; Immerzeel 1842-43, III, p.163; Nagler XX, p.29; Burger 1858-60, I, p.266; Waagen 1860, II, p.410; Waagen 1862, p.173, 313; Gower 1875, p.36-37, nr.162; Voll 1903, p.100, afb.; Von Wurzbach II, p.749; Hofstede de Groot IV, p.521, nr.140; Martin 1936, p.334, 338, afb.183; Martin 1950, p.74, nr.128, afb.; Parijs 1950, p.44, nr.90; Van Braam 1958, p.467, nr.5439; Bénézit VIII, p.501; Boyer 1972, p.157, nr.171; Müllenmeister 1973-81, III, p.81; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76, III, p.234, nr.164; Fock 1976, p.119; Brenninkmeijer-de Rooij 1976, p.173, nr.164; Robinson 1979, p.19; Wright 1980, p.463; Rome 1983 (Roovers), p.32, nr.16, afb. p.97; Montreal 1990 (Duparc), p.190 noot 6

Tentoonstellingen
Parijs 1950, nr.90; Rome 1983, nr.16

Een zeer overeenkomstige voorstelling door Adriaen van de Velde, met een bijna identiek paard, is gedateerd 1664.[1] Een aan de compositie verwante tekening bevindt zich in een particuliere verzameling in New York.[2] Verschillende elementen uit dit schilderij komen in ander werk van Van de Velde terug.[3]

Een voorstelling als deze ligt op het grensvlak tussen verschillende schilderkunstige genres. Is het een pastoraal landschap, een veestuk, of een boerderijtafereel? In beide schilderijen behoren de figuren in feite tot de achtergrond, terwijl op de voorgrond allerlei dieren zijn afgebeeld op het eerste plan van de compositie. Houbraken beschouwde Adriaen van de Velde als een veeschilder en noemde hem een van de grote schilders van 'slachtdieren'.[4] Het paar links op het middenplan lijkt niet op de herders die we bij Berchem, Pijnacker of Cuyp tegenkomen, maar meer op de boerenknechten in de landschappen van Paulus Potter, aan wie Van de Velde veel materiaal ontleende. Het doorkijkje in de verte wekt de suggestie van een dorpje of een paar huisjes, wat het gevoel nog versterkt dat er een boerderij in de buurt moet zijn. Deze herders zijn inderdaad niet ver van huis. Anders dan de dolende, geïdealiseerde figuren in de Italiaanse landschappen zijn het veel meer Nederlandse typen, die associaties oproepen met het boerenleven op het platteland.

A.C.

1 Collectie H.M. Koningin Elisabeth II, Windsor Castle, inv.nr.3219.
2 Collectie Emile Wolf, New York (Robinson 1979, cat.nr. B-3). Een getekende kopie bevindt zich bij Rob Noortman in Maastricht.
3 Deze zijn beschreven in Duparc 1980 (cat.), p.108.
4 Houbraken II, p.132. Zie hierover ook Chong 1988.

Adriaen van de Velde *Landschap met kudde en herderspaar*

Jan Baptist Weenix *Landschap met herders*

54 Jan Baptist Weenix
Landschap met herders

Doek, 115.5 x 137.5 cm
Öffentliche Kunstsammlung,
Kunstmuseum, Basel
Inv.nr.636

Herkomst
In 1887 aan het museum geschonken[1];
In 1926 in het Bachofenhaus, Basel

Collectiecatalogi
1889, p.52, nr.126; 1926, p.125, nr.636

Literatuur
Gerstenberg 1919, p.15, 16; Gerstenberg 1923, p.150, 151, 159, pl.LV, afb.2 (omstreeks 1645); Budde 1929, p.93; Von Sick 1930, p.12 (als gedateerd 1645); Thieme/Becker XXXV (Kreplin), p.246; Bénézit VIII, p.692; Schaar 1958, p.11 noot 12 (omstreeks 1649); Steland-Stief 1962-63, p.185 noot 2; Utrecht 1965 (Blankert), p.148 noot 10, 175 noot 5, 177-178, 179, nr.98, afb.101; Nieuwstraten 1965/2, p.275; Chiarini 1965, p.76; Ginnings 1970, p.35, 128-129, nr.18, afb.37 (ca.1648); Steland-Stief 1971, p.110 noot 2; Kettering 1974, II, p.490 noot 47; Salerno 1977-80, II, p.450; III, p.1102 noot 4; Blankert 1978, p.148 noot 10, 175 noot 5, 177-178, 179, app. p.262 noot 54, nr.98, afb.; Wright 1978, p.215, afb.(Jan Baptist óf Jan Weenix, na 1660); Bernt III, nr.1459, afb.; Müllenmeister 1973-81, III, p.95; Schloss 1983, p.72, 95 noot 22; Harwood 1988, p.143 (als inv.nr.363); 's-Gravenhage/San Francisco 1990 (Broos), p.475 noot 16

Tentoonstellingen
Utrecht 1965, nr.98

Zowel Rebecca Ginnings als Albert Blankert dateerden dit schilderij van Jan Baptist Weenix omstreeks 1648.[2] Deze datum lijkt mij correct, mogelijk is het nog iets later geschilderd, gezien het wat gedempte koloriet.[3] Het werk, dat Weenix kort na zijn terugkeer uit Italië maakte, wordt gekenmerkt door een snelle, virtuoze toets, met een voorkeur voor grote vlakken, die zijn werk zo bijzonder herkenbaar maakt. Ook zijn kleurgebruik is frappant, veroorzaakt door de tegenstelling tussen de naar tonaliteit neigende pasteltinten in het verschiet en de heldere kleurvlakken op de voorgrond, meestal gesublimeerd in de kleding van een zittende vrouw.[4]

Dit idyllische tafereel van een herderspaar, rustend bij een sokkel, met op de achtergrond de contouren van een stad (Rome) geeft een ander aspect van de campagna weer dan bijvoorbeeld de schilderijen van Nicolaes Berchem (zie cat.nrs.7-8). In tegenstelling tot Berchem had Weenix een grote voorkeur voor het inpassen van allerlei architectuur- en beeldhouwwerkfragmenten in zijn schijnbaar realistische-, maar in werkelijkheid imaginaire wereld.

Voor zijn *plein air* genretaferelen (hij kan nauwelijks een landschapschilder *pur sang* worden genoemd) hanteerde Weenix meestal vaste compositie-schema's. Het schilderij uit Basel is daar een voortreffelijk voorbeeld van. De linkerzijde van de compositie is afgegrendeld door een klassiek architectuurmotief, in dit geval een kelkkrater op een sokkel. De voorgrondpartij is bewust donker gehouden, teneinde het volle licht op de figurengroep te laten vallen, een herderspaar en een oude vrouw, mogelijk afgeleid van een inventie van Weenix' leermeester Bloemaert (afb.11.1), gecompleteerd met de onafscheidelijke hond. De rechterzijde van de voorstelling is gevuld met de rustende kudde schapen en geiten, terwijl het in alternerende plans opgebouwde landschap het oog leidt naar de contouren van een stad. Deze *skyline* loopt naar rechts af en mondt tenslotte aan de rechter beeldrand uit in een minuscuul vergezicht. Veel van Weenix' schilderijen hebben een dergelijke opbouw, soms in spiegelbeeld. Een schilderij, dat in dit opzicht voortreffelijk met dat uit Basel valt te vergelijken is een *Landschap met figuren en ruïnes* (afb.54.1), dat helaas niet gedateerd is, maar ongetwijfeld uit dezelfde tijd stamt als het hier getoonde werk. Vergelijking tussen beide werken bewijst dat een identieke opbouw kan leiden tot een volstrekt ander resultaat. De plaats van de kelkkrater wordt op dit werk ingenomen door het fameuze antieke beeld *Equus cum Leone*, geflankeerd door de resten van een antieke tempelbouw. Ook dit schilderij bezit een repoussoir in de vorm van een stilleven, dat contrasteert met de sterkere belichting van de figurengroep en een bijbehorende kudde, terwijl het golvende landschap langs de Pyramide van Caius Cestius en het Castel Sant' Angelo tenslotte in een haven uitmondt. Overigens lijkt het gebruik van vaste compositieschema's bij Weenix geenszins een leidraad voor dateringen. Ook in 1658 paste Weenix, zij het met de nodige nuanceverschillen, dit schema nog toe in het *Italiaans landschap met herberg en boerenfamilie* in het Mauritshuis te Den Haag (afb.55.1). Ook *De rust op de vlucht naar Egypte* in Rotterdam (afb.55.2), dat door Guido Jansen terecht als een laat werk werd beschouwd[5], toont een variant van het bekende patroon.[6] De datering van het *Landschap met herders* is voornamelijk gebaseerd op het gevarieerde koloriet en de losse toets, die vooral aansluit op schilderijen, die vóór 1650 zijn ontstaan, zoals het 1648 gedateerde *Jachtgezelschap bij ruïnes*.[7] Ook het figuurtype van de herderin is een vaker terugkerend gezicht in de schilderijen van Weenix uit de periode 1648-1650.[8]

Van Weenix' hand zijn overigens enkele studiebladen met dieren en figuren bekend, zonder twijfel een gevolg van zijn opleiding bij

Abraham Bloemaert. Ook zal hij studies van Romeinse monumenten, kerken en palazzi hebben gemaakt, gezien het veelvuldige gebruik van dergelijke motieven in zijn schilderijen. Directe voorstudies voor schilderijen kennen we helaas niet. Dat hij daarvan toch veel gebruik zal hebben gemaakt, lijdt echter geen twijfel. Zo komt de herderin in dezelfde houding voor in het reeds genoemde schilderij uit Detroit (afb.54.2), terwijl de zich omdraaiende geit op identieke wijze in het *Landschap met figuren en ruïnes* (afb.54.1) figureert.[9] Vermoedelijk zal ook zoon Jan Weenix van de studies van zijn vader gebruik hebben gemaakt.[10] Een vroeg werk van Jan Weenix uit 1660 is min of meer een pastiche van elementen uit het werk van zijn vader. De kolossale krater is bijvoorbeeld afkomstig uit het werk in Basel.[11]

De opvatting van Gerstenberg, dat de achtergrondpartij een vedute van Rome zou zijn[12], werd terecht weerlegd door Chiarini.[13] Hoewel Weenix hier inderdaad geen echte vedute heeft geschilderd, heeft hij wel degelijk gepoogd de illusie van een stadsgezicht uit te beelden. Overigens is de vrijheid om Romeinse- en renaissance-monumenten schijnbaar willekeurig in zijn composities op te nemen symptomatisch voor het werk van Jan Baptist Weenix. Zo werden de fameuze Dioskuren uit het hartje van Rome gebruikt om een *Italiaans havengezicht* op te sieren[14], terwijl de Pyramide van Caius Cestius de ene keer achter de Porta San Paolo (afb.55.2) en de andere keer aan de haven staat (afb.54.1).[15]

De vaas op de sokkel links is vermoedelijk een Romeinse kelkkrater, of althans daarvan afgeleid. De krater is gedecoreerd met een voorstelling uit Vergilius' *Aeneïs* (v, 84-93). De afgebeelde gebeurtenis speelt zich af tijdens Aeneas' tweede verblijf op Sicilië, wanneer hij een offer wil brengen ter nagedachtenis aan zijn gestorven vader Anchises, en er plotseling een slang onder het altaar vandaan schuift, en zich te goed doet aan het offervlees.[16]

P.v.d.B.

54.1 JAN BAPTIST WEENIX
Landschap met figuren en ruïnes
Londen, Heim Gallery Ltd.

54.2 JAN BAPTIST WEENIX
Landschap met moeder en kind
Detroit, Institute of Arts

1 Over de herkomst van het schilderij vóór 1887 is jammer genoeg niets bekend.
2 Ginnings 1970, nr.18; Blankert 1978, nr.98. Nieuwstraten, in een buitengewoon kritische recensie van de tentoonstelling in Utrecht en de bijbehorende catalogus (Utrecht 1965), vond het schilderij 'questionable' (Nieuwstraten 1965, p.275). Het werk is in de achtergrondpartijen enigzins 'verpoetst', hetgeen een rol in de beoordeling kan hebben gespeeld. Er is echter geen enkele reden om aan de toeschrijving te twijfelen. De suggestie van Wright (1978, p.215), het werk aan het eind van de zestiger jaren (sic!) te dateren, dient met een korreltje zout te worden genomen.
3 Volgens Schaar (1958, p.11) dient het schilderij om deze reden rond 1649 te worden gedateerd, in dezelfde tijd als Weenix' 1649 gedateerde werken in de Wallace Collection te Londen en het Centraal Museum te Utrecht.
4 Het fraaiste voorbeeld is wel de als Maria geïdentificeerde vrouw op *De rust op de vlucht naar Egypte* in het Philadelphia Museum of Art. Voor een illustratie, zie Montreal 1990, nr.62.
5 G.Jansen in *Italianisanten en bamboccianten*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1988, cat.nr.26.
6 Opmerkelijk is de gelijkenis in compositie met een evident vroeg werk, dat zich in 1991 in de collectie van Haboldt en Co. in Parijs bevond.
7 Collectie Severance A.Millikan, Cleveland (Blankert 1978, nr.97).
8 Zoals op het fabuleuze *Landschap met moeder en kind* in het Detroit Institute of Arts, inv.nr.41.57 (afb.54.2).
9 Deze geit was zonder twijfel gebaseerd op een van Weenix' dierstudies, gezien het veelvudig gebruik van dit motief.
10 Zie met betrekking tot de relatie tussen het werk van de oude en de jonge Weenix, Schloss 1983, pass.
11 Huidige verblijfplaats onbekend. Het schilderij bevond zich vroeger in de verzameling Boysen in Berlijn. Zie over deze kwestie, alsmede andere voorbeelden van ontlening Schloss (*ibid.*, p.72 e.v.). Een dergelijke krater komt ook voor op een aan Jan Baptist Weenix toegeschreven schilderij in het Virginia Museum in Richmond. Naar mijn mening is dit echter een vroeg werk van Jan Weenix.
12 Gerstenberg vermoedde dat Weenix een vedute van het Kapitolijn had geschilderd, met prominent in het midden de S.Maria in Cosmedin (Gerstenberg 1923, p.150). Afgezien van het feit dat deze kerk niet bij het Kapitolijn, maar precies tussen de Aventijn en het Palatijn in ligt, zie ik geen enkele overeenkomst. De kerk doet echter enigzins denken aan de S.Giorgio in Velabro, maar dan een zeer vrije interpretatie daarvan. Een bijna identieke kerk komt voor op een *Italiaans landschap met figuren en Giambologna's 'Sabijnse maagdenroof'* in het Wadsworth Atheneum in Hartford.
13 Chiarini 1965, p.76.
14 Centraal Museum, Utrecht (bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst). Het schilderij is 1649 gedateerd.
15 Zie over deze kwestie ook F.Duparc in Montral 1990, p.197.
16 Met dank aan Jan de Jong, die de scène identificeerde.

55

Jan Baptist Weenix
Erminia bij de herders

Gesigneerd onder, links van het midden: *Gio: Batta Weenix f.*
Rechtsonder, overgeschilderd een oud inventarisnummer, *56*
Doek, 108 x 143.5 cm
Staatliche Schlösser und Gärten, Jagdschloß Grunewald, Berlijn
Inv.nr.GK I 10030

Herkomst
Vermoedelijk door Frederik II van Pruisen verworven tussen 1769 en 1779; 1779-1829 Collectie Frederik II en erven, Königliches Schloß, Berlijn (Nicolai 1786: 'Gemäldegallerie, Dritte Kabinett'; Rumpf 1803: 'Blau lackiertes Zimmer'; Rumpf 1823: 'Weißen Saal'); Kaiser Friedrich-Museum, Berlijn (1830-1906); Jagdschloß Grunewald (vanaf 1933)

Collectiecatalogi
Waagen 1830, p.210, nr.332; Bode 1878, p.447-448, nr.867; Börsch Supan 1964, p.132-133, nr.181, afb.; Börsch-Supan 1988, p.63

Literatuur
Nicolai 1779, p.667; Nicolai 1786, p.894, nr.445; Puhlmann 1790, p.165, nr.159; Rumpf 1794, p.108, nr.28; Rumpf 1803, I, p.275, nr.28; Rumpf 1823, I, p.336-337, nr.28; Schasler 1861, p.867; Parthey 1863-64, II, p.761, nr.4; Woltmann/Woermann 1879-88, III, p.572; Von Wurzbach II, p.847; Ledermann 1920, p.60; Thieme/Becker XXXV (Kreplin), p.246; Stechow 1948, p.197 noot 14; Ginnings 1970, p.46, 159, nr.43, fig.53 (ca.1650-51); Pigler 1974, II, p.458; Kuretsky 1979, p.11, 116, afb.9; 's-Gravenhage 1980 (Duparc), p.123; Schweers 1981-82, II, p.1126 (omstreeks 1660); Dordrecht/Leeuwarden 1988 (Jansen), p.181 noot 2; Kapp 1989, p.32-33; Börsch-Supan 1992, p.42 (ca.1660)

Erminia, de dochter van koning Cassano uit Antiochië, ontvlucht het door christelijke legers belegerde Jeruzalem, op zoek naar haar geliefde, de christelijke veldheer Tancred. Teneinde de stad te kunnen verlaten, hult zij zich in de wapenrusting van haar vriendin Clorinda, die als krijgsvrouwe van de moslims menig christelijk ridder in het stof had doen bijten. In haar poging het vijandelijk kamp te bereiken, loopt zij in een hinderlaag bij de broers Alcandro en Poliferno, die in haar de door hen gehaatte Clorinda herkennen. Zij vlucht, en weet aan haar achtervolgers te ontsnappen. Bij het bereiken van de Jordaan stijgt ze af en valt in slaap. De volgende ochtend wordt ze gewekt door het fluitspel van herders, en ze ontwaart een mandenvlechter met zijn schaapskudde, alsmede drie jonge knapen. Tegenover de oude herder stort zij haar hart uit en vraagt hem haar onderdak te verlenen, zodat haar gewonde ziel tot rust kan komen.

Deze gebeurtenissen vormen een belangrijke episode uit het fameuze epos *La Gerusalemme liberata* van de Italiaanse dichter Torquato Tasso (1544-1595) over de verovering van Jeruzalem door Godfried van Bouillon. Dit heldendicht in twintig gezangen werd in 1575 geschreven[1], en bleek een niet onbelangrijke inspiratiebron voor de Italiaanse schilderkunst. Vooral de geschiedenis van Rinaldo en Armida bleek enorm tot de verbeelding te spreken.[2] De populariteit van de door Jan Baptist Weenix weergegeven gebeurtenis heeft zonder twijfel te maken met het uit 1602 stammende traktaat van Giovanni Battista Agucchi.[3] Agucchi, een jonge vriend van Tasso, beschreef hierin een program voor het schilderen van de geschiedenis van Erminia. In het epische gedicht vormt de ontmoeting van Erminia met het herdersgezin een pastoraal intermezzo, welke het omringende geweld van de oorlog en het beleg buitensluit. Ook Weenix' versie ademt een pastorale geest, maar het is twijfelachtig of Agucchi's traktaat hierin een rol heeft gespeeld. Weenix' *Erminia bij de herders* wijkt niet wezenlijk af van de vele andere schilderijen met ruïnes, figuren en rustend vee in een Italiaans landschap, die we van hem kennen. Weenix heeft Tasso's tekst overigens zeer vrij geïnterpreteerd. Slechts de geharnaste verschijning van Erminia en de zich met mandvlechten bezighoudende herder verraden, dat de hier voorgestelde gebeurtenis is ontleend aan *La Gerusalemme liberata*. Het strijdgewoel op de achtergrond en de vage contouren van Jeruzalem dragen verder nog enigzins aan de authenticiteit van de voorstelling bij.

De atmosfeer op dit schilderij, waarbij de sterke tegenstelling tussen de rijk geschilderde Erminia en de schamel geklede herder heel opmerkelijk is, doet denken aan voorstellingen van een andere ontmoeting, die van *Granida en Daifilo*. Vooral in het schilderij, dat Ludolf de Jongh van het onderwerp schilderde, maar ook in versies van Backer, Van den Eeckhout en Van Noordt (zie cat.nrs.5, 33 en 46) is deze tegenstelling op een vergelijkbare wijze uitgewerkt. *Erminia bij de herders* van Jan Baptist Weenix dient dan ook veel meer vanuit de Nederlandse, dan vanuit de Italiaanse picturale traditie, waar het onderwerp aanzienlijk meer populariteit genoot, te worden bekeken.[4]

Traditioneel worden Erminia en de twee kinderen rechts van de herder als portretten beschouwd.[5] Deze interpretatie lijkt mij juist. De als Erminia verklede vrouw poseert meer voor de toeschouwer, dan dat zij zich tot de mandvlechter richt, met wie zij, getuige zijn gebaren, toch in gesprek heet te zijn. Ook haar gezicht lijkt zekere individuele trekjes te bezitten, net als de twee kinderen overigens, waarbij de jongen een typische portretpose heeft aangenomen.[6]

Het werk lijkt mij rond 1658-1660, dus in Weenix' laatste levensfase, geschilderd te zijn. De fijne, compacte manier van schilderen doet ogenblikkelijk denken aan twee andere werken

Jan Baptist Weenix *Erminia bij de herders*

uit deze periode. Ik doel hierbij op het 1658 gedateerde *Landschap met herberg en boerenfamilie* (afb.55.1) en de uit dezelfde periode stammende *Rust op de vlucht naar Egypte* (afb.55.2).[7] Het fijne, genuanceerde koloriet, dat sterk afsteekt tegen de fel gekleurde schilderijen uit de periode 1648-1652 is typerend voor de laatste schilderijen van Jan Baptist Weenix, die door hun elegantie overduidelijk een brug vormen naar de eerste havens en landschappen van Jan Weenix. Vooral de figuur van Erminia in haar ultramarijn-blauwe mantel is adembenemend mooi.

Het schilderij werd in 1779 voor het eerst genoemd door Friedrich Nicolai in de tweede editie van zijn beschrijving van Berlijn en Potsdam, en we kunnen dus aannemen, dat het werk tussen 1769, toen de eerste editie verscheen, en 1779 in het bezit van Frederik de Grote is terechtgekomen.[8] Tot 1829 bevond het werk zich in het Berlijnse Stadsslot, waar het eerst in een van de kabinetten van de Bildergalerie, en later in de zogenaamde Witte Zaal hing. In 1830 verhuisde het schilderij naar het Koninklijk Museum, later het Kaiser Friedrich-Museum. Daar bleef het tot 1906, waarna het werk tot 1933 niet meer te traceren bleek.[9] In dat jaar kwam het doek in het Jagdschloß Grunewald terecht, waar het tegenwoordig nog steeds te bewonderen valt.

P.v.d.B.

1 Ik heb gebruik gemaakt van de uit 1966 stammende editie van Tasso's *Poesie*, uitgegeven als deel 21 van de serie *La letteratura Italiana*, alsmede de vertaling, die J.J.L.ten Kate in 1856 opdroeg aan Koning Willem III (J.J.L.ten Kate, *Jeruzalem verlost*. Haarlem 1856, zevende gezang, verzen 6-16).

2 Voor een overzicht van voorbeelden, zie Pigler 1974, II, p.467-471.

3 Dit traktaat, getiteld *Impresa per dipingere l'historia d'Erminia*, bevindt zich in de British Library in Londen, als onderdeel van een bundeling historische verhandelingen, brieven en andere traktaten van Agucchi's hand (Harleian MS 3463). De betekenis van dit document voor de Italiaanse schilderkunst van het *seicento* werd zeer helder en indringend uiteengezet door Clovis Whitfield in zijn artikel 'A programme for 'Erminia and the shepherds' by G.B.Agucchi', *Storia dell'Arte* 19 (1973), p.217-229. Zie voor een korte samenvatting van deze materie L.Freedman, *The classical pastoral in the visual arts*. New York/Bern/Frankfurt/Parijs 1989, p.6-9.

4 De enige andere Nederlandse versie van het thema van de hand van Jan de Herdt uit 1667 sluit qua opvatting veel meer aan bij de Italiaanse traditie (Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr.2921). Deze traditie hield vooral in, dat er veel meer nadruk op handeling en dramatiek lag. De belangrijkste vertegenwoordiger uit Italië was in dit opzicht Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), van wie we een groot aantal voorstellingen kennen, die op Tasso's *La Gerusalemme liberata* zijn gebaseerd, waaronder meerdere versies van de ontmoetingsscène tussen Erminia en de herder. Zie hiertoe onder meer R.W.Lee, 'Erminia in Minneapolis', in *Studies in criticism and aesthetics, 1660-1800. Essays in honor of Samuel Holt Monk*. Minneapolis 1967, p.36-57, en Whitfield, *o.c.* noot 3. Een van de weinige Italiaanse voorbeelden, die min of meer verwant zijn aan Weenix' opvatting van het onderwerp, is een compositie van Sisto Badalocchio, die zich in de verzameling van de Duke of Northumberland bevindt (*ibid.*, afb.9).

5 Puhlmann 1790, p.165.

6 De hier door Weenix gebruikte pose werd vooral toegepast bij het schilderen van schuttersstukken en voorstellingen van vaandeldragers, zoals de uit 1617 stammende *Vaandeldrager van het Haagse Oranje Vendel* van Everard Quirijnsz van der Maes in het Haags Historisch Museum, inv.nr.29-ZJ, een van de kapiteins op Ferdinand Bols *Kolonel en kapiteins van de Goudse Schutterij* uit 1653 in het Stedelijk Museum Het Catharinagasthuis in Gouda, inv.nr.55.231, en een van de officieren op Frans Hals' beroemde *Officieren en onderofficieren van de St.Jorisschutterij* in het Frans Halsmuseum in Haarlem, inv.nr.113, dat tussen 1636 en 1639 werd vervaardigd.

7 Deze schilderijen bevinden zich respectievelijk in het Mauritshuis in Den Haag, inv.nr.901, en Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam, inv.nr.2803.

8 Nicolai 1779, p.667.

9 Het schilderij van Weenix wordt vanaf 1906 niet meer vermeld in de catalogi van het Kaiser Friedrich-Museum, ook niet als depotstuk of bruikleen aan een andere instelling. Ook heeft het werk in die tijd niet in Potsdam/Sanssouci of Schloß Charlottenburg gehangen.

55.1 JAN BAPTIST WEENIX
Italiaans landschap met herberg en boerenfamilie
's-Gravenhage, Mauritshuis

55.2 JAN BAPTIST WEENIX
Rust op de vlucht naar Egypte
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

56 Joachim Anthonisz Wtewael
De aanbidding van de herders

Gesigneerd en gedateerd op een van de stenen in het midden: *Ioachim Wte Wael fecit 1598*
Doek, 86.5 x 106.5 cm
Centraal Museum, Utrecht
Inv.nr.7390

Herkomst
Particuliere collectie, Londen; Kunsthandel, Londen (1932); Kunsthandel D.A.Hoogendijk, Amsterdam (1933-1935); In bruikleen aan het Centraal Museum (1933-1935); Verworven met behulp van de 'Vereeniging Rembrandt' (1935)

Collectiecatalogi
De Jonge 1933, p.105-106, nr.235, afb.8; De Jonge 1952, p.xxv, 163, nr.354, afb.18

Literatuur
Amsterdam 1934, p.16, nr.73; Martin 1935, p.126; De Jonge 1935, p.14, 17, afb.; De Jonge 1940, p.25; Utrecht 1941, p.68-69, z.nr.; Thieme/Becker xxxvi (Lindeman), p.286; De Jonge 1950, p.171; Utrecht/ Antwerpen 1952, p.59-60, nr.93; Nicolson 1952, p.248; Noë 1954, p.164-165; Utrecht 1954-55, p.13, nr.94; Van Braam 1958, p.502, nr.5915; Hauser 1964, p.251; Foucart 1965, p.17; Houtzager 1967, p.78, 274-275; Philippot 1970, p.246; Hauser 1973, p.251; Knipping 1974, II, p.441, 442, afb.pl.430; Kettering 1974, II, p.406 noot 209, app. p.607, pl.XIX, afb.63; Oxford 1975 (De Wit), onder nr.10; Lowenthal 1975, p.69-71, 157-159, nr.A-4; Lowenthal 1977, p.21 noot 15; Wright 1980, p.506; Müllenmeister 1973-81, III, p.110, 111, nr.578, afb.; Kettering 1983, p.40, 49, 169 noot 86, afb.26; Oursel 1984, p.140; Lowenthal 1986, p.64 noot 16, 70-71, 77, 84-85, 87, 88, 89, 91, 97, 116, 150, 165, 166, nr.A6, afb.8; New York 1988 (Jensen Adams), p.141; Huys Janssen 1990, p.18-19, afb.6; Londen 1990, p.72; Edinburgh 1992, p.156

Tentoonstellingen
Amsterdam 1934, nr.73; Utrecht 1941, z.nr.; *Religieuze kunst*, Centraal Museum, Utrecht 1946; Utrecht/Antwerpen 1952, nr.93; Utrecht 1954-55, nr.94; *Zoutglazuur*, Rijksmuseum Het Princessehof, Leeuwarden 1975-76

Hoewel *De aanbidding van de herders* geen idylle in de strikte zin genoemd kan worden, is dit schilderij van Joachim Wtewael buitengewoon belangrijk geweest voor de ontwikkeling van pastorale en idyllische voorstellingen in de Hollandse schilderkunst van de 17de eeuw. Kettering wees erop, dat de *all' antica* geklede herder met het lam op de schouder sterk afwijkt van wat gebruikelijk was in dergelijke voorstellingen.[1] Joachim Wtewael was de eerste, die dit type in de Nederlandse schilderkunst introduceerde. Deze herder, met zijn ontblote bovenlijf, strooien hoed en elegante pose steekt nogal af bij de twee aanzienlijk minder geïdealiseerde figuren op de voorgrond. Met name de jongste van de twee doet in pose en uiterlijke verschijning sterk denken aan de geknielde rugfiguren, die vaak in het werk van de Bassani figureren.[2] Een *case in point* is wel, dat één van de door Anne Lowenthal als authentiek beschouwde versies van Wtewael lange tijd als een Jacopo Bassano door het leven ging.[3] Niettemin dient de invloed van de gebroeders Bassano op het werk van Wtewael niet te worden overschat. Slechts in het gebruik van details en enkele figuurtypen zijn er overeenkomsten waar te nemen.[4] Directe ontleningen van andere schilders zijn er overigens wel. Een voorstelling met *De aanbidding van de koningen* van Maerten de Vos, in prent gebracht door Jan Sadeler in 1581 (afb.56.1), lijkt de bron te zijn geweest voor de architectuuromlijsting, het korinthische kapiteel op de voorgrond en de ezel op de achtergrond. De houding van de knielende herder zou eveneens aan deze gravure zijn ontleend.[5] Volgens Anne Lowenthal baseerde Wtewael zich voor de hoeden en enkele gebaren op een gravure van Cornelis Cort naar *De aanbidding van de herders* van Taddeo Zuccaro uit 1567.[6] De hond op de voorgrond is ontleend aan Dürers gravure *St.Eustatius*. Het dier komt een aantal keren in dezelfde houding voor op andere schilderijen van Wtewael.[7] Dit is overigens typerend voor Wtewaels werkwijze (zie ook cat.nr.57).[8]

56.1 JAN SADELER NAAR MAERTEN DE VOS
Aanbidding van de koningen (1581)
Gravure

Het schilderij sluit goed aan bij ander werk van Wtewael uit zijn vroegste periode, zoals *De ontmoeting tussen David en Abigail* uit 1597[9] en *De opwekking van Lazarus*, dat mijns inziens in dezelfde periode als de Utrechtse aanbidding moet zijn geschilderd.[10] Het kleurgebruik, met een nadruk op zachte tinten als roze, lila, lichtbruin en blauwgrijs, verlevendigd met rode, gele en donkerblauwe accenten, is nog niet zo bont als in zijn latere produktie. Opmerkelijk is de combinatie van sierlijkheid, zichtbaar in de houding van Maria en de in contrapost afgebeeld staande herder, met de krampachtig geschilderde handen en spierpartijen.[11] Iets dergelijks komt ook voor in het werk van Abraham Bloemaert uit dezelfde

tijd. Het is dan ook niet eenvoudig om de handen van beide schilders in hun vroegste fase uit elkaar te houden.[12] Beoordeling van het doek wordt echter nogal bemoeilijkt door de matige conditie, waarin het verkeert. De verflaag is nogal sleets en op een aantal plaatsen is de structuur van het linnen zonder veel moeite zichtbaar door de verf heen. Desondanks behoort het tot het beste wat Wtewael heeft gemaakt, hoewel daar in het verleden anders over werd gedacht.[13]

Anne Lowenthal noemde maar liefst negen verschillende versies van *De aanbidding van de herders*.[14] Slechts het Utrechtse exemplaar en een versie in New York (afb.56.2) beschouwde zij als authentiek.[15] Beide exemplaren verschillen van elkaar in koloriet, stofuitdrukking en uitvoering van details. De New Yorkse versie, zonder twijfel van later datum, is in een aanzienlijk betere staat dan het Utrechtse doek. Het koloriet is bonter, de vormen veel robuuster, en er is minder aandacht voor nuances in textuur. Het hier tentoongestelde schilderij is in dat laatste opzicht superieur. De kleding van de figuren is welhaast tastbaar, en de vormen zijn zacht gemodelleerd. Details, zoals de linkervoet van de knielende herder, zijn, hoe overdreven verkort ook weergegeven, alleen in deze versie overtuigend geschilderd. Van de andere exemplaren geeft Lowenthal alleen de verloren gegane versie het voordeel van de twijfel inzake de eigenhandigheid.[16] Van de resterende zes schilderijen zijn er vier gebaseerd op het hier tentoongestelde doek.[17] Het vijfde, een zeer getrouwe repliek van de versie uit de collectie Feigen, werd in 1982 uit het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht ontvreemd.[18] Dit exemplaar en de kopie in de Bedini-collectie werden door Lowenthal als atelierversies beschouwd, onder supervisie van Wtewael, de andere kopieën zouden volgens haar veel later zijn geschilderd.[19] Het bestaan van meerdere replieken of kopieën van één schilderij komt vaak voor in het oeuvre van Wtewael. Zijn schilderijen waren vermoedelijk zodanig in trek, dat het de moeite loonde, er meerdere versies van te (laten) maken.[20] Van Wtewaels andere uitbeeldingen van het thema (Lowenthal noemde nóg zes eigenhandige schilderijen) zijn veel minder replieken bekend. Alleen van het nachtstuk in Dijon bestaan twee kopieën, waarvan er een de onbetrouwbare datum 1607 draagt.[21]

P.v.d.B.

56.2 JOACHIM WTEWAEL
Aanbidding van de herders
New York, Richard L.Feigen

1 Kettering 1974, II, p.406; Kettering 1983, p.40.

2 Men vergelijke bijvoorbeeld de geknielde figuur rechtsvoor op *De bespotting van Christus* van Francesco Bassano in het Museo Civico te Cremona, of een van de voorgrondfiguren op Jacopo's *Martelaarschap van de H.Laurentius* in de Dom van Belluno. De fraaiste voorbeelden zijn de knielende herders op twee voorstellingen van *De aanbidding van de herders*, respectievelijk in de Galleria Nazionale Romana te Rome en het Museo Civico in Bassano. Zie voor afbeeldingen E.Arslan, *I Bassano*. Milaan 1960, II, afb.242, 156, 133, 150.

3 Lowenthal 1986, nr.A-8. Lindeman, die het exemplaar in het Centraal Museum nog niet kende, was de eerste die de relatie tussen Jacopo Bassano en Joachim Wtewael trachtte te verdiepen. Hij ging zelfs zo ver, om de verloren gegane versie, die zich vroeger in de Collectie Van Heek bevond, te dateren in de periode dat Wtewael in Italië was, vooral op basis van het koloriet, dat sterk op dat van Bassano zou gelijken (C.M.A.A.Lindeman, *Joachim Antonisz Wtewael*. Utrecht 1929, p.80, 100).

4 Zowel Nicolson (1952, p.248) als Noë (1954, p.164-165) brachten al de nodige nuances aan bij het door Lindeman (*o.c.* noot 3) geschetste beeld.

5 Lowenthal 1986, p.85.

6 *Ibid.*, p.85. Zie voor een afbeelding van deze gravure W.L.Strauss, T.Shimura (ed.), *The illustrated Bartsch: 52. Netherlandish artists. Cornelis Cort*. New York 1986, p.41, nr.33-III. Mij lijkt deze ontlening echter ver gezocht.

7 Onder meer op *Het oordeel van Paris* uit 1602 in het Cleveland Museum of Art, waar eveneens een groot aantal replieken van bekend zijn (Lowenthal 1986, nr.A-21). Op een wat latere versie van ditzelfde onderwerp heeft Wtewael het hondje nogmaals zo weergegeven (*ibid.* nr.A-25).

