Mythologie over de grens

De artistieke wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden bij de iconografie van mythologische thematiek

Masterthesis Kunstgeschiedenis, Beeldende kunst tot 1850

Student: Kimberley Storm, 3478645

Begeleider: Karolien de Clippel

15/06/2014

Inhoudsopgave

1. Inleiding 3

2. Historiografie 5

2.1 Wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden 5

2.2 Mythologie in de beeldende kunst 7

2.3 Methodologische aanpak 8

3. De artistieke wisselwerking tussen het Noorden en Zuiden 9

3.1 Migratiestroom en de mobiliteit van kunstenaars 9

3.2 Verspreiding van en via prenten 10

3.3 Uitwisseling van artistieke ideeën 11

4. De mythologische iconografie: figuren en werken 12

4.1 Kunstenaarscentra 12

4.2 Herhaling van thema's en functie van mythologie 13

4.3 Populaire onderwerpen 14

5. Iconografische beïnvloeding bij mythologische thematiek 18

6. Conclusie 24

Afbeeldingen 26

Bibliografie 39

Lijst van afbeeldingen 41

1. Inleiding

In deze masterthesis zal ik onderzoeken in welke mate er bij schilderijen met mythologische voorstellingen sprake is geweest van een wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden aan het begin van de zeventiende eeuw, om zo de iconografische innovatie van deze voorstellingen beter te begrijpen. De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt: wat is het belang van de artistieke wisselwerking voor de vernieuwing van de mythologische beeldtaal in de schilderkunst van de Lage Landen tussen 1590 en 1630?

Mijn onderzoek richt zich op schilderkunst, maar ik zal waar nodig de prentkunst betrekken om iconografische beïnvloeding aan te tonen. Ik heb gekozen voor de periode van 1590 tot 1630, omdat deze periode nog niet goed bestudeerd is. Ik mij wil richten op de relatie tussen de Haarlemse maniëristen en Utrechtse carravagisten aan de ene kant en Vlaamse kunstenaars aan de andere kant. De reden hiervoor is dat een nieuwe generatie kunstenaars in een nieuw gevormd gebied, de Noordelijke Nederlanden, zich toen met ongekend enthousiasme op mythologische thema's stortte. Met name in Haarlem en Utrecht vormden deze thema's een belangrijk deel van het werk van een aantal kunstenaars die rond 1600 aan het begin van hun carrière stonden.[1] Gezien de omvang van het onderzoek zal ik geen compleet beeld kunnen geven van de relatie tussen verschillende kunstenaars, maar zal ik me moeten beperken tot enkele werken die overeenkomsten met elkaar vertonen. Indien nodig zal ik enkele kunstwerken bij mijn onderzoek betrekken die vóór 1590 of na 1630 zijn vervaardigd.

Ik zal voortbouwen op het onderzoek van Eric Jan Sluijter door de picturale tradities binnen de Lage Landen nader te bestuderen. Sluijter geeft aan zowel de band tussen zestiende- en zeventiende-eeuwse werken als de band tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden nog te weinig hebben onderzocht. Hij heeft zich beperkt tot de weergave van de mythologische thematiek in narratieve scènes door kunstenaars uit de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. Wel geeft hij zijdelings indicaties van artistieke verbanden tussen kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. De beeldtraditie van het Noorden staat immers niet op zichzelf en is onlosmakelijk verbonden met de beeldtraditie van het Zuiden.[2] Ik zal mij van Sluijters onderzoek onderscheiden door mij, met een concentratie op de belangrijkste kunstenaarscentra, te richten op het effect van artistieke wisselwerking op iconografische innovatie. Evenals Sluijter zal ik mij alleen baseren op verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie om het genre goed te kunnen afbakenen. Mythologische

[1] Eric Jan Sluijter, 'Over prestige, wedijver, erotiek en moraal. Mythologie en naakt in de Hollandse schilderkunst van de 16e en 17e eeuw', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, pp. 19, 43.
[2] Filip Vermeylen en Karolien de Clippel, 'Rubens and Goltzius in dialogue: Artistic exchanges between Antwerp and Haarlem during the Revolt', *De zeventiende eeuw: Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 28 (2012), nr. 2, p. 160.