8 Zo komt de *Groentevrouw* uit het Centraal Museum in Utrecht nogmaals voor op *De aanbidding van de herders* uit de Schönborn-collectie in Pommersfelden, inv.nr.642. Een ander aardig voorbeeld is een schilderij met *De aanbidding van de herders*, dat door Lowenthal wordt beschouwd als een kopie naar een verloren gegaan werk van Wtewael (*ibid.*, nr.C-6). De staande herder met lam is op dit schilderij in spiegelbeeld weergegeven, net zoals Maria is overgenomen van een andere aanbidding, die in twee versies bekend is, één in Bologna (*ibid.*, nr.A-82) en één in Madrid (*ibid.*, nr.A-91). De pose van de knielende herder is daarentegen weer gebaseerd op ons stuk.

9 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A988. *Ibid.*, nr.A-5.

10 Musée des Beaux-Arts, Lille, inv.nr.150. *Ibid.*, nr.A-10. *Horror-vacui*, architectuursetting, poses, figuurtypen en gebruik van dezelfde motieven zoals het korinthische kapiteel op de voorgrond, doen een datering in dezelfde periode veronderstellen.

11 Hauser (1964, p.78) noemde deze wijze van modelleren treffend de 'Teigstil'.

12 Zie met betrekking tot de stilistische relatie tussen het werk van Bloemaert en dat van Wtewael in het laatste decennium van de 16de eeuw, Lowenthal 1986, p.69-70. Zij stelde terecht vast, dat het verschil tussen beide kunstenaars slechts tot uiting komt in de schildertechniek. Wtewael is meer tekenaar, die met helder geformuleerde constructies werkt, terwijl Bloemaert vormen en kleuren zachter op het vlak aanbrengt. Ook in toonzetting zijn er verschillen vast te stellen, terwijl Bloemaert betrekkelijk vroeg een vrouwelijk gelaatstype ontwikkelde, dat hem eigen bleef.

13 Martin (1935, p.126) noemde het werk zelfs 'onaangenaam'.

14 Lowenthal 1986, nrs.A-6, A-7, A-8, C-3, C-4, C-5, C-8, C-10 en C-11.

15 Het exemplaar in New York bevindt zich in de collectie van Richard Feigen, is op doek, en meet 110 bij 140 cm. Het draagt een betrouwbare signatuur, maar is, in tegenstelling tot de Utrechtse versie, niet gedateerd.

16 Lowenthal 1986, p.86. Dit exemplaar, de enige van de drie versies, die aan Lindeman bekend was, bevond zich oorspronkelijk in de verzameling Van Heek in 's Heerenberg, en zou volgens De Jonge (1952, p.163) zijn verbrand. In haar monografie over Wtewael beeldde Lowenthal jammer genoeg een afbeelding af van de kopie, die zich voorheen in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht bevond, aldus C.J.A.Wansink in haar bespreking van Lowenthals monografie, *Oud Holland* 103 (1989), p.177-178.

17 Collectie Silvio A.Bedini, Washington DC (Lowenthal 1986, nr.C-10); Williams College Museum of Art in Williamstown (*ibid.*, nr.C-11); Oekraïnische Staatsmuseum te Kiev (*ibid.*, nr.C-5); Duitse particuliere verzameling (*ibid.*, nr.C-4).

18 *Ibid.*, nr.C-8. Het zesde exemplaar is een latere kopie naar de versie in New York (veiling Köln (Lempertz) 26/11/1940, nr.107; *ibid.*, nr.C-3).

19 Dit gaat zeker op voor de nummers C-3, C-4 en C-11. Wat het exemplaar in Kiev betreft houd ik in dit opzicht nog een slag om de arm.

20 *Ibid.*, p.71. Wtewaels schilderijen brachten al tijdens zijn leven flinke prijzen op (*ibid.*, p.62f.).

21 Lowenthal (*ibid.*, nr.A-83; B-8) dateerde het origineel uit Dijon rond 1620-25.

57 Joachim Anthonisz Wtewael

Venus en Adonis

Paneel, 36 x 48 cm
Collectie Hohenbuchau, Duitsland

Herkomst
Mogelijk collectie Johan Pater en Antonietta Pater-Wtewael (1656); Particuliere collectie, Engeland; Veiling Londen (Sotheby's) 5/7/1984, nr.341

Literatuur
Lowenthal 1986, p.122, nr.A-47, afb.XIV, 66

Het thema heeft Wtewael ontleend aan de *Metamorfosen* van Ovidius (x, 529-559 en 708-739). De fabel vertelt hoe Venus, verliefd geworden op de sterfelijke jager Adonis, hem waarschuwt niet meer op gevaarlijk wild te gaan jagen. Adonis slaat haar raad echter in de wind, hetgeen hem noodlottig wordt; hij wordt gedood door een wild zwijn. Het thema vond veel weerklank in de kring van Haarlemse en Utrechtse maniëristen. Met name Cornelis Cornelisz van Haarlem beeldde het thema meermalen uit[1], waarbij de door Van Mander ingegeven morele interpretatie, dat het negeren van goede en goddelijke raad (Venus) de onbezonnen jeugd (Adonis) duur kan komen te staan, een doorslaggevende rol speelt.[2] Het is dan ook niet verwonderlijk, dat bij de vroeg-17de-eeuwse uitbeeldingen van het thema de noodlottige afloop van Adonis' jacht in het landschap op de achtergrond is weergegeven.

Dit is eveneens het geval bij Wtewaels schilderij. De voorgrondpartij wordt volledig ingenomen door de vrijage van het liefdespaar, welke door de idyllische vormgeving lijkt af te wijken van andere versies van het thema, waarin Venus haar waarschuwing aan Adonis uit spreekt. In dit opzicht doet Wtewaels schilderij vooral denken aan de vroegst bekende voorstelling van het thema door Cornelisz, waar de vrijage nog niet verstoord lijkt door de waarschuwende woorden van Venus (afb.26).[3] Ook de rol van Cupido is interessant. Hij lijkt zich geheel afzijdig te houden van de hoofdvoorstelling en is verwikkeld in een spelletje met een van Adonis' honden.

Het compositietype heeft Joachim Wtewael mogelijk ontleend aan Cornelisz, die de scène in spiegelbeeld weergaf. De driehoek van *Venus en Adonis* is bij Wtewael echter in de as van het schilderij geplaatst, waardoor de compositie een symmetrisch aanzicht krijgt. Vermoedelijk is van de rechterzijde van het paneel iets afgezaagd, zodat de oorspronkelijke vorm nog sterker met de versie van Cornelisz overeenkwam. Het is namelijk opvallend, dat bij de andere versies van het schilderij, die mijns inziens niet eigenhandig zijn, het doorkijkje veel breder is.[4]

De opvallend zachte contouren van de elegant geschilderde figuren zijn typerend voor Wtewaels werk rond 1607-1610. In stilistisch opzicht sluit het werk aan bij de *Diana en Actaeon* in Wenen uit 1607 (afb.57.1). De houding van het liefdespaar is nauw gerelateerd aan de pose van de twee figuren rechtsonder op het Weense paneel. Ook het profiel van Venus is er letterlijk terug te vinden.[5]

Lowenthal wees in haar monografie op het belang van een tekening van Wtewael in Wenen, die in globale opzet en in details als het doorkijkje en de pose van een van de honden, als een eerste aanzet voor het schilderij zou kunnen worden beschouwd (afb.57.2).[6] Een andere tekening, toegeschreven aan Crispijn de Passe II, is een kopie naar het schilderij.[7] De tekening is als ontwerp gebruikt voor een gravure, die als onderdeel van een serie verscheen in de tweede editie van een Franse vertaling van de *Metamorfosen* uit 1677 van de hand van Pierre DuRayer. Ook in een late editie van Vondels vertaling van 1671 werd de gravure gebruikt.[8] De honden zijn ook afgebeeld in een modellenboek van Crispijn de Passe.[9]

Over de herkomst van *Venus en Adonis* is weinig bekend. Hoewel Lowenthal wees op de aanwezigheid van een dergelijke voorstelling in de nalatenschap van Johan Pater en Antonietta Pater-Wtewael[10], is het geenszins zeker dat het om hetzelfde werk gaat. Toen het schilderij in 1984 in Londen werd geveild, was Venus' lichaam grotendeels bedekt met een draperie. De huidige eigenaar liet de vermoedelijk 19de-eeuwse overschildering verwijderen, waardoor het paneel zijn oorspronkelijke aanzien weer heeft teruggekregen.

P.v.d.B.

Joachim Anthonisz Wtewael *Venus en Adonis*

1 Zie Sluijter 1986, afb.63-78.
2 Van Mander, fol.88v. Het is opmerkelijk dat Ovidius zelf een andere duiding geeft voor Adonis' weigering de raad van Venus ter harte te nemen. Het druist namelijk in tegen diens mannelijke moed. Deze duiding komt bij Van Mander niet ter sprake, net zo min als bij de meeste 16de- en 17de-eeuwse vertalingen van de fabel. Zie voor een uitgebreide interpretatie van het thema in de Hollandse beeldende kunst en de morele implicaties ervan Sluijter 1986, p.225-242.
3 Cornelis Cornelisz., *Venus en Adonis*. Gedateerd 16(00). Paneel, 31 x 41 cm. Veiling Londen (Sotheby's) 14/12/1977, nr.68. De meeste andere voorstellingen tonen Adonis als een krijgshaftige jongeling, die zijn besluit, om toch op jacht te gaan, al genomen heeft, of zelfs al te kennen geeft te willen vertrekken. Zie Sluijter 1986, m.n. de nummers 66-68, 72-78.
4 Er zijn twee andere versies van het schilderij bekend. Paneel, 39 x 60 cm. Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr.NK 3424, en Paneel, 39.5 x 59.5 cm. Veiling Londen (Sotheby's), 1-2/7/1986, nr.279. Het in 1986 geveilde exemplaar is zonder twijfel een latere kopie; de versie van de Rijksdienst Beeldende Kunst, die lange tijd als origineel werd beschouwd, is mijns inziens evenmin eigenhandig.
5 Zie Lowenthal 1986, p.122. Sluijter (1986, p.376 noot 41-2), die niet bekend was met het origineel, dateerde de kopie uit de collectie van de Rijksdienst Beeldende Kunst omstreeks 1615-17.
6 *De dood van Adonis*. Gewassen pentekening, 150 x 201 mm. Albertina, Wenen, inv.nr.8132 (Lowenthal 1986, afb.67).
7 Veiling Amsterdam (Sotheby Mak van Waay), 17-18/11/1975, nr.37.
8 Zie over deze Ovidius-reeks, die grotendeels door Crispijn de Passe II en zijn atelier naar voorbeelden van bekende meesters werd vervaardigd, J.van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen*. 's-Gravenhage 1988, p.79-102.
9 Crispijn de Passe, Van *'t light der Teken en Schilder konst*. v. Amsterdam 1644, pl.XXXIII.
10 Lowenthal 1986, p.191.

57.1 JOACHIM WTEWAEL
Diana en Actaeon (1607)
Wenen, Kunsthistorisches Museum

57.2 JOACHIM WTEWAEL
De dood van Adonis
Wenen, Albertina

58

Moyses van Wttenbrouck

Arcadisch landschap met bucolische figuren

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder: *M.VAN WTTENBROUCK 1624*
Koper, 51.0 x 72.5 cm
Particuliere collectie

Herkomst
Veiling Londen (Christie's), 29/7/1949, nr.283 (als J.van der Brouck); Arcade Gallery, Londen; Collectie Eric C.Palmer, Wooburn Green (1964); Veiling Amsterdam (Mak van Waay), 29/9/1970, nr.566 (als paneel); Collectie F.C.Butôt, St.Gilgen (1981)

Literatuur
Londen 1949, nr.30; Weisner 1963, I, p.20, 22, 37, 85, 89, 132, 134, 147, ; II, p.5 noot 2, 67, nr.62; Weisner 1964, p.193 noot 48 en 50, 205 noot 88, 210 noot 109, 214, 225 noot 141, nr.60, afb.20; Sacramento 1974 (A.Tümpel), p.42; Müllenmeister 1973-81, III, p.79, nr.461, afb.; Atlanta 1985 (Duparc), p.120-121, nr.54, afb.; Montreal 1990 (Duparc), p.224-225, nr.75, afb.

Tentoonstellingen
Londen 1949, nr.30; Atlanta 1985, nr.54; Montreal 1990, nr.75

Over dit koper van Moyses van Wttenbrouck is niet veel bekend. Met name de identificatie van de voorgestelde scène heeft voor de nodige hoofdbrekens gezorgd.[1] Duparc vermoedde dat het om *De triomf van Pan* ging.[2] Hoewel niet helemaal correct, is dit niet ver bezijden de waarheid. Een aan historische bronnen gebonden thema is hier waarschijnlijk niet voorgesteld.[3] Ik vermoed dat Van Wttenbrouck een ideale voorstelling van Arcadië heeft geschilderd. Het geïdealiseerde landschap wordt bevolkt door een uitgelaten groep herders, satyrs, nimfen met hun kudde geiten en koeien. Zij vormen de traditionele bevolking van Arcadië. Het beeld wordt ingeleid door een monumentaal, bijna levensecht beeld van Pan, de belangrijkste godheid in het gedroomde land.[4] Het is opmerkelijk dat hij niet als satyr is weergegeven, maar als een menselijke figuur, waarvan hij zich slechts onderscheidt door zijn bokkepoten. Een dergelijke typering van Pan is terug te voeren op klassieke bronnen. Ovidius (*Metamorfosen*, I, 689-714; XI, 146-193.) omschrijft Pan als een satyr, een weinig nobele creatuur. In de klassieke pastorale poëzie, zoals Vergilius' *Eclogae* daarentegen wordt Pan als de belangrijkste godheid van Arcadië voorgesteld.[5] Van Wttenbroucks Pan heeft een precedent in Signorelli's *Pan deus Arcadiae*, waar de godheid in een vergelijkbare pose is voorgesteld, en dezelfde menselijke gelaatstrekken bezit.[6] Op het uit 1626 stammende paneel uit het Mauritshuis in Den Haag is een vergelijkbare voorstelling geschilderd (afb.58.1). Ook hier heeft Moyses van Wttenbrouck Pan op dezelfde wijze afgebeeld, zij het wat minder dominant.[7]

De voorstelling sluit inhoudelijk en stilistisch voortreffelijk aan bij Van Wttenbroucks werk uit het midden van de twintiger jaren van de 17de eeuw. Uit de periode 1623-1629 kennen we bijna uitsluitend schilderijen met een mythologisch of arcadisch karakter. Opmerkelijk is vooral, dat alle geïdentificeerde uitbeeldingen van mythologische gebeurtenissen teruggaan op Ovidius' *Metamorfosen*. Ongetwijfeld zal Van Manders *Wtlegginghe op den Metamorphosis* hierin een belangrijke rol hebben gespeeld.[8] Van Wttenbrouck legde vooral een sterke voorkeur aan de dag voor Bacchusvoorstellingen en de fabel van Io.[9] Volgens Weisner heeft deze voorliefde voor bacchantische taferelen, al dan niet in aanwezigheid van Bacchus zelf, een moraliserende betekenis.[10] Indien er bij dit werk al sprake is van een bedoeld moraliserend effect, dan uit dit zich met name in de veelbetekenende blikken, die de dieren uit het schilderij werpen. In tegenstelling tot de menselijke figuren, die slechts oog voor elkaar en de goede dingen van het leven hebben, lijken de dieren zich bezig te houden met wat er zich buiten de grenzen van de voorstelling afspeelt. De karakteristieke wijze, waarop de schilder koeien, geiten en ander vee heeft voorgesteld, geeft de voorstelling een vreemdsoortig cachet. Hun gezichtsuitdrukking, wellicht spottend of ironisch bedoeld, komt nogal onnozel over, hetgeen bij menig toeschouwer op de lachspieren werkt.[11]

De compositie sluit goed aan bij een aantal schilderijen uit de periode 1623-1626. De horizon is nog tamelijk hoog geschilderd, veroorzaakt door een opeenstapeling van lagen, die met behulp van flauwe diagonalen in elkaar overgaan. De figuren bevinden zich op een verhoogde oever, welke de gehele breedte van het beeld inneemt. Doordat het rivierdal veel lager is gelegen, werkt deze verhoging als een op natuurlijke wijze van de rest van het landschap afgescheiden repoussoir. Zowel links als rechts wordt het beeld door verticale elementen afgebakend. Deze traditionele wijze van componeren is vooral populair gemaakt door Paul Bril (zie cat.nr.20), en werd behalve door Van Wttenbrouck ook door andere landschapschilders toegepast, onder meer door Cornelis van Poelenburch. Het principe van

een rivierdal als natuurlijke scheiding tussen voor- en achtergrond is juist door Van Wttenbrouck vaak als ordeningsmotief gehanteerd. We komen het in veel van zijn schilderijen uit de periode 1623-1627, waar het landschap een dominante rol speelt, tegen. Een goed voorbeeld, waar de rivier nog zichtbaar als middengrond meedoet, maar al volledig dezelfde opbouw heeft als ons Arcadische tafereel, is *Jacobs worsteling met de engel*, dat een jaar eerder is ontstaan (afb. 58.2).[12]

Weisner deelde het werk in bij het zogenaamde heroïsch-Italiaanse landschapstype, waar overigens het overgrote deel van Van Wttenbroucks arcadische voorstellingen onder valt.[13] Gaandeweg zou Moyses van Wttenbrouck zich van deze wijze van componeren distantiëren en kiezen voor een lager gezichtspunt, wat belangrijke gevolgen voor de weer te geven ruimte zou hebben. De afbakening van de compositie maakt bovendien plaats voor een vlakker, dóórlopend landschap. Op *Jacobs terugkeer naar Kanaän* uit 1630 is dit zeer duidelijk waarneembaar.[14]

Behalve het landschap is ook de menselijke figuur in het werk van Van Wttenbrouck aan verandering onderhevig. Hoewel er duidelijke verschillen zijn tussen zijn figuren uit de jaren twintig en de decoratieve typen uit zijn latere werk[15], speelt de themakeuze een veel belangrijker rol dan tot nu toe is aangenomen. Het vadsige en onbekommerde bacchantentype, zoals op het hier tentoongestelde werk en alle andere bacchantenscènes is uitgebeeld[16], ontbreekt nagenoeg op voorstellingen met een serieuzer ondertoon, zoals bijvoorbeeld *Mercurius en Battus* uit 1626 in Berlijn.[17]

Het is opmerkelijk, dat de voorstelling op koper is geschilderd. Er zijn van Moyses van Wttenbrouck geen andere schilderijen op zo'n drager bekend.[18] Hij schilderde bijna uitsluitend op hout. Slechts een drietal werken van grotere afmetingen zijn op doek geschilderd.[19] Andere kunstenaars, die met Van Wttenbrouck in verband zijn gebracht, zoals Elsheimer en Cornelis van Poelenburch, schilderden daarentegen juist veel op koper vanwege de polijstende werking van de ondergrond. Hun fijngeschilderde koperstukjes zijn dan ook vooral op klein tot zeer klein formaat geschilderd. Het hier getoonde *Arcadische landschap* meet echter maar liefst 51 bij 72 centimeter, wat uitzonderlijk groot is voor een koper. Het blijft vooralsnog onduidelijk wat Van Wttenbrouck bezielde om voor een dergelijk groot stuk koper als drager te hanteren, gezien de over het algemeen slecht hechtende kwaliteiten, die het materiaal bezit. In ieder geval is het schilderij door het prachtige koloriet één van de meest aantrekkelijke werken van de Haagse schilder.[20]

P.v.d.B.

58.1 MOYSES VAN WTTENBROUCK
Arcadisch landschap met figuren (1626)
's-Gravenhage, Mauritshuis

Moyses van Wttenbrouck *Arcadisch landschap met bucolische figuren*

58.2 MOYSES VAN WTTENBROUCK
Jacobs worsteling met de engel (1623)
Milwaulkee, collectie Dr.Alfred Bader

1 Het werk werd in 1949 geveild als *Europa en de stier*. Müllenmeister (1973-81, III, nr.461) identificeerde het werk zonder enig argument als *Juno, Argus en Io*, wellicht stoelend op de prominent op de voorgrond geposteerde witte koe.
2 F.Duparc in Montreal 1990, p.225.
3 Een paneel met exact dezelfde voorstelling, onder de titel *Bacchus met nimf en herders*, bevond zich vroeger in de collectie Hedberg in Stockholm. Zie Weisner 1964, nr.54.
4 Zie over het gebruik van zulke plastieken in het werk van Van Wttenbrouck, Weisner 1963, I, p.89-90.
5 L.Freedman, *The classical pastoral in the visual arts*. New York/Bern/Frankfurt/Parijs 1989, p.81-82.
6 *Ibid.*, p.85-86, afb.37.
7 Er zijn nog een aantal schilderijen van Van Wttenbrouck, waar een dergelijk standbeeld deel uitmaakt van de voorstelling, onder meer op een paneel uit 1626, dat de geschiedenis van Latona uitbeeldt (Weisner 1963, nr.41) en een *Bacchantenoptocht*, welke zich vroeger in de verzameling Matsvanszky in Wenen bevond.
8 Voor de themakeuze van Moyses van Wttenbrouck, zie Sluijter 1986, p.66-69.
9 Weisner 1964, p.192-194; Sluijter 1986, p.66 noten 3-6.
10 Weisner 1964, p.193-194.
11 Een extreem voorbeeld hiervoor is *Jacobs terugkeer naar Kanaän*, dat zich in het bezit van dezelfde eigenaar als het hier voorgestelde werk bevindt, en uit 1630 stamt. Sluijter wees er terecht op, dat de thema's, die Moyses van Wttenbrouck verbeeldde vaak momenten van dwaasheid tonen, en de komische uitbeelding ervan wellicht spottend is bedoeld (Sluijter 1986, p.153).
12 Collectie Dr.Alfred Bader, Milwaulkee. Ook de *Mythologische voorstelling* in het Haags Gemeentemuseum van 1625, inv.nr.531, en de zogenaamde *Heksensabbath* (Richard L.Feigen, New York), dat vermoedelijk in dezelfde tijd is ontstaan, is volgens dezelfde methode opgebouwd.
13 Weisner 1964, p.205-206. Weisners buitengewoon formele indeling lijkt wellicht als handvat voor dateringskwesties bruikbaar, maar mijns inziens zijn de grenzen tussen de verschillende typen (met overigens even bombastische als nietszeggende namen) dermate vervaagd, dat een dergelijke indeling het bestuderen van de natuurlijke ontwikkeling van Wttenbrouck als landschapschilder uitsluitend in de weg lijkt te staan.
14 Zie noot 11. Ook al uit enkele vroegere werken, vooral de *Dansende herders in een landschap* uit 1626 (afb.58.1), is op te maken, dat Van Wttenbrouck een andere weg in zou slaan.
15 Zoals het uit 1642 stammende schoorsteenstuk voor slot Honselaarsdijk (Jagdschloß Grunewald, Berlijn, inv.nr. 6302).
16 Met als hoogtepunt *De triomf van Bacchus* uit 1626 in het Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig, inv.nr. 216.
17 Dit geldt bijvoorbeeld ook voor *Jacobs worsteling met de engel* uit 1623 (zie noot 12 en afb.58.2).
18 Een landschap op koper in het Rijksmuseum te Amsterdam, dat voorheen aan Wttenbrouck werd toegeschreven, is door Weisner terecht uit zijn oeuvre geschrapt (Weisner 1964, p.226). Ook een viertal andere koperstukjes, waaronder twee pendantjes uit de Gemäldegalerie in Berlijn (Dahlem), zijn zeker niet van zijn hand (*Ibid.*).
19 Dit zijn het schoorsteenstuk voor de Honselaarsdijk (zie noot 15; 127 x 96 cm.), *De triomf van Bacchus* (zie noot 16; 125 x 206 cm.) en een *Bacchantenoptocht*, welke zich vroeger in de verzameling Matsvanszky in Wenen bevond (115 x 185 cm.).
20 Weisner roemde het werk als één van de weinige stukken, die hun oorspronkelijke kleurenpracht hebben behouden (Weisner 1964, p.210 noot 109).

59

Bernard Zwaerdecroon

Portret van twee kinderen in pastorale kleding

Gemonogrammeerd linksonder: *BZ*
Doek, 145 x 159.5 cm
Centraal Museum, Utrecht (in bruikleen van het Mauritshuis, Den Haag, inv.nr.675)
Inv.nr.6571

Herkomst
Collectie Familie Pabst, Utrecht (voor 1881); Collectie Generaal Schönstedt; Collectie A.A.des Tombe, 's-Gravenhage; In 1903 gelegateerd aan het Mauritshuis; Vanaf 1931 in bruikleen aan het Centraal Museum

Collectiecatalogi
Mauritshuis: 1914, p.454, nr.675; Sluijter-Seijffert 1985, p.468, nr.675, afb.; Centraal Museum: De Jonge 1933, p.109, nr.242; De Jonge 1952, p.xxxv, 168, nr.365, afb.58

Literatuur
's-Gravenhage 1881, p.13, nr.88 (als Ferdinand Bol); Brussel 1882, p.36, nr.15 (als Ferdinand Bol); Hofstede de Groot 1895, p.47; Haverkorn van Rijsewijk 1895, p.63; Von Wurzbach II, p.680; Martin 1909, p.113; Londen 1929 (Schneider), p.176, nr.378; Schneider 1930, p.154, nr.378; Martin 1935, p.439 noot 221; Utrecht 1941, p.71-72, nr. 242; Thieme/Becker XXXVI, p.606; Bénézit VIII, p.875; Liverpool/Londen 1956 (Domela Nieuwenhuis), p.20, nr.53; Van Braam 1958, p.504, nr.5941; Wishnevsky 1967, p.100, 248, nr.180; Houtzager 1967, p.276-277; Müllenmeister 1973-81, III, p.113-114, nr.587, afb.; Kettering 1974, II, app. p.553; Wright 1980, p.512; Kettering 1983, p.66, 79, afb.74; Huys Janssen 1990, p.30, 73, 74, afb.59

Tentoonstellingen
's-Gravenhage 1881, nr.88; Brussel 1882, nr.15; Londen 1929, nr.378; Utrecht 1941, nr.242; Liverpool/Londen 1956, nr.5

Zoals elders in deze catalogus al ter sprake is gekomen (zie cat.nr.6), heeft er in de 17de eeuw in Nederland een grote vraag naar pastorale kinderportretten bestaan. Vooral van Aelbert en Jacob Gerritsz Cuyp, maar ook van de Rembrandt-leerling Gerbrand van den Eeckhout zijn meerdere voorbeelden bekend. De meeste van deze portretten neigen naar wat zoete kneuterigheid, zoals bijvoorbeeld de sentimentele poppetjes op een portret van Wybrand de Geest uit 1643 (afb.59.1).[1] Net als bij de jager en de herderin van Jacob Backer (cat.nr.6) zijn de twee verklede kinderen op dit dubbelportret van Bernard Zwaerdecroon gelukkig niet helemaal van spontaniteit gespeend. De kinderen wekken de indruk nieuwsgierig te zijn naar wat zich voor hun ogen afspeelt. Met name het meisje lijkt hierdoor nogal in beslag genomen te zijn. Hierdoor wekken de figuren veel minder de indruk te poseren dan bijvoorbeeld de als kleine volwassenen voorgestelde kinderen op de late schilderijen van Van den Eeckhout.[2] Bovendien wist Zwaerdecroon zijn figuren in ieder geval een natuurlijk gevoel voor gratie mee te geven, hetgeen het kijken naar dit schilderij tot een prettig tijdverdrijf maakt.[3]

Indien er bij kinderportretten zoals dat van Zwaerdecroon sprake is van een emblematische betekenis, dan is dat de onschuld, de *Innocentia* (zie cat.nr.6). Soms is dit direct aanwijsbaar middels een attribuut, zoals een lelie (cat.nr.40) of een bloemenkrans op het hoofd en een lammetje onder handbereik.[4] Ook het schilderij van Zwaerdecroon bevat alle ingrediënten, die zo typerend voor het Nederlandse pastorale kinderportret zijn. De kinderen zijn in fantasiekostuums gehuld, de jongen draagt gebruikelijke herdersattributen als de scheperstok en een schelp, terwijl het meisje zich, net als op zovele andere voorbeelden, met het vlechten van een bloemenkrans bezighoudt. Ook het geitje en het lam ontbreken niet, en het geheel is passend voorzien van een arcadische ambiance, links een fonteintje en rechts een doorkijkje naar een zuidelijk landschap.

Wishnevsky bracht de voorstelling in verband met de *Granida* van P.C.Hooft, op grond van de aanwezigheid van een schelp met water in de hand van de jongen.[5] Dit lijkt mij stellig een kwestie van overinterpretatie. Het is natuurlijk zo dat het gebruik van de schelp als drinkbeker werd gesanctioneerd middels de op deze tentoonstelling uitvoerig belichte ontmoetingsscène uit de *Granida*. Dat wil echter geenszins zeggen dat de aanwezigheid van een schelp in een pastorale context een dergelijke identificatie rechtvaardigt.

In 1895 schreef Hofstede de Groot het doek toe aan Zwaerdecroon, op basis van het monogram, dat linksonder op het doek valt te lezen.[6] Hofstede de Groot behield echter zijn twijfels. Een *Portret van Willem Vincent van Wittenhorst*, dat zich in de collectie Fürstenberg in Hendringen bevindt, draagt de signatuur *B.Zwaerd...*, waarbij de B en de Z op de voor deze schilder zo typerende wijze verstrengeld zijn.[7] Voordien was het dubbelportret aan Ferdinand Bol toegeschreven, waar het echter niets mee te maken heeft.[8] Zwaerdecroons weinige portretten lijken vooral geïnspireerd te zijn op het werk van Gerard van Honthorst uit de jaren dertig. Met het wat stijve formalisme van Moreelse lijkt zijn werk niet veel gemeen te hebben. Ook deze twee pastoraal verklede kinderen doen meer aan de kinderportretten van Van Honthorst dan aan die van Moreelse denken.[9] Zwaerdecroon is echter wat breder in zijn toets dan Van Honthorst. Dit komt ook fraai tot uiting in een gemonogrammeerd schilderij van een *Theorbe-spelend meisje*, dat zich in 1933 in een kunsthandel in Londen bevond. Het type voorstelling is zonder twijfel ontleend aan voorbeelden van Jan van Bijlert en Jan Gerritsz van Bronchorst, maar de uitvoering is daarentegen breed en pasteus.[10]

Zwaerdecroon was in de eerste plaats portretschilder. Het Rijksmuseum te

Bernard Zwaerdecroon *Portret van twee kinderen in pastorale kleding*

Amsterdam kent twee gemonogrammeerde portretten van hem, voorstellende François Leydecker, burgemeester van Tholen en zijn echtgenote, hetgeen bewijst dat Zwaerdecroon een zekere reputatie als portretschilder had op te houden.[11] Bij afwezigheid van gedateerde schilderijen valt er over de datering van het kinderportret weinig te zeggen. Het werk lijkt mij echter niet veel later dan het werk van Backer, omstreeks 1645, te zijn ontstaan.[12]

P.v.d.B.

59.1 WYBRAND DE GEEST
Portret van twee kinderen in pastorale kledij (1643)
Leeuwarden, Fries Museum

1 Fries Museum, Leeuwarden, inv.nr.1953-66.
2 De twee grote portretten, die Eeckhout in 1667 schilderde, ontberen iedere vorm van spontaniteit. De kinderen worden min of meer als kleine volwassenen gepresenteerd (Kettering 1983, afb.87-88).
3 Overigens is het oordeel over Zwaerdecroon en dit schilderij niet altijd even gunstig geweest. Martin noemde de schilder ietwat zoetelijk. Diens visie was, zoals bekend, nogal eenduidig: alles wat zweemde naar wat niet oer-Hollands was, vond in hem gauw een tegenstander van formaat (Martin 1935, p.439).
4 Zie met betrekking tot de verwijzing naar Ripa, cat.nr.6.
5 Wishnevsky 1967, p.100. Ook Alison Kettering (1983, p.66) en Paul Huys Janssen (1990, p.74) spraken zich in deze richting uit.
6 Hofstede de Groot 1895, p.47.
7 Foto RKD.
8 Op de tentoonstelling in Den Haag in 1881 werd zelfs een signatuur *F.Bol f.* opgevoerd. Vermoedelijk is deze suggestieve vondst van de toenmalige eigenaar afkomstig geweest, getuige opmerkingen van Hofstede de Groot in zijn schilderijen-archief (de 'fiches') op het RKD.
9 Vergelijk bijvoorbeeld het in 1634 geschilderde portret van Louise Henriëtte van Nassau, de dochter van Frederik Hendrik. Het schilderij bevindt zich in de collectie van H.M.de Koningin, Huis Ten Bosch, 's-Gravenhage.
10 Een ander gemonogrammeerd schilderij stelt vermoedelijk *Amnon en Thamar* voor. Het stuk is duidelijk geënt op de vele bordeelscènes van Nicolaus Knupfer. Het bevond zich in 1933 bij kunsthandel Thalacker A.G. in Zürich.
11 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.A828 en A829. Andere portretten van Zwaerdecroon bevinden zich in Museum Boymans-Van Beuningen te Rotterdam, de Rijksdienst Beeldende Kunst in Den Haag en het Centraal Museum in Utrecht.
12 Het enig gedateerde werk, dat ik ken, is een uit 1642 daterend familieportret voor een landschap, dat niet alleen door Zwaerdecroon, maar ook door Jan van Bijlert is gesigneerd. Aan de betrouwbaarheid van signatuur en datum wordt overigens getwijfeld (zie cat.nr.9).

Biografieën

Detail van cat.nr. 19

Jan Asselijn

Diemen? ca. 1615 - 1652 Amsterdam

Jan Asselijns geboortedatum is niet bekend. Omdat zijn vroegste werk 1634 gedateerd is, wordt aangenomen dat hij omstreeks 1615 geboren is. Evenals over de datum bestaat ook over de geboorteplaats enige onzekerheid. In een document uit 1652, het jaar van zijn overlijden, wordt hij van Diepen genoemd. Het is niet duidelijk of hiermee het Franse Dieppe of het Hollandse Diemen werd bedoeld. Zijn vroegste werken zijn ruitergevechten die een dermate sterke verwantschap vertonen met vergelijkbare voorstellingen van Jan Martsenszen de jonge (ca. 1609-na 1647) dat deze waarschijnlijk Asselijns leermeester is geweest. Asselijns verblijf in Italië is door geen enkele bron gedocumenteerd maar waarschijnlijk is hij kort na 1635 naar het zuiden vertrokken. Zowel Houbraken als Von Sandrart spreken over een verblijf in Italië. Beide vermelden zijn Bentvueghelnaam 'Krabbetje' die hem werd gegeven vanwege zijn verminkte linkerhand. In 1644 was Asselijn op de terugreis naar het noorden. In dat jaar trouwde hij in Lyon waar hij vermoedelijk enige tijd verbleef. Kort hierna werkte hij mee aan de decoratie van het Cabinet de l'Amour van het Hôtel Lambert in Parijs, waarvan zich thans nog drie doeken in het Louvre te Parijs bevinden. Vanaf de zomer van 1647 wordt hij weer in Amsterdam vermeld waar hij tot zijn dood, begin oktober 1652, werkte en waar hij zijn beste schilderijen vervaardigde. Zijn voorstellingen van de Romeinse campagna behoren met hun monumentaal werkende tectoniek en harmonieuze kleurgebruik tot het beste wat italianiserende schilders hebben voortgebracht.

L.P.

Literatuur

Von Sandrart, p.185; Houbraken II, p.237; Steland-Stief 1962-63; A.C.Steland-Stief, 'Jan Asselyn und Willem Schellinks', in *Oud Holland* 79 (1964), p.99-110; A.Blankert in Utrecht 1965, p.23-25, 129-144; Steland-Stief 1971; Haak 1984, p.146, 303; P.C.Sutton in Amsterdam/Boston/ Philadelphia 1988, p.246-253; Steland 1989

Dirck Jaspersz van Baburen

Wijk bij Duurstede ca. 1595 - 1624 Utrecht

Dankzij de archiefsprokkelingen van Marten Jan Bok weten wij iets meer over de familieachtergrond van Dirck van Baburen. Hij werd vermoedelijk in 1595 in Wijk bij Duurstede geboren, mogelijk zelfs nog in 1594, als de zoon van Jasper van Baburen en Margaretha van Doyenburgh. De familie Van Baburen was afkomstig uit Wijk bij Duurstede, waar vader Jasper in november 1592 was benoemd tot ontvanger van het schippersgeld. Vermoedelijk verhuisde het gezin Van Baburen in 1599 naar elders, omdat Jasper in dat jaar zijn ambten in Wijk bij Duurstede neerlegde, en nadien niet meer in de archieven van die stad voorkomt.

In 1611 kwam Dirck van Baburen in de leer bij Paulus Moreelse, en reisde daarna naar Italië, tesamen met de Rotterdamse schilder David de Haen. In 1615 wordt hij in Parma vermeld, in 1617 was hij in ieder geval in Rome, waar hij met De Haen was betrokken bij de decoratie van de San Pietro in Montorio. Hieruit kan worden opgemaakt dat Van Baburen succesvol was in Rome; dit wordt bovendien bevestigd door het feit dat zijn werk werd verzameld door invloedrijke kunstliefhebbers als Vincenzo Giustiniani en kardinaal Scipione Borghese. Pas in 1621 keerde Dirck van Baburen terug naar Utrecht, vermoedelijk kort voor het einde van het Twaalfjarig Bestand, zoals Slatkes waarschijnlijk terecht heeft gesuggereerd. Ook in de Nederlanden rees zijn ster snel, hetgeen blijkt uit het feit, dat hij door Constantijn Huygens samen met Bloemaert, Van Honthorst en Ter Brugghen niet alleen tot de beste historieschilders, maar ook tot diens vriendenkring werd gerekend. Het feit, dat hij, samen met onder meer Rubens, Van Honthorst, Goltzius, Moreelse en Hendrick ter Brugghen één van de twaalf Romeinse keizerkoppen voor Frederik Hendrik schilderde, bewijst, dat hij in deze tijd veel aanzien genoot. Jammer genoeg heeft hij maar kort van zijn succes kunnen genieten en overleed hij in februari 1624. Hij werd begraven in de Buurkerk in Utrecht.

P.v.d.B.

Literatuur

De Bie, p.155; Slatkes 1965; L.J.Slatkes, 'David de Haen en Dirck van Baburen in Rome', in *Oud Holland* 81 (1966), p.173-186; Slatkes 1973; Haak 1984, p.212; M.J.Bok in Utrecht/Braunschweig 1986, p.173-175; L.J.Slatkes in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.176-193

Jacob Adriaensz Backer

Harlingen 1608 - 1651 Amsterdam

Jacob Backer werd in 1608 in het Friese Harlingen geboren als zoon van de doopsgezinde bakker Adriaen Tjercksz. Na de dood van zijn moeder hertrouwde zijn vader in 1611 te Amsterdam, waar ze zich vervolgens ook vestigden. Jacob Backer keerde echter rond 1626 terug naar Friesland, waar hij leerling werd van de in Leeuwarden werkzame schilder-predikant Lambert Jacobsz. Deze kende de familie Backer uit Amsterdam, waar hij vermoedelijk zijn opleiding had genoten, en net als de Backers lid was van de doopsgezinde gemeente. Afgezien van Backer was ook Govaert Flinck bij Jacobsz in de leer, en beiden vertrokken na voltooiing van hun studie naar Amsterdam, in het begin van de jaren dertig. In Amsterdam besloot Flinck zijn studie voort te zetten bij niemand minder dan Rembrandt, die op dat moment een van de belangrijkste schilders van Amsterdam was. Backer daarentegen vestigde zich vermoedelijk direct als zelfstandig kunstenaar. De hardnekkige misvatting, dat ook hij bij Rembrandt zou hebben gestudeerd, is afkomstig van Kurt Bauch, die Houbrakens passage over Govert Flinck verkeerd heeft geïnterpreteerd. Al in 1633 ontving Backer de belangrijke opdracht, om de regentessen van het Burgerweeshuis in Amsterdam te portretteren. Alleen al om die reden moet een tweede leerperiode worden uitgesloten.

De invloed van Rembrandt op Backers werk wordt schromelijk overdreven. Zijn portretten blijven tot aan het eind van de dertiger jaren weliswaar stilistische kenmerken van Rembrandts portretkunst vertonen, maar in zijn historiestukken ontpopte hij zich na een rembrandtiek begin al veel sneller als een tegenstrever van Rembrandt. Rond 1640 is het vooral de Vlaamse schilderkunst, die een stempel op zijn werk zet. Vooral in de figuurschetsen, de 'tronies', toont hij zich veel meer verwant aan schilders als Jordaens en Gonzales Coques dan aan Amsterdamse tijdgenoten. Het is heel goed mogelijk, dat Backer rond 1638 in Antwerpen is geweest, zoals Paul Huys Janssen vermoedde, en dat de ervaringen aldaar een belangrijke rol in zijn artistieke ontwikkeling hebben gespeeld.

Ook de rol van zijn leermeester Lambert Jacobsz mag niet worden onderschat. Het lijdt geen twijfel, dat Backers kwaliteiten als figuurschilder volledig op het conto van Jacobsz mogen worden geschreven. Mogelijk heeft hij Backer ook kennis laten maken met het werk van de Utrechtse caravaggisten. Uit Utrecht was ook Backers voorkeur voor pastorale onderwerpen afkomstig. Pastorale en mythologische onderwerpen zouden in de laatste tien jaar van zijn leven een overheersende rol spelen in zijn historieschilderkunst. Samen met vooral Jacob van Loo, en gevolgd door schilders als Jan van Noordt, Jan van Neck, Nicolaes van Helt Stockade en Abraham van den Tempel zou Backer een nieuw soort schilderkunst in Amsterdam introduceren, die zonder twijfel

classicistisch kan worden genoemd. Zeker in dat opzicht, maar ook door het ontwikkelen en populair maken van met name pastorale thema's heeft Jacob Backer een belangrijke vernieuwende rol gespeeld in de Hollandse historieschilderkunst van de 17de eeuw. Hij had bovendien verschillende leerlingen, waaronder zijn neef Adriaen Backer, Jan de Baen, Bernard Vaillant en zeer waarschijnlijk Abraham van den Tempel, de zoon van Lambert Jacobsz. Backer bleef vrijgezel, en stierf in 1651 op 43-jarige leeftijd.

P.v.d.B.

Literatuur

Houbraken I, p.336-338; Bauch 1926; H.F.Wijnman, 'De afkomst van Jacob en Adriaan Backer', in *Oud Holland* 43 (1926), p.289-292; H.F.Wijnman, *Uit de kring van Rembrandt en Vondel*. Amsterdam 1959, p.68-71; Sumowski I, p.133-143; Haak 1984, p.285-287; J.Giltay, *De tekeningen van Rembrandt en zijn school*. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1988, p.118; P.Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.89

Claes Pietersz Berchem

Haarlem 1620 - 1683 Amsterdam

Op 1 oktober 1620 werd Claes Berchem in Haarlem gedoopt. Zijn vader was de vermaarde stillevenschilder Pieter Claesz. Volgens Houbraken waren zijn vader, Jan van Goyen, Claes Moeyaert, Pieter de Grebber, Jan Wils en Jan Baptist Weenix zijn leermeesters. Weenix was jonger dan Berchem en het is daarom niet waarschijnlijk dat Berchem bij hem in de leer was. In 1642 werd Berchem lid van het Haarlemse Sint Lucasgilde en in hetzelfde jaar worden drie leerlingen bij hem vermeld. Rond 1650 trok hij samen met Jacob van Ruisdael door de omgeving van slot Bentheim. Hij werd in 1656, 1657 en 1670 in Haarlem genoemd maar in 1660 en vanaf 1677 tot zijn dood in 1683 verbleef hij te Amsterdam. Gedurende zijn lange loopbaan heeft hij vele leerlingen gehad waaronder de landschapschilders Karel du Jardin en Willem Romeyn, maar ook de genreschilders Pieter de Hooch en Jacob Ochtervelt hebben bij hem gestudeerd. Berchem heeft hoogst waarschijnlijk in de vroege jaren vijftig Italië bezocht. Vanaf ongeveer 1655 schilderde hij vooral zonovergoten campagnalandschappen. Zijn vroegere werk bestaat uit Hollandse landschappen, die hij stoffeerde met aan Pieter van Laer ontleende figuren. Ook schilderde hij in deze periode historietaferelen die aan Lastman en Moeyaert doen denken. De landschappen van Jan Both en Jan Asselijn zijn voor zijn verdere ontwikkeling zeer belangrijk geweest. Berchem onderscheidt zich echter van hen door een vlottere penseelvoering en een grotere veelzijdigheid. Behalve landschappen vervaardigde hij genrestukken, havengezichten en ook allegorieën. Berchem was een van de meest productieve meesters van de 17de eeuw. Er zijn thans meer dan 800 schilderijen, ongeveer 500 tekeningen en een vijftig etsen van zijn hand bekend. Ook zijn er in de 17de- en 18de eeuw vele prenten naar zijn composities vervaardigd, welke sterk hebben bijgedragen tot de grote populariteit van zijn schilderijen. In de 18de eeuw was zijn werk met name in Frankrijk, en later ook in Engeland, ongekend populair.

L.P.

Literatuur

De Bie, p.385; Houbraken, II, p.109-14; Von Sick 1930; Schaar 1957; Utrecht 1965, p.24-25, 147-71; Haak 1984, p.383-384; Guido Jansen, 'Berchem in Italy: Notes on an Unpublished Painting', in *Mercury*, 2 (1985) p.13-17; P.C. Sutton in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.43-44, 262-268

Jan Hermansz van Bijlert

Utrecht 1597/'98 - 1671 Utrecht

Jan van Bijlert werd in 1597 of 1598 geboren in Utrecht, als zoon van Herman Beerntsz van Bijlert en Elisabeth van Laeckerveld. Mogelijk trad Jan van Bijlert eerst in de leer bij zijn vader, die glasschilder was, en een behoorlijke reputatie moet hebben genoten. Ook Jans broers Willem en Beernt werden door hun vader opgeleid. Willem werd glasschrijver en Beernt glasschilder. Jan van Bijlert koos echter voor de schilderkunst. Volgens Von Sandrart kwam hij onder de hoede van Abraham Bloemaert, mogelijk na de dood van zijn vader in 1616. Van Bijlert trok na zijn studietijd naar Frankrijk, en van daaruit naar Italië, waar hij in 1621 wordt vermeld. Waarschijnlijk was hij een van de oprichters van de Romeinse Schildersbent in 1623, maar zijn bentnaam is jammer genoeg niet bekend. Waarschijnlijk keerde Jan van Bijlert in 1624 terug naar Utrecht, aangezien hij in 1625 te Amsterdam in het huwelijk trad met Margrieta Jan Kemincxdr. 'van Nijmegen'. Hoewel Margrieta wees was, was ze een goede partij, zoals Von Sandrart aangaf. Zij trouwden voor de gereformeerde kerk, en in 1630 werd Jan van Bijlert ook als lidmaat van de gereformeerde gemeente in Utrecht aangenomen. Het echtpaar kreeg, voor zover bekend, drie kinderen, die respectievelijk in 1627, 1628 en 1629 werden gedoopt. De beide zoons, Herman en Willem, overleden al op jonge leeftijd. Alleen zijn dochter Elisabeth bleef in leven, en zij trouwde op jeugdige leeftijd met Cornelis van Dueverden, die in 1648 Domkanunnik werd. Na het overlijden van zijn vrouw hertrouwde Jan van Bijlert in 1660 met Cecilia van Velthoven.

Van Bijlert heeft een bijzonder actieve rol in het culturele leven in Utrecht gespeeld, niet alleen als schilder, maar ook als deken in het Sint Lucasgilde en later als deken en overman van het Schilderscollege. Tevens was hij vanaf 1634 tot aan zijn dood in 1671 regent van het Sint Jobsgasthuis. Van Bijlert is een buitengewoon succesvol schilder geweest. Al in 1632 worden twee schilderijen in de inventaris van het stadhouderlijk kwartier in paleis Noordeinde vermeld. Waarschijnlijk was hij rond 1640 betrokken bij een opdracht voor de Deense koning Christiaan IV, samen met onder meer Gerard van Honthorst. Ook leverde hij schilderijen aan het Sint Jobsgasthuis en het Sint Maartensgasthuis. Dat zijn calvinistische overtuiging geen beletsel vormde om opdrachten voor rooms-katholieke instellingen uit te voeren, bewijst onder meer een *Heilige Drieeenheid met de HH.Willibrord en Bonifatius*, die hij vermoedelijk in opdracht van een rooms-katholieke broederschap schilderde. Tevens kreeg hij in 1640 de opdracht van de Mariakerk in Utrecht om een portret van de Duitse keizer Hendrik IV te schilderen. Behalve succesvol was Van Bijlert ook zeer produktief. Vandaag de dag zijn nog steeds zo'n tweehonderd schilderijen van zijn hand bekend. Hij

schilderde portretten en historiestukken, met name bijbelse-, maar ook mythologische voorstellingen en allegorieën, maar hij is vooral bekend als schilder van musicerende en vrolijke gezelschappen en pastorale halffiguren. Zijn vroegste schilderijen dragen duidelijk het stempel van het caravaggisme, maar zoals ook Hendrick Bloemaert ontwikkelde Jan van Bijlert zich vanaf 1630 tot een classicist *pur sang*. Zijn techniek werd meer en meer verfijnd, het kleurgebruik veel koeler en vaak zeer geraffineerd. Mogelijk heeft de invloed van de hofschilder van Lodewijk XIII, Simon Vouet, die hij in Rome had leren kennen, hierbij een niet onbelangrijke rol gespeeld. Sommige schilderijen van Jan van Bijlert zijn daadwerkelijk voor het werk van Simon Vouet gehouden, onder meer een *Madonna met kind* in Braunschweig. In dit opzicht moet Jan van Bijlert dan ook zeker als een vernieuwer worden beschouwd.

P.v.d.B.

Literatuur

De Bie, p.117-118; Von Sandrart, p.177; Hoogewerff 1952, p.46-47; Hoogewerff 1965; Janssen 1984; Haak 1984, p.315-316; M.J.Bok in Utrecht/Braunschweig 1986, p.194-196; P.Huys Janssen in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.197-207; P.Huys Janssen, 'Dated and more or less dated works by Jan van Bijlert', in *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggio's in Holland. Beiträge eines Symposions im Herzog Anton Ulrich-Museum* (red. R.Klessmann). Braunschweig 1988, p.150-153; Huys Janssen t.p.

Abraham Bloemaert

Gorinchem 1564 - 1651 Utrecht

Abraham Bloemart was evenals Joachim Wtewael een leerling van Joos de Beer. In 1580 verbleef Bloemaert enige jaren in Parijs en in Fontainebleau. Afgezien van een kort verblijf in Amsterdam (1591-93) zou hij de rest van zijn lange leven in Utrecht blijven wonen en werken. In 1611 was hij een van de medeoprichters van het Sint Lucasgilde waarvoor hij in 1618 het ambt van deken vervulde. Bloemaert schilderde en tekende vooral religieuze, mythologische en allegorische voorstellingen, maar ook portretten, landschappen en genretaferelen. Hij werkte aanvankelijk in een maniëristische stijl die sterk verwant was aan die van Joachim Wtewael, maar na 1600 werden zijn composities rustiger. Bloemaert reisde nooit naar Italië maar toen zijn voormalige leerlingen Hendrick ter Brugghen en Gerard van Honthorst uit Rome terugkeerden, toonde hij zich ontvankelijk voor hun interpretaties van het werk van Caravaggio en andere Romeinse schilders. Zijn atelier was een van de belangrijkste van de 17de eeuw. Hij leidde een groot aantal leerlingen op waaronder vier van zijn zoons, Jan van Bijlert, Andries en Jan Both, Cornelis van Poelenburch en Jan Baptist Weenix. Ter instructie stelde hij ook zijn beroemde modellenboek *Fondamenten der Teecken-Konst* samen, dat in 1650 voor het eerst verscheen en door zijn zoon Frederick van gravures werd voorzien. De faam van zijn werkplaats kan eveneens worden afgeleid uit de bezoeken waarmee Rubens en ook koningin Elizabeth van Bohemen hem vereerden. Hij stierf in 1651 op 87-jarige leeftijd als de nestor van de Utrechtse schilders.

L.P.

Literatuur

Van Mander/Levens, fol.297v-298r; De Bie, p.43-46; Von Sandrart, p.153, 157, 164, 172-175, 184, 248; Houbraken I, p.43-44; Müller 1927; Delbanco 1928; J.A.L. de Meyere, 'Een vroeg werk van Abraham Bloemaert', in *Tableau* 4 (1981), p.173-177; Haak 1984, p.172-173, 208-209, 313-315; M.J.Bok in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.208-212; P.C.Sutton in Amsterdam/Boston/ Philadelphia 1987, p.270-271; Roethlisberger 1992; Roethlisberger t.p.

Hendrick Bloemaert

Utrecht 1601/'02-1672 Utrecht

Hendrick Bloemaert was de oudste zoon van Gerarda de Roij en Abraham Bloemaert. Hij werd in 1601 of 1602 geboren. Volgens Houbraken leerde hij het vak bij zijn vader, en reisde na voltooiing van zijn studie naar Italië, mogelijk in gezelschap van Johannes Moreelse (zie ook diens biografie). Over zijn activiteiten aldaar is echter niets bekend. Na zijn terugkeer in Utrecht huwde hij in 1631 Margareta van der Eem, de dochter van de advocaat Cornelis van der Eem. Zij kregen in ieder geval drie kinderen, waarvan er slechts twee, Godefridus en Catharina, een langer leven was beschoren. Tussen 1630 en 1632 werd hij lid van het Sint Lucasgilde, waarvan hij in 1643 tot deken werd gekozen. In 1644 nam het Schilderscollege de plaats van het Sint Lucasgilde over, en ook daarin zal Bloemaert een belangrijke rol van betekenis hebben vervuld. Bloemaert behoorde dus halverwege de 17de eeuw tot de meest vooraanstaande kunstenaars in de Domstad. Dat kan ook worden afgeleid uit het feit, dat hij schilderijen leverde aan openbare gebouwen, onder meer aan het Sint Jobsgasthuis en een schoorsteenstuk voor de Fundatie van Maria van Pallaes. Als rechtgeaard rooms-katholiek maakte hij bovendien een aantal altaarstukken voor rooms-katholieke schuilkerken.

Niettemin werd hij als kunstenaar al in zijn eigen tijd aanzienlijk minder hoog ingeschat dan zijn vader; althans als we de woorden van Joachim von Sandrart uit 1675 mogen geloven. Hendrick Bloemaert schilderde behalve bijbelse en mythologische voorstellingen ook veel genretaferelen en portretten. Zijn jeugdwerk werd uiteraard sterk door zijn vader beïnvloed, en ook na zijn terugkeer uit Italië klinken de echo's van diens schilderstijl nog duidelijk door. Pas halverwege de jaren dertig veranderde zijn stijl onder de invloed van het classicisme, dat rond die tijd pas tot volle wasdom kwam. Aanvankelijk kwam dit het werk van Bloemaert zeker ten goede; in de periode 1635-'40 schiep hij zijn beste schilderijen. Na 1640 echter verloor zijn werk aanzienlijk aan kracht en elegantie, zodat Von Sandrarts woorden, dat deze bloem onder de woekerplant van de angstvalligheid was verstikt, lijken te zijn bewaarheid.

Hendrick Bloemaert beperkte zijn artistieke kwaliteiten niet tot de schilderkunst. Hij vertaalde twee toneelstukken uit het Italiaans, waarbij vooral zijn eersteling, een rijmvertaling van Battista Guarini's *Il pastor fido*, de aandacht verdient. Bloemaerts vertaling verscheen in 1650, en werd opgedragen aan Willem Vincent baron van Wyttenhorst, de belangrijkste Utrechtse maecenas in de 17de eeuw. Bloemaerts vertaling bleek echter niet meer dan een verbeterde versie op rijm van een in 1646 herdrukte anonieme proza-vertaling van Guarini's herdersspel. Bloemaerts tweede poging, getiteld *Hannibal den Manhaften*

Paulus Bor

Amersfoort ca. 1601 - 1669 Amersfoort

Veld-Overste, Triomferende In de Stadt Capua verscheen twintig jaar later, kort voor zijn overlijden in 1672.

P.v.d.B.

Literatuur

Von Sandrart, p.165; Houbraken I, p.44; G.Offringa, W.Hidden, 'De fundatie van Vrouwe Maria van Pallaes, door Hendrick Bloemaert, 1657', in *Maandblad Oud-Utrecht* 56 (1983), p.14-17; Haak 1984, p.315; M.J.Bok in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.218-220; Wansink 1988; Roethlisberger t.p.

Paulus Bor werd omstreeks 1601 geboren in Amersfoort als vermoedelijk derde zoon van Maria Casijnsdr van der Hel en Paulus Bor. De familie Bor was een welgestelde rooms-katholieke familie. Bor sr. was lakenkoopman. Bij wie Paulus Bor tot schilder werd opgeleid is jammer genoeg niet bekend. Niet eerder dan in 1623 wordt hij voor het eerst in bronnen genoemd. In dat jaar verbleef hij in Rome, en stond ingeschreven als 'Paolo Bur' in de parochie S.Andrea delle Fratte. In datzelfde jaar was Bor een der oprichters van het schildersgenootschap 'De Bentvueghels', en hij kreeg de bentnaam *Orlando* mee. In de twee jaren daarna woonde hij aan het Piazza di Spagna en vervolgens aan de Strada dell'Olmo, onder meer met de Hoornse schilder Jan Linsen. Omstreeks 1626 keerde Bor terug naar Amersfoort. Hij huwde er in 1632 Aleijda van Crachtwijck, net als hij een telg uit een rijk rooms geslacht. Zij kregen in ieder geval drie kinderen, Anna Maria, Cornelis en Judith Christina.

Als kunstenaar heeft Bor in zijn tijd het nodige aanzien verworven, getuige het feit, dat hij in 1638 door Jacob van Campen werd aangezocht voor de decoratie van Frederik Hendriks 'buiten' Honselaarsdijk, samen met onder meer Pieter de Grebber, Moyses van Wttenbrouck en Theodoor Matham. Hoewel Jacob van Campen voornamelijk in Den Haag en Amsterdam woonde en werkte, zullen hij en Paulus Bor elkaar vóór 1638 goed gekend hebben. Van Campen werd in 1626 namelijk heer van Randenbroeck (bij Amersfoort) en zal zich daardoor zonder twijfel in dezelfde kringen hebben opgehouden als Bor. Voor Honselaarsdijk vervaardigde Bor onder meer samen met De Grebber de 'Omgaende gallerije' van de grote bovenzaal, een illusionistisch geschilderd fries met musicerende en feestvierende figuren. Het slot werd echter in 1816 afgebroken en slechts de ontwerptekeningen van deze 'omgaende gallerije' van de hand van Cornelis Holsteyn zijn ons nog bekend. Hoewel Bor niet meewerkte aan de decoratie van Huis ten Bosch, bleef hij contact houden met Jacob van Campen, tot aan diens dood in 1657.

Een jaar eerder werd Bor gekozen tot regent van het Amersfoortse Godshuis 'De armen de Poth'. Behalve met financiële middelen verrijkte hij de instelling met twee schilderijen van zijn hand. Op 10 augustus 1669 overleed Paulus Bor. Uit de boedelinventaris, die na zijn dood werd opgemaakt, blijkt dat Bor een rijk man was, en nog een aantal leningen had uitstaan, onder meer aan de Amersfoortse schilder Gerrit van Stellingwerff.

Het schilderkunstig oeuvre van Paulus Bor is maar klein. Von Moltke kwam niet verder dan een catalogus van 26 nummers, waarbij echter niet mag worden vergeten, dat het meest aansprekende deel van Bors werk, de decoraties voor Honselaarsdijk, verloren zijn gegaan. Wat nog rest, is zeker de moeite waard. Bor schilderde vooral figuurstukken, maar we kennen ook enkele stillevens en portretten van zijn hand. Doordat slechts een gering aantal van zijn schilderijen gesigneerd en gedateerd is, blijft een (chronologische) reconstructie van zijn oeuvre een moeilijke kwestie. Vooral ook, omdat zijn werk vaak overeenkomsten vertoont met dat van Jacob van Campen en schilders als Jan Gerritsz van Bronchorst en Cesar van Everdingen. Typerend voor Paulus Bor zijn de veelvuldig voorkomende vrouwenfiguren met hun wat plompe gestalten, afhangende schouders, zware borsten en ronde hoofden met hun weinig geprononceerde gelaatstrekken. Als kolorist bezat Paulus Bor zeker bijzondere kwaliteiten. Zijn palet is helder, de kleurencombinaties zijn ongebruikelijk en soms nogal gewaagd. In dat opzicht sluiten zijn schilderijen aan bij die van de haarlemse classicisten. Dit geldt evenzeer voor zijn compositiemodellen, die uitmunten in eenvoud en overzichtelijkheid.

P.v.d.B.

Literatuur

E.Plietzsch, 'Paulus Bor', in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 37 (1916), p.105-115; Bloch 1928; Luttervelt 1947; Bloch 1949; S.J.Gudlaugsson, 'Paulus Bor als portrettist', in *Miscellanea I.Q.van Regteren Altena*. Amsterdam 1969, p.120-122; Von Moltke 1977; Mazur-Contamine 1981; Slatkes 1981-82, p.173-176; Haak 1984, p.318; M.J.Bok in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.224-226; G.Jansen in Utrecht/Braunschweig 1986, p.226-231; Bercht 1991

Salomon de Bray

Amsterdam 1597 - 1664 Haarlem

Salomon de Bray werd in 1597 als zoon van Vlaamse immigrantenouders te Amsterdam geboren. Hij vertrok op jonge leeftijd naar Haarlem waar hij in 1615 lid werd van het schuttersgilde en twee jaar later ook van een rederijkerskamer. De katholieke De Bray was een veelzijdig talent. Hij was niet alleen schilder maar ook architect en dichter. Zijn leermeesters waren Cornelis Cornelisz en Hendrick Goltzius. Vanaf het midden van de jaren dertig is er in zijn werk een duidelijke invloed van Utrechtse schilders als Abraham Bloemaert en Gerard van Honthorst waar te nemem. Mede door deze invloed ontwikkelde hij een heldere classicistische stijl. Het is aannemelijk dat hij door bemiddeling van zijn vriend Jacob van Campen vanaf 1648 betrokken was bij de decoratie van de Oranjezaal van Huis ten Bosch. Van Campen redigeerde en werkte zelf mee aan dit project, waaraan ook Jacob Jordaens, Pieter Soutman en Cesar van Everdingen deelnamen. De Brays aandeel in deze prestigieuze opdracht bestond uit twee *Triomftochten van Frederik Hendrik* en een grisaille met putti. In zijn late historiestukken gebruikt hij een enscenering die teruggaat op het werk van Pieter Lastman en daardoor in de tweede helft van de 17de eeuw archaïsch aandoet. Hij stierf ten gevolge van een pestepidemie, die ook zijn vrouw Anna Westerbaen velde, in 1664. Zijn omstreeks 1627 geboren zoon Jan, die zeer fraaie portretten en historiestukken vervaardigde, was een van de talentvolste schilders die Haarlem heeft voortgebracht.

L.P.

Literatuur

Von Moltke 1938-39; V.Bloch, 'Die Haarlemer Klassizisten', in *Oud Holland* 57 (1940), p.14-21; A.van der Marel, 'De kunstschilders De Bray en hun familie', in *De Nederlandsche Leeuw* 81 (1964), p.6-26; A.Blankert in Washington/Detroit/Amsterdam 1980, p.184, 196; Haak 1984, p.254-255; Van Suchtelen 1988; Peeters 1990

Bartholomeus Breenbergh

Deventer 1598 - 1657 Amsterdam

Bartholomeus Breenbergh werd op 13 november 1598 in Deventer gedoopt. Zijn leertijd moet hij in Amsterdam hebben doorgebracht hoewel precieze gegevens hierover ontbreken. In 1619 werd hij in Amsterdam vermeld en in datzelfde jaar bevond hij zich te Rome waar hij bij Paul Bril inwoonde. Zijn portret komt voor op een tekening, die omstreeks 1623 tijdens een Bacchuswijding van de Bentvueghels moet zijn gemaakt. Het opschrift bij dit portret luidt *Bartolomeo van Deventer Alias Het Fret*. Zijn vroegste landschappen van omstreeks 1622 tonen een grote verwantschap met die van Jacob Pynas. Deze invloed zou snel plaatsmaken voor een meer op de landschappen van Bril, Filippo Napolitano en Cornelis van Poelenburch gebaseerde schilderijen. Hij werkte voor de graaf van Bracciano te Bomarzo, die tenminste zeven schilderijen van hem in bezit had. In zijn Romeinse tijd vervaardigde Breenbergh ook een aantal zeer fraaie tekeningen van de omgeving van Rome. Hij moet omstreeks 1630 naar Amsterdam zijn teruggekeerd. In de schilderijen die hij na zijn verblijf in Italië vervaardigde, spelen de figuren een veel belangrijkere rol. De figuurtypen die zijn landschappen vanaf die tijd bevolken, zijn ontleend aan die van Lastman en Moeyaert. Aan het eind van zijn leven zat hij kennelijk ook in de handel; hij wordt meerdere malen als *coopman* vermeld. Bartholomeus Breenbergh werd op 5 oktober 1657 in de Oude Kerk te Amsterdam begraven.

L.P.

Literatuur

Houbraken 1, p.369; W.Stechow, 'Bartholomeus Breenbergh. Landschafts- und Historienmaler', in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 51 (1930), p.133-140; A.Blankert in Utrecht 1965, p.19-20, 75-87; Stechow 1966, p.150-53; Roethlisberger 1969; H.J.Nalis, 'Bartholomeus Breenbergh: aantekeningen over zijn leven en verwanten', in *Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis. Verslagen en mededelingen* 87 (1972), p.62-81; Roethlisberger 1981; Sluijter-Seijffert 1982; Haak 1984, p.144, 302; A.Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.31-32, 283-285; M.G.Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh*. Richard L.Feigen & Co., New York 1992

Paulus Bril

Antwerpen 1553/'54 - 1626 Rome

Paul Bril werd in 1554 of 1553 in Antwerpen geboren. Zijn eerste leerjaren bracht hij door bij Damiaen Ortelmans. De kunstenaar-biograaf Van Mander meldt dat hij langzaam leerde en dat hij in 1574 naar Italië vertrok. Pas in 1582 wordt hij in een Romeins document genoemd. In zijn eerste Romeinse jaren werkte hij onder leiding van zijn oudere broer Matthys aan grote decoratiewerkzaamheden in het Vaticaan. Vanaf circa 1590 begon hij kleine op koper geschilderde landschappen te schilderen, die onmiddelijk een grote populariteit genoten. Tot zijn opdrachtgevers mocht hij Federico Borromeo, Scipio Borghese en Carlo de'Medici rekenen. Door deze opdrachten bevindt zich thans in de musea te Milaan, Rome en Florence een belangrijk deel van Brils geschilderde oeuvre. Zijn werk kent een grote verspreiding: vele van zijn landschappen werden in prent gebracht en ook werd zijn werk vanaf het begin van de 17de eeuw in het noorden verzameld. In de jaren negentig had hij veel contact met Jan Breughel de Oude, wiens werk uit deze periode grote overeenkomsten met dat van Bril vertoont. Bril ging in sociaal opzicht volledig op in het Romeinse leven; hij trouwde een Italiaanse vrouw en vervulde verschillende belangrijke funkties in het bestuur van de Accademia di San Luca. Vanaf omstreeks 1605 ontstonden er landschappen waarin de beeldopbouw veel overzichtelijker en het kleurgebruik minder bont oogde dan in de vroege landschappen. Deze ontwikkeling is toe te schrijven aan de invloed van met name Annibale Carracci. Bril bleef tot op hoge leeftijd aktief; zelfs in 1626, het jaar waarin hij overleed, schilderde hij op 72-jarige leeftijd nog een aantal zeer fraaie landschappen. Het werk van Bril is met name van groot belang geweest voor Willem van Nieulandt de Jonge, Cornelis van Poelenburch, Bartholomeus Breenbergh, Filippo Napoletano en ook Claude Lorrain.

L.P.

Literatuur

Van Mander, fol.291v-292r; Mayer 1910; R.Baer, *Paul Bril*. München 1930; A.Blankert in Utrecht 1965, p.17-19, 49-56; Faggin 1965; Bodart 1970, p.212-238; Haak 1984, p.144; Andrea Berger, *Die Tafelgemälde Paul Brils*. Münster 1993

Aelbert Cuyp

Dordrecht 1620 - 1691 Dordrecht

Aelbert Cuyp werd geboren in oktober 1620, als zoon van Jacob Gerritsz Cuyp en Aertken van Cooten. Hij kwam uit een familie van kunstenaars: zijn grootvader Gerrit Gerritsz was een glasschilder uit Venlo die zich in Dordrecht had gevestigd; Jacob Gerritsz Cuyp (1594-1652) was een bekende portret- en historieschilder en Aelberts oom Benjamin Cuyp (1612-1650) was een navolger van Rembrandt.

Het vroegst bekende werk van Aelbert Cuyp dateert uit 1639; in samenwerking met Jacob Cuyp maakte hij twee portretten in een landschappelijke entourage, gedateerd 1641. In deze schilderijen overheerst de invloed van Jan van Goyen, terwijl het werk uit het midden van de jaren veertig steeds meer kenmerken vertoont van een Nederlandse italianiserende stijl. In 1652 maakte Cuyp een uitgebreide reis door het gebied van de Nederrijn, waarbij hij Elten, Nijmegen, Emmerich en Kleef bezocht. Uit de schetsen die hij onderweg maakte, heeft hij voor zijn rijpere werk vaak geput. Tegelijkertijd begon hij zich Jan Boths stijlmiddelen van compositie en belichting eigen te maken.

Na 1650 ontving Cuyp veel opdrachten van de vooraanstaande Dordtse families. In 1658 trouwde hij met Cornelia Boschman, een rijke weduwe en de kleindochter van de contraremonstrantse predikant Franciscus Gomarus. Na dit huwelijk kwam zijn schildersloopbaan min of meer tot stilstand en legde hij zich toe op zijn functies als diaken en ouderling van de hervormde kerk en regent van het Dordtse pesthuis. In het Rampjaar 1672 werd hij genoemd als aanhanger van de partij van Willem III.

Cuyp plaatste vaak herders in zijn landschappen en schilderde ook verschillende portretten waarin hij de geportretteerden liet poseren in pastorale kledij. Deze zijn gebaseerd op de pastorale portretten van Jacob Cuyp, die aansluiten bij de Utrechtse traditie. De herders in Aelbert Cuyps landschappen stammen uit dezelfde traditie, hoewel ook de invloed merkbaar is van Jan Both en Claes Berchem.

A.C.

Literatuur

Houbraken I, p.248-249; Hofstede de Groot II, p.1-248; C.J.de Bruyn Kops, 'Kanttekeningen bij het nieuw verworven landschap van Aelbert Cuyp en enige bijzonderheden over de waardering en export van zijn werk in het verleden', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), p.162-176; J.G.van Gelder, I.Jost, 'Vroeg contact van Aelbert Cuyp met Utrecht', in *Miscellanea I.Q.van Regteren Altena*. Amsterdam 1969, p.100-103; J.G.van Gelder, I.Jost, 'Doorzagen op Aelbert Cuyp', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23 (1972), p.223-239; Reiss 1975; *Aelbert Cuyp en zijn familie. Schilders te Dordrecht*. Cat.tent.Dordrecht (Dordrechts Museum) 1977; A.Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.290-304; Chong 1991; P.J.Schoon, *Aelbert Cuyp, 1620-1691. Dordrechts Museum informatief*. Dordrecht 1991; Chong 1992; J.M.de Groot in *De Zichtbaere Werelt*. Cat.tent.Dordrecht (Dordrechts Museum) 1992, p.117

Barent Fabritius

Midden Beemster 1624 - 1673 Amsterdam

Barent Fabritius werd als Barent Pietersz op 16 november 1624 in Midden Beemster gedoopt. Evenals zijn twee jaar oudere broer Carel voerde hij al vanaf jonge leeftijd de naam Fabritius. Waarschijnlijk hebben beiden voordat zij gingen schilderen eerst als timmerman gewerkt, hetgeen hun aangenomen achternaam verklaart (faber = handwerksman). In de jaren veertig en vijftig woonde hij afwisselend in Amsterdam en in Midden Beemster. Hij trouwde in 1652 met de uit een Delftse familie afkomstige Catherina Mussers. Ook verbleef hij in Leiden waar hij omstreeks 1658 korte tijd in de gilderegisters werd vermeld. In 1661 werd hij betaald voor een aantal grote schilderijen voor de Leidse lutherse kerk. Barent Fabritius werd op 20 oktober 1673 begraven op de Leidse begraafplaats te Amsterdam. Omdat zijn vroege werk in themakeuze en schilderwijze sterk afhankelijk is van Rembrandts schilderkunst, wordt aangenomen dat hij in diens atelier gewerkt heeft, hoewel concrete aanwijzingen hiervoor ontbreken. Hij schilderde vooral bijbelse en mythologische voorstellingen, maar ook allegorieën, (zelf)portretten en genrestukken. Het werk van zijn zeer talentvolle broer Carel die bij de Delftse kruitexplosie van 1654 om het leven kwam, is belangrijk voor hem geweest. Barent schilderde enkele werken die een vrije herhaling zijn van schilderijen van zijn broer. Het werk van Barent werd in de 17de eeuw niet erg hoog geschat; hij werd door geen enkele biograaf uit deze tijd vermeld.