figuren zonder verhalende context en allegorieën waarin de goden als personificaties optreden vallen buiten deze categorie.[3]

Het eerste hoofdstuk gaat over de invulling van de artistieke wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. De vraag die ik centraal stel is: hoe en via welke kanalen werd er tussen 1590 en 1630 invulling gegeven aan de artistieke wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden? Ik zal proberen te achterhalen op welke manier kunstenaars, kunstvoorwerpen en artistieke ideeën over de grens hun uitwerking hadden. Hierbij speelt de migratie vanuit het Zuiden vanaf de Opstand in 1568 een belangrijke rol. Deze deelvraag wil ik beantwoorden aan de hand van cultuurhistorisch onderzoek. Auteurs als Jan Briels en Hans Vlieghe, die hebben geschreven over de wisselwerking tussen het Noorden en Zuiden, vormen hierbij een belangrijke bron.

Hoofdstuk twee gaat over de trends op het gebied mythologische iconografie in de Noordelijke en Zuidelijke steden tussen 1590 en 1630. Ik wil hierbij achterhalen welke thema's, figuren of beeldschema's op welke momenten vaker werden afgebeeld in bepaalde gebieden. Om deze vraag te beantwoorden, zal ik zowel visuele als geschreven bronnen bestuderen, onder andere te verzamelen bij de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie. Om te achterhalen waarom bepaalde thema's in een bepaalde vormgeving geliefd waren bij schilder en publiek, zal ik schriftelijke bronnen over de populariteit van mythologische thematiek raadplegen.

In het laatste hoofdstuk wil ik behandelen bij welke kunstenaars en op welke manier de artistieke wisselwerking tussen het Noorden en het Zuiden zich uitte. Ik bespreek hierbij de kunstenaars uit de belangrijkste kunstenaarscentra die volgens Sluijter naar elkaars werk hebben gekeken. Uit Antwerpen zijn dit: Peter Paul Rubens, Crispijn van den Broeck, Gillis van Coninxloo en Adriaen van Nieulandt. Op basis van Sluijters onderzoek lijkt het erop dat de meest intense contacten tussen Noord en Zuid zich afspeelden tussen Antwerpen enerzijds en Haarlem en Utrecht anderzijds. De hoofdrolspelers in dit verhaal zijn Paulus Moreelse, Joachim Wtewael, Abraham Bloemaert en Claes Tol uit Utrecht en Cornelis van Haarlem en Hendrick Goltzius uit Haarlem.

Aan de hand van monografieën, oeuvre- en tentoonstellingscatalogi wil ik dieper ingaan op de kunstenaars waarbij sprake zou zijn van artistieke wisselwerking over de grens. Hierbij is het ook belangrijk te achterhalen wat de vroege herkomst is, of prenten een rol hebben gespeeld of dat de kunstenaar het oorspronkelijke werk gezien kan hebben. Op deze manier kan worden aangetoond hoe beïnvloeding heeft kunnen plaatsvinden en wordt de historische reconstructie aannemelijker. Ik zal een chronologische evolutie schetsen van beïnvloeding tussen de belangrijkste kunstenaarscentra voor mythologische schilderkunst en bespreken welke kunstenaars een actieve dialoog met elkaar aangingen. Door in te zoomen op enkele wisselwerkingen tussen deze kunstenaars wil ik de impact ervan op iconografische innovatie in kaart brengen.

[3] Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, pp. 14-15.

2. Historiografie

2.1 Wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden

Kunstwerken uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden zijn veelvuldig bestudeerd, maar overwegend vanuit een nationaal perspectief. Volgens de traditionele benaderingswijze zijn de noordelijke en zuidelijke regio twee strikt gescheiden gebieden. De tentoonstelling *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* van het Dordrechts Museum uit 2000 is de eerste grote tentoonstelling die licht werpt op schilderijen en prenten met onderwerpen van de klassieke mythologie en geschiedenis, waarbij heel bewust is gekozen om werk uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden naast elkaar te tonen.[4] Hoewel deze gebieden in deze tentoonstelling worden samengenomen, is er nauwelijks aandacht voor de wisselwerking. De auteurs van de tentoonstellingscatalogus onderkennen de kruisbestuiving tussen het Noorden en het Zuiden, maar maken geen expliciete vergelijkingen.