L.P.

Literatuur

Pont 1958; W.Sumowski, 'Zum Werk von Barend und Carel Fabritius', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 1 (1964), p.188-198; Liedtke 1977; Sumowski II, p.910-987; Haak 1984, p.369; V.Manuth in Berlijn/Amsterdam/Londen 1991, p.376-383; P.Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.139

Govaert Flinck

Kleef 1615 - 1660 Amsterdam

De op 25 januari 1615 te Kleef geboren Govaert Flinck kreeg zijn opleiding bij Lambert Jacobsz in Leeuwarden waar ook Jacob Backer in de leer was. Vanwege deze vooropleiding kon hij omstreeks 1632 in het atelier van de jonge Rembrandt terecht als jonggezel. In dit atelier hadden medewerkers niet een assisterende functie, zoals in de werkplaats van Rubens het geval was, maar werkten zelfstandig. Houbraken schreef dat schilderijen van Flinck voor Rembrandts werden aangezien en ook als zodanig werden verkocht. Evenals zijn leermeester schilderde hij tronies, (groeps)portretten, historiestukken en enkele landschappen. Ondanks de sterke invloed die Rembrandt op Flinck uitoefende, blijft er in zijn werk uit de jaren dertig een grote verwantschap bestaan met het werk van de zeven jaar oudere Backer. Vanaf het midden van de jaren veertig ging hij in de classicistische trant van Bartholomeus van der Helst schilderen, hetgeen hem geen windeieren legde. Hij kreeg vele portretopdrachten, waaronder drie voor schutterstukken, en ook Amalia van Solms bestelde voor Huis ten Bosch een *Allergorie ter nagedachtenis van Frederik Hendrik*. Flincks zeer goede contacten met de Amsterdamse notabelen bezorgden hem in 1656 en 1658 de opdrachten voor twee monumentale werken in het pas voltooide stadhuis van Jacob van Campen. Hierna kreeg hij de opdracht om in hetzelfde gebouw twaalf doeken met *De opstand van de Batavieren tegen de Romeinen* te schilderen. Tijdens de voorbereidingen van deze uiterst prestigieuze opdracht is hij op 2 februari 1660 overleden. Zijn vroegere leermeester Rembrandt kreeg toen een afzonderlijke opdracht. Flinck was bevriend met Joost van den Vondel die hem in een gedicht roemde als de *Kleefsche Apelles*.

L.P.

Literatuur
De Bie, p.280; Houbraken II, p.18-21; Von Molke 1965; Von Moltke in Kleef 1965; Sumowski II, p.998-1151; Haak 1984, p.283-285, 364; J.Kelch in Berlijn/Amsterdam/Londen 1991, p.314-321; P.Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.151

Johan van Haensbergen

Gorinchem 1642 - 1705 's-Gravenhage

Wat we weten over Johan van Haensbergen, is grotendeels te danken aan Arnold Houbraken, die een tamelijk uitvoerige passage aan de tegenwoordig nog nauwelijks bekende schilder wijdde. Johan van Haensbergen werd op 2 januari 1642 in Gorinchem geboren (ofschoon Houbraken vermoedde dat hij uit Utrecht kwam), en leerde het schilderen bij Cornelis van Poelenburch. Samen met Gerard Hoet behoorde Van Haensbergen tot de laatste lichting leerlingen, die door Cornelis van Poelenburch werd opgeleid. Hoewel Van Haensbergen in 1665 in Den Haag trouwde met Johanna van Heusden, was hij in 1668 in ieder geval nog in Utrecht werkzaam, getuige het feit, dat hij in dat jaar nog in de archieven van het schildersgilde wordt vermeld.

In 1669 vestigde hij zich definitief in Den Haag, waar hij een zeker aanzien verwierf. Na de dood van zijn eerste vrouw hertrouwde hij in 1679 met Sophia van der Snouck. Hij was 'Hoofdman' van de Haagse 'Confrérie Pictura' in 1682-83 en 1689-90. Ook was hij directeur van de Haagse tekenacademie. Tenslotte was hij nog actief in de kunsthandel. Hij stierf, 63 jaar oud, op 10 januari 1705 in Den Haag.

Als kunstenaar heeft Johan van Haensbergen geen wezenlijke bijdrage kunnen leveren in de ontwikkeling van de schilderkunst. Zijn vroege landschapjes zijn vooral bedrieglijk goede imitaties van het late werk van Van Poelenburch, die toen zelf zijn beste jaren al geruime tijd achter zich had. Om die reden hoeft het ook geen verbazing te wekken, dat veel van de landschapjes van Van Haensbergen doorgingen voor werk van zijn leermeester, zeker wanneer deze werden voorzien met de eenvoudig aan te brengen signatuur *C.P.*. Ook nu nog vormt het toeschrijvingscomplex binnen het oeuvre van Van Poelenburch en zijn omgeving (en dan met name de schilderijen na 1640) een van de moeilijkste uitdagingen binnen de geschiedenis van de Nederlandse schilderkunst.

Ondanks het feit, dat hij Van Poelenburch voortreffelijk wist na te bootsen, leverde het hem in financieel opzicht weinig op. Later ging hij zich toeleggen op het schilderen van portretten, en daarin bleek hij aanzienlijk succesvoller, als we Houbraken mogen geloven. Met name 'het schilderen van Jonge Juffrouwen, die graag het zuiver lelywit, en frisse rozekoleur zien doorsteken in haar pourtret', bleek hem op het lijf geschreven te zijn. Zijn portretten vertonen vooral invloed van het werk van Caspar Netscher, die in Den Haag een grote reputatie als portrettist had opgebouwd.

P.v.d.B.

Literatuur
Houbraken III, p.169-171; Von Frimmel 1913/2, p.104-105, 137-142; Bredius VI, p.2074 e.v.; Obreen IV, p.173, V, p.87-88; MacLaren 1960, p.143; F.Tissink, H.F.de Wit, *Gorcumse schilders in de Gouden Eeuw*. Gorinchem 1987, p.83-84

Bartholomeus van der Helst

Haarlem ca. 1613 - 1670 Amsterdam

Arnold Houbraken noemde hem 'de Fenix der Nederlandsche Pourtretschilders'. Zonder twijfel was Bartholomeus van der Helst tijdens zijn actieve bestaan met afstand de meest succesrijke portretschilder van Amsterdam. Volgens Cornelis de Bie werd Van der Helst in 1613 geboren als tweede zoon van de Haarlemse herbergier Lodewijk van der Helst en diens vrouw Aeltje Bartels. Omtrent het exacte geboortejaar bestaat echter enige twijfel; in ieder geval is hij tussen 1611 en 1615 geboren. Wie zijn leermeester is geweest is niet bekend, maar zijn vroegst gedateerde schilderij uit 1637 doet vermoeden, dat hij bij Nicolas Eliasz is opgeleid. Van der Helst trouwde in 1636 met Anna du Pire in Amsterdam, en zal zich toen al als zelfstandig schilder hebben gevestigd. Het hoogtepunt in zijn carrière bereikte Van der Helst in 1648 toen hij de schuttersmaaltijd van de Voetboog- of Sint Jorisdoelen ter viering van de Vrede van Münster schilderde. Dit kolossale groepsportret is in technisch opzicht waarschijnlijke het beste, dat ooit op dit gebied is voortgebracht. Een aantal jaren eerder had Van der Helst als aankomend portretspecialist al furore gemaakt bij de opdrachten voor de schuttersstukken voor de nieuwe zaal voor de Kloveniersdoelen. Vanaf dat moment zou Van der Helst de toonaangevende portrettist in Amsterdam worden.

Van der Helst was in technisch opzicht een perfectionist. Zijn penseelstreek is zeer verfijnd, het koloriet altijd zeer aangenaam en helder, en de portretten zijn voortreffelijk gemodelleerd en bezitten een krachtige plasticiteit. Het zijn echter vooral de elegantie en de feilloze stofuitdrukking, die zijn portretten tot een lust voor het oog maken. Pas in zijn latere werk wordt de kwaliteit van zijn werk minder evenwichtig; dit kan wellicht verklaard worden uit het feit, dat hij zich in veel gevallen door anderen liet assisteren. Veel leerlingen heeft hij niet gehad, maar veel jongere portrettisten in de hoofdstad zagen in hem hun grote voorbeeld. De belangrijkste onder hen was Abraham van den Tempel, met wiens werk het zijne nogal eens verward wordt.

Bartholomeus van der Helst was waarschijnlijk hugenoot, gezien zijn opdrachten voor het Walenweeshuis en de rijke lakenkoopman en hugenoot Abraham del Court. Van der Helst stierf in 1670 en werd op 16 december van dat jaar begraven in de Waalse kerk.

P.v.d.B.

Literatuur

De Bie, p.283; Houbraken II, p.9-10; De Gelder 1921; MacLaren 1960, p.153; C.J.de Bruyn Kops, 'Vergeten zelfportretten van Govert Flinck en Bartholomeus van der Helst', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), p.20-29; Haak 1984, p.290-294, 371-374; Buijs 1991, p.63

Gerard van Honthorst

Utrecht 1592 - 1656 Utrecht

Gerard Hermansz van Honthorst werd geboren op 4 november 1592 als zoon van Herman Gerritsz van Honthorst en Maria Willemsdr van der Halm. Naast Gerard hadden zij nog twee zoons, Herman en Willem. De familie Van Honthorst was welgesteld, wat is af te leiden uit het feit dat zij even buiten Amersfoort een landhuis bezaten met de naam 'Honthorst'. Het was niet verwonderlijk dat Gerard besloot schilder te worden. Zowel zijn vader als grootvader waren werkzaam als kleerschilder (schilder op doek en tapijt) en bekleedden tijdens hun leven functies in het Utrechts schildersgilde. Ook zijn beide broers kozen voor een loopbaan in de beeldende kunst.

Van Honthorst leerde het schildersvak bij Abraham Bloemaert. Het is echter niet bekend hoe lang zijn opleiding heeft geduurd. Na zijn leertijd vetrok hij naar Italië. De exacte datum van vertrek is niet achterhaald, maar moet ergens tussen 1610 en 1615 liggen. In de periode van zijn aankomst in Italië werd de stijl van Caravaggio op grote schaal nagevolgd. Van Honthorst bekwaamde zich in het maken van nachtstukken waarbij hij op meesterlijke wijze met licht-donkereffecten speelde. Dit leverde hem in Italië de bijnaam 'Gherardo delle Notti' op. Hij verbleef enkele jaren in Rome, waar zijn voornaamste opdrachtgever Vincenzo Giustiniani was. Hij werkte ook mee aan decoratieprojecten in kerken en paleizen in verschillende Italiaanse steden.

In 1620 keerde Van Honthorst terug naar Utrecht, waar hij in oktober van dat jaar in het huwelijk trad met zijn achternicht Sophia Coopmans. Het paar vestigde zich in een huis in het straatje Snippenvlucht te Utrecht, waar ook zijn collega Hendrick Ter Brugghen een woning betrok. In 1622 werd hij lid van het Sint Lucasgilde, waarvan hij reeds in 1625 tot deken werd gekozen. Deze functie bleef hij vervullen tot en met 1629, met een onderbreking in het jaar 1627. In deze jaren groeide zijn atelier uit tot een groot en bloeiend bedrijf. Dit valt niet alleen op te maken uit de hoge prijzen die voor zijn werk werden betaald, maar ook uit het feit dat hij vele leerlingen had. De Duitse schilder Joachim von Sandrart was één van hen. Hij heeft uitvoerig over zijn leermeester geschreven waardoor hij een belangrijke bron van informatie vormt. In juli 1627 bracht Pieter Paul Rubens een bezoek aan Utrecht. Van Honthorst organiseerde een banket ter ere van hem maar werd door ziekte verhinderd Rubens te vergezellen bij bezoeken aan andere Utrechtse ateliers en op zijn rondreis door Nederland. Von Sandrart nam deze taak van hem over.

Hoewel Van Honthorst een essentiële impuls heeft gegeven aan het caravaggisme in Nederland, werd zijn werk vanaf 1625 meer en meer beïnvloed door het opkomende classicisme. Hij maakte vooral

naam als historie- en portretschilder. Na een reis naar Engeland waar hij een belangrijke opdracht voor Karel I uitvoerde, toonden ook de Oranjes belangstelling voor zijn werk. Constantijn Huygens, secretaris van Frederik Hendrik, noemde hem één van de beste historieschilders van zijn tijd. Ook van andere vorsten ontving hij opdrachten, waaronder zeer eervolle van de keurvorst van Brandenburg en van Christiaan IV van Denemarken.

Na 1640 ging het bergafwaarts met zijn roem. Dezelfde Huygens die hem eerder zo had geprezen, schreef in 1649 aan Amalia van Solms dat de kunstenaars, die evenals Van Honthorst schilderijen leverden voor het nieuwe Huis ten Bosch, hem als de minste onder hen beschouwden. Van Honthorst overleed op 27 april 1656 en werd in de Catharijnekerk begraven. Ondanks het minder gewaardeerde werk uit zijn latere jaren, bleef hij door de eeuwen heen één van de belangrijkste Nederlandse schilders.

E.B.

Literatuur

De Bie 1661, p.164-165; Sandrart, p.172-174; Houbraken I, p. 149-150; Hoogewerff 1924; Von Schneider 1933, p.21-31; Judson 1959; Braun 1966; Haak 1984, p.209-212, 318-319; M.J.Bok in Utrecht/Braunschweig 1986, p.276-279; De Meyere 1988

Carel (Charles) Cornelisz de Hooch

Haarlem ? ? - 1638 Utrecht

Van Carel de Hooch, of Charles, zoals hij zijn meeste schilderijen signeerde, is slechts zeer weinig bekend. Noch zijn geboorteplaats, noch de geboortedatum zijn bekend. Vermoedelijk was hij uit Haarlem afkomstig, getuige de lofzang van Samuel Ampzing op de Haarlemse schilders uit 1628:

> 'En sal ik hier De Hoog ook niet wel billijk pogen
> Naer sijne waerdigheyd met ere te verhogen ?
> Wilt gij ruwijnen sien, naer 't leven afgebeeld ?
> So siet wat sijne hand en sijne konst hier teeld.'

Vermoedelijk was de Hooch al vóór 1628 vertrokken uit Haarlem, want in datzelfde jaar schonk hij een landschap aan het Sint Jobsgasthuis in Utrecht. In 1629 trouwde hij er met ene Claesgen van Tiel. Zij kregen meer dan één kind, getuige een document uit 1640, waarin gewag wordt gemaakt van het feit dat de deurwaarder van de staten van Utrecht, Peter van Dael, de voogdij over de onmondige kinderen van Carel de Hooch aanvaardde. Een van die kinderen kennen wij in ieder geval van naam, Alexander, die in meerdere documenten met zijn moeder in verband wordt gebracht. Wellicht was ook de schilder Horatius de Hooch, die in de trant van Carel schilderde, diens zoon. In 1635 maakten Carel de Hooch en zijn vrouw hun testament op, waarbij zij elkaar over en weer het vruchtgebruik van hun bezittingen gaven. De Hooch overleed vóór 2 juli 1638, aangezien hij op die datum werd ingeschreven in het begrafenisregister van de Jacobikerk te Utrecht.

Over zijn opleiding tot schilder en zijn schilderkunstige loopbaan is wellicht nog minder bekend. Ampzings lofrede suggereert echter wel het een en ander. In 1628 was hij blijkbaar al befaamd als ruïneschilder, en had hij deze 'naer 't leven afgebeeld', hetgeen doet vermoeden, dat hij al een Italië-reis achter de rug had. Er is bijvoorbeeld een schetsboek met negentien mediterrane landschapstekeningen van vóór 1626 van zijn hand bekend. Zijn vroegst bekende werk uit 1624 draagt echter nog sterk het stempel van de Haarlemse landschapschilders, zoals Esaias van de Velde. Het *Landschap met Emmausgangers* in het Rijksmuseum te Amsterdam, dat 1627 is gedateerd, geeft echter een heel ander beeld. Vooral het werk van Breenbergh, en, volgens Burke, ook dat Pieter van Laer uit die periode, is hieraan zeer verwant. Beiden bevonden zich in de periode 1625'-30 in Italië, zodat een reis van De Hooch naar het zuiden tussen 1624 en 1628 in het geheel niet onmogelijk is, temeer daar hij, voor zover bekend, in deze periode nergens in Holland wordt genoemd. Hoewel een vestiging als schilder in Utrecht rond 1628 voor de hand lag, werd Carel de Hooch pas in 1633, samen met Claude de Jongh ingeschreven bij het Sint Lucasgilde. Voor deze leemte is tot nu toe geen bevredigende oorzaak gevonden.

De Hooch wordt over het algemeen beschouwd als een overgangsfiguur tussen de eerste (Van Poelenburch en Breenbergh) en tweede generatie italianisanten (Both, Asselijn en Berchem). Door zijn Haarlemse achtergrond had hij veel meer aandacht voor licht en kleur als bindende compositiemiddelen dan de oudere generatie. In dat opzicht zou het interessant zijn om zijn werk wat nauwkeuriger te vergelijken met een andere overgangsfiguur, Herman van Swanevelt. Burke heeft getracht duidelijk te maken, dat de rol, die hij als wegbereider heeft gespeeld voor met name Jan Both, tot nu toe onderbelicht is gebleven. Hij vermoedde zelfs, dat De Hooch Boths leermeester was.

P.v.d.B.

Literatuur

S.Ampzing, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*. Haarlem 1628, p.372; A.Bredius, 'Het schildersregister van Jan Sysmus', in *Oud Holland* 8 (1890), p.307-308; C.H.C.Flugi van Aspermont, 'Carel Cornelisz de Hooch', in *Oud Holland* 17 (1899), p.223-227; A. Blankert in Utrecht 1965, p.89-90; Burke 1976, p.43, 45-50; G.L.M.Daniëls, 'Een grafmonument voor Octavianus door Carel C.de Hooch (+1638)', in *Antiek* 17 (1982), p.9-17; Haak 1984, p.321; E.Buijsen in Tokyo/Kasama/Kumamoto/Leiden 1992

Karel du Jardin

Amsterdam ca. 1622 - 1678 Venetië

In een document uit 1672 wordt Karel du Jardin rond de vijftig jaren oud genoemd. Hij werd dus omstreeks 1622 geboren. Over zijn afkomst is niets bekend, maar mogelijk was de Amsterdamse schilder Guillaum du Gardyn zijn vader. Volgens Houbraken was hij een leerling van Claes Berchem. In 1650 vertrok hij als koopman naar Parijs en trouwde in Lyon. Evenals bij zijn leermeester Berchem is er geen bewijs voor een Italiëreis maar mogelijk bezocht hij dit land voor 1652. In dat jaar was hij weer in Amsterdam. In 1655 verhuisde hij naar Den Haag waar hij lid werd van de 'Confrérie Pictura'. Vier jaar later werkte hij weer in Amsterdam. In 1675 ging hij per boot naar Italië waarbij hij ook Tanger heeft bezocht. In Rome waar zijn bentnaam *Bokkebaert* luidde, vervaardigde hij vele schilderijen. Hij stierf in 1678 te Venetië. Du Jardins vroege werk gaat vooral terug op de dierstukken van Paulus Potter. Hiernaast hadden de landschappen van Jan Asselijn en van zijn leermeester Berchem een blijvende invloed. Zijn in Rome vervaardigde landschappen laten een duidelijke stijlbreuk zien. Door de invloed van de Italiaanse landschapschilderkunst werd zijn kleurgebruik veel donkerder en zijn toets werd veel breder. Waarschijnlijk heeft vooral het werk van Michelangelo Cerquozzi een belangrijke invloed op hem uitgeoefend. Du Jardin vervaardigde een groot aantal etsen en schilderde naast landschappen ook religieuze voorstellingen en portretten. Dat hij in dit laatste genre over grote kwaliteiten beschikte bewijst een zeer fraai zelfportret uit 1662 in het Rijkmuseum te Amsterdam.

L.P.

Literatuur

De Bie, p.377; Houbraken II, p.108, 273, 352;III, p.56-61, 201, 218, 327; Hofstede de Groot IX, p.295-411; Brochagen 1958; A.Blankert in Utrecht 1965, p.27, 195-212; Haak 1984, p.468; A.Chong in Amsterdam/ Boston/Philadelphia 1987, p.44-45, 357-362

Ludolf de Jongh

Overschie 1616 - 1679 Hillegersberg

Volgens Houbraken leerde Ludolf de Jongh bij Cornelis Saftleven in Rotterdam, bij Anthonie Palamedesz in Delft en bij Jan van Bijlert in Utrecht. Tussen 1635 en 1642 verbleef hij in Frankrijk, waarschijnlijk in Parijs. Uit deze Franse periode zijn geen werken bekend. Het grootste deel van zijn oeuvre bestaat uit portretten in de stijl van Bartholomeus van der Helst. Hiernaast schilderde hij interieurs, stadsgezichten en landschappen met jachtpartijen. Zijn vroege biografen beschouwden een omsteeks 1655 te dateren schutterstuk, dat bij de brand van Museum Boymans te Rotterdam in 1864 verloren is gegaan, als zijn meesterwerk. Vanwege het eclectisch karakter van zijn werk is het moeilijk hiervan een goed beeld te krijgen. Hierdoor is veel kwalitatief minder geslaagd werk van bekendere meesters aan hem toegeschreven. Waarschijnlijk heeft hij een zekere invloed uitgeoefend op de Rotterdamse genreschilder Jacob Ochtervelt en zeker op de jonge Pieter de Hooch. Zijn laatste levensjaren werkte hij als schout te Hillegersberg waar hij in 1679 stierf.

L.P.

Literatuur

Gerard van Spaan, *Beschryvinge der stad Rotterdam*. Rotterdam 1698; Houbraken II, p.26-27; Haverkorn van Rijsewijk 1896; Fleischer 1978; Haak 1984, p.413; Scholten 1984; Fleischer 1989; Scholten 1992

Pieter Pietersz Lastman

Amsterdam 1583 - 1633 Amsterdam

Het geboortejaar van Pieter Lastman wordt nergens expliciet vermeld, en kan slechts worden afgeleid uit een aantal archiefstukken, waar zijn leeftijd in wordt genoemd. Lastmans ouders, Pieter Segersz en Barber Jacobsdr, kregen tenminste zeven kinderen, waarvan Pieter de vierde was. Een oudere broer, Seeger Pietersz (Coninck) werd goudsmid, terwijl Lastmans jongere broer Claes bekendheid genoot als graveur. Lastmans vader was als bode in dienst van de stad Amsterdam, in 1577 werd hij koerier bij de stadweeskamer. Na de alteratie werd hij als rooms-katholiek uit zijn ambt gezet. Dat de familie in redelijke welstand kon blijven leven was vooral aan Barber Jacobsdr te danken, die het vak van uitdrager en schatter uitoefende.

Volgens Carel van Mander leerde Lastman het schildersvak bij Gerrit Pietersz, de broer van Jan Pietersz Sweelinck, de befaamde organist en componist. Pietersz was als leerling van Cornelis Cornelisz van Haarlem een vurig aanhanger van het Nederlandse maniërisme, en het vroegste werk van Lastman, een tekening met een voorstelling van *Hagar in de wildernis* draagt de stempel van zijn opleiding. Vermoedelijk omstreeks 1603 vertrok Lastman naar Italië. De informatie hierover is opnieuw gebaseerd op Van Manders woorden, aangezien er geen documenten zijn gevonden, die zijn aanwezigheid in het zuiden bevestigen. Arnold Houbraken vermeldde ruim een eeuw later dat Pieter Lastman in Rome nauw samenwerkte met Elsheimer en Jan Pynas. In hoeverre deze informatie fictief is, en in hoeverre op feiten berustend, valt niet te achterhalen. Wel een feit is, dat Houbrakens woorden soms met een korreltje zout moeten worden genomen.

In 1607 was Lastman weer terug in Amsterdam, en trok in bij zijn moeder in de 'Gulden cop', een van haar huizen aan de Sint Jansstraat. In 1608 verhuisde hij naar een groter huis aan de Sint Anthoniebreestraat. Pieter Lastman was vrijgezel, en bleef dat tot aan zijn dood. Al snel ontwikkelde Lastman zich in Amsterdam tot een historieschilder van formaat, en werd hij door tijdgenoten als Rodenburgh en Vondel hoog geprezen. In dit licht past ook de opdracht, die Lastman, tezamen met enkele collegae als Pieter Isaacsz en Jan Pynas, kreeg van Christiaan IV, de protestantse koning van Denemarken, voor de decoratie van diens privékapel op slot Frederiksborg.

Lastmans werk werd tijdens zijn leven goed verkocht, en hij leidde dan ook een welvarend bestaan. Uit een inventaris, die in 1632 van zijn bezit werd opgemaakt, bleek, dat Lastman een uitgebreide kunstverzameling had aangelegd. Hij stierf in 1633, na in 1629 en 1632 als gevolg van een ernstig ziekbed al tweemaal zijn testament te hebben gewijzigd. Hij werd op 14 april 1633 in Amsterdam begraven.

Dirck van der Lisse

's-Gravenhage 1607 - 1669 's-Gravenhage

Pieter Lastman heeft, geheel ten onrechte, zijn faam vooral te danken als leermeester van Jan Lievens en vooral Rembrandt, die zich in hun vroege werk zeer sterk door Lastman beïnvloed wisten. Dit stigma werd versterkt door hem, evenals een aantal collega-historieschilders als Claes Moeyaert, de gebroeders Pynas, François Venant en Jan Tengnagel de groepsnaam 'Pre-Rembrandtisten' mee te geven. Dat ze een min of meer coherente groep vormden, staat vast. Ze waren, Venant uitgezonderd, allen rooms-katholiek en er bestonden onderling familiebanden. Ook hun werk was verwant, zowel in stilistisch als in ikonografisch opzicht. Het is echter bij voorbaat onjuist om een groep kunstenaars te noemen naar een navolger, hoe succesvol deze ook geweest mag zijn en hoezeer deze ook een stempel op zijn omgeving heeft gezet. Deze Amsterdamse schilders hadden hun eigen verdiensten, die volstrekt los stonden van hun relatie met Rembrandt. Ze zijn met name in ikonografisch opzicht vernieuwend bezig geweest. Ze verrijkten de historieschilderkunst met veel nieuwe thema's en voorzagen oude thema's van een modern jasje. Daarnaast was Lastman vooral befaamd als regisseur van massa-scènes en bleef hij in die hoedanigheid lange tijd een voorbeeld voor zijn illustere opvolger in de Amsterdamse schildershiërarchie. De term 'Pre-Rembrandtisten' dient dan ook zo snel mogelijk uit de kunsthistorische literatuur te worden verbannen.

P.v.d.B.

Literatuur

Van Mander/Levens, fol.207v; Houbraken I, p.97, 132, 214, 254, 296; A.Bredius, N.de Roever, 'Pieter Lastman en François Venant', in *Oud Holland* 4 (1886), p.1-23; K.Freise, *Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*. Leipzig 1911; C. en A.Tümpel in Sacramento 1974; S.A.C.Dudok van Heel, 'Waar woonde en werkte Pieter Lastman (1583-1633)?', in *Maandblad Amstelodamum* 62 (1975), p.21-36; Haak 1984, p.190-194; P.C. Sutton in Amsterdam/ Boston/ Philadelphia 1987, p.371; A.Tümpel, 'Het leven van Pieter Lastman', in Amsterdam 1991, p.8-15; A.Tümpel, 'Pieter Lastman en de overige Pre-Rembrandtisten', in Amsterdam 1991, p.16-53; C.Tümpel, 'Pieter Lastman en Rembrandt', in Amsterdam 1991, p.54-84; Tümpel t.p.

De *Joan vander Lis, geboren tot Breda*, waarover Houbraken schreef, is zonder twijfel identiek met Dirck van der Lisse. Van der Lisse werd echter niet in Breda, maar in Den Haag geboren, zoals blijkt uit een boekje met gedetailleerde familie-aantekeningen, dat Van der Lisse zelf bijhield (met dank aan Ben Broos, die mij op het artikel van Van Epen attent maakte, waar deze aantekeningen werden gepubliceerd). Hieruit blijkt onder meer, dat hij het zevende kind was van Dirckie Dircx van Swieten en Abraham Claesz van der Lisse. Zijn vader was eveneens schilder van beroep en is mogelijk zijn eerste leermeester geweest. Tussen 1630 en 1635 zal hij zijn opleiding in Utrecht hebben vervolgd.

Houbraken noemt hem een van de voornaamste leerlingen van Cornelis van Poelenburch, die zijn meester zo evenaarde dat hun werk met elkaar verward werd. Van der Lisse wordt ook tegenwoordig gezien als de begaafdste exponent van de Van Poelenburch-school, die in tegenstelling tot andere leerlingen en navolgers zich vooral door het vroege, in Italië ontstane werk van de Utrechtse meester heeft laten inspireren. Of Van der Lisse zelf een Italiëreis heeft ondernomen is niet bekend. In 1635 was hij volwaardig meester, gezien zijn aandeel in de *Pastor fido*-serie voor Frederik Hendrik waaraan ook de Utrechters Abraham Bloemaert, Van Poelenburch en Herman Saftleven meewerkten.

In 1639 was hij blijkbaar weer terug in Den Haag, waar hij op 20 oktober van dat jaar in het huwelijk trad met Anna Petronella van der Houve in de Sint Jacobskerk. In 1640 verhuisde het echtpaar echter weer naar Utrecht. Hier bleven zij slechts twee jaar wonen, want in mei 1642 vertrok het jonge gezin (in Utrecht was een zoon Abraham geboren) naar Amsterdam. Een tweede zoon Matijas werd aldaar geboren, maar stierf kort na zijn geboorte, nog geen twee maanden later gevolgd door zijn oudere broertje. In 1644 streken zij weer in Den Haag neer, waar Dirck van der Lisse zich definitief vestigde. Hij zou tenslotte nog twee dochters bij zijn eerste vrouw krijgen, voordat deze in 1646 overleed. Twee jaar later huwde hij met Marla Both van der Eem, die hem ook nog twee dochters schonk.

Direct na zijn verhuizing naar Den Haag liet hij zich inschrijven bij het Sint Lucasgilde. In 1656 was hij betrokken bij de oprichting van de 'Confrérie Pictura', welke de plaats van het oude gilde zou overnemen. In Den Haag combineerde hij zijn schildersloopbaan kennelijk met een bestuurlijke carrière. In 1655 werd hij lid van de vroedschap en een jaar later werd hij schepen. In 1660 werd hij zelfs burgemeester, hetgeen hij tot aan zijn dood in 1669 bleef.

L.P./P.v.d.B.

Literatuur

Houbraken I, p.129; Obreen II, p.259; IV, p.55, 59, 82, 127, 132, 148; V, p.77, 103; A.Bredius, 'Aanvullingen op Kramm. V Dirck van der Lisse', in *De Nederlandsche Kunstbode* 3 (1881), p.196-198; A.Bredius, 'Aus den Haager Archiven. VIII Dirck van der Lisse', in *Kunstchronik* 17 (1882), p. 747-750; D.G.van Epen, 'Familie-aanteekeningen van der Lisse', in *Maandblad van het genealogisch-heraldisch genootschap De Nederlandsche Leeuw* 45 (1927), kol.47-51; A.Blankert in Utrecht 1965, p.108-109

Jacob van Loo

Sluis 1614 - 1670 Parijs

Jacob van Loo werd in 1614 te Sluis, vlakbij Brugge geboren. Hij was een zoon van de onbekende schilder Jan van Loo, van wie hij vermoedelijk zijn eerste onderricht zal hebben gekregen. Van Loo is in of vóór 1635 naar Amsterdam vertrokken, aangezien zijn naam dat jaar in een notariële akte wordt genoemd in verband met een levering van tien schilderijen aan de kunsthandelaar Marten Kretzer. In augustus van het jaar 1642 ging Jacob van Loo in ondertrouw met Anna Lengele, de zuster van de Haagse portretschilder Martinus Lengele en de nicht van Jan Mytens, de latere hofschilder van stadhouder Willem II. Ze kregen maar liefst zeven kinderen, waarvan de twee jongste zonen, Abraham Louis (1652-1712) en Johannes (1654-na 1694), eveneens het vak van hun vader kozen. In januari 1652 kocht Jacob van Loo het poortrecht van Amsterdam, tesamen met onder meer Ferdinand Bol, Govert Flinck en Nicolaes van Helt Stockade. De reden hiervoor is waarschijnlijk gelegen in de omstandigheid, dat er opdrachten werden verwacht voor de decoratie van het nieuwe Amsterdamse stadhuis van Jacob van Campen. Van Loo werd echter niet uitverkoren, in tegenstelling tot Van Helt Stockade, Flinck en Bol. Ook viel hem nimmer een opdracht van het stadhouderlijk hof ten deel, hoewel zijn naam wel werd vermeld op de lijst van schilders, die in aanmerking kwamen voor decoratie van Huis ten Bosch. Desondanks was Van Loo in Amsterdam een zeer gerespecteerd kunstenaar, hetgeen blijkt uit een lofdicht, dat Jan Vos in 1654 op het puikje van de Amsterdamse kunstenaars maakte, en waarin Jacob van Loo temidden van beroemde stadgenoten als Rembrandt, Flinck, Bol en Van der Helst wordt geprezen. Van Loo ontving ook wel degelijk belangrijke opdrachten van het Amsterdamse *establishment*, zoals in 1657 een *Allegorie op de uitdeling van voedsel aan de armen* voor het Oudezijds Huiszittenhuis, tesamen met de uit Utrecht afkomstige Jan Gerritsz van Bronchorst en de Haarlemmer Cornelis Holsteyn. Aan deze laatste heeft Van Loo wellicht twee belangrijke portret-opdrachten in Haarlem te danken. In 1658 en 1659 schilderde hij namelijk de portretten van de regenten en de regentessen van het Aalmoezeniershuis in Haarlem. Zijn carrière werd in 1660 plotseling afgebroken, nadat hij de herbergier Hendrick Breda in een vechtpartij om het leven bracht. Hij moest op straffe van de dood het land direct ontvluchten, en nam zijn gezin mee. Hij vestigde zich toen in Parijs, waar hij in 1663 werd toegelaten op de fameuze *Académie Royale de Peinture*. Zeven jaar later, op 26 november 1670, overleed hij in Parijs, waar hij werd begraven op de protestantse begraafplaats van Saint-Germain-des-Prés. Zijn zoon Abraham Louis zou de stamvader worden van het beroemde Franse schildersgeslacht Vanloo.

Als kunstenaar was Van Loo vooral actief als portret- en historieschilder. Zijn grootfigurige mythologische en pastorale figuurstukken sluiten vooral aan bij het werk van Jacob Backer. Hij was vooral bekend als schilder van naakten en wordt als zodanig ook geroemd door Houbraken, die hem slechts terloops vermeldde als leermeester van Eglon van der Neer.

P.v.d.B.

Literatuur

A.von Schneider, 'Jacob van Loo', in *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925-26), p.66-78; W.L.van de Watering, 'On Jacob van Loo's 'Portrait of a young woman'', in *Minneapolis Institute Art Bulletin* 63 (1976-1977), p.32-41; W.L.van de Watering in Washington/Detroit/ Amsterdam 1980, p.204; C.von Bogendorf-Rupprath in Philadelphia/ Berlijn/Londen 1984; Haak 1984, p.488-489; Buys 1991, p.87; P.Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.229

Johannes Pauwelsz Moreelse

Utrecht na 1602 - 1634 Utrecht

Johannes Moreelse was een zoon van Antonia van Wyntershoven en de schilder Paulus Moreelse. Waarschijnlijk werd hij na 1602, het trouwjaar van zijn ouders, geboren. Over zijn opleiding is nauwelijks iets bekend, maar hij zal hoogstwaarschijnlijk bij zijn vader in de leer zijn geweest. Net als vele andere stadgenoten-kunstenaars vóór hem, reisde Johannes Moreelse na zijn leertijd naar Italië, wellicht samen met Hendrick Bloemaert. Op 27 februari 1627 traden zij in Rome beiden als getuige op voor een Utrechtse edelman. In Rome werd Moreelse in de pauselijke ridderorde Sint Pieter opgenomen, hij wordt althans in de genealogische aantekeningen van de Utrechtse geleerde Aernout van Buchell genoemd als 'Johan Ridder van Sint Peter, pictor'.

In de kunsthistorische literatuur is de schilder Johannes lange tijd verwisseld met zijn oom, die havenmeester was in Utrecht. Pas in 1974 werd Johannes als schilder op zijn juiste waarde geschat door Katherine Fremantle en Benedict Nicolson.

Johannes Moreelse stond niet ingeschreven in de registers van het Utrechtse Sint Lucasgilde. Als zoon van een schilder was dat ook niet noodzakelijk, mits hij in het atelier van zijn vader werkte. Samenwerking tussen vader en zoon Moreelse wordt overigens bevestigd door een vermelding in een boedelinventaris van Cornelis van Werckhoven, waarin sprake is van vijf schilderijen, voorstellend de 'vijf sinnen', waarvan er drie door Johannes en twee door Paulus Moreelse zouden zijn geschilderd. Het feit, dat hij vrijgezel was, zoals Van Buchell vermeldde, maakte het ook niet noodzakelijk om een eigen atelier op te zetten. Pas na de dood van zijn vader zou hij moeten worden ingeschreven in de gilderegisters. Johannes Moreelse stierf echter in december 1634 tijdens een pestepidemie, vier jaar voor de dood van zijn vader.

P.v.d.B.

Literatuur

K.Fremantle, 'The identity of Johan Moreelse, painter', in *The Burlington Magazine* 116 (1974), p.619-620; B.Nicolson, 'Additions to Johan Moreelse', in *The Burlington Magazine* 116 (1974), p.620-623; M.J. Bok in Utrecht/Braunschweig 1986-87, p.317-318

Paulus Jansz Moreelse

Utrecht 1571 - 1638 Utrecht

Paulus Jansz Moreelse was een zoon van een uit Leuven afkomstige kuiper die in 1568 te Utrecht de eed als burger aflegde. Door Van Mander, die Paulus Moreelse in zijn *Het schilder-boeck* uit 1604 'een seer goet Meester' in 'conterfeyten nae t'leven' noemt, is bekend dat hij de grondslagen van de schilderkunst in Delft bij Michiel van Mierevelt leerde. Daarna reisde Moreelse naar Italië; terug in Utrecht werd hij in 1596 lid van het Zadelaarsgilde. In 1611 werd hij deken van dit gilde. De oprichting van het zelfstandige Sint Lucasgilde in dat jaar vond mede plaats dank zij zijn initiatief. Tot 1618 zou hij meerdere malen tot deken van dit gilde worden gekozen. Naast schilder was Moreelse tussen 1618 en 1638 ook lid van de Utrechtse stadsregering, van 1625 tot 1629 schepen, in 1625 en van 1630 tot 1633 kapitein van de Utrechtse schutterij en in de laatste maanden van zijn leven beheerder van de stadsfinanciën.

Zijn plan uit 1624 voor een grote stadsuitbreiding van Utrecht vond geen doorgang. Zijn ontwerp voor de in 1845 gesloopte Catharijnepoort werd wel uitgevoerd.

Moreelse was een produktief schilder die zich ontwikkelde tot een van de belangrijkste Utrechtse portretschilders van zijn tijd. Ook als historieschilder heeft hij zich in Utrecht een belangrijke plaats weten te verwerven.

In zijn vroegste werk valt invloed te bespeuren van uiteenlopende kunstenaars als Hendrick Goltzius en Geldorp Gortzius en in zijn latere oeuvre speelde het werk van Vlaamse schilders als Anthonie van Dyck en Rubens een voorname rol. Paulus Moreelse leidde ruim achtentwintig leerlingen op tot schilder, de meest succesvolle waren Dirck van Baburen, Petrus Portengen en zijn eigen zoon Johannes Moreelse.

Hij stierf in maart 1638 en werd begraven in de Buurkerk te Utrecht.

E.D.N.

Literatuur

Van Mander/Levens, fol.299v-300r; De Bie, p.131-132; Houbraken I, p.49; De Jonge 1938; Haak 1984, p.213-214; M.J.Bok in Utrecht/ Braunschweig 1986, p.322-324; Domela Nieuwenhuis 1989

Jan Mytens

's-Gravenhage ca. 1614 - 1670 's-Gravenhage

Jan of Johannes Mytens was de zoon van David Mytens, eveneens schilder, en Judith Hennings. Behalve van zijn vader zal hij zijn onderricht in de portretschilderkunst vooral hebben ontvangen van zijn oom, Daniël Mytens de Oude, die werkzaam was geweest als portretschilder aan het hof van Jacobus I, en later Karel I in Engeland, en in 1635 terugkeerde naar Den Haag, wellicht beducht voor de concurrentie van de in 1632 in Engeland neergestreken Van Dyck. In 1639 werd Jan Mytens lid van het Haagse Sint Lucasgilde, en hij was een van de oprichters van de 'Confrérie Pictura' in 1656, waarbij de schilders zich afscheidden van het oude kunstenaarsgilde. Mytens was in 1656 hoofdman en in 1659 deken van Pictura, en later ook secretaris. Hij trouwde in 1642 met zijn nicht Anna Mytens, de dochter van Daniël de Oude en zij kregen vier kinderen, waarvan slechts Daniël de Jonge als schilder enige bekendheid kreeg. Als portretschilder was Jan Mytens aan het hof van Frederik Hendrik bijzonder in trek. Niet alleen kreeg hij veel opdrachten van gezaghebbende aristocraten in Den Haag, ook de stadhouderlijke familie is meerdere keren door hem geportretteerd. Na de dood van Frederik Hendrik in 1647 werd hij hofschilder van de jonge stadhouder Willem II en zijn gemalin Mary Stuart, de dochter van Karel I van Engeland. Na diens dood in 1650 bleef hij, samen met Adriaen Hanneman, de meest aanzienlijke en modieuze portrettist in het stadhouderloze Den Haag. Als leerlingen van hem worden genoemd zijn zoon Daniël Mytens de Jonge, Adriaen van der Wiele, Nicolaes Lissant, Andries de Wit, Gerard de Nyst en Paulus van der Velde. Jan Mytens stierf in 1670, en werd er op 24 december van dat jaar in Den Haag begraven.

Mytens was vooral in trek als schilder van pastorale kniestukken en familieportretten, meestal gesitueerd in een geïdealiseerd park met fonteinen of een arcadisch landschap. Samen met Adriaen Hanneman was hij de voortrekker van deze vernieuwing in de Hollandse portretkunst, die reeds in het begin van de veertiger jaren in Den Haag werd ingezet. De belangrijkste inspiratiebronnen voor zijn technisch begaafde portretten diende Mytens dan ook buiten Holland te zoeken. Bij zijn groepsportretten heeft met name de Vlaming Gonzales Coques een belangrijke rol gespeeld, maar ook de overal aanwezige invloed van Anthonie van Dyck kan niet worden buitengesloten. Mogelijk speelde zijn oom en schoonvader Daniël Mytens de Oude hierbij een rol. De portretten van Jan Mytens zijn zonder uitzondering elegant geschilderd, met een voorkeur voor delicate kleuren en een grote aandacht voor texturen.

P.v.d.B.

Literatuur

Obreen IV, p.59-61, 64, 76, 83, 121-122; Wurzbach II, p.211-212; Thieme/Becker XXV, p.317; J.Foucart in Parijs 1970, p.149; Ch.Dumas, in *In het zadel. Het Nederlands ruiterportret van 1550 tot 1900*. Cat.tent. Leeuwarden/'s-Hertogenbosch/Assen 1979, p.58; S.Nihom-Nystad, in *Reflets du Siècle d'Or. Tableaux hollandais du dix-septième siècle*. Cat.tent. Institut Néerlandais, Parijs 1983, p.86-87; Haak 1984, p.334-335

Jan van Noordt

? ca. 1620 - na 1676 ?

We weten maar heel weinig van het leven van Johannes van Noordt. Zijn geboorte- noch sterftejaar en -plaats zijn overgeleverd. Hij was in ieder geval in 1676 nog in leven, gezien een gedateerde *Moeder en kind* in een particuliere collectie in Denemarken. Tussen 1646 en 1675 wordt Van Noordt met grote regelmaat in Amsterdamse documenten genoemd. Zeer waarschijnlijk is hij dezelfde, die als getuige aanwezig was bij het opmaken van het testament van Abraham van den Tempel in een Leidse acte van 22 november 1648. Hoewel Hofstede de Groot vermoedde dat het hier om een andere Van Noordt ging, lijkt mij dat nogal stug, aangezien Van den Tempel en Van Noordt elkaar zeker gekend zullen hebben. In ieder geval staat vast dat Jan van Noordt Amsterdam op 30 april in grote haast verlaten moet hebben, met achterlating van onder meer een grote hoeveelheid tekeningen in zijn huis aan de Eglantiersgracht. Mogelijk kan dit overhaaste vertrek in verband worden gebracht met het faillisement van de kunsthandelaar Gerard Uylenburgh. Deze nam in 1675 de wijk naar Engeland, waar hij als landschapschilder bij Peter van der Faes, beter bekend als Sir Peter Lely, in dienst trad. Mogelijk is Van Noordt hem gevolgd, maar dat is zuiver speculatie.

Jan van Noordt is een buitengewoon produktief kunstenaar geweest. Hij schilderde vooral portretten en historiestukken. In navolging van Backer en Breenbergh putte Van Noordt met regelmaat uit contemporaine literaire bronnen voor schilderkunstige onderwerpen, waarbij hij een duidelijke voorkeur voor pastorale thema's aan de dag legde. Zijn schilderkunstig werk is vooral in verband gebracht met dat van Jacob Backer en Gerbrand van den Eeckhout, met wier werk vooral zijn vroege schilderijen nogal wat gemeen hebben. Later worden zijn toets en visie breder. De relatie, die door velen is gelegd met de schilderstijl van Jacob Jordaens is dan ook wel begrijpelijk, maar niet helemaal terecht. Behalve schilderijen zijn er ook een aantal tekeningen van zijn hand bekend, hoewel vele bladen nog onder de namen van Flinck en Backer doorgaan. Zijn manier van tekenen verraadt verder een sterke verwantschap met die van de reeds genoemde Abraham van den Tempel. Volgens Houbraken was de uit Uithoorn afkomstige Johannes Voorhout vijf jaar bij 'den beruchten Joan van Noort' in de leer.

P.v.d.B.

Literatuur

Houbraken III, p.224-225; C.Hofstede de Groot, 'Joan van Noordt', in *Oud Holland* 10 (1892), p.210-218; J.Decoen, 'Jean van Noordt', in *Cahiers de Belgique* 4 (1931), p.9-19; A.Staring, 'Weinig bekende portrettisten, III: Johannes van Noordt', in *Oud Holland* 61 (1946), p.73-81; P.Schatborn, 'Tekeningen van Jan van Noordt', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), p.118-128; W.L.van de Watering in Washington/Detroit/Amsterdam 1980, p.212; S.Nystad, 'Een relatie tussen Jan van de Capelle, Gerbrand van den Eeckhout en Jan van Noordt?', in *Tableau* 3 (1981), p.710-712; Sumowski 1, p.139-141; S.A.C.Dudok van Heel, 'Het 'schilderhuis' van Govaert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh aan de Lauriergracht te Amsterdam', in *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), p.70-90, i.c. p.90; Sumowski 1986; P.Huys Janssen in 's-Gravenhage 1992, p.257-269

Cornelis van Poelenburch

Utrecht 1594/'95 - 1667 Utrecht

In een recent ontdekt document van 21 januari 1601 werd Cornelis van Poelenburch vermeld als zes jaren oud. Hieruit kan worden afgeleid dat hij in 1594 of in de eerste drie weken van 1595 is geboren. Hij is waarschijnlijk bij Abraham Bloemaert in de leer geweest. Al in 1618 wordt hij genoemd als een van beroemdste schilders van Amsterdam in een lofdicht van Theodore Rodenburgh. Of Van Poelenburch ook werkelijk in Amsterdam heeft gewerkt, is niet bekend. Een jaar vóór het verschijnen van het gedicht bevond Van Poelenburch zich in Rome waar hij in 1623 mede-oprichter was van de Schildersbent. Hij werkte in Rome onder meer voor de Orsini's en in Florence voor Cosimo de Medici. Hij was omstreeks 1625 weer in Utrecht. Zijn werk ondervond vooral in adellijke kringen veel waardering. In april 1627 kochten de staten van Utrecht een *Godenbanket*, bestemd voor de vrouw van stadhouder Frederik Hendrik, Amalia van Solms. In hetzelfde jaar bezocht Rubens, die ook een aantal werken van hem bezat, zijn atelier. In de verzamelingen van de stadhouder en ook van de Winterkoning bevonden zich vele werken van Cornelis van Poelenburch. Ook werkte hij tussen 1637 en 1641 voor Karel I in Londen. De schilder vervaardigde vele landschappen met een mythologische, religieuze of pastorale staffage. Zijn landschappen zijn in opbouw en themakeuze gebaseerd op die van Paul Bril. Maar ook het werk van de in 1610 overleden Adam Elsheimer was van groot belang voor Van Poelenburch. Enkele van diens schilderijtjes heeft hij gekopieerd. Daarnaast schilderde hij portretten, godenbanketten en religieuze voorstellingen. Van Poelenburch schilderde figuren in composities van andere meesters als Jan Both, Alexander Keirincx en Bartholomeus van Bassen. Hij had een groot aantal leerlingen waaronder Dirck van der Lisse en Daniël Vertangen en had een meer indirecte invloed op tal van andere schilders als Bartholomeus Breenbergh, Moyses van Wttenbrouck en Carel de Hooch.

L.P.

Literatuur

De Bie, p.256-257; Von Sandrart, p.157, 175, 193, 260, 330, 400, 418, 433; Houbraken I, p.128-30; Schaar 1959-1960; Sluijter-Seijfert 1984; Haak 1984, p.143-145, 320-321; M.J.Bok, 'The date of Cornelis van Poelenburch's birth', in *Mercury*, 2 (1985), p.9-11; A.Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.402-10; A.Chong, 'The drawings of Cornelis van Poelenburch', in *Master drawings* 25 (1988), p.3-62

Adam Pijnacker

Schiedam ca. 1620 - 1673 Amsterdam

Adam Pijnacker werd in Schiedam, waarschijnlijk in 1620 geboren. Zijn vader was glasschilder en het is aannemelijk dat de jonge Adam bij zijn vader leerde. Over andere leermeesters is niets bekend. In de jaren vijfig onderhield hij contacten met de Delftse kunsthandelaar en schilder Adam Pick. In deze tijd komen verscheidene schilderijen van zijn hand voor in Delftse verzamelingen. Houbraken schreef dat Pijnacker meerdere jaren in Italië verbleef maar hierover is verder niets bekend. Rond 1655 werkte hij in het Duitse Linzen aan de Elbe voor het hof van Brandenburg. In 1658 trouwde hij met de oudste dochter van de Friese portretschilder Wybrand de Geest, die de portretten van het paar schilderde (nu in het Fries Museum, Leeuwarden). In 1661 of kort hierna vestigde hij zich te Amsterdam waar hij in 1673 overleed. In zijn vroege werken richtte hij zich wisselend op de landschappen van Jan Asselijn en Jan Both. De dierstaffage doet bij Pijnacker vaak sterk aan Asselijn denken terwijl zijn composities en het zorgvuldig geschilderde loof verwant zijn aan het werk van Both. Zijn landschappen uit zijn Amsterdamse periode vertonen geleidelijk een meer bewogen karakter. Dit wordt vooral veroorzaakt door gecompliceerde composities met sterk oplichtende partijen en een voorliefde voor zeer plastisch weergegeven, grillig gevormde berkenstammen. Vanaf het midden van de 17de eeuw werd het modieus om hele vertrekken van landschapsschilderingen te voorzien. Deze trend kondigde zich al aan in het werk van Pijnackers voorbeelden Asselijn en Both die op steeds grotere formaten gingen schilderden. Ook van Pijnacker zijn thans nog enkele schilderijen van zeer grote afmetingen bekend.

L.P.

Literatuur

Houbraken II, p.96-96; Hofstede de Groot IX, p.521-68; A.Blankert in Utrecht 1965, p.24-27, 184-94; Stechow 1966, p.157, 160-01; A.Wassenbergh, 'Het huwelijk van Adam Pijnacker met Eva Maria de Geest', in *De vrije Fries* 49 (1969), p.93-95; Haak 1984, p.469; Harwood 1988; L.B.Harwood, *Reflections on Italy. Adam Pynacker*. Richard L.Feigen & Co., Londen 1991

Herman Saftleven

Rotterdam 1609 - 1685 Utrecht

Herman Saftleven werd in 1609 in Rotterdam geboren. Hij stamde uit een schildersgeslacht waarvan hij en zijn broer Cornelis de bekendste vertegenwoordigers zijn. Hij was de zoon en kleinzoon van schilders met dezelfde naam. Zijn in 1627 gestorven vader was behalve schilder waarschijnlijk ook kunsthandelaar. In hetzelfde jaar werd hij met zijn oudere broer Cornelis in het Rotterdamse Sint Lucasgilde als leerling vermeld. In 1633 trouwde hij in Utrecht, waar hij vrijwel de rest van zijn leven zou blijven werken. Hoewel hij als een etser en schilder van landschappen bekend staat, schilderde hij in het midden van de jaren dertig ook schuurinterieurs met stillevens in de trant van zijn broer Cornelis. Verschillende schilders, waaronder zijn broer en Cornelis van Poelenburch, verzorgden de staffage in zijn landschappen. In zijn werken zijn veel uiteenlopende invloeden aan te wijzen. De monochrome landschappen van Jan van Goyen en Pieter Molijn en later ook het werk van Bartolomeus Breenbergh en Jan Both vormden zijn belangrijkste bronnen. Toen in 1648 de Vrede van Münster werd getekend, kon er weer ongestoord door Duitsland worden gereisd. Veel kunstenaars maakten van deze gelegenheid gebruik maar bij geen van hen was dit van een zo beslissende invloed als bij Saftleven. Uit die periode dateren vele topografische tekeningen van de Rijn en de Moezel en ook in zijn schilderijen werd het Rijngezicht het belangrijkste thema. Deze schilderijen tonen een gedetailleerde schilderwijze en een zeer rijke stoffering. Dit landschapstype werd door Jan Griffier tot in de 18de eeuw voortgezet.

L.P.

Literatuur

Houbraken I, p.340-42; Nieuwstraten 1965; Schulz 1982; Haak 1984, p.321-322; P.C.Sutton in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.49, 475-480; De Meyere 1990

Dirck Dircksz (van) Santvoort

Amsterdam 1610/'11 - 1680 Amsterdam

Dirck Santvoort was een telg uit een beroemd Amsterdams schildergeslacht. Hij was de achterkleinzoon van Pieter Aertsen en de kleinzoon van Pieter Pietersz. Zijn vader was de weinig bekende schilder Dirck Pietersz Bontepaert, terwijl zijn broer Pieter een begenadigd landschapschilder, en zijn broer Abraham een bekend graveur was. Dirck Santvoort werd vermoedelijk opgeleid door zijn vader en werd in 1636 lid van het Amsterdamse schildersgilde. Hij wordt met grote regelmaat in Amsterdamse documenten vermeld, zodat mag worden aangenomen, dat hij er zijn hele leven bleef wonen. Hij huwde op 4 juni 1641 met Baertje Pont, nadat een eerdere poging op 14 januari van datzelfde jaar geen doorgang vond. Beide families waren bemiddeld, en dat zou Dirck Santvoort ook blijven. Hij was als portrettist al vroeg in trek bij het Amsterdamse patriciaat, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de opdracht, die hij in 1631 van de Amsterdamse burgemeester Dirck Bas ontving, diens gezin te portretteren (Amsterdams Historisch Museum). Na de dood van zijn eerste echtgenote, hertrouwde Santvoort op acht november 1657 met Catharina Rieuwerts. Hij stierf in 1680 en werd op 9 maart van dat jaar begraven in de Nieuwe Kerk.

Santvoort schilderde vooral portretten. Alleen in het begin van zijn carrière heeft hij figuur- en genrestukjes geproduceerd, waarbij met name de invloed van Rembrandt merkbaar is. Als portrettist was hij nogal ouderwets. Hij schilderde vooral in de stijl van erkende Amsterdamse portrettisten als Nicolaes Eliasz (Pickenoy), Cornelis van der Voort en Thomas de Keyser. Zijn kinderportretjes zijn vooral beïnvloed door Jacob Gerritsz Cuyp. In tegenstelling tot generatiegenoten als Bartholomeus van der Helst en Jacob Backer ging hij niet mee in de modieuze trend binnen de portretschilderkunst, waarbij het voorbeeld van Anthonie van Dyck hoog in het vaandel stond. Hoewel we na 1645 geen gedateerde schilderijen van zijn hand kennen, is het onwaarschijnlijk, dat hij gestopt is met schilderen. In 1658 wordt hij nog vermeld als een der overlieden van het gilde, en in 1673 taxeerde hij samen met Gerard Uylenburgh een aantal schilderijen.

P.v.d.B.

Literatuur

De Roever 1889, p.35-38; W.Stechow in Thieme Becker XXIX, p.453-454; MacLaren 1960, p.384; Sumowski I, p.83; Haak 1984, p.289-290

Adriaen van de Velde

Amsterdam 1636 - 1672 Amsterdam

Adriaen van de Velde was een zoon van Willem van de Velde I en een broer van Willem van de Velde de jonge, beide marineschilders. Hij werd in 1636 in Amsterdam gedoopt. Zijn opleiding kreeg hij volgens Houbraken bij zijn vader en de Haarlemmer Jan Wynants. Hoewel er is gespeculeerd over een reis naar Italië ontbreekt hiervoor elk bewijs. De Italiaanse motieven in zijn werk zijn waarschijnlijk op die van andere meesters gebaseerd. In 1657 trouwde Van de Velde in Amsterdam waar hij tot zijn dood in 1672 zou blijven werken. Zijn vroege werken zijn landschappen waarin de dierstaffage een belangrijke rol speelt. Deze werken laten zien dat hij de schilderijen van Potter, Berchem en Wouwermans heeft bestudeerd. Hij schilderde ook winterlandschappen en een aantal fraaie strandgezichten met een zeer lage horizon. Naast landschappen schilderde hij ook genrevoorstellingen, stillevens, historiestukken en een enkele allegorie. Adriaen was een van de meest gezochte staffageschilders. Hij voorzag onder andere de landschappen van zijn broer Willem, Jacob van Ruisdael, Meinderd Hobbema, Jan van der Heyden en Frederik de Moucheron van figuren.

L.P.

Literatuur

Houbraken I, p.275, 355; II, p.128, 132, 328; III, p.48, 53, 81, 90, 91, 181, 286, 288, 358; Hofstede de Groot IV, p.452-581; Stechow 1966, p.31-32, 60-61, 80, 98-99, 107-09, 160-02; P.Schatborn, 'De hut' van Adriaen van de Velde', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 23 (1975), p.159-165; Haak 1984, p.471-474; A.Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.492-496

Jan Baptist Weenix

Amsterdam 1621 - 1660/'61 Huis Ter Mey bij Utrecht

De kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken werd door Jan Weenix uitvoerig over diens vader ingelicht. Jan Baptist Weenix werd in 1621 te Amsterdam geboren en als zijn leermeesters noemt Houbraken de weinig bekende Jan Micker, Abraham Bloemaert en Nicolaes Moeyaert. Hij trouwde in 1639 met een dochter van de landschapschilder Gillis d'Hondecoeter. In 1642 verklaarde hij in zijn testament ' ... voorgenomen hebbende te trecken na Italien om syn konst te exprementeren'. Hij verbleef ongeveer vier jaren in Italië waar hij onder meer voor kardinaal Pamphili werkte. Zijn Bentvueghelnaam luidde *Ratel* vanwege een spraakgebrek. Helaas zijn er uit zijn Italiaanse periode geen werken meer bekend. Na zijn terugkeer vestigde hij zich in Utrecht waar hij zijn schilderijen met *Gio(vanni) Batt(ist)a Weenix* signeerde terwijl hij vóór zijn reis met *Johannes Weenincks* of *Weeninx* ondertekende. Hij schilderde stillevens, portretten en vooral landschappen waarin de staffage een belangrijker rol speelt dan bij zijn tijdgenoten Berchem en Asselijn. Van deze beide meesters zijn schilderijen bekend die in samenwerking met Weenix tot stand kwamen. In zijn havengezichten komt zijn vermogen tot het componeren van monumentale composities en zijn sublieme coloriet het best naar voren. Jan Baptist Weenix stierf al op negenendertigjarige leeftijd als een bemiddeld man. Het vroege werk van zijn zoon Jan is soms moeilijk van dat van zijn vader te onderscheiden terwijl Jans latere werk, veelal jachtstillevens, een veel verfijndere schildertrant toont.

L.P.

Literatuur

C.de Bie, p.277; Houbraken II, p.77-82; A.Bredius, 'Een testament van Jan Baptist Weenicx', in *Oud Holland* 45 (1928), p.177-178; G.J.Hoogewerff, 'Het spokend ruiterstandbeeld', in *Maandblad voor beeldende kunsten* 18 (1941), p.257-266; Stechow 1948; Hoogewerff 1952, p.19, 93, 146, 153, 165; MacLaren 1960, p.448-449; A.Blankert in Utrecht 1965, p.25, 174-184; A.Chudzikowski, 'Jean-Baptiste Weenix, peintre d'histoire', in *Bulletin du Musée National de Varsovie* 7 (1960), p.1-10; Stechow 1966, p.156, 159-160; Ginnings 1970; F.Duparc, 'Een teruggevonden schilderij van N. Berchem en J.B.Weenix', in *Oud Holland* 94 (1980), p.37-43; Schloss 1983; C. Skeeles Schloss, 'A note on Jan Baptist Weenix' patronage in Rome', in *Essays in northern art presented to Egbert Haverkamp Begemann on his sixtieth birthday*. Doornspijk 1983, p.237-238; Haak 1984, p.404; M.Roethlisberger in New York 1985/2, p.307; P.C.Sutton in Amsterdam/ Boston/ Philadelphia 1987, p.520-521

Joachim Anthonisz Wtewael

Utrecht 1566 - 1638 Utrecht

Joachim Wtewael was een leerling van zijn vader, de glasschilder Anthonis Wtewael en van Joos de Beer. In De Beers atelier maakte hij kennis met de schilderijen van Anthonie van Montfoort, genaamd Blocklandt. Omstreeks 1588-'90 reisde hij door Italië waar hij vooral het werk van Correggio en Parmigianino bewonderde. Volgens Van Mander werkte hij in Padua voor de bisschop van Saint-Malo. In 1592 was hij weer in Utrecht waar hij lid werd van het zadelmakersgilde waaronder de schilders toen nog ressorteerden. Vier jaar later maakte hij ontwerpen voor de Sint Janskerk te Gouda. Door zijn kennismaking met het werk van Italiaanse maniëristen was hij zeer ontvankelijk voor de op Bartholomeus Spranger gebaseerde prenten van Hendrick Goltzius. Spranger had ook, voor hij aan het Praagse hof van Rudolf II furore maakte, door Italië getrokken waar hij zich het idioom van de Italiaanse *maniera* had eigengemaakt. Wtewael schilderde, naast portretten en ook enkele keukenstukken, vooral mythologische en bijbelse taferelen met talrijke, naakte figuren in welhaast onmogelijke houdigen. Zeer aantrekkelijk zijn vooral de kleine op koper geschilderde voorstellingen waarin hij zijn dynamische vormgeving met een grote verfijning combineerde. Behalve als schilder was Wtewael ook een succesvol vlashandelaar en aktief in de politiek. Zo was hij in 1611 initiatiefnemer bij het oprichten van een Sint Lucasgilde en in 1610 en 1632 was hij lid van het stadsbestuur. In tegenstelling tot zijn tijdgenoten, die geleidelijk een meer classicistische vormgeving nastreefden, bleef Wteawael altijd in een gemaniëreerde stijl werken.

L.P.

Literatuur

Van Mander/Levens, fol.296v-297r; Lindeman 1929; A.W.Lowenthal, 'Wtewael's *Moses* and Dutch mannerism', in *Studies in the History of Art* 6 (1974), p.124-141; E.McGrath, 'A Netherlandish History by Joachim Wtewael', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), p.182-217; Lowenthal 1975; Lowenthal 1977; S.Helliesen, '"Thronus Justitiae". A series of pictures of Justice by Joachim Wtewael', in *Oud Holland* 91 (1977), p.232-266; P.van Thiel in Washington/Detroit/Amsterdam 1980, p.92; Haak 1984, p.172; Lowenthal 1986; Huys Janssen 1990, p.16-20

Moyses van Wttenbrouck

's-Gravenhage? ca. 1595 - 1646/'47 's-Gravenhage

Over het leven van Moyses van Wttenbrouck is weinig bekend. Het is niet duidelijk waar en wanneer hij geboren werd en ook over zijn leertijd is niets met zekerheid te zeggen. Een jeugdwerk is 1615 gedateerd en daarom wordt aangenomen dat hij enige jaren vóór 1600 is geboren. Een fraai zelfportret uit 1633 toont inderdaad een man van ongeveer vijfendertigjarige leeftijd. Zijn werkzame leven bracht hij in ieder geval door in Den Haag. Vanaf 1620 werd hij als lid van het Haagse Sint Lucasgilde vermeld en in 1627 vervulde hij er het dekenaat. Zijn laatst bekende schilderij is 1646 gedateerd. Zijn vrouw wordt een jaar later als weduwe vermeld. Zijn vroege werken zijn duidelijk afhankelijk van de Amsterdamse schilders Pieter Lastman, Jacob Pynas en Claes Moeyaert. Door deze invloed kan de verwantschap met het werk van de in 1610 in Rome overleden Adam Elsheimer worden verklaard. Ook zal Van Wttenbrouck ongetwijfeld de prenten hebben gekend die de Utrechtse graficus Hendrick Goudt naar composities van de Duitse schilder vervaardigde. Het werk van de in 1625 uit Italië teruggekeerde Cornelis van Poelenburch was belangrijk voor Van Wttenbrouck. Met deze schilder deelde hij de voorkeur voor thema's uit de *Metamorfosen* van Ovidius. Bij Van Wttenbrouck heeft de staffage vaak een genre-achtig karakter waardoor moeilijk is vast te stellen welk verhaal wordt voorgesteld. Het is niet aannemelijk dat Van Wttenbrouck zelf Italië heeft bezocht. De italianiserende elementen in zijn schilderijen kan hij heel goed aan het werk van andere meesters hebben ontleend. Zijn schilderkunst werd vooral gewaardeerd aan het stadhouderlijke hof van Frederik Hendrik. Deze had schilderijen van Van Wttenbrouck in zijn bezit en ook liet hij de meester meewerken aan de decoraties van zijn paleis Honselaarsdijk te Naaldwijk.

L.P.

Literatuur

Weisner 1963; Weisner 1964; Haak 1984, p.335-336; Sluijter 1986, p.70-81, 153; A.Chong in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, p.535-537; G.Jansen in Dordrecht/Leeuwarden 1988, p.118-119

Bernard Zwaerdecroon

Utrecht na 1616-1654 Utrecht

Bernard Zwaerdecroon was een zoon uit het in de zomer van 1616 gesloten tweede huwelijk van Wolfaert Zwaerdecroon met Emmerentia van Beeck. Hij zal op zijn vroegst in 1617 geboren zijn. Via de familie Van Beeck was Bernard Zwaerdecroon verwant aan een tweetal andere Utrechtse schilders: Peter van Beeck (ca. 1588-1627), een broer van zijn moeder, en Johannes de Veer (overl. 1662), die een neef van hem was.

In het rekenboek van het Utrechtse Sint Lucasgilde staat zijn inschrijving als leerjongen verantwoord in de rekening die van januari 1630 tot januari 1633 liep. Wie zijn leermeester was wordt in deze weinig secuur bijgehouden administratie niet vermeld. Toen zijn vader in mei 1635 overleed was hij nog een jongen. Vermoedelijk heeft hij zijn leertijd pas later voltooid, waarna mogelijk nog een reis naar Italië is gevolgd. Dit althans zou men kunnen afleiden uit het feit dat hij in 1645 tweemaal op zijn Italiaans tekende als 'Bern(h)ardo Zwaerdecroon.'

Bernard Zwaerdecroon trouwde in maart 1644 in Rotterdam met zijn nicht Willemina Zwaerdecroon, wier vader daar rector van de latijnse school was. Omdat zij remonstrants waren werd het huwelijk voor schepenen voltrokken. Het jonge paar vestigde zich in Utrecht, waar op 18 januari 1645 in hun huis, vermoedelijk in de Annastraat, een testament werd opgemaakt. Of hun eerste kind op dat moment al geboren was wordt uit het testament niet duidelijk. Hoe het zij, vier dagen later, op 22 januari 1645, werd hun dochter Mechtelt gedoopt.

In de eerste jaren na zijn huwelijk vinden we Bernard Zwaerdecroon regelmatig in Utrechtse akten vermeld als schilder of 'conterfeyter'. Zwaerdecroon slaagde er echter niet in zich een goed inkomen te verwerven. Al in 1649 bleek hij in processen te zijn verwikkeld omdat hij niet aan zijn verplichtingen kon voldoen. Zo kon hij in november van dat jaar de huur van zijn huis aan de Nieuwegracht niet opbrengen. Een maand later werd hem bij vonnis van het Utrechtse gerecht gelast een koopmansrentebrief van 1000 gulden, met achterstallige rente sedert het eind van 1647, om te zetten in een hypotheek.

Het is echter niet onmogelijk dat Bernard Zwaerdecroon zijn financiële problemen maar ten dele aan zichzelf te wijten had. Zijn broer Frederick verkeerde eveneens in moeilijkheden en was in het najaar van 1652 failliet. Mogelijk was Bernhard hierin als borg betrokken.

Nadat Bernhard Zwaerdecroon op 16 oktober 1654 in een huis aan de Nieuwstraat was overleden, verklaarde zijn weduwe dat zij en haar dochtertje haar man ongeveer anderhalf jaar eerder verlaten hadden, 'onder andere bij gebreck van nodich onderhout'. Ongetwijfeld was Bernhard Zwaerdecroon in de zomer van 1652 zonder inkomsten komen te zitten door het uitbreken van de eerste Engelse oorlog. Willemina en haar kind hadden onderdak gevonden bij haar vader.

Pas in 1667 zou Willemina Zwaerdecroon in Rotterdam hertrouwen met de brandewijnbrander Olivier van Vlierden. De schulden van haar eerste man waren blijkbaar nog altijd niet afbetaald, want voor de voltrekking van het huwelijk werd bij de Rotterdamse weeskamer een pak documenten gedeponeerd om te bewijzen dat de bruid afstand had gedaan van de boedel van Bernard Zwaerdecroon, die bij zijn overlijden geen middelen had nagelaten. Dankzij deze papieren weten we nu hoe weinig fortuinlijk Zwaerdecroons loopbaan is geeindigd.

M.J.B.

Literatuur

Haverkorn van Rijsewijk 1895; Hofstede de Groot 1895, p.47; Von Wurzbach II, p.680; Thieme/Becker XXXVI, p.606; Bénézit VIII, p.875; Bok t.p.