Het is zinvol om de relatie tussen de beeldende kunst uit het Noorden en Zuiden in zijn algemeenheid te bestuderen, omdat de onderlinge beïnvloeding onderbelicht is. Verschillende auteurs zijn deze nieuwe weg al ingeslagen: het apart bestuderen van Holland en het huidige Vlaanderen wordt door hen gezien als een kunstmatige ingreep. In tegenstelling tot de eenentwintigste eeuw werden Noord en Zuid in de zeventiende eeuw immers niet als twee losstaande gebieden gezien. Bewijs om deze opvatting te ondersteunen kan men vinden in de teksten van Karel van Mander en Arnold Houbraken (1660-1719). Zij bespreken in hun werk schilders uit het Noorden en het Zuiden zonder onderscheid. Houbraken besteedde weliswaar meer aandacht aan kunstenaars uit de Noordelijke Nederlanden, maar deed dit omdat schrijver Cornelis de Bie (1627-1715) in zijn werk 'meest voor de glory zyner Landslieden [had] geschermt, en zich weinig aan de Hollandsche Konstschilders laten gelegen leggen.'[5] Volgens kunsthistoricus Hans Vlieghe hebben het burgerlijke karakter, de iconografie en de typologie van zowel Hollandse als Vlaamse kunst beide hun wortels in het zestiende-eeuwse Antwerpen.[6]

Eén van de auteurs die richtinggevend is voor mijn onderzoek is Jan Briels. Briels heeft van de jaren zestig de invloed van Vlaamse kunstenaars op de Hollandse Gouden Eeuw bestudeerd, waarbij hij aandacht heeft voor de culturele context. Hij bespreekt de evolutie van verschillende genres en wijst daarbij ook de inbreng aan van kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden. Dit onderzoek is

---

[4] Peter Schoon en Sander Paalberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, p. 9.
[5] Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718, deel 1, p. 5.
[6] Hans Vlieghe 'Flemish art, does it really exist?', *Simiolus* 26 (1998), nr. 3, p. 193.

vernieuwend, omdat de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden hier niet naast elkaar staan, maar met elkaar in verband worden gebracht. Briels onderzoekt echter alleen het verkeer van Zuid naar Noord.[7]

Xander van Eck belicht de wisselwerking in het andere deel van de Lage Landen. Hij onderzocht de Bijbelse werken van de Utrechtse kunstenaar Abraham Bloemaert (1564-1651), gemaakt in het Zuiden. De bloeiende contrareformatie in de Spaanse Nederlanden zal voor Bloemaert reden zijn geweest om de grens over te steken. Het katholicisme werd hersteld en de kerken moesten na de Beeldenstorm opnieuw gedecoreerd worden. In het Noorden kwam de contrareformatie later op gang, kerken in de Republiek waren zwaarder getroffen en moesten bovendien in het geheim opnieuw worden gerestaureerd.[8] Voor zijn altaarstukken baseerde Bloemaert zich op verschillende ontwerpen van Italiaanse en Vlaamse kunstenaars uit de zestiende eeuw. Niet alleen prenten van Antwerpse graveurs, maar ook de prenten uit Haarlem van Hendrick Goltzius (1558-1617) en zijn geadopteerde zoon Jacob Matham (1571-1631) speelden een belangrijke rol bij deze verspreiding van de contrareformatorische iconografie. Ook heeft Bloemaert naar werk van Peter Paul Rubens (1577-1640) gekeken: één van zijn figuren in *De Emmausgangers* lijkt direct gebaseerd te zijn op een figuur van Rubens.[9]