Detail van cat.nr. 15

APPENDIX I

Pastor fido-voorstellingen in de schilderkunst

SCHILDERIJEN-CYCLI

Giulio Carpioni

1 Fresco-cyclus, Villa Pagello-Nordera, Caldogno (bij Vicenza)
a 2:1 *Amaryllis bekranst Mirtillo*
b 2:3 *Silvio, Dorinda en de hond Melampo*
c 2:6 *Corisca en Satyr*

Lorenzo Gennari

2 Fresco-cyclus, Villa Giovannina, Cento
a 1:2 *Dialoog tussen Mirtillo en Ergasto*
b 1:4 *Montano in gesprek met Titiro*
c 1:5 *Dialoog tussen Silvio en Linco*
d 2:2 *Dorinda met de hond Melampo*
e 2:6 *Corisca en Satyr*
f 3:2 *Het blindemansspel*
g 3:3 *Mirtillo verklaart Amaryllis zijn liefde*
h 3:9 *Satyr sluit de grot af*
i 4:9 *Silvio schiet de pijl af op Dorinda*
j 5:2 *Amaryllis tot de dood veroordeeld*
k 5:2 *Offerstrijd tussen Amaryllis en Mirtillo*
l 5:4 *Carino tracht Mirtillo's offer te voorkomen*

J.H.Keller

3 Decoratie-cyclus, voorheen in het huis van de Courantier De Groot in Den Haag[1]

Philippe Quentin

4 Cyclus, Cabinet du Pastor fido, Chateau Ancy-le-Franc
a 1:4 *De droom van Montano*
b 2:1 *Amaryllis bekranst Mirtillo*
c 2:2 *Silvio en de hond Melampo*
d 3:2 *Het blindemansspel*
e 4:3 *Het gebed van Ergasto en de tempeldienaren*
f 4:5 *Amaryllis tracht haar onschuld te bewijzen*
g 4:5 *Amaryllis weggevoerd naar de tempel*
h 4:5 *Amaryllis valt in zwijm*
i 4:9 *Silvio en de door hem verwonde Dorinda*
j 5:4 *Carino tracht Mirtillo's offer te voorkomen*

Jacobus Ignatius de Roore

5 Decoratie-cyclus, voorheen in het huis van de heer Abraham Poot te Leiden[2]
6 Decoratie-cyclus, veiling collectie Jacques de Roore, 4 september 1747 in Den Haag, nrs.150-153[3]
a 4:3 *Mirtillo en Amaryllis gezamenlijk weggevoerd*
b 4:9 *Silvio en de door hem verwonde Dorinda*
c 5:6 *Mirtillo en Amaryllis worden bevrijd*
d 5:8 *Corisca spreekt met Ergasto*

Aert Schouman

7 Behangseldecoratie, Duin- en kruidberg, Santpoort; voorheen in 'Het Zeepaard', Wijnstraat 69 in Dordrecht, het huis van de heer H.F.Ketelanus (ca.1740)[4]
a 2:1 *De bekransing van Mirtillo ?*

1 J.van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders ....* 's-Gravenhage 1751, deel II, p.272.
2 *Ibid.*, p.91.
3 Hoet II, p.211.
4 J.H.Plantenga, *De Academie van 's-Gravenhage en haar plaats in de kunst van ons land [...] 1682-1937*. 's-Gravenhage 1938, blad 11, afb.44, 46.

b 2:3 *De verontwaardigde Silvio verlaat Dorinda*
c 4:9 *Silvio en de door hem verwonde Dorinda* ?
d ?
e ?

8 Behangseldecoratie, veiling Dordrecht (A.A.Mak) 18 april 1928, nr.128; mogelijk de cyclus voor het huis van de heer Hogeveen in Dordrecht (1738)[5]
a 2:2 *Silvio en de hond Melampo*
b 2:3 *De verontwaardigde Silvio verlaat Dorinda*
c 4:9 *Silvio en de door hem verwonde Dorinda*
d ?
e ?

EERSTE BEDRIJF, TWEEDE SCENE:
HET GESPREK TUSSEN MIRTILLO EN ERGASTO

Jacob Sibrandi Mancadan
9 Fries Museum, Leeuwarden

TWEEDE BEDRIJF, EERSTE SCENE:
DE BEKRANSING VAN MIRTILLO

Anoniem Vlaams/Nederlands (ca.1700)
10 Voorheen collectie Sir J.C.Robinson

Anoniem Vlaams
11 Particuliere collectie, Massachusetts

Jacob Adriaensz Backer
12 Brukenthal Museum, Sibiù (1641)
13 Voorheen kunsthandel Schatzker, Wenen (1646)

Ferdinand Bol
14 California Palace of the Legion of honor, San Francisco, inv.nr.1937-5

Bartholomeus Breenbergh
15 Bowes Museum, Barnard Castle, inv.nr.122

Christiaen van Couwenbergh
16 Nationalmuseum, Stockholm, inv.nr.5339

Herman Doncker
17 Veiling Londen (Christie's) 21/12/1979, nr.107 (1644)

Anthonie van Dyck
18 Schloß Weissenstein der Grafen Von Schönborn, Pommersfelden, inv.nr.44 (1629) (afb.7)
19 Galleria Sabauda, Turijn, inv.nr.348
20 École des Beaux-Arts, Parijs, inv.nr.11704 (olieverfschets)

Anthonie van Dyck (naar)
21 Konstmuseum, Göteborg, inv.nr.949
22 Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, inv.nr.70
23 Szépmüveszéti Múzeum, Budapest, inv.nr.53.499

Nicolaus Knupfer
24 Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, inv.nr.12339

Gerard de Lairesse
25 Musée Municipal, Chateauroux

Dirck van der Lisse
26 Voorheen kunsthandel Johnny van Haeften, Londen 1984 (afb.35.2)

5 Van Gool *o.c.* noot 51, p.347.

Jacob van Loo

27 Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr. NK 2934 (cat.nr.37)
28 Musée Municipal, Bergues, inv.nr.39 (afb.37.3)

Jacob van Loo (naar)

29 Gemäldegalerie der staatliche Museen, Berlijn [Dahlem], inv.nr.1594

Jan Mijtens

30 Bowes Museum, Barnard Castle
31 Veiling Londen (Sotheby's) 4/4/1984, nr.54 (afb.44.2)

Cornelis van Poelenburch

32 Gemäldegalerie der staatliche Museen, Berlijn [Bode-Museum], inv.nr.956 (1635) (cat.nr.48)
33 Collectie Irene Gromnica, Berlijn

Claes van Tol

34 Kunsthalle, Bremen, inv.nr.599-1951/1

Jacob de Wet

35 Sinebrychoff Kunstmuseum, Helsinki, inv.nr. AI 397
36 Veiling collectie George Bruyn, Amsterdam, 16 maart 1724, nr.52[6]

TWEEDE BEDRIJF, TWEEDE SCENE:
SILVIO EN DE HOND MELAMPO

Anoniem (naar Richard van Orley)

37 Veiling Amsterdam (Christie's) 10/11/1992, nr.13

TWEEDE BEDRIJF, ZESDE SCENE:
CORISCA EN SATYR

Benedetto Caliari

38 Fresco, Ci Mocenigo, Venetië

Artemisia Gentileschi

39 Particuliere collectie, Napels

Johann Christian von Mannlich

40 Neue Pinakothek, München, inv.nr.1564 (1772)

Simon Vouet

41 Veiling collectie Mr. Samuel van Huls, burgemeester van Den Haag, 3 september 1737, nr.119[7]

DERDE BEDRIJF, TWEEDE SCENE:
HET BLINDEMANSSPEL

Nicolo Berettino

42 Veiling Amsterdam, 17 september 1766, nr.3[8]

Orazio Fidani

43 Veiling Londen (Christie's) 15/4/1992, nr.48 (1654)

Dirck van der Lisse

44 Jagdschloß Grunewald, Berlijn, inv.nr. GK I 5295 (1635) (cat.nr.35)

Gerrit Lundens

45 Veiling collectie De la Court, Leiden, 8-9 september 1766, nr.124[9]

6 Hoet I, p.302.
7 *Ibid.*, p.488.
8 Hoet/Terwesten, p.566.
9 *Ibid.*, p.559.

DERDE BEDRIJF, DERDE SCENE:
CORISCA LEIDT MIRTILLO NAAR AMARYLLIS

Bartholomeus Breenbergh
46 Kunstsammlungen Veste Coburg, Schloss Ehrenburg, Coburg, inv.nr. E 29 (afb.35.1)

DERDE BEDRIJF, DERDE SCENE:
MIRTILLO VERKLAART AMARYLLIS ZIJN LIEFDE

Jacob van Loo
47 Voorheen particuliere collectie, Zwitserland 1928

VIERDE BEDRIJF, VIJFDE SCENE:
DE BEZWIJMING VAN AMARYLLIS

Bartholomeus Breenbergh
48 Collectie Gertrud Berchem, Essen (1631) (cat.nr.18)

VIERDE BEDRIJF, ZESDE SCENE:
SILVIO OFFERT DE KOP VAN HET ERYMANTISCHE EVERZWIJN AAN DIANA

Gerard Hoet
49 Accademia, Venetië, inv.nr.363

VIERDE BEDRIJF, NEGENDE SCENE:
SILVIO EN DE DOOR HEM VERWONDE DORINDA

Anoniem
50 Veiling Brugge 25/7/1928, nr.142

Anoniem Vlaams
51 Particuliere collectie, Duitsland

Anoniem (naar Richard van Orley)
52 Veiling Amsterdam (Christie's) 10/11/1992, nr.13

Bartholomeus Breenbergh
53 Musée Municipal, Brest, inv.nr.64-3-1 (1635) (afb.51.3)

Domenico Fiasella
54 Particuliere collectie, Genua (1647)

Guercino (G.F.Barbieri)
55 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv.nr.367 (1647)

Nicolaes van Helt Stockade
56 Collectie R.Waldenborg, ?

Bonaventura Lamberti
57 Palazzo Gabrielli, Rome

Peter van Lint
58 Szépmüveszéti Múzeum, Budapest, inv.nr.87.5

Johann Christian von Mannlich
59 Neue Pinakothek, München, inv.nr.1572 (1773)

Jan van Neck
60 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.1118 (1662)

Nicolas Poussin (navolger)
61 Voorheen Staatsgalerie, Stuttgart 1939

Herman Saftleven
62 Gemäldegalerie der staatliche Museen, Berlijn [Bode-Museum], inv.nr.958 (1635) (cat.nr.51)

Daniël Jansz Thievaert
63 Szépmüveszéti Múzeum, Budapest, inv.nr.960
64 Veiling Londen (Christie's) 17/12/1985, nr.152

Arie de Vois
65 Nationalmuseum, Stockholm (1675)

VIERDE BEDRIJF, NEGENDE SCENE:
SILVIO EN LINCO DRAGEN DE GEWONDE DORINDA NAAR HUIS

Bartholomeus Breenbergh
66 Particuliere collectie (1639)

Peter van Lint
67 Veiling Londen (Christie's) 15/4/1992, nr.16

VIJFDE BEDRIJF, DERDE SCENE:
HET OFFERRITUEEL

Daniël Jansz Thievaert
68 Collectie J.G.H.Sauveplanne, Den Haag

VIJFDE BEDRIJF, VIERDE SCENE:
CARINO TRACHT MIRTILLO'S OFFER TE VOORKOMEN

Bartholomeus Breenbergh
69 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.703 (1631) (afb.18.1)

VIJFDE BEDRIJF, NEGENDE SCENE:
HET HUWELIJK VAN AMARYLLIS EN MIRTILLO

Abraham Bloemaert
70 Jagdschloß Grunewald, Berlijn, inv.nr. GK I 3833 (1635) (cat.nr.12)

Warnard van Rysen
71 Veiling Grave de Fraula, Brussel, 21 juli 1738, nr.66[10]

ONBEKEND

Navolger Adam Elsheimer
72 Verblijfplaats onbekend

10 Hoet I, p.524.

APPENDIX 2

Granida-voorstellingen in de Nederlandse schilderkunst

EERSTE BEDRIJF, DERDE SCENE:
DAIFILO BIEDT GRANIDA EEN SCHELP MET WATER AAN

Anoniem
1 Voorheen collectie Isaack van Hooren 1652

Dirck van Baburen
2 Particuliere collectie, New York (1623) (cat.nr.4)
3a Voorheen collectie T.P.Grange, Londen 1977 (fragment: Granida) (afb.4.1)
3b Voorheen collectie E.V.Thaw, New York 1979 (fragment: Dorilea)
4 Koninklijke Musea voor Schone Kunstem, Brussel (inv.nr.6229)

Jacob Adriaensz Backer
5 Hannemahuis, Harlingen, inv.nr.1179 (cat.nr.5)
6 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.787
7 Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ontario), inv.nr.35.008 (afb.46.1)

Caspar Castelijn
8 Hermitage, Sint Petersburg, inv.nr.7647 (1653)

Gerbrand van den Eeckhout
9 Pinacoteca del Castello Sforzesca, Milaan, inv.nr.1164 (1652) (afb.33.1)
10 Galerie Jan de Maere, Brussel (afb.44.1)
11 Voorheen collectie Langevelt, Brussel (1669)

Pieter de Grebber
12 Kunsthandel Peter de Boer, Amsterdam

Gerard Hoet
13 Voorheen particuliere collectie, Meppel 1949

Lambert Jacobsz
14 Voorheen Galerie St.Lucas, Den Haag 1952

Ludolf de Jongh
15 Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück, inv.nr.1591 (1654) (cat.nr.33)

Leendert de Laeff
16 Voorheen collectie Cornelis Doeck, Amsterdam 1644

Henricus Prosper Lankrink
17 Veiling Londen (Christie's) 5/4/1963, nr.12

Jacob Sibrandi Mancadan
18 Groninger Museum, Groningen, inv.nr.1953-68

Willem van Mieris
19 Voorheen kunsthandel Cramer, Den Haag 1953 (1697)
20 Veiling collectie Antony Grill, Amsterdam 14/4/1728, nr.9[11]

11 *Ibid.*, p.326.

Jan Mijtens

21 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. A 1856 (cat.nr.44)

Claes Moeyaert

22 Voorheen collectie Knut Tilbugs, Stockholm (1629)

Eglon van der Neer

23 Veiling collectie Rutland, Londen (Christie's) 1916

Jan van Noordt

24 Voorheen collectie Von Schubert, Berlijn 1914 (1663)
25 Art Gallery of New South Wales, Sydney
26 Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag (cat.nr.46)

Jacob Ochtervelt

27 Voorheen particuliere collectie, Parijs (afb.33.3)

Pieter Potter

28 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr.537 (1641)

Cornelis Saftleven

29 Particuliere collectie, Venlo (1637)

Cornelis Snellinck

30 Narodní Galerie, Praag, inv.nr. DO-5403

Herman van Swanevelt

31 Galleria Doria Pamphilj, Rome, inv.nr.269/78

Jacob de Wet

32 Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg

VIJFDE BEDRIJF, DERDE SCENE:
GRANIDA EN DAIFILO ALS GELIEFDEN

Gerard van Honthorst

33 Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.5571 (1625) (cat.nr.27)

Gerard van Kuijl

34 Veiling Den Haag (Venduhuis Notarissen) 3/2/1942, nr.83 (afb.27.1)

Abraham van den Tempel

35 Veiling Londen (Christie's) 4/10/1967, nr.147 (1654)
36 Particuliere collectie, Engeland (1666) (afb.27.2)

APPENDIX 3

Voorstellingen naar Jan Harmensz Kruls 'Laura's Droom-Liedt' uit de *Eerlycke Tytkorting* in de Nederlandse schilderkunst

1 **Paulus Bor**
The J.Paul Getty Museum, Malibu

2 **Jan van Bijlert**
Collectie Burnley Borough Council (Lancashire)

APPENDIX 4

Voorstellingen uit *Het Spaens heydinnetje* van Jacob Cats of afgeleiden daarvan

DE ONTVOERING VAN CONSTANÇE

1 **Leendert van der Cooghen**
Gutekunst & Co. Inc., New York

DE ONTMOETING TUSSEN DON JAN EN PRETIOSE

2 **Johan Lagoor (?)**
Collectie Dr. H.W.Leeksma, Scheveningen 1940

Jan van Noordt
3 Ribbius Peletier-Stichting, Huis Linschoten, Linschoten (cat.nr.45)
4 Veiling Londen (Sotheby's) 15/12/1976, nr.17 (afb.45.1)

David Ryckaert III (of Barent Fabritius?)
5 Veiling Wenen (Dorotheum) 19/10/1943, nr.153

Abraham van den Tempel
6 Museum of Fine Arts, Boston, inv.nr.74.9 (1673?)

Philips Wouwerman
7 Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City
8 Collectie H.J.de Koster, Wassenaar
9 Kunsthandel W.E.Duits, Londen (1947)
10 Kunsthandel Johnny van Haeften, Londen

DE HERKENNING VAN PRETIOSE ALS CONSTANÇE

Frans van Mieris d.o.
11 Museum der bildenden Künste, Leipzig, inv.nr.1612

Willem van Mieris
12 Palazzo Bianco, Genua (1687)
13 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv.nr.1775 (1709)
14 Musée des Beaux-Arts, Rennes

Godfried Schalcken
15 National Gallery of Ireland, Dublin

ONBEKEND

Paulus Bor
16 Centraal Museum, Utrecht, inv.nr.5499A (1641)(cat.nr.16)

Bibliografie

Alpers 1988
S.Alpers, *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*. Londen 1988.

Aschengreen 1953
K.Aschengreen, *The italianate school of dutch landscape painting*. Londen 1953 (diss.).

Banks 1977
O.T.Banks, *Watteau and the north. Studies in the Dutch and Flemish baroque influence on French rococo painting*. New York 1977 (diss.).

Bauch 1926
K.Bauch, *Jacob Adriaensz. Backer, ein Rembrandtschüler aus Friesland*. Berlijn 1926.

Bauch 1960
K.Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit : Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*. Berlijn 1960.

Baumstark 1980
R.Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*. Zürich/München 1980 (Am.ed.*Masterpieces from the collection of the princes of Liechtenstein*. New York 1981).

Baumstark 1987
R.Baumstark, 'Ein fürstlicher Rahmen um bürgerliche Kunst. Holländische Malerei des 17.Jahrhunderts in der Sammlung Liechtenstein', in Basel 1987, p.27-40.

Benesch 1928
O.Benesch, 'Zu Barent Fabritius', in *Belvedere* 12 (1928), p.65-66.

Bénézit
E.Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 8 delen. Parijs 1948-'55 (heruitgaven in 1960 en 1976).

Bercht 1991
A.Bercht, *Paulus Bor, de schilderijen*. Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1991.

Bergström 1972
I.Bergström, 'The Russell Collection in Amsterdam', in *Apollo* 96 (1972), p.38-45.

Bernt
W.Bernt, *Die niederländischen Maler und Zeichner des 17.Jahrhunderts*. 5 delen (4de herziene uitgave). München 1979-'80.

De Bie
C.de Bie, *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderconst [...]*. Antwerpen 1661.

Black 1982
J.Black, 'Idyllic landscape with a woman fishing : Nature and sensibilité in the art of Boucher', in *Perceptions. Indianapolis Museum of Art* 2 (1982), p.31 e.v.

Blanc 1857-58
Ch.Blanc, *Le trésor de la curiosité*. 2 delen. Parijs 1857-'58.

Blankert 1978
A.Blankert, *Nederlandse 17e eeuwse Italianiserende landschapschilders*. Soest 1978 (herziene uitgave van Utrecht 1965).

Blankert 1980
A.Blankert, 'Algemene inleiding', in Washington/Detroit/Amsterdam 1980-'81, p.15-32.

Blankert 1983
A.Blankert, 'Rembrandt's pupils and followers in the seventeenth century', in Amsterdam/Groningen 1983, p.13-34.

Blankert 1987
A.Blankert, J.M.Montias, G.Aillaud e.a., *Vermeer*. Amsterdam 1987.

Bloch 1928
V.Bloch, 'Zur Malerei des Paulus Bor', in *Oud Holland* 45 (1928), p.22-26.

Bloch 1949
V.Bloch, 'Orlando', in *Oud Holland* 64 (1949), p.104-108.

Bloch 1952
V.Bloch, 'I Caravaggeschi a Utrecht e Anversa', in *Paragone* 3/33 (1952), p.14-20.

Bodart 1970
D.Bodart, *Les peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*. 2 delen. Brussel/Rome 1970.

Bode 1883
W.Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*. Braunschweig 1883.

Bode 1883/2
W.Bode, R.Dohme, 'Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister', in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 4 (1883), p.119-151, 191-256.

Bode 1890
W.Bode, 'Ausstellung von Werken niederländischer Kunst, veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin', in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 11 (1890), p.199-241.

Bode 1891
W.Bode, *Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Schwerin*. Wenen 1891.

Von Boehn 1921
M.von Boehn, *Das Bühnenkostum in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlijn 1921.

Börsch-Supan 1967
H.Börsch-Supan, 'Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preussischen Schlössern', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967), p.143-198.

Börsch-Supan 1992
H.Börsch-Supan, 'Aus der Gemäldesammlung', in *450 Jahre Jagdschloß Grunewald 1542-1992*. Berlijn 1992.

Bok T.P.
M.J.Bok, 'Bernhard Zwaerdecroon', in *Maandblad Oud Utrecht* 66 (1993).

Bol 1969
L.J.Bol, *Holländische Maler des 17.Jahrhunderts nahe den großen Meistern : Landschaften und Stilleben*. Braunschweig 1969.

Boyer 1972
F.Boyer, 'Une conquête artistique de la convention : les tableaux du stathouder (1795)', in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français* (1970), p.149-157.

Van Braam 1958
F.A.van Braam, *Art treasures in the Benelux countries*. 1: The Netherlands. Deventer 1958.

Braun 1966
H.Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*. Göttingen 1966 (diss.).

Bredius
A.Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*. 8 delen. 's-Gravenhage 1915-1922.

Bredius 1879
A.Bredius, 'Twee schilderijen van P.Moreelse', in *De Nederlandsche Spectator* 23/1/1879, p.269-270.

Bredius 1879/2
A.Bredius, 'Over schilderijen te Ludwigslust en Schwerin', in *De Nederlandsche Spectator* 1/11/1879, p.351-353.

Bredius 1888
A.Bredius, *Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam*. München 1888.

Brenninkmeijer-de Rooij 1976
B.Brenninkmeijer-de Rooij, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag; Hierin opgenomen: Catalogus van het Kabinet van Schilderijen, van Zijne Doorl. Hoogheid den Heere Prince van Orange en Nassau in 's-Gravenhage', in *Antiek* 11 (1976), p.138-176.

Brenninkmeijer-de Rooij 1980
B.Brenninkmeijer-De Rooij, ''Ansien doet ghedencken'. Historieschilderkunst in openbare gebouwen en verblijven van de stadhouders', in Washington/Detroit/Amsterdam 1980-'81, p.65-75.

Briganti 1966
G.Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Rome 1966.

Ten Brink [1875-1877]
J.ten Brink e.a., *Het Rijksmuseum te Amsterdam*. Haarlem [1875-'77].

Van den Brink 1987
P.van den Brink, *Gerbrand van den Eeckhout. Schilder van 'philosoophen en verkeerspeelders, cortegaerten en geselschappen*. Doctoraalscriptie R.U.Groningen 1987.

Van den Brink T.P.
P.van den Brink, 'Een reeks pastor fido-illustraties van Leonaert Bramer', in *Tableau* (1993).

Brochhagen 1958
E.Brochhagen, *Karel Dujardin. Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17.Jahrhundert*. Keulen 1958 (diss.).

Brochhagen 1967
E.Brochhagen, B.Knüttel, *Alte Pinakothek München. Katalog III: Holländische Malerei des 17.Jahrhunderts*. München 1967.

Broos 1987
B.Broos, 'Not two, but three scenes from the Historiae Aethiopicae by Abraham Bloemaert', in *Hoogsteder-Naumann Mercury* 5 (1987), p.3-10.

Brown 1981
Chr.Brown, *Carel Fabritius. Complete edition with a catalogue raisonné*. Oxford 1981.

Brown 1986
Chr.Brown, 'Introduction', in Londen 1986, p.11-34.

Brown 1990
B.L.Brown, 'Exhibition reviews: Montreal, Dutch

italianate painters', in *The Burlington Magazine* 132 (1990), p.602-603.
Brown 1991
Chr.Brown, *National Gallery catalogues. The Dutch school 1600-1900*. 2 delen. Londen 1991.
Brown 1992
Chr.Brown, 'Exhibition reviews : Amsterdam, Leiden and The Hague. Lastman, Lievens and Bredius', in *The Burlington Magazine* 134 (1992), p.268-272.
Bruyn 1982-
J.Bruyn, B.Haak, S.H.Levie, P.J.J.van Thiel, E.van de Wetering, *A corpus of Rembrandt paintings*. 5 delen. 's-Gravenhage/Boston/Londen 1982-.
Bruyn 1987
J.Bruyn, 'W.Sumowski, 'Gemälde der Rembrandt-Schüler' II', in *Oud Holland* 101 (1987), p.222-234.
Bruyn 1992
J.Bruyn, 'Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mori', in *Oud Holland* 105 (1991), p.244-261.
Budde 1929
I.Budde, *Die Idylle im holländischen Barock*. Keulen 1929 (diss.).
Burger 1858-60
W.Burger, *Musées de la Hollande*. 2 delen. Brussel 1858-'60.
Burke 1976
J.D.Burke, *Jan Both : Paintings, drawings and prints*. New York/Londen 1976 (diss.).
Burnett 1969
D.G.Burnett, 'Landscapes of Aelbert Cuyp', in *Apollo* 89 (1969), p.372-380.
Buijs 1991
H.Buijs, M.van Berge-Gerbaud, *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Lyon*. Parijs/Lyon 1991.
Van Campen 1937
J.W.C.van Campen, 'Vondels relaties met Utrechtsche kunstenaars', in *Jaarboekje 'Oud Utrecht'* 1937, p.29-55.
Chiarini 1965
M.Chiarini, 'Due mostre e un libro', in *Paragone* 16 (1965), p.62-76.
Chong 1987
A.Chong, 'The market for landscape painting in Seventeenth-Century Holland', in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-'88, p.104-120.
Chong 1988
A.Chong, 'In't verbeelden van slachtdieren. Associaties en betekenissen, verbonden aan het hollandse veestuk in de zeventiende eeuw', in Dordrecht/Leeuwarden 1988-'89, p.56-86.
Chong 1991
A.Chong, 'New dated works from Aelbert Cuyp's early career', in *Burlington Magazine* 133 (1991), p.606-612.
Chong 1992
A.Chong, *Aelbert Cuyp and the meanings of landscape*. New York 1992 (diss.).
Delbanco 1928
G.Delbanco, *Der Maler Abraham Bloemaert (1564-1651)*. Straatsburg 1928.
Derks 1982
L.Derks, M.Plomp, J.Speth, *De dood van Seneca door Gerard van Honthorst?*. Centraal Museum, Utrecht 1982.
Döring 1989
T.Döring, *Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst. Jan Gerritsz (ca.1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca.1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1989 (diss.).
Domecq 1989
J.Ph.Domecq, *Ruisdael ciel ouvert. Suivi de Ruisdael poète par J.W.Goethe*. Parijs 1989.
Domela Nieuwenhuis 1989
E.Domela Nieuwenhuis, *Paulus Moreelse, zijn historiestukken en zijn tekeningen*. Doctoraalscriptie R.U.Leiden 1989.
Drossaers 1930
S.W.A.Drossaers, C.Hofstede de Groot, C.H.de Jonge, 'Inventaris van de meubelen van het Stadhouderlijk Kwartier met het Speelhuis en van het Huis in het Noordeinde te 's-Gravenhage', in *Oud Holland* 47 (1930), p.193-236, 241-276.
Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974-76
S.W.A.Drossaers, Th.H.Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken, 1567-1795*. 3 delen. 's-Gravenhage 1974-'76.
Drost 1926
W.Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*. Wildpark/Potsdam 1926.
Drost 1933
W.Drost, *Adam Elsheimer und sein Kreis*. Potsdam 1933.
Van Dyke 1923
J.C.van Dyke, *Rembrandt and his school. A critical study of the master and his pupils with a new assignment of their pictures*. New York 1923.
Eckhardt 1971
G.Eckhardt, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17.Jahrhunderts*. Berlijn 1971.
Van Eeghen 1947
C.P.van Eeghen, 'Archiefsprokkelingen. Uit het protocol van notaris Mr. Th.M.de Man, Amsterdam, 26 april 1813', in *Oud Holland* 62 (1947), p.92.
Eisler 1923
M.Eisler, *Alt-Delft*. Amsterdam/Wenen 1923.
Ekkart 1990
R.E.O.Ekkart, 'Vijf kinderportretten door Dirck Santvoort', in *Oud Holland* 104 (1990), p.249-255.
Emmens 1979
J.A.Emmens, *Verzameld werk. II. Rembrandt en de regels van de kunst*. Amsterdam 1979 (heruitgave van ed.1968).
Engelman Z.J.
J.Engelman, *Nederlandsche schilderkunst in beeld*. Amsterdam z.j.
Van Eynden 1816-40
R.van Eynden, A.van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*. 4 delen, Amsterdam 1816-'40.
Faber 1988
D.Faber, 'Dirck van Baburen, his commissioner and his motifs', in *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggio's in Holland. Beiträge eines Symposions im Herzog Anton Ulrich-Museum* (red. R.Klessmann). Braunschweig 1988, p.142-149.
Faggin 1965
G.T.Faggin, 'Per Paolo Bril', in *Paragone* 16 (1965), p.21-35.
Fink 1967
A.Fink, *Geschichte des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig*. Braunschweig 1967.
Fleischer 1978
R.E.Fleischer, 'Ludolf de Jongh and the early work of Pieter de Hooch', in *Oud Holland* 92 (1978), p.49-67.
Fleischer 1989
R.E.Fleischer, *Ludolf de Jongh (1616-1679). Painter of Rotterdam*. Doornspijk 1989.
Von Flemming 1981
D.von Flemming, 'Götter, Heilige und Helden', in *Weltkunst* 51 (1981), p.1984-1985.
Fock 1976
C.W.Fock, 'De schilderijengalerij van Prins Willem v op het Buitenhof te Den Haag', in *Antiek* 11 (1976), p.113-137.
Fock 1979
C.W.Fock, 'The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century', in *Apollo* 110 (1979), p.466-475.
Ford 1986
C.Ford, 'Exhibition review: London, National Gallery. 'Dutch landscape. The early years: Haarlem and Amsterdam 1590-1650', in *The Burlington Magazine* 128 (1986), p.838-839.
Foucart 1965
J.Foucart, *Musées de Hollande*. Parijs 1965.
Von Frimmel 1891
Th.von Frimmel, 'Bespreking van C.von Lützow, Katalog der Gemäldegalerie der Königlich-Kaiserlichen Akademie der bildenden Künste', in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14 (1891), p.76-87.
Von Frimmel 1892
Th.von Frimmel, *Kleine Galeriestudien*. Deel 1. Bamberg 1892.
Von Frimmel 1899-1901
Th.von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. 4 delen. Leipzig/Berlijn 1901.
Von Frimmel 1910
Th.von Frimmel, 'Aus der Literatur. Gustav Pauli: Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen', in *Blätter für Gemäldekunde* 6 (1910), p.6-7.
Von Frimmel 1913
Th.von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. München 1913.
Von Frimmel 1913/2
Th.von Frimmel, 'Cornelis Poelenburg und seine Nachahmer', in *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* 1 (1913), p.102-105, 137-145.
Garlick 1976
K.J.Garlick, *A catalogue of pictures at Althorp* (45th volume of the Walpole Society 1974-1976). Glasgow 1976.
Gaskell 1982
I.Gaskell, 'Transformations of Cervantes's 'La Gitanilla' in Dutch art', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), p.263-270.
Geffroy 1905
G.Geffroy, *Les musées d'Europe. La Hollande: Amsterdam, Alkmaar, Haarlem, Leyde, La Haye, Rotterdam, Dordrecht, Utrecht*. Parijs 1905.
Geismeier 1988
I.Geismeier, 'Bemerkungen zu einigen niederländischen Caravaggisten in der Gemäldegalerie des Berliner Bode-Museums', in *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggio's in Holland. Beiträge eines Symposions im Herzog Anton Ulrich-Museum* (red. R.Klessmann). Braunschweig 1988, p.126-134.
De Gelder 1921
J.J.de Gelder, *Bartholomeus van der Helst*. Rotterdam 1921.
Van Gelder 1946
J.G.van Gelder, 'Vroege werken van Govert Flinck', in *Kunsthistorische mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* 1 (1946), p.26-28.
Van Gelder 1978
J.G.van Gelder, 'Pastor fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw', in *Oud Holland* 92 (1978), p.227-263.
Gerson 1952
H.Gerson, *De Nederlandse schilderkunst. II. Het tijdperk van Rembrandt en Vermeer*. Amsterdam 1952.
Gerson 1966
H.Gerson, *Holländische Maler des 17.Jahrhunderts in Italien*. Essen 1966.
Gerson 1968
H.Gerson, *Rembrandt Gemälde, Gesamtwerk*. Amsterdam 1968 (Engelse ed. 1968; Ned.ed. 1969).
Gerstenberg 1919
K.Gerstenberg, *Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei*. Berlijn 1919 (diss.).
Gerstenberg 1923
K.Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*. Halle 1923.
Ginnings 1970
R.J.Ginnings, *The art of Jan Baptist Weenix and Jan Weenix*. University of Delaware 1970 (diss.).
Van der Goes 1992
A.van der Goes e.a., *Slot Zuylen*. Oud-Zuilen 1992.
Goldscheider 1936
L.Goldscheider, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis*

zur Gegenwart (Plastik.Malerei.Graphik). Wenen 1936.
Gosztola 1990
A.Gosztola, 'Une acquisition récente de la collection des peintures flamands.', in *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 73 (1990), p.39-44.
Gower 1875
R.Gower, *A pocket guide to the public and private galleries of Holland and Belgium*. Londen 1875.
Grohn 1961
H.W.Grohn, 'Die flämischen und holländischen Bilder in Schloß Ehrenburg zu Coburg', in *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 1961, p.153-170.
Grohn 1983
H.W.Grohn, *Museum. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover*. Braunschweig 1983.
Gudlaugsson 1938
S.J.Gudlaugsson, *Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17.Jahrhunderts*. Würzburg 1938 (diss.Berlijn).
Gudlaugsson 1948-49
S.J.Gudlaugsson, 'Representations of Granida in Dutch seventeenth Century painting', in *The Burlington Magazine* 90 (1948), p.226-230, 348-351, *The Burlington Magazine* 91 (1949), p.39-43.
Haak 1984
B.Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1984 (ook in engelstalige versie, getiteld *The Golden Age. Dutch painters of the Seventeenth Century*. New York 1984)
Van Hall 1963
H.van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*. Amsterdam 1963.
Harwood 1988
L.B.Harwood, *Adam Pynacker (c.1620-1673)*. Doornspijk 1988.
Hauser 1964
A.Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964 (Engelse ed. 1965).
Hauser 1973
A.Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1973.
Havard 1879-81
H.Havard, *L'Art et les artistes hollandais*. 4 delen. Parijs 1879-81.
Haverkamp Begemann 1985
E.Haverkamp Begemann, A.Chong, 'Dutch landscape and its associations', in Cat.Sluijter-Seijffert 1985, p.56-67.
Haverkorn van Rijsewijk 1895
P.Haverkorn van Rijsewijk, 'Bernard Zwaerdecroon', in *Oud Holland* 13 (1895), p.57-64.
Haverkorn van Rijsewijk 1896
P.Haverkorn van Rijsewijk, 'Ludolf (Leuff) de Jongh', in *Oud Holland* 14 (1896), p.36-46.
Hecht 1983
P.Hecht, 'Exhibition review: Amsterdam and Groningen. Rembrandt and his followers at Waterman's', in *The Burlington Magazine* 125 (1983), p.449-450.
Hecht 1987
P.Hecht, 'Basel, Kunstmuseum. 'Im Lichte Hollands", in *The Burlington Magazine* 129 (1987), p.692-693.
Heckenauer 1710
J.W.Heckenauer, *Artis in Valle Saline, Theatrum, exhibens elegantissimas optimorum pictura, quas Seremissimus Anthonius Udalricus Dux in pinacothecam suam collegit*. Wolfenbüttel 1710.
Hennus 1934
F.Hennus, 'Tentoonstellingen. Amsterdam. Nederlandsche Italianiseerende schilders in Arti', in *Maandblad voor beeldende kunsten* 11 (1934), p.279-282.
Hensbroek-v.d. Poel 1983
D.B.Hensbroek-v.d.Poel, 'S.Donahue Kuretsky, 'The paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)", in *Oud Holland* 97 (1983), p.114-116.
Heppner 1938
A.Heppner, 'Paulus Moreelse-tentoonstelling te Utrecht', in *Maandblad voor beeldende kunsten* 15 (1938), p.331-335.
Van Heugten 1988
S.van Heugten, 'Grazende modellen. Aspecten van het nederlandse veestuk', in Dordrecht/Leeuwarden 1988-89, p.10-55.
Hiller 1775
I.A.Hiller, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freben Künste*. Leipzig 1775.
Hirth 1888
G.Hirth, R.Muther, *Der Cicerone in der Königlich Älteren Pinakothek zu München*. München 1888 (4de ed.).
Hoet
G.Hoet, *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van jaaren ... zoo in Holland als op andere plaatsen in het openbaar verkogt*. 2 delen. 's-Gravenhage 1752 (heruitgave Soest 1976).
Hoet/Terwesten
P.Terwesten, *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver prysen, zedert den 22.Augusti 1752. tot den 21. November 1768 ... Dienende tot een vervolg of Derde Deel op de Twee Deelen der uitgegeve Cataloguen door wylen de heer Gerard Hoet ....* 's-Gravenhage 1770 (heruitgave Soest 1976).
Hofstede de Groot
C.Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII.Jahrhunderts*. 10 delen. Esslingen/Parijs 1907-'28.
Hofstede de Groot 1895
C.Hofstede de Groot, 'De wetenschappelijke resultaten van de tentoonstelling van oude kunst te Utrecht in 1894 gehouden', in *Oud Holland* 13 (1895), p.34-56.
Hofstede de Groot 1929
C.Hofstede de Groot, 'Einige Betrachtungen über die Ausstellung holländischer Kunst in London', in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50 (1929),p.134-146.
Hollstein
F.W.G.Hollstein, *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*. Amsterdam 1949-.
Hoogewerff 1924
G.J.Hoogewerff, *Gerrit van Honthorst*. 's-Gravenhage 1924.
Hoogewerff 1952
G.J.Hoogewerff, *De Bentvueghels*. 's-Gravenhage 1952.
Hoogewerff 1965
G.J.Hoogewerff, 'Jan van Bijlert, schilder van Utrecht (1598-1671)', in *Oud Holland* 80 (1965), p.2-33.
Houbraken
A.Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. 3 delen. Amsterdam 1718-'21.
Houtzager 1967
M.E.Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*. Utrecht 1967.
Hoyer 1992
A.Hoyer, *Reyer van Blommendael*. Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1992.
Hudig 1928
F.W.Hudig, *Frederik Hendrik en de kunst van zijn tijd*. Amsterdam 1928.
Huys Janssen 1990
P.Huys Janssen, *Schilders in Utrecht 1600-1700*. Utrecht 1990.
Huys Janssen 1992
P.Huys Janssen, 'Rembrandt's Academy', in 's-Gravenhage 1992, p.20-35.
Huys Janssen T.P.
P.Huys Janssen, *Jan van Bijlert en de schilderkunst in Utrecht*. Utrecht 1993 (diss.).
Immerzeel 1842-43
J.Immerzeel jr., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden*. 3 delen. Amsterdam 1842-'43.
Isarlo 1936
G.Isarlo, 'Rembrandt et son entourage', in *La Renaissance* (1936), p.1-50.
Isarlo 1941
G.Isarlo, *Caravage et le Caravaggisme Européen, Catalogues*. Aix-en-Provence 1941.
Janssen 1984
P.Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98-1671), schilder uit Utrecht*. Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1984.
De Jong 1981
E.de Jong, 'Een nieuw licht op de 17de eeuw', in *'Goden in de Gouden Eeuw'. Kunstschrift Openbaar Kunstbezit* 25, nr.2 (1981), p.39-45.
De Jonge 1935
C.H.de Jonge, 'Wtewael, Aanbidding der herders, Centraal Museum', in *Jaarverslag Vereeniging Rembrandt* 1935, p.14-17.
De Jonge 1938
C.H.de Jonge, *Paulus Moreelse, portret- en genreschilder te Utrecht 1571-1638*. Assen 1938.
De Jonge 1940
C.H.de Jonge, 'Joachim Wttewael (1566-1638), 'Jozef en zijn broeders", in *Verslag over de jaren 1939 en 1940 van de Vereeniging Rembrandt*. ? 1940, p.25-28.
De Jonge 1950
C.H.de Jonge, 'Schilders der Utrechtse School', in *Hart van Nederland*. Utrecht 1950, p.159-194.
De Jongh/Vinken 1961
E.de Jongh, P.J.Vinken, 'Frans Hals als voortzetter van een emblematische traditie. Bij het huwelijksportret van Isaac Massa en Beatrix van der Laen', in *Oud Holland* 76 (1961), p.117-152.
Judson 1959
J.R.Judson, *Gerrit van Honthorst : A discussion of his position in Dutch art*. 's-Gravenhage 1959.
Judson 1970
J.R.Judson, 'The Honthorst acquisition: A first for America', in *A quarterly review of the Montreal Museum of Fine Arts* (1970), p.4-7.
Kapp 1989
M.Kapp, *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17.Jahrhunderts im Jagdschloss Grunewald*. Berlijn 1989.
Kettering 1974
A.McNeil Kettering, *The batavian Arcadia : Pastoral themes in seventeenth Century Dutch art*. 2 delen. Berkeley 1974 (diss.)
Kettering 1977
A.McNeil Kettering, 'Rembrandt's 'Flute player': A unique treatment of pastoral', *Simiolus* 9 (1977), p.19-44.
Kettering 1983
A.McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the golden age*. Montclair (N.J.) 1983.
Kettering 1983/2
A.McNeil Kettering, 'Dutch pastoral art', in Rome 1983, p.5-13.
Keyes 1975
G.S.Keyes, *Cornelis Vroom, marine and landscape artist*. 2 delen. Utrecht 1975 (diss.).
Kieser 1941-42
E.Kieser, 'Über Rembrandts Verhältnis zur Antike', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10 (1941-42), p.129-162.
Kilian 1993
J. Kilian, *The paintings of Karel du Jardin*. New York 1993 (diss.).
Kindler
Kindlers Malerei Lexicon. 6 delen. Zürich 1964-'71.
Kingmans 1987
H.Kingmans, 'Jacob Adriaensz Backer. Herders in soorten', in *Leeuwarder Courant* 30/10/1987, p.9.
Klessmann 1973
R.Klessmann, *Rembrandt und sein Kreis* (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums, Heft 4). Braunschweig 1973.
Klessmann 1986
R.Klessmann, 'Duke Anton Ulrich : Connoisseur of Dutch

and Flemish painting', in *Apollo* 123 (1986), p.150-159.
Knab 1969
E.Knab, 'De genio loci', in *Miscellanea I.Q.van Regteren Altena*. Amsterdam 1969, p.133-137, 326-332.
Knipping 1974
B.Knipping, *Iconographie of the Counter-Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. 2 delen. Nieuwkoop/ Leiden 1974 (Heruitgave van nederlandse editie 1939-'42).
Kramm
C.Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*. 7 delen. Amsterdam 1857-'64.
Kühn 1965
M.Kühn, 'Der Gemäldebesitz der brandenburgisch-preussischen Schlösser', in *Gedenkschrift Ernst Gall*. München/Berlijn 1965, p.403-432.
Kühn 1965/2
H.Kühn, 'Untersuchungen zu den Malgründen Rembrandts', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 2 (1965), p.189-210.
Ter Kuile 1975
O.ter Kuile, *500 jaar Nederlandse schilderkunst*. Amsterdam 1975 (4de editie).
Ter Kuile 1984
O.ter Kuile, 'Het schilderij van een herderinnetje en een ander klein meisje uit 1622 door Paulus Moreelse', in *Antiek* 18 (1984), p.281-286.
Kunze 1941
I.Kunze, 'Depotbilder einer großen Galerie', in *Pantheon* 27 (1941), p.1-12.
Kuretsky 1979
S.Donahue Kuretsky, *The paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682). With catalogue raisonné*. Oxford 1979.
Ledermann 1920
I.Ledermann, *Beiträge zur Geschichte des romantischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17.Jahrhunderts*. Berlijn 1920 (diss.).
Leymarie 1956
J.Leymarie, *La peinture hollandaise*. Genève/Parijs/New York 1956.
Liedtke 1977
W.A.Liedtke, 'The three 'parables' by Barent Fabritius, with a chronological list of his paintings dating from 1660 onward', in *The Burlington Magazine* 119 (1977), p.316-327.
Liedtke 1981
W.A.Liedtke, 'Gods, Saints and Heroes. Dutch paintings in the Age of Rembrandt', in *The Connoisseur* 206 (1981), p.252-253.
Lindeman 1929
C.M.A.A.Lindeman, *Joachim Anthonisz. Wtewael*. Utrecht 1929.
Loosjes 1922
A.Loosjes, *Kasteelen, buitenplaatsen, tuinen en parken van Nederland*. Amsterdam 1922.
Louttit 1973
M.Louttit, 'The romantic dress of Saskia van Uylenborch : Its pastoral and theatrical associations', in *The Burlington Magazine* 115 (1973), p.317-326.
Lowenthal 1975
A.W.Lowenthal, *The paintings of Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)*. Columbia University 1975 (diss.).
Lowenthal 1977
A.W.Lowenthal, 'Three Dutch mannerist paintings', in *The Record of the Art Museum Princeton University* 36 (1977), p.12-21.
Lowenthal 1986
A.W.Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch mannerism*. Doornspijk 1986.
Lugt 1933
F.Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. III:École hollandaise*. Parijs 1933.
Van Luttervelt 1947
R.van Luttervelt, 'Het Spaens heydinnetje van Paulus Bor', in *Phoenix* (1947), p.7-10.
MacLaren 1960
N.MacLaren, *National Gallery catalogues. The Dutch school*. Londen 1960.
Mai 1984
E.Mai, 'Utrechter Malerschule - Caravaggisti des Nordens', in Keulen 1984, p.13-26.
Van Mander
C.van Mander, *Wtleggínghe/ en singhevende verclaringhe/ op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*, in *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1604.
Van Mander/Levens
C.van Mander, *Het leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hoog-Duytsche Schilders [...]*, in *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1604
Martin 1909
W.Martin, 'De werkzaamheid van Dr.A.Bredius aan het Mauritshuis', in *Bulletin van den Nederlandschen oudheidkundigen Bond* 2 (1909), p.109-116.
Martin 1935
W.Martin, *De hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw. I. Frans Hals en zijn tijd*. Amsterdam 1935.
Martin 1936
W.Martin, *De hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw. II. Rembrandt en zijn tijd*. Amsterdam 1936.
Martin 1950
W.Martin, *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1950.
Mayer 1910
A.Mayer, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill*. Leipzig 1910.
Mazur-Contamine 1981
H.E.C.Mazur-Contamine, 'Twee tovenaressen van Paulus Bor', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), p.3-8.
Meijer 1889
D.C.Meijer, 'De Amsterdamsche schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum', in *Oud Holland* 7 (1889), p.45-60.
De Meyere 1984
J.A.L.de Meyere, 'Das Centraal Museum in Utrecht - Das älteste städtische Museum der Niederlande', in Keulen 1984, p.4-12.
De Meyere 1987
J.A.L.de Meyere, 'Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw : De smaak van de burger', in *Nederlandse 17de eeuwse schilderijen uit Budapest* (Cat.door I.Ember). Wallraf-Richartz-Museum, Keulen/Centraal Museum, Utrecht 1987, p.35-44.
De Meyere 1987/2
J.A.L.de Meyere, 'Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten. Nieuw licht op de Gouden Eeuw', in *Antiek* 21 (1987), p.341-353, 504-509.
De Meyere 1988
J.A.L.de Meyere, *'Granida en Daifilo'(1625) van Gerard van Honthorst*. Utrecht 1988.
De Meyere 1989
J.A.L.de Meyere, 'Een monogram op het schilderij 'Granida en Daifilo' van Gerard van Honthorst geïdentificeerd', in *Maandblad Oud-Utrecht* 62 (1989), p.93-96.
De Meyere 1990
J.A.L.de Meyere, 'De Utrechtse schilder Herman Saftleven en 'An extensive Rhineland view...' uit 1669', in *Maandblad Oud-Utrecht* 63 (1990), p.33-40.
Michalkowa 1957
J.Michalkowa, 'Lekcja Rembrandta o Lejdelskiej wystawie Rembrandt als leermeester', in *Biuletyn historii sztuki i kultury* 19 (1957), p.261-268.
Michel 1893
E.Michel, *Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps*. Parijs 1893.
Miller 1985
D.Miller, *Jan Victors (1619-1676)*. 2 delen. University of Delaware, Newark 1985 (diss.).
Miller 1985/2
D.Miller, 'Ruth and Naomi of 1653: An unpublished painting by Jan Victors', in *Hoogsteder-Naumann Mercury* 2 (1985), p.19-28.
Moes 1905
E.W.Moes, *Iconographia Batava*. Deel II. Amsterdam 1905.
Moes/van Biema 1909
E.W.Moes, E.van Biema, *De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum*. Amsterdam 1909.
Moiso-Diekamp 1987
C.Moiso-Diekamp, *Das Pendant in der holländischen Malerei des 17.Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1987.
Von Moltke 1938-39
J.W.von Moltke, 'Salomon de Bray', in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12 (1938-'39), p.309-420.
Von Moltke 1965
J.W.von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660*. Amsterdam 1965.
Von Moltke 1977
J.W.von Moltke, 'Die Gemälde des Paulus Bor von Amersfoort', in *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 55 (1977), p.147-161.
Müllenmeister 1973-81
K.J.Müllenmeister, *Meer und Land im Licht des 17.Jahrhunderts*. 3 delen. Bremen 1973-'81.
Müller 1927
C.Müller, 'Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler', in *Oud Holland* 44 (1927), p.193-208.
Mündler 1849
O.Mündler, *Reisetagebuch*. Wenen 1849.
Münz 1937
L.Münz, 'Maes, Aert de Gelder, Barent Fabritius und Rembrandt', in *Die graphischen Künste* n.s.2 (1937), p.95-108; 151-159.
Münz 1948
L.Münz, *Akademie der bildenden Künste in Wien. Katalog des wieder öffneten Teiles der Gemäldegalerie*. Wenen 1948.
Murdzenska 1970
M.Murdzenska, 'A mythological picture by Jacob Adriaensz Backer', in *Bulletin du Musée National de Varsovie* 11 (1970), p.97-106.
Nagler
G.K.Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. 22 delen. München 1835-'52.
Nicolai 1779
F.Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*. Berlijn 1779 (2de herziene uitgave).
Nicolai 1786
F.Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*. 4 delen. Berlijn 1786 (3de herziene uitgave).
Nicolson 1952
B.Nicolson, 'Caravaggio and the Netherlands', in *The Burlington Magazine* 94 (1952), p.246-252.
Nicolson 1958
B.Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*. 's-Gravenhage 1958.
Nicolson 1960
B.Nicolson, 'Review of Judson, Gerrit van Honthorst', in *The Burlington Magazine* 102 (1960), p.80-81.
Nicolson 1979
B.Nicolson, *The international Caravaggesque movement : List of pictures of Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*. Oxford 1979.
Nicolson 1990
B.Nicolson, *Caravaggism in Europe*. 3 delen. Turijn 1990 (herziene en uitgebreide editie van 1979 door L.Vertova).
Nieuwstraten 1963
J.Nieuwstraten, 'Dutch landscapes at Dordrecht', in *Apollo* 19 (1963), p.226-227.
Nieuwstraten 1965
J.Nieuwstraten, 'De ontwikkelingen van Herman

Saftlevens kunst tot 1650. Spiegel van stromingen in de Nederlandse landschapschilderkunst', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 16 (1965), p.81-117.
Nieuwstraten 1965/2
J.Nieuwstraten, Recensie 'Netherlandish Italianising Landscape painters at Utrecht', *Burlington Magazine* 107 (1965), p.71-75.
Noe 1954
H.Noë, *Carel van Mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn 'Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders.* 's-Gravenhage 1954.
Nordenfalk 1938
C.Nordenfalk, 'Ein wiedergefundenes Gemälde des Van Dyck', in *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen* 59 (1938), p.36-48.
Obreen
F.D.O.Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis [...].* 7 delen. Rotterdam 1877-'90.
Oehler 1979
L.Oehler, *Niederländische Zeichnungen des 16.-18.Jahrhunderts, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.* Fridingen 1979.
Olbrich 1990
H.Olbrich, H.Möbius, *Holländische Malerei des 17.Jahrhunderts.* Leipzig 1990.
Oldenbourg 1917
R.Oldenbourg, 'Die niederländischen Imperatorenbilder im königlichen Schlosse zu Berlin', in *Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen* 38 (1917), p.203-212.
Oursel 1984
H.Oursel, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille.* Parijs 1984.
Ozzola 1913
L.Ozzola, 'Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo. Appunti.', in *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte medioevale e moderna* 16 (1913), p.1-17.
Parthey 1863-64
G.Parthey, *Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen.* 2 delen. Berlijn 1863-'64.
Peeters 1990
A.Peeters, *Salomon de Bray, een Haarlems classicist.* Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1990.
Pennock 1981
L.G.Pennock, *Gerard van Honthorst, de koppelaarster : Een analyse.* Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1981.
Philippot 1970
P.Philippot, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano.* Turijn 1970.
Pigler 1955
A.Pigler, 'Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Johannes van Noordt', in *Acta Historiae Artium. Academiae scientiarum Hungaricae* 2 (1955), p.169-188.
Pigler 1974
A.Pigler, *Barockthemen : Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18.Jahrhunderts.* 3 delen. Budapest 1974 (herziene uitgave van editie 1956).
Plietzsch 1960
E.Plietzsch, *Holländische und Flämische Maler des XVII.Jahrhunderts.* Leipzig 1960.
Plomp 1986
M.Plomp, ''Een merkwaardige verzameling teekeningen' door Leonart Bramer', in *Oud Holland* 100 (1986), p.81-153.
Pock-Kalous 1968
M.Poch-Kalous, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien.* Wenen 1968.
Te Poel 1986
M.A.H.te Poel, *De Granida en Daifilo voorstellingen in de Nederlandse schilderkunst in de 17de eeuw.* Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1986.
Pont 1958
D.Pont, *Barent Fabritius 1624-1673.* 's-Gravenhage 1958 (diss. Utrecht).
Puhlmann 1790
I.G.Puhlmann, *Beschreibung der Gemälde welche sich in der Bildergallerie, der daranstossenden Zimmern, und dem weissen Saale im königlichen Schlosse zu Berlin befinden.* Berlijn 1790.
Raupp 1984
H.J.Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden in 17.Jahrhundert.* Hildesheim/Zürich/New York 1984.
Reiss 1975
S.Reiss, *Aelbert Cuyp.* Londen 1975
Repp-Eckert 1991
A.Repp-Eckert, 'Entstehung und Entwicklung der italianisierenden Malerei im ersten Drittel des 17.Jahrhunderts', in Keulen/Utrecht 1991, p.65-79.
Reznicek 1955
E.K.J.Reznicek, 'Een vroeg portret van Gerard van Honthorst', in *Oud Holland* 70 (1955), p.134-136.
Riegel 1882
H.Riegel, *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte.* 2 delen. Berlijn 1882.
Riegel 1883
H.Riegel, *Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen.* Braunschweig 1883.
Riegel 1885
H.Riegel, *Die vorzüglichsten Gemälde des herzoglichen Museums zu Braunschweig. 100 Blatt in photographischem Kupferdruck.* Berlijn 1885.
Robinson 1979
W.R.Robinson, 'Preparatory drawings by Adriaen van de Velde', in *Master drawings* 17 (1979), p.3-23
Roethlisberger 1969
M.Roethlisberger, *Bartholomäus Breenberg Handzeichnungen.* Berlijn 1969.
Roethlisberger 1981
M.Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh. The paintings.* Berlijn/New York 1981.
Roethlisberger 1992
M.Roethlisberger, 'Bloemaert's series of genre prints', *Gazette des beaux-arts* 134 (1992), p.14-30.
Roethlisberger T.P.
M.Roethlisberger, M.J.Bok, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints.* Doornspijk 1993.
De Roever 1889
N.de Roever, 'Pieter Aertsz: gezegd Lange Pier, vermaerd schilder', *Oud Holland* 7 (1889), p.1-38.
Rollová 1991
A.Rollová, 'Abraham Bloemaert and His Son Hendrik : Two Unpublished Drawings', in *Bulletin of the National Gallery in Prague* 1 (1991), p.124-125.
Rookmaker 1969
H.R.Rookmaker, 'De bedreigde vrouw. Een motief in de 17de-eeuwse kunst', in *Miscellanea I.Q.van Regteren Altena 16/V/1969.* Amsterdam 1969 (red. H.Miedema, R.W.Scheller, P.J.J.van Thiel), p.130-132.
Rosenberg 1945
J.Rosenberg, 'An early self-portrait by Barent Fabritius', in *Bulletin of the Fogg Art Museum* 10 (1945), p.80-86.
Rosenberg 1977
J.Rosenberg, S.Slive & E.H.ter Kuile, *Dutch art and architecture 1600-1800.* 3de editie. Hammondsworth 1977.
Rost 1873
C.Rost, 'Der alte Nassau-Oranische Bilderschatz und sein späterer Verbleib', in *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* (herausgegeben von Dr.A.Zahn) 6 (1873), p.52-98.
Roy 1992
A.Roy, *Gérard de Lairesse 1640-1711.* Parijs 1992.
Rumpf 1794
J.D.F.Rumpf, *Beschreibung der äußeren und inneren Merkwürdigkeiten der königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam.* Berlijn 1794.
Rumpf 1803
J.D.F.Rumpf, *Berlin und Potsdam, eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände.* Berlijn 1803.
Rumpf 1823
J.D.F.Rumpf, *Berlin und Potsdam, eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände.* 2 delen. Berlijn 1823 (4de herziene uitgave).
Salerno 1977-80
L.Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma (Landscape painters of the Seventeenth Century in Rome).* 3 delen. Rome 1977-'80.
Sandrart
A.R.Peltzer (red.), *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675.* München 1925.
Schaar 1958
E.Schaar, *Studien zu Nicolaes Berchem.* Keulen 1958 (diss.).
Schaar 1959-60
E.Schaar, 'Poelenburgh und Breenbergh in Italien und ein Bild Elsheimers', in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1959-'60), p.25-54.
Schäfer 1864
W.Schäfer, *Führer in der königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden.* Dresden 1864.
Schasler 1856
M.Schasler, *Berlin's Kunstschätze. II: Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin.* Berlijn 1856.
Schasler 1861
M.Schasler, *Die königliche Museen.* Berlijn 1861.
Schenkeveld 1991
M.A.Schenkeveld, *Dutch literature in the Age of Rembrandt. Themes and ideas.* Amsterdam/Philadelphia 1991.
Schleier 1972
E.Schleier, 'A lost Baburen rediscovered', *The Burlington Magazine* 114 (1972), p.787.
Schloss 1983
C.Schloss, 'The early italianate genre paintings by Jan Weenix (ca.1642-1719)', in *Oud Holland* 97 (1983), p.69-97.
Schmidt-Degener 1912
F.Schmidt-Degener, 'Het geboortejaar van Carel Fabritius', in *Oud Holland* 30 (1912), p.189-191.
Schneider 1930
H.Schneider e.a., *A commemorative catalogue of the exhibition of Dutch art held in the galleries of the Royal Academy, Burlington House, Londen, january-march 1929.* Londen 1930.
Von Schneider 1933
A.von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer.* Marburg 1933 (Facsimile-uitgave Amsterdam 1967).
Scholten 1984
F.Scholten, *Ludolf de Jongh. Een rotterdams genre- en portretschilder, 1616-1679.* Doctoraalscriptie R.U. Groningen 1984.
Scholten 1992
F.Scholten, 'Roland E.Fleischer, *Ludolf de Jongh (1616-1679). Painter of Rotterdam...* Doornspijk 1989', in *Oud Holland* 106 (1992), p.49-54.
Schulz 1978
W.Schulz, *Cornelis Saftleven 1607-1681. Leben und Werke.* Berlijn/New York 1978.
Schulz 1982
W.Schulz, *Herman Saftleven 1609-1685. Leben und Werke.* Berlijn/New York 1982.
Schwartz 1984
G.Schwartz, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen.* Maarssen 1984.
Schweers 1981-82
H.F.Schweers, *Gemälde in deutschen Museen.* 2 delen. München 1981-'82.
Seidel 1890
P.Seidel, 'Die Beziehungen des großen Kurfürsten und König Friedrichs I zur niederländischen Kunst', in *Jahrbuch der Königlich-Preuszischen Kunstsammlungen* 11 (1890), p.119-149.
Seidel 1892-94
P.Seidel, 'Friedrich der Große als Sammler von Gemälden

und Skulpturen', in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 13 (1892), p.183-212; 15 (1894), p.48-81.
Seidel (1906)
P.Seidel, W.Bode, M.J.Friedländer, *Gemälde alter Meister im Besitz Seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen*. Berlijn z.j.(1906).
Von Sick 1930
I.von Sick, *Nicolaes Berchem : Ein Vorläufer des Rokoko*. Berlijn 1930.
Síp 1961
J.Síp, *Alte Holländische Meister aus der Prager Nationalgalerie*. Praag 1961.
Slatkes 1965
L.J.Slatkes, *Dirck van Baburen (c.1595-1624). A Dutch painter in Utrecht and Rome*. Utrecht 1965 (herziene uitgave van diss. 1962).
Slatkes 1973
L.J.Slatkes, 'Additions to Dirck van Baburen', in *Album amicorum J.G.van Gelder*. 's-Gravenhage 1973, p.267-273.
Slatkes 1981-82
L.J.Slatkes, 'Benedict Nicolson, 'The international Caravaggesque movement'', in *Simiolus* 12 (1981-'82), p.167-183.
Slothouwer 1946
D.F.Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*. Leiden 1946.
Sluijter 1977
E.J.Sluijter, 'Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van Kuijl uit Gorinchem', in *Oud Holland* 91 (1977), p.166-194.
Sluijter 1980
E.J.Sluijter, 'De uitbeelding van mythologische thema's', in Washington/Detroit/Amsterdam 1980, p.55-63.
Sluijter 1986
E.J.Sluijter, *De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*. 's-Gravenhage 1986 (diss.).
Sluijter-Seijffert 1982
N.C.Sluijter-Seijffert, 'Marcel Roethlisberger, 'Bartholomeus Breenbergh. The paintings'', in *Oud Holland* 96 (1982), p.69-72.
Sluijter-Seijffert 1984
N.C.Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca.1593-1667)*. Leiden 1984 (diss.).
Sluijter-Seijffert 1985
N.C.Sluijter-Seijffert, 'Alison McNeil Kettering, 'The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the golden age'', in *Oud Holland* 99 (1985), p.221-225.
Smith
J.Smith, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*. 9 delen. Londen 1829-'42.
Smits-Veldt 1989
M.B.Smits-Veldt, 'De wijze herder. Morele instructie in zeventiende-eeuwse Nederlandse pastorale poëzie', in *De nieuwe taalgids* 82 (1989), p.385-401.
Spaans 1991
N.Spaans, *Door de liefde verstandig: Een onderzoek naar de picturale ontwikkeling van het thema 'Cimone en Efigenia' en een aanzet tot de interpretatie van voorstellingen met dit onderwerp (1370-1700)*. Doctoraalscriptie R.U.Leiden 1991.
Stechow 1929
W.Stechow, 'Illa Budde, 'Die Idylle im holländischen Barock'', in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 2 (1928-'29), p.181-187.
Stechow 1948
W.Stechow, 'Jan Baptist Weenix', in *Art Quarterly* 11 (1948), p.180-199.
Stechow 1953
W.Stechow, 'Heliodorus' 'Aethiopica' in art', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), p.144-152.
Stechow 1966
W.Stechow, *Dutch landscape painting of the seventeenth century*. Londen/New York 1966.
Steenhoff 1912-20
W.J.Steenhoff, *Nederlandsche schilderkunst in het Rijksmuseum*. 6 delen. Amsterdam 1912-20.
Steland 1985
A.C.Steland, 'Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotivs in der holländischen Malerei um 1640', in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24 (1985), p.85-104.
Steland 1989
A.C.Steland, *Die Zeichnungen des Jan Asselijn*. Fridingen 1989.
Steland-Stief 1962-63
A.C.Steland-Stief, *Jan Asselijn*. Freiburg 1962-'63 (diss.).
Steland-Stief 1971
A.C.Steland-Stief, *Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652*. Amsterdam 1971 (Herziene uitgave van diss. 1962).
Stix 1938
A.Stix, E.von Strohmer, *Die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*. Wenen 1938.
De Stuers 1880
V.de Stuers, 'Het kabinet van Jhr. J.S.H. van de Poll', in *Nederlandsche kunstbode* 2 (1880), p.243-246.
Stuttmann 1953
F.Stuttmann, *Kunstschätze in Hannover*. Hannover 1953.
Stuttmann 1971
F.Stuttmann, *Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie*. Honnef 1971.
Van Suchtelen 1988
A.van Suchtelen, *Salomon de Bray, Vermaerde Schilder der Stad Haerlem (1597-1664)*. Doctoraalscriptie R.U.Groningen 1988.
Sumowski 1956
W.Sumowski, 'Einige frühe Entlehnungen Rembrandts', in *Oud Holland* 71 (1956), p.109-113.
Sumowski 1959
W.Sumowski, 'Daniel Pont, 'Barent Fabritius 1624-1673'', in *Kunstchronik* 12 (1959), p.287-294.
Sumowski 1964
W.Sumowski, 'Zum Werk von Barent und Carel Fabritius', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen von Baden-Württemberg* 1 (1964), p.188ff.
Sumowski 1973
W.Sumowski, 'Kritische Bemerkungen zur neuesten Gemäldekritik', in *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung* (Ed. O.von Simson, J.Kelch). Berlijn 1973, p.91-110.
Sumowski 1979-
W.Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*. ? delen. New York 1979-.
Sumowski
W.Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. 6 delen. Landau (Pfalz) 1983-.
Sumowski 1986
W.Sumowski, 'Paintings by Jan van Noordt', in *Hoogsteder-Naumann Mercury* 3 (1986), p.21-37.
Sumowski 1992
W.Sumowski, 'In praise of Rembrandt's pupils', in 's-Gravenhage 1992, p.36-85.
Sutton 1984
P.C.Sutton, 'Einleitung: Meister holländischer Genremalerei', in Philadelphia/Berlijn/Londen 1984, p.9-57.
Sutton 1987
P.C.Sutton, 'Introduction', in Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-'88, p.1-63.
Van Thiel 1982
P.J.J.van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885. IV: kopiisten en fotografen', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), p.63-86.
Thiele 1973
R.Thiele, *Meister der niederländischen Kunst des 17.Jahrhunderts. Museum der bildenden Künste Leipzig*. Leipzig 1973.
Thieme/Becker
U.Thieme, F.Becker, *Allgemeines Lexicon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 delen. Leipzig 1907-'50.
Thiéry 1953
Y.Thiéry, *Le paysage flamand au XVIIe siècle*. Brussel 1953.
Thiéry (1986)
Y.Thiéry, *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle*. Brussel z.j.(1986).
Tümpel T.P.
A.Tümpel, *Pieter Lastman*. t.p.
Valentiner 1932
W.R.Valentiner, 'Carel and Barent Fabritius', in *The Art Bulletin* 14 (1932), p.197-240.
Verkuyl 1971
P.E.L.Verkuyl, *Battista Guarini's Il Pastor Fido in de Nederlandse dramatische literatuur*. Assen 1971 (diss. R.U.Utrecht).
Verkuyl 1983
P.E.L.Verkuyl, "Il pastor fido' di Battista Guarini e la letteratura seicentesca nei Paesi Bassi settentrionali', in Rome 1983, p.14-18.
Vermeer 1986
M.Vermeer, *Twaalf schilderijen van Gerard van Honthorst*. Doctoraalscriptie R.U.Utrecht 1986.
Vieu-Kuik 1966
H.J.Vieu-Kuik, *Jacob Cats. Het Spaens heydinnetje*. Zwolle 1966.
Voll 1903
K.Voll, *Die Meisterwerke der königliche Gemälde-Galerie im Haag und der Galerie der Stadt Haarlem*. Londen/München/New York 1903.
Vreedenburgh 1916
C.Vreedenburgh jr., 'Het huis te Linschoten', in *Buiten* 10 (1916), p.409, 412-415, 421, 424-429, 523.
De Vries 1982
L.de Vries, 'Groepen en stromingen in de Hollandse historieschilderkunst', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 33 (1982), p.1-19.
Waagen 1837-39
G.F.Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. 3 delen. Berlijn 1837-'39.
Waagen 1854
G.F.Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*. 3 delen. Londen 1854 (facs.ed. Londen 1970).
Waagen 1860
G.F.Waagen, *Handbook of painting. The German, Flemish and Dutch schools*. 2 delen. Londen 1860.
Waagen 1862
G.F.Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*. Stuttgart 1862.
Waddingham 1966
M.R.Waddingham, *I paesaggisti nordici italianizzanti del XVII secolo*. 2 delen. Milaan 1966.
Waldmann 1932
E.Waldmann, *Die Bremer Kunsthalle. Mit Erläuterungen ihrer bedeutendsten Gemälde*. Bremen 1932.
Waldmann 1933
E.Waldmann, *Die Bremer Kunsthalle. Ein Führer zur Vorbereitung und zur Erinnerung*. Bremen 1933.
Wansink 1988
C.J.A.Wansink, 'Simson en Delila; niet Gesina ter Borch, maar Hendrik Bloemaert', in *Oud Holland* 102 (1988), p.236-242.
Weisner 1963
U.Weisner, *Moyses van Uyttenbroeck. Studien und kritischer Katalog seiner Gemälde und Zeichnungen*. 2 delen. Kiel 1963 (diss.).
Weisner 1964
U.Weisner, 'Die Gemälde des Moyses van Uyttenbroeck', in *Oud Holland* 79 (1964), p.189-228.
Winkler 1979
G.Winkler, *Museum der bildenden Künste, Leipzig*. Leipzig 1979.
Winkler-Prins 1958-59
Winkler Prins van de kunst. Encyclopedie van de

architectuur/beeldende kunst/kunstnijverheid. 3 delen. Amsterdam/Brussel 1958-'59.
Wishnevsky 1967
R.Wishnevsky, *Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden*. München 1967 (diss.).
Woltmann/Woermann 1879-88
A.Woltmann, K.Woermann, *Geschichte der Malerei*. 3 delen. Leipzig 1879-'88.
Wright 1978
Chr.Wright, *The Dutch painters. 100 seventeenth century masters*. Londen 1978 (2de editie 1984).
Wright 1980
Chr.Wright, *Paintings in Dutch Museums. An index of oil paintings in public collections in the Netherlands by artists born before 1870*. Amsterdam 1980.
Von Wurzbach
A.von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon*. 3 delen. Wenen/Leipzig 1906-'11.
Zens 1981
H.Zens, 'Das nachgestellte Bild', in *Bildhefte der Akademie der bildenden Künste in Wien 14 : Schüler in der Gemäldegalerie der bildenden Kunst in Wien*. Wenen 1981.