Eveliina Juntunen heeft nieuwe inzichten aangevoerd over de artistieke relatie tussen Peter Paul Rubens en Hendrick Goltzius. Zij stelt dat Rubens' *Juno en Argus* uit 1610 Goltzius zou hebben aangemoedigd zijn eigen versie van deze mythe te maken. Hoewel zij de overeenkomsten tussen de werken van beide kunstenaars goed beschrijft, kan zij niet aantonen dat Goltzius het schilderij van Rubens gezien zou hebben. De herkomst van het werk voor 1658 is namelijk onbekend. Het is echter waarschijnlijk dat het schilderij van Rubens zich aan het begin van de zeventiende eeuw in Holland heeft bevonden. In 1617 vervaardigde Magdalena de Passe (1600-1638) er een gravure naar.[10]

Dat zelfs een grootmeester als Rubens schatplichtig is aan kunstenaars uit het Noorden wordt mooi geïllustreerd in Christian Seifert recente monografische studie over Pieter Lastman (1583-1633). Lastman en Rubens hebben elkaar waarschijnlijk ontmoet in Rome en later opnieuw in Amsterdam. Seifert laat aan de hand van *De slag van de amazonen* de overeenkomsten tussen compositie en figuren van Lastman en Rubens zien. Tijdens Rubens' vermoedelijke bezoek aan Amsterdam in 1612 zou hij Lastmans bewerking van *De amazonen*, die toen werd vervaardigd, gezien en nagetekend kunnen hebben. Omgekeerd kan de Amsterdamse kunstenaar zich voor zijn uitbeelding van Balthasar in *De doop van de kamerling* bovendien hebben gebaseerd op een figuur van Rubens uit *De aanbidding van de koningen*. Dit werk zou hij volgens Seifert gezien kunnen hebben in Antwerpen.[11]

---

[7] Jan Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw (1585-1630)*, Antwerpen 1997, pp. 9-11.
[8] Xander van Eck, 'Abraham Bloemaert and the Art of the Counter-Reformation in Italy and the Southern Netherlands', in: Xander van Eck, *Clandestine Splendor: paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008, pp. 19-20.
[9] Van Eck 2008 (zie noot 8), pp. 31-39.
[10] Eveliina Juntunen, *Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005, pp. 67-68.
[11] Christian Seifert, *Pieter Lastman: Studien zu Leben und Werk, Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg 2011, pp. 237-238.

Met het in 2009 opgestarte NWO-project *Cultural Transmission and Artistic Exchanges in the Low Countries, 1572-1672* wordt bovendien op grote schaal onderzoek gedaan naar het uitwisselen van artistieke ideeën over de grenzen. Hiermee wil het onderzoeksteam achterhalen hoe, waarom en via welke kanalen culturele overdracht plaatsvond binnen de Lage Landen en wat de bijbehorende invloed op de kunst was. In het kader van dit project hebben bijvoorbeeld Filip Vermeylen en Karolien de Clippel de relatie tussen Rubens en Goltzius onderzocht. Zij behandelen niet alleen het aristieke belang van Rubens voor Goltzius, maar ook de invloed die Goltzius uitoefende op Rubens. Hiermee willen zij licht werpen op de relatie tussen hun werkplekken en de interactie tussen cruciale figuren voor de ontwikkeling van de historieschilderkunst in de Nederlanden.[12]

2.2 Mythologie in de beeldende kunst

Met mijn scriptie wil ik inspelen op de huidige trend in het onderzoek, zoals hierboven beschreven. Ik wil hieraan bijdragen door de artistieke wisselwerking in verband te brengen met de innovatie van mythologische iconografie. Cruciaal bij het kunsthisorisch onderzoek naar mythologische schilderkunst in de periode van 1590 tot 1630 is het werk van Eric Jan Sluijter. Sluijter heeft onderzoek gedaan naar verhalende mythogische voorstellingen uit de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. In zijn belangrijkste werk, *De heydensche fabulen in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, bespreekt hij de productie van mythologische voorstellingen als geheel. Zijn opzet bestond erin aan te tonen welke onderwerpen populair waren in een bepaalde periode of bij bepaalde groepen schilders, hoe deze werden uitgewerkt en welke ontwikkelingen hierin hebben plaatsgevonden. Ook wil Sluijter antwoord geven op de vraag hoe schilderijen in hun eigen tijd functioneerden. Hij onderscheidt zich met zijn werkwijze van andere kunsthistorici door schilderijen in de context van de beeldtraditie te onderzoeken. In bijna alle iconologische onderzoeken op het gebied van Noord-Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst ontbreekt aandacht voor de productie als geheel.[13]

Eén van de weinige kunsthistorici naast Sluijter die oog heeft voor de gehele kunstproductie van mythologische voorstellingen uit de Noordelijke Nederlanden in hun beeldtraditie plaatst is Andrée de Bosque.[14] De Bosque heeft onderzoek gedaan naar maniëristische schilders in het Noorden. Ze plaatst de kunstenaars en hun werken tegen de historische achtergrond door een overzicht te geven van belangrijke historische gebeurtenissen. Ook behandelt De Bosque de migratie binnen de Lage Landen. Ze bespreekt de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden echter wel apart en gaat niet in op een eventuele wisselwerking.

---

[12] Vermeylen-De Clippel 2012 (zie noot 2), pp. 139-140.
[13] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 9.
[14] Andrée de Bosque, *Mythologie en maniërisme in de Nederlanden: 1570-1630: schilderijen, tekeningen*, Amsterdam 1985, p. 9.

Voor de Zuidelijke Nederlanden is het onderzoek van Fiona Healy bijzonder relevant. Haar boek over *Rubens and the Judgement of Paris* geeft een goed inzicht in Rubens' verbeeldingen van het Parisoordeel in relatie tot de beeldtraditie. Ook gaat zij in op trends die kunnen verklaren waarom kunstenaars voor een bepaalde uitwerking hebben gekozen. Omdat Rubens' *Het oordeel van Paris* op acht verschillende momenten in zijn carrière heeft uitgebeeld, bieden deze werken inzicht in zijn ontwikkeling als kunstenaar. Otto von Simson en Justus Müller Hofstede hebben Rubens' bewerkingen van *Het Parisoordeel* ook bestudeerd: zij hebben licht geworpen op de iconografie en iconologie.[15]

Bovenstaande heeft twee zaken duidelijk gemaakt. Enerzijds is gebleken dat de artistieke wisselwerking binnen de Lage Landen van belang was voor de innovatie in de schilderkunst. Anderzijds kan geconcludeerd worden dat het onderzoek naar mythologie in de Lage Landen, ondanks belangrijke bijdragen van Sluijter en Healy, nog onontgonnen gebied is. Sluijter en Healy hebben zich in hoofdzaak gericht op één deel van de voormalige Lage Landen, waarbij zij zijdelings verwijzen naar verbanden met het buurland. Door het onderzoeksmateriaal te benaderen vanuit een nationaal perspectief gaan zij voorbij aan deze buitenlandse invloeden die bepalend geweest zullen zijn voor de mythologische iconografie. Onder andere Briels, Van Eck, Juntunen en Seifert hebben immers aangetoond dat de lijnen tussen Noord en Zuid korter waren dan voorheen werd gedacht. De minimale aandacht voor deze wisselwerking kan dus gezien worden als één van de hiaten: de strikte verdeling in twee gebieden strookt dan ook niet met de werkelijke situatie van de zeventiende eeuw.

2.3 Methodologische aanpak

In deze scriptie wil ik de mythologische schilderkunst en de artistieke wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden met elkaar combineren, omdat dit nog niet eerder uitvoerig is gedaan. Door de grote hoeveelheid informatie over mythologie in de Noordelijke Nederlanden die dankzij Sluijter beschikbaar is, is een scheef getrokken beeld ontstaan. Een dergelijk onderzoek is immers nog niet gedaan naar de situatie in de Zuidelijke Nederlanden, waardoor de verhouding tussen het Noorden en het Zuiden in het onderzoeksveld niet gelijk is. Hoewel een overzichtswerk mist, zijn Nora de Poorter en Fiona Healy belangrijk voor het onderzoek naar mythologische kunst uit het Zuiden.

Mijn bijdrage aan het onderzoek zal bestaan uit een chronologische evolutie van de iconografische beïnvloeding over de grenzen heen aan de hand van verhalende mythologische voorstellingen. Gezien de omvang van dit onderzoek zullen de patronen die ik ontdek geen volledig beeld kunnen geven van de wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, omdat zij resultaat zijn van mijn benaderingswijze. Wel wil ik in kaart te brengen welke motieven, thema's en composities op welke

[15] Fiona Healy, *Rubens and the judgement of Paris: a question of choice*, Turnhout 1997, pp. 3-5.

momenten in Haarlem, Utrecht en Antwerpen populair zijn en achterhalen in welke mate kunstenaars uit deze centra op artistiek vlak van belang zijn geweest voor elkaar.

3. De artistieke uitwisseling tussen het Noorden en Zuiden

3.1 Migratiestroom en de mobiliteit van kunstenaars

In de literatuur werd de artistieke wisselwerking tot voor kort onderschat. Artistieke wisselwerking tussen de beide Nederlanden vond via verschillende kanalen plaats. In de eerste plaats gebeurde dit door de verhuizing van mensen. Na de Opstand in 1566 kwam een grootschalige migratie van de Zuidelijke naar de Noordelijke Nederlanden op gang. Hoewel de noordelijke provincies eveneens waren bezet door de Spanjaarden, vond de meeste onrust in het Zuiden plaats. Met name inwoners van Vlaanderen verlieten hun leefomgeving en trokken naar steden als Haarlem en Amsterdam. Antwerpen bijvoorbeeld werd in deze jaren zwaar getroffen door het iconoclasme en geplunderd door de Spaanse troepen, waarmee de stad in economisch verval raakte.[16]

Rond de eeuwwisseling waren enkele steden in het Noorden explosief gegroeid, waaronder Haarlem. Deze stad opende de poorten voor migranten: het zuidwestelijke deel van de stad werd gebruikt voor nieuwe huisvesting en het magistraat maakte subsidie vrij voor ambachtslieden. De migranten drongen door tot verschillende lagen van de bevolking en droegen daarmee bij aan het economische en culturele leven van de Noordelijke Nederlanden. Gezien de bloeiende, internationale kunstmarkt van Antwerpen bevonden zich onder de migranten ook vele kunstenaars. Zij zochten naar een stad waar economische welvaart was, ‘om dat de const geern is bij den rijckdom’.[17] Welvaart zorgde er immers voor dat er vraag was naar kunst en dat er een goede prijs voor werd betaald.

Als gevolg van de migratie was tussen 1566 en 1630 ongeveer één derde van de kunstenaars in Haarlem van Vlaamse afkomst, waaronder de befaamde schilders Frans Hals (1580-1666) en Karel van Mander (1548-1606). Zij veroorzaakten een groei van Haarlemse kunstmarkt en introduceerden hier nieuwe genres, zoals de zee-, landschaps- en genreschildekunst. Leerlingen van deze kunstenaars gaven de erfenis van de Vlaamse kunstenaars door, waarmee deze onderdeel werd van het Hollandse erfgoed.[18]

Naast kunstenaars die zich permanent in de Hollandse steden vestigden, waren er ook kunstenaars die in beide delen van de Lage Landen werkten. De Vlaming Adriaen Brouwer (1605-1638) is hiervan een voorbeeld. De realistische gezelschapsstukken van Dirck Hals uit Haarlem vormden het vertrekpunt voor zijn eigen voorstellingen met boerengezelschappen. Terug in Antwerpen oefende hij

[16] Vermeylen-De Clippel 2012 (zie noot 2), p. 140.
[17] Briels 1997 (zie noot 7), p. 27.
[18] Vermeylen-De Clippel 2012 (zie noot 2), pp. 140-141.

met deze werken invloed uit op tijdgenoten als David Teniers (1582-1649) en Joos van Craesbeeck (1605-1660). Zelf raakte Brouwer onder de indruk van de monumentale stillevens van onder andere Frans Snijders (1579-1657). Zijn invloed is terug te zien in Brouwers pronkstillevens, die in het derde