Tentoonstellingscatalogi

Amsterdam 1934
Schilderijen en teekeningen van Nederlandsche italianiseerende schilders uit de 16e en 17e eeuw. Arti et Amicitiae, Amsterdam 1934.
Amsterdam 1946
Tentoonstelling van aanwinsten 1940-1946. Rijksmuseum, Amsterdam 1946.
Amsterdam 1946/2
Tentoonstelling van kunstwerken, die in de jaren 1939 t/m 1946 met steun van de Vereeniging Rembrandt voor het openbaar kunstbezit werden verworven. Rijksmuseum, Amsterdam 1946-'47.
Amsterdam 1970
17de eeuwse schilderijen uit de verzameling Willem Russell (Cat.door B.Haak). Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1970.
Amsterdam 1971
Hollandse schilderijen uit Franse Musea (Cat.door P.J.J.van Thiel). Rijksmuseum, Amsterdam 1971.
Amsterdam 1991
Pieter Lastman leermeester van Rembrandt (Cat.door A.Tümpel, E.de Heer, M.Holtrop, P.Schatborn). Rembrandthuis, Amsterdam 1991.
Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987
Masters of 17th-Century Dutch landscape painting (Cat.door P.C.Sutton, A.Blankert, C.J.de Bruyn Kops, A.Chong, J.Giltay, M.E.Wieseman). Rijksmuseum, Amsterdam/Museum of Fine Arts, Boston/Philidelphia Museum of Art, Philadelphia 1987-'88.
Amsterdam/Braunschweig 1983
A fruitful past. A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh (Cat.door S.Segal). Gallery P.de Boer, Amsterdam/Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983.
Amsterdam/Groningen 1983
Rembrandt. The impact of a genius. Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth Century (Cat.door G.Jansen, W.L.van de Watering). Waterman Gallery, Amsterdam/Groninger Museum, Groningen 1983.
Atlanta 1985
Masterpieces of the Dutch Golden Age (Cat.door F.Duparc). High Museum of Art, Atlanta 1985.
Basel 1987
Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17.Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus schweizer Besitz (Cat.door P.ten Doesschate-Chu, P.H.Boerlin). Kunstmuseum, Basel 1987.
Berlijn 1890
Katalog der Ausstellung von Werken der Niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ... im Berliner Privatbesitz. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, Königliche Akademie, Berlijn 1890.
Berlijn (O) 1967
Niederländische Landschaftsmalerei des 17.Jh. (Cat.door I.Geismeier, H.Nützmann). Bodemuseum, Berlijn (O) 1967.
Berlijn (W) 1980
Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes (Cat. door H.Bock, R.Grosshans, V.Bentinck, J.Kelch, W.Köhler, E.Schlee, A.Schönberger, R.Timm, W.Timm). Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn (W) 1980.
Berlijn/Amsterdam/Londen 1991
Rembrandt. De meester & zijn werkplaats (Cat.door C.Brown, J.Kelch, P.J.J.van Thiel, V.Manuth, B.Schnackenburg). Gemäldegalerie S.M.P.K., Berlijn/ Rijksmuseum, Amsterdam/National Gallery, Londen 1991.
Bolsward 1964
Italië in de toets der Gouden Eeuw. Raadhuis, Bolsward.
Braunschweig 1978
Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17.Jahrhunderts (Cat.door R.Klessmann, L.Dittrich, K.Renger). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978.
Breda/Gent 1960
Het landschap in de Nederlanden 1550-1630. Van Pieter Bruegel tot Rubens en Hercules Seghers. Cultureel centrum 'De Beyerd', Breda/Museum voor Schone Kunsten, Gent 1960-'61.
Brussel 1882
Exposition Néerlandaise de beaux-arts, organisée au bénéfice de la société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles. Brussel 1882.
Brussel 1971
Rembrandt en zijn tijd (Cat.door P.J.J.van Thiel, H.R.Hoetink). Palais des Beaux-Arts, Brussel 1971.
Dayton/Baltimore 1965
Hendrick Terbrugghen in America (Cat.door L.J.Slatkes). Dayton Art Institute, Dayton/Baltimore Museum of Art, Baltimore 1965-'66.
Delft/Antwerpen 1964
De schilder in zijn wereld. Van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor (Cat.door A.A.Moerman, O.ter Kuile, J.A.Emmens). Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof', Delft/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1964-'65.
Denver 1971
Baroque Art: Era of elegance. Denver Art Museum, Denver 1971.
Dordrecht 1955
Boom, bloem en plant. Nederlandse meesters uit vijf eeuwen (Cat.door L.J.Bol). Dordrechts Museum, Dordrecht 1955.
Dordrecht 1963
Nederlandse landschappen uit de zeventiende eeuw (Cat.door L.J.Bol). Dordrechts Museum, Dordrecht 1963.
Dordrecht/Leeuwarden 1988
Meesterlijk vee. Nederlandse veeschilders 1600-1900 (Cat.door G.Jansen). Dordrechts Museum, Dordrecht/Fries Museum, Leeuwarden 1988-89.
Edinburgh 1992
Dutch Art and Scotland. A reflection of taste (Cat.door J.Lloyd Williams). National Gallery of Scotland, Edinburgh 1992.
Gent 1958
De Gouden Eeuw der grote steden. Sint Pietersabdij, Gent 1958.
's-Gravenhage 1881
Tentoonstelling van schilderijen van oude meesters in de zalen van het Gothische Paleis in het Noordeinde te 's Gravenhage. 's-Gravenhage 1881.
's-Gravenhage 1992
Rembrandt's Academy (Cat.door P.Huys Janssen). Hoogsteder & Hoogsteder, 's-Gravenhage 1992.
's-Gravenhage/San Francisco 1991
Hollandse meesters uit Amerika (Cat.door B.Broos). Koninklijk Kabinet van Schilderijen 'Mauritshuis', 's-Gravenhage/The Fine Art Museums, San Francisco 1991.
Groningen 1988
Arcadië. Idyllische landschappen van nederlandse kunstenaars in Italië 1600-1650 (Cat.door R.Takken, J.Lensink, J.Roelofsen e.a.). Rijksuniversiteit Groningen 1988.
Indianapolis/San Diego 1958
The young Rembrandt and his times (Cat.door D.G.Carter). The John Herron Memorial Museum, Indianapolis/The Fine Arts Gallery, San Diego 1958.
Keulen 1984
Centraal Museum Utrecht : Die Utrechter Malerschule Caravaggisti des Nordens (Cat.door J.A.L.de Meyere). Wallraf-Richartz-Museum, Keulen 1984.
Keulen/Antwerpen/Wenen 1992
Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei (Cat.door E.Mai, H.Vlieghe, Chr.Brown e.a.). Wallraf-Richartz Museum, Keulen/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen/Kunsthistorisches Museum, Wenen 1992.
Keulen/Rotterdam 1970
Sammlung Herbert Girardet. Holländische und Flämische Meister (Cat.door H.Vey). Wallraf-Richartz Museum, Keulen/Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1970.
Keulen/Utrecht 1991
I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock (Cat.door E.Mai, J.Foucart, C.Klemm, R.Kultzen, L.Laureati, D.Levine, J.de Meyere, W.Maier-Preusker, S.Polke, A.Repp-Eckert, A.Steland-Stief, L.Trezzani). Wallraf-Richartz Museum, Keulen/Centraal Museum, Utrecht 1991-'92.
Kleef 1965
Govert Flinck, der kleefsche Apelles,1616-1660 (Cat.door J.W.von Moltke). Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleef 1965.
Leiden 1956
Rembrandt als leermeester. Stedelijk Museum 'De Lakenhal', Leiden 1956.
Lille/Arras/Dunkerque 1972
Trésors des musées du nord de la France. I. Peinture hollandaise (Cat.door J.Foucart, H.Oursel). Palais des Beaux-Arts, Lille/Musée d'Arras, Arras/ Musée Municipal, Dunkerque 1972-'73.
Liverpool/Londen 1956
Children painted by Dutch artists 1550-1820 (Cat.door P.N.H.Domela Nieuwenhuis). Walker Art Gallery, Liverpool/The Arts Council, Londen 1956.
Londen 1883
The collection of paintings, lent for exhibition by the Marquis of Bute K.T. (Cat.door J.P.Richter). Bethnal Green Branch Museum, Londen 1883.
Londen 1929
Exhibition of Dutch art 1450-1900 (Cat.door A.M.Hind, D.Hannema, C.Dodgson, I.de Bruijn, C.J.Hudig, E.A.Jones, E.Voet, W.Buckley, H.Schneider, W.G.Constable). Royal Academy of Arts, Burlington House, Londen 1929.
Londen 1949
Painters of the fantastic and the bizarre. Arcade Gallery, Londen 1949.
Londen 1952
Dutch pictures 1450-1750. Royal Academy of Arts, Londen 1952.
Londen 1978
Sir Peter Lely, 1618-1680 (Cat.door O.Millar). National Portrait Gallery, Londen 1978.
Londen 1986
Dutch landscape. The early years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650 (Cat.door Chr.Brown). National Gallery, Londen 1986.

Londen 1990
Netherlandish mannerism in British collections (Cat.door A.W.Lowenthal). Entwistle Gallery, Londen 1990.
Londen 1992
Agnew's 175th Anniversary. Thomas Agnew & Sons, Ltd., Londen 1992.
Londen 1992/2
Dutch and flemish old master paintings. Johnny van Haeften, Londen 1992.
Luzern 1948
Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Kunstmuseum, Luzern 1948.
Lyon/Bourg en Bresse/Roanne 1992
Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Chefs d'oeuvre des musées de Rhône-Alpes (Cat.door o.m. M-F.Poiret, M.Destot e.a.). Musée des Beaux-Arts, Lyon/Musée de Brou, Bourg en Bresse/Musée Déchalette, Roanne 1992.
Madrid/Bilbao/Barcelona 1992
La Pintura Holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht (Cat.door J.A.L.de Meyere, J.J.Luna). Madrid/ Bilbao/Barcelona 1992.
Manchester 1885
The Bute Collection of pictures (Cat.door J.P.Richter). Queen's Park Museum and Art Gallery, Manchester 1885.
Milaan 1954
Mostra di pittura olandese del seicento. Palazzo Reale, Milaan 1954.
Minneapolis/Houston/San Diego 1985
Dutch and flemish masters. Paintings from the Vienna Academy of Fine Arts (Cat.door G.Keyes, R.Trnek). The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis/Museum of Fine Arts, Houston/San Diego Museum of Art, San Diego 1985.
Montreal 1990
Italian recollections. Dutch painters of the Golden Age (Cat.door F.J.Duparc, L.L.Graif). Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1990.
New York 1985
Liechtenstein. The princely collections (Cat.door W.Liedtke, R.Baumstark e.a.). The Metropolitan Museum of Art, New York 1985.
New York 1985/2
Landscape painting in Rome 1595-1675 (Cat.door A.Sutherland Harris, M.Roethlisberger, K.Hellerstedt). Richard L.Feigen & Co., New York 1985.
New York 1988
Dutch and flemish paintings from New York private collections (Cat.door A.Jensen Adams). National Academy of design, New York 1988.
Oslo 1959
Fra Rembrandt til Vermeer. Nasjonalgalleriet, Oslo 1959.
Oxford 1975
Dutch pictures in Oxford (Cat.door J.de Wit). Ashmolean Museum, Oxford 1975.
Parijs 1950
Le paysage hollandais au XVIIIème siècle. Orangerie des Tuilleries, Parijs 1950.
Parijs 1970
Le siècle de Rembrandt. Tableaux hollandais des collections publiques françaises (Cat.door J.Foucart, A.Bréjon de Lavergnée, C.Cocault, J.P.Cuzin, J.P.Foucart-Borville, J.Lacambre, J.H.Martin, V.Noël-Bouton, P.H.Picou, P.Rosenberg, J.Vilain). Musée du Petit Palais, Parijs 1970-'71.
Parijs 1977
Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises (Cat.door J.P.de Bruyn, P.Durey, J.Foucart, F.Heilbrun, J.Lacambre, M.Nonne, H.Oursel, A.Roy). Galeries Nationales du Grand Palais, Parijs 1977-'78.
Parijs 1986
De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye (Cat.door B.Broos). Galeries Nationales du Grand Palais, Parijs 1986.
Parijs 1990
Maîtres anciens du XVIe au XVIIIe siècle (Cat.door D.Coekelberghs, J.Leegenhoek). Société Labatut, Parijs 1990.
Parijs 1991
Portrait de l'artiste. Image des peintres 1600-1890 (Cat.door J.Spike, E.Perego, E.Saëz, C.Grimm). Haboldt & Co., Parijs 1991.
Philadelphia/Berlijn/Londen 1984
Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei (Cat.door P.C.Sutton, Chr.Brown, J.Kelch, O.Naumann, W.Robinson). Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/Gemäldegalerie S.M.P.K., Berlijn (W)/Royal Academy of Arts, Londen 1984 (verscheen ook als engelstalige versie, getiteld *Masters of seventeenth Century Dutch genre painting*).
Poughkeepsie 1970
Dutch mannerism. Apogee and epilogue (Cat.door W.Stechow, E.Arkin, E.Childs, A.Glover, L.Hill, A.Hilton, K.Irish, E.Knoppers, T.Layton, S.Palmer, D.McLaughlin Russ, D.Simpson, C.Warfield). Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie (NY) 1970.
Praag 1961
Vastava pvírustku holandského malírství 17.století (Cat.door J.Síp). Národní Galerii, Praag 1961.
Praag 1968
Holandská figurální malba 17.století v prazské Národní Galerii (Cat.door J.Síp). Národní Galerie, Praag 1968.
Raleigh/Houston/Seattle/San Francisco 1994
A gift to America: Masterpieces of European painting from the Samuel H.Kress Collection (Cat.door C.Ishikawa e.a.). North Carolina Museum of Art, Raleigh/Museum of Fine Arts, Houston/Seattle Art Museum/Fine Arts Museums of San Francisco 1994.
Rome 1954
Mostra di pittura olandese del Seicento. Palazzo delle Esposizioni, Rome 1954.
Rome 1983
La pastorale olandese nel Seicento. L'ispirazione poetica della pittura nel secolo d'oro (Cat.door F.W.G.Leeman, R.H.C.Vos, H.Bemboom, P.van den Brink, P.Roovers). Istituto Olandese, Rome 1983.
Rotterdam 1985
Meesterwerken uit de Hermitage Leningrad. Hollandse en Vlaamse schilderkunst van de 17e eeuw (Cat.door I.Linnik, K.Semjonova, I.Sokolova, N.Gritsaj, N.Babina). Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1985.
Sacramento 1974
The Pre-Rembrandtists (Cat.door A. en C.Tümpel). E.B.Crocker Art Gallery, Sacramento 1974.
Salzburg/Wenen 1986
Die Niederländer in Italien. Italianisante Niederländer des 17.Jahrhunderts aus österreichischem Besitz (Cat.door R.Trnek). Residenzgalerie, Salzburg/Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen 1986.
San Francisco/Toledo/Boston 1966
The Age of Rembrandt. An exhibition of Dutch paintings of the seventeenth Century (Cat.door P.J.J.van Thiel). California Palace of the Legion of Honor, San Francisco/The Toledo Museum of Art, Toledo/ Museum of Fine Arts, Boston 1966-'67.
Sarasota 1980
Dutch seventeenth century portraiture. The golden age (Cat.door W.H.Wilson). The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Flo) 1980.
Schaffhausen 1949
Rembrandt und seine Zeit. Zweihundert Gemälde der Blütezeit der holländischen Barockmalerei des 17.Jahrhunderts aus deutschem, holländischem und schweizerischem Museums- und Privatbesitz. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1949.
Tel Aviv 1959
Paintings, drawings, silver. XVII.Holland's Golden Age. Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion, Museum, Tel Aviv 1959.
Tilburg 1953
De Gouden Eeuw. Een keuze uit het werk van onze 17e eeuwse schilders. Paleis/Raadhuis, Tilburg 1953.
Tokyo/Kyoto 1968
The Age of Rembrandt. Dutch paintings and drawings of the 17th Century. The National Museum of Western Art, Tokyo/Municipal Museum, Kyoto 1968-69.
Tokyo/Kyoto/Fukoaka 1988
Aus dem Staatlichen Museum Schwerin. Niederländische Malerei und Grafik des 17.Jahrhunderts (Cat.door L.Jürß, H.Baudis). National Museum of Western Art, Tokyo/Municipal Museum, Kyoto/Municipal Museum, Fukoaka e.a.1988.
Tokyo/Kasama/Kumamoto/Leiden 1992
Between fantasy and reality. Dutch landscape art in the Golden Age (Tussen fantasie en werkelijkheid. Nederlandse landschapskunst in de Gouden Eeuw) (Cat.door E.Buijsen). Tokyo Station Gallery, Tokyo/Kasama Nichido Museum of Art, Kasama/Kumamoto Prefactural Museum of Art, Kumamoto/Stedelijk Museum 'De Lakenhal,' Leiden 1992-'93.
Utrecht 1894
Catalogus der tentoonstelling van oude schilderkunst te Utrecht (Cat.door E.W.Moes, C.Hofstede de Groot). Utrecht 1894.
Utrecht 1938
Tentoonstelling van werken van Paulus Moreelse 1571-1638. Centraal Museum, Utrecht 1938.
Utrecht 1941
Catalogus van schilderijen der Utrechtsche school. Centraal Museum, Utrecht 1941.
Utrecht 1954-55
De madonna in de kunst. Centraal Museum, Utrecht 1954-'55.
Utrecht 1961
Centraal Museum - Utrecht. Keuze uit tien jaar aanwinsten 1951-1961. Centraal Museum, Utrecht 1961.
Utrecht 1965
Nederlandse 17de eeuwse italianiserende landschapschilders (Cat.door A.Blankert, M.E.Houtzager, H.J.de Smedt). Centraal Museum, Utrecht 1965.
Utrecht 1972
Keuze uit 10 jaar aanwinsten 1961-1971. Centraal Museum, Utrecht 1972.
Utrecht/Antwerpen 1952
Caravaggio en de Nederlanden. Centraal Museum, Utrecht/ Koninklijk Museum voor schone kunsten, Antwerpen 1952.
Utrecht/Braunschweig 1986
Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick Terbrugghen en tijdgenoten (Cat.door A.Blankert, M.J.Bok, S.Jacob, P.Huys Jansen, G.Jansen, R.Klessmann, C.Rooker, L.J.Slatkes, M.Vermeer). Centraal Museum, Utrecht/ Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1986-'87.
Vaduz 1970
Holländische Maler des 17.Jahrhunderts. Sammlungen seiner Durchlaucht des Fürsten von Liechtenstein. Vaduz 1970.
Warschau 1958
Krajobraz holenderski XVII Wieku (Cat.door J.N.van Wessem, A.Chudzikowski). Muzeum Naradowe, Warschau 1958.
Washington/Detroit/Amsterdam 1980
God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten (Cat.door A.Blankert, C.Brown, S.Donahue Kuretsky, J.Foucart, D.P.Snoep, P.J.J.van Thiel, A.Tümpel, W.L.van de Watering, A.K.Wheelock jr.). National Gallery of Art, Washington/The Detroit Institute of Arts, Detroit/ Rijksmuseum, Amsterdam 1980-'81 (verscheen ook als engelstalige versie, getiteld *Gods, Saints and Heroes. Dutch paintings in the Age of Rembrandt*).
Wenen 1951
Meisterwerke der holländischen Landschafts- und Architekturmalerei des 17.Jahrhunderts (Cat.door L.Münz). Akademie der bildenden Künste, Wenen 1951.
Yokohama/Hokkaido/Hiroshima 1985
Meisterwerke der Renaissance und des Barock aus dem Museum

der bildenden Künste Leipzig, DDR. Sogo Museum of Art, Yokohama/Museum of Modern Art, Hokkaido/Hiroshima Kunstmuseum, Hiroshima 1985.
Zürich 1953
Holländer des 17.Jahrhunderts (Cat.door L.E.Buriks, ?.van Velsen). Kunsthaus, Zürich 1953.
Zürich 1956
Unbekannte Schönheit. Bedeutende Werke aus fünf Jahrhunderten. Kunsthaus, Zürich 1956.

Collectiecatalogi (cat.)

Amsterdam, Rijksmuseum

Apostool 1809
C.Apostool, *Catalogus der schilderijen, oudheden enz. op het Koninklijk Museum te Amsterdam*. Amsterdam 1809.
Dubourcq 1858
P.L.Dubourcq, *Beschrijving der schilderijen op 's Rijks Museum te Amsterdam: met fac simile der naamtekens*, Amsterdam 1858.
Bredius 1887
A.Bredius, *Catalogus van het Rijksmuseum van schilderijen*. Amsterdam 1887.
Van Riemsdijck 1903
B.W.F.van Riemsdijck, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste tekeningen, enz. in het Rijksmuseum te Amsterdam*. Amsterdam 1903.
Röell 1934
D.C.Röell, B.W.F.van Riemsdijck, F.Schmidt Degener, *Catalogus der schilderijen-pastels-miniaturen-aquarellen. Tentoongesteld in het Rijksmuseum te Amsterdam*. Amsterdam 1934.
Röell 1956
D.C.Röell, *Catalogus van de tentoongestelde schilderijen, pastels en aquarellen. Rijksmuseum Amsterdam*. Amsterdam 1956 (3de editie).
Van Thiel 1976
P.J.J.van Thiel, C.J.de Bruyn Kops, J.L.Cleveringa, W.Th.Kloek, A.Vels Heijn, *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam. Volledig geïllustreerde catalogus*. Amsterdam/Haarlem 1976.

Arnhem, Gemeentemuseum

De Lorm 1965
A.J.de Lorm, *Schilderijen Gemeentemuseum Arnhem*. Arnhem 1965.

Basel, Öffentliche Kunstsammlung

1865
Catalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Basel 1865.
1881
Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Basel 1881.
1889
Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Basel 1889.
Burckhardt 1897
D.Burckhardt, *Catalog der Gemälde, Handzeichnungen und plastischen Werke*. Basel 1897.
1926
Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog. Basel 1926 (4de ed.van 1907).
1946
Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog 1946. Basel 1946.

Berlijn, Kaiser Friedrich Museum (Kon.Collectie voor '45)

Waagen 1830
G.F.Waagen, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlijn 1830 (14 herdrukken: 1831, 1832, 1833, 1834, ..., 1860).
Meyer 1878
J.Meyer, W.Bode, *Königliche Museen, Gemäldegalerie. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*. Berlijn 1878 (9 herdrukken : 1883, 1891, ..., 1931).
Meyer 1886
J.Meyer, W.Bode, *Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an anderen Museen abgegebenen Gemälde*. Berlijn 1886.

Berlijn, Verwaltung staatliche Schlösser und Gärten (Grunewald)

Börsch-Supan 1964
H.Börsch-Supan, *Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald*. Berlijn (W) 1964.
Börsch-Supan 1988
H.Börsch-Supan, *Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten. Jagdschloss Grunewald*. Berlijn 1988.

Berlijn, Gemäldegalerie der staatliche Museen zu Berlin (Bode-Museum)

Geismeier 1976
I.Geismeier, *Holländische und Flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts in Bode-Museum*. Berlijn (O) 1976.
Geismeier 1990
I.Geismeier, H.Nützmann, R.Michaelis, *Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie. Malerei 13.-18.Jahrhundert im Bode-Museum*. Berlijn 1990 (4de ed.).

Berlijn, Gemäldegalerie staatliche Museen preussischer Kulturbesitz (Dahlem)

Bock 1986
H.Bock, R.Grosshans, J.Kelch e.a., *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*. Berlijn 1986.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Querfurt (1710)
T.Querfurt, *Beschreibung des Fuerstliche Lust-Schlosses Saltzdahlum*. Braunschweig z.j.(1710).
Eberlein 1776
C.N.Eberlein, *Verzeichniß der herzoglichen Bilder-Galerie zu Salzthalen*. Braunschweig 1776.
Riegel 1900
H.Riegel, *Herzogliches Museum. Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*. Braunschweig 1900.
Adriani 1969
G.Adriani, *Herzog Anton Ulrich-Museum. Verzeichnis der Gemälde*. Braunschweig 1969.
Klessmann 1976
R.Klessmann, S.Jacob, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Verzeichnis der Gemälde vor 1800*. Braunschweig 1976.
Klessmann 1983
R.Klessmann, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde*. Braunschweig 1983.

Bremen, Kunsthalle

Hurm 1892
W.Hurm, *Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*. Bremen 1892.
Höper 1990
C.Höper, *Katalog der Gemälde des 14. bis 18.Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*. Bremen 1990.

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Riedel/Wenzel 1765
J.A.Riedel, C.F.Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Gallerie Electorale a Dresde*. Dresden 1765 (Duitse uitgave in 1771).
Woermann 1887
K.Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden 1887 (7de gewijzigde editie 1908).
Posse 1937
H.Posse, *Die Gemäldegalerie zu Dresden. Die alten Meister*. Dresden 1937.

's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

Knuttel 1935
G.Knuttel Wzn., *Gemeentemuseum 's-Gravenhage. Catalogus schilderijen en teekeningen*. 2 delen. 's-Gravenhage 1935.

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis

Terwesten 1770
P.Terwesten, *Catalogus van een gedeelte van 't Vorstelyk Kabinet van Schilderyen van Zyne Doorluchtige Hoogheid*. 's-Gravenhage 1770.
Steengracht 1826-30
J.Steengracht, *De voornaamste schilderijen van het Koninklijk Kabinet te 's Gravenhage. In omtrek gegraveerd, met derzelver beschrijving*. 4 delen. 's-Gravenhage 1826-'30.
1914
Musée Royal de La Haye (Mauritshuis). Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. 's Gravenhage 1914 (2de editie).
Duparc 1980
F.J.Duparc, *Hollandse schilderkunst. Mauritshuis. Landschappen 17de eeuw*. 's-Gravenhage 1980.
Sluijter-Seijffert 1985
N.Sluijter-Seijffert, H.Hoetink, *The Royal picture gallery Mauritshuis*. Amsterdam/New York 1985.

's-Gravenhage, Schilderijengalerij Prins Willem v

Brenninkmeijer-de Rooij 1982
B.M.J.Brenninkmeijer-De Rooij, *Schilderijengalerij Prins Willem v/The Prince William V Gallery of paintings*. 's-Gravenhage 1982.

's-Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst

Kuyvenhoven 1992
F.R.E.Kuyvenhoven, *Illustrated summary catalogue Rijksdienst Beeldende Kunst*. Zwolle 1992.

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Dörner 1930
A.Dörner, F.Stuttmann, E.Ferber, H.von Einem, *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover. I.Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle*. Berlijn 1930.
Trudzinski 1989
M.Trudzinski, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*. Hannover 1989.

Leipzig, Museum der bildenden Künste

Jahn 1961
J.Jahn, *Museum der bildende Künste, Leipzig*. Leipzig 1961.
Heiland 1979
S.Heiland, A.Wilhelm, *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*. Leipzig 1979.

Lützschena, Collectie Speck von Sternburg (voor 1945)

1827
Verzeichnis der Von Speck'schen Gemälde-Sammlung mit darauf Beziehung habenden Steindrücken .... Leipzig 1827.

1889
Verzeichnis von Ölgemälden welche sich in der Freiherrlich Speck von Sternburg'schen Sammlung auf dem Rittergute Lützschena bei Leipzig befinden. Leipzig 1889.

München, Alte Pinakothek

Marggraff 1878
R.Marggraff, *Kleiner Katalog der Älteren Königlichen Pinakothek zu München*. München 1878.
V.d. Bercken 1925
V.d.Bercken, Buchner, *Katalog der älteren Pinakothek zu München. Amtliche Ausgabe*. München 1925 (15de gewijzigde ed. van 1884).
V.d. Bercken 1928
V.d.Bercken, *Illustrated catalogue. Old Pinakothek, Munich*. München 1928.

Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum

Kayser 1983
H.Kayser, *Niederländische und flämische Malerei des 16. und 17.Jahrhunderts. Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück*. Osnabrück 1983.

Praag, Národní Galerie

Síp 1976
J.Síp, *Hollanské malírství 17.století v Prazské Národní Galerii*. Praag 1976.

Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

Obreen 1880
F.D.O.Obreen, *Notice descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans les salles du Musée de Rotterdam*. Rotterdam 1880.
Ebbinge Wubben 1962
J.C.Ebbinge Wubben, *Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam. Catalogus schilderijen tot 1800*. Rotterdam 1962.
1972
Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam. Old paintings 1400-1900. Illustrations. Rotterdam 1972.

Saltmarshe Castle, Higginson collection

Higginson 1842
A descriptive catalogue of the Gallery of pictures, collected by Edmund Higginson, Esq. of Saltmarshe. Londen 1842.

Schwerin, Staatliches Museum

Lehnte 1821
F.C.G.Lehnte, *Verzeichniß der Gemälde, welche sich in der Großherzoglichen Gallerie zu Ludwigslust befinden*. Parchim 1821.
Schlie 1882
F.Schlie, *Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Großherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin*. Schwerin 1882.
Jürß 1982
L.Jürß, *100 Jahre Staatliches Museum Schwerin 1882-1982. Holländische und Flämische Malerei des 17.Jahrhunderts. Bestandskatalog I*. Schwerin 1982.

Utrecht, Museum Kunstliefde

Bredius 1885
A.Bredius, A.D.de Vries, *Catalogus der schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht*. Utrecht 1885.

Utrecht, Centraal Museum

De Jonge 1933
C.H.de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus der schilderijen*. Utrecht 1933.
De Jonge 1952
C.H.de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus der schilderijen*. Utrecht 1952.

Wenen, Akademie der bildenden Künste

Schwemminger 1866
H.Schwemminger, *Verzeichnis der Gemäldesammlung der K.K.Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wenen 1866 (2de editie 1873).
Eigenberger 1927
R.Eigenberger, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. 2 delen. Wenen/Leipzig 1927.
Trnek 1982
R.Trnek, *Niederländer und Italien: Italianisante Landschafts- und Genremalerei von Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wenen 1982.
Trnek 1992
R.Trnek, *Die holländische Gemälde des 17.Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wenen/Keulen/Weimar 1992.

Wenen, Fürstliche Sammlung Liechtenstein

Von Falke 1873
J.von Falke, *Katalog der fürstlich Liechtensteinschen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Wenen 1873.
Kronfeld 1927
A.Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*. Wenen 1927 (2de ed.).

Lijst van gebruikte afkortingen

afb.	afbeelding
ca.	circa
cat.	catalogus
diss.	dissertatie
ed.	editie
e.a.	en anderen
e.v.	en verder
fol.	folio
HdG	Hofstede de Groot
ibid.	ibidem
inv.nr.	inventarisnummer
ms	manuscript
nr./nrs.	nummer/nummers
o.a.	onder andere
o.c.	opus citatus
ongep.	ongepubliceerd(e)
p.	pagina
pl.	plaat
r	recto
RAU	Rijksarchief in de provincie Utrecht
red.	redaktie
resp.	respectievelijk
R.K.D.	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie
R.U.	Rijksuniversiteit
tent.	tentoonstelling
t.p.	(nog) te publiceren
v	verso
vlg.	veiling
vss.	versregels
z.j.	zonder jaar

Fotoverantwoording

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum; cat.nr.34.2
Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting; afb.16, 18, 25, 33, 40, cat.nr.18.2, 20.3, 23b, 26.1, 38.2, 43, 44, 56.1
Amsterdam, Sotheby's; cat.nr.17.3
Arnhem, Gemeentemuseum; cat.nr.32
Atlanta, High Museum of Art; afb.35
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum/ Colorphoto Hans Hinz/Martin Bühler; cat.nr.1, 54
Berlijn, Kupferstichkabinett der staatlichen Museen; cat.nr.19.1, 23.2,
Berlijn, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten; cat.nr.12,
Berlijn, Gemälde- & Skulpturenphotographie Jörg P. Anders; cat.nr.35
Berlijn, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie, Jörg P. Anders; cat.nr.48, 51, 51.1, 55
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum/B.P. Keiser; afb.6, cat.nr.6.1, 7, 20, 20.2, 23a, 33.2
Bremen, Kunsthalle; cat.nr.3
Brussel, Galerie d'Arenberg; cat.nr.6
Brussel, Speltdoorn et Fils; cat.nr.44.1
Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg; 35.1
Detroit, Institute of Arts; cat.nr.32.1, 54.2
Dresden, Sächsische Landesbibliothek; cat.nr.17.1
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister/Jürgen Karpinski; cat.nr.17, 20.1
Dublin, National Gallery of Ireland; cat.nr.34.1
Edinburg, National Galleries of Scotland/ Annan; cat.nr.50.1
Florence, Gab. Fotografico Soprintendenza beni artistici e storici di Firenze; cat.nr.47.1
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; cat.nr.22.1
Gdánsk, Ryszard Petrajtis; afb.39
's-Gravenhage, Gemeentemuseum; cat.nr.36
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek; afb.22, 23, 24, 31, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, cat.nr.49.1
's-Gravenhage, Gemeentelijke Archiefdienst; afb.9
's-Gravenhage, Het Mauritshuis; cat.nr.55.1, 54.1
's-Gravenhage, Het Mauritshuis, Foundation Johan Maurits van Nassau; cat.nr.6.2, 15.2, 58.1
's-Gravenhage, Het Mauritshuis/Erst Moritz; cat.nr.50, 53
's-Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst; cat.nr.37
's-Gravenhage, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie; afb.38, cat.nr.27.1, 29.2, 33.3, 38.3, 41.1, 45.1
's-Gravenhage, Stichting Iconografisch Bureau; cat.nr.30.1
Haarlem, Teylers Museum; afb.19, cat.nr.11.2, 23.1
Haarlem, Jaap Hille; cat.nr.31, 34, 58
Hamburg, Kunsthalle/Elke Walford; cat.nr.2.1,
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum; cat.nr.11, 37.1
Harlingen, Gemeentemuseum het Hannemahuis/ W.F. Proost; cat.nr.5
Hemptead NY, Eric Pollitzer; cat.nr.48.1
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie; afb.8
Keulen, Rheinisches Bildarchiv; cat.nr.8.1
Kingston, Agnes Etherington Art Centre; cat.nr.46.1
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst; cat.nr.31.1
Leeuwarden, Fries Museum; cat.nr.5.1, 59.1
Leipzig, Museum der bildenden Künste/Christoph Saudig; cat.nr.29
Linschoten, Stichting G. Ribbius Peletier Jr./Ernst Moritz Den Haag; cat.nr.9, 45
Londen, Christie's; afb.41, cat.nr.15.1
Londen, National Gallery; cat.nr.24.1
Londen, Prudence Cuming Associates Ltd.; cat.nr.14.1, 28, 30.2, 35.2, 43.1
Londen, Rodney Todd-White & Son; cat.nr.21
Londen, Sotheby's; cat.nr.44.2
Middelburg, Zeeuws Museum; cat.nr.17.2
Muiden, Rijksmuseum Muiderslot; cat.nr.25.1, 25.2,
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; cat.nr.13.2, 19, 41.2
New York, Metropolitan of Art; cat.nr.16.1
New York, Richard L. Feigen; cat.nr.56.2
New York, Sotheby Parke Bernet; cat.nr.25.3
Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum; cat.nr.33
Ouderkerk a/d Amstel, Tom Haartsen; cat.nr.38.1
Parijs, Réunion des musées Nationaux; afb.3, cat.nr.7.1, 9.1, 35.3, 51.3
Parijs, Studio Bulloz; cat.nr.37.2
Pommersfelden, Graf von Schönborn collectie/ Ingeborg Limmer, Bamberg; afb.7
Potsdam-Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten; cat.nr.12.2
Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design; cat.nr.51.2
Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys-Puech; cat.nr.52.1
Rotterdam, Boymans-Van Beuningen/Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel; afb.30, 36, 41, 52a, 52b
Schlangenbad-Georgenborn, Kunsthandlung Hohenbuchau; cat.nr.57
Schwerin, Staatliches Museum; cat.nr.3.1, 42
Toledo, Toledo Museum of Art; afb.1, cat.nr.36.1
Utrecht, Centraal Museum/Ernst Moritz; cat.nr.8, 12.1, 14, 16, 24, 26, 27, 28.1, 40, 47, 49, 56, 59
Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, afb.15
Utrecht, Martin van Thiel; cat.nr.30
Voorburg, Frequin-photos; cat.nr.55.2
Seattle, Art Museum; cat.nr.29.1
Poznan, Muzeum Naradowe; cat.nr.16.2
Wenen, Fonds Albertina; cat.nr.57.2
Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste; cat.nr.2, 22,
Wenen, Kunsthistorisches Museum; cat.nr.57.1
Windsor, Windsor Castle, H.M. Koningin Elizabeth II; cat.nr.53.1
Worcester, Worcester Art Museum; afb.37
York, City Art Gallery; cat.nr.4.2

Colofon

Het Gedroomde Land verschijnt naar aanleiding van de gelijknamige expositie in het Centraal Museum te Utrecht, van 29 mei tot en met 1 augustus 1993, de Schirn Kunsthalle te Frankfurt, van 25 september tot en met 28 november 1993 en het Musée National d'Histoire et d'Art te Luxemburg van 11 december 1993 tot 26 januari 1994.

Samenstelling tentoonstelling
Peter van den Brink en Jos de Meyere

Organisatie tentoonstelling
Sjarel Ex, Jos de Meyere, Suzanna de Sitter, Gaudia van Tilburg, met dank aan Anne Begheyn en Elsbeth Brouwer

Expositie en catalogus kwamen in Utrecht tot stand mede dankzij Visa Card Services, het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur en het Prins Bernhard Fonds.

De auteur Peter van den Brink dankt de volgende personen en instellingen: Helmut Börsch Supan, Marten Jan Bok, Bob van den Brink, Annick Born, Ben Broos, Edwin Buijsen, Alan Chong, David DeWitt, Thomas Döring, Eric Domela Nieuwenhuis, Rudi Ekkart, Dirk Faber, Irene Geismeier, André van der Goes, Chiyo Ishikawa, Paul Huys Janssen, Jan de Jong, J. Richard Judson, Alison Kettering, Jack Kilgore, Gerbrand Kotting, Hans Luijten, Jos de Meyere, Luuk Pijl, Wessel Reinink, Marcel G. Roethlisberger, Robert Schillemans, Sam Segal, Eric Jan Sluijter, Nicolette Sluijter-Seijffert, Mieke B.Smits, Nicôle Spaans, Gaudia van Tilburg, Lyckle de Vries, Willem L. van de Watering, Centraal Museum Utrecht, Ikonografisch Bureau Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag.

Uitgave
Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle
Centraal Museum Utrecht

Vormgeving
Richard van den Dool

Druk
Drukkerij Waanders b.v., Zwolle

© 1993 Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle
Centraal Museum Utrecht
de auteurs

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij electronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op welke andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Gedroomde

Het gedroomde land / P. van den Brink ... [et al.]. – Zwolle : Waanders. – Ill.
Uitg. i.s.m. het Centraal Museum te Utrecht, t.g.v. de tentoonstelling in het Centraal Museum in Utrecht (vanaf 28 mei 1993), in de Schirn Kunsthalle te Frankfurt a.M. en in het Musée National d'Histoire et d'Art te Luxemburg.
ISBN 90-6630-399-9 geb.
ISBN 90-6630-398-0 (museumeditie) pbk.
NUGI 921/911
Trefw.: pastorale schilderkunst ; geschiedenis ; 17e eeuw / Utrechtse school.

Het Gedroomde Land is het eerste uitvoerige overzicht van de ontwikkeling van de pastorale schilderkunst in Nederland in de Gouden Eeuw.
Pastorale onderwerpen zijn terug te vinden in verschillende typen schilderkunst. Het gaat naast landschappen ook om historie- en genrestukken en portretten.
Voor hun onderwerpen vonden schilders hun inspiratie in contemporaine literatuur.
De bloei van de Nederlandse pastorale schilderkunst begon in Utrecht. Later waren Den Haag en Amsterdam de belangrijkste centra, waar respectievelijk het stadhouderlijk hof en de rijke burgers de nieuwe opdrachtgevers waren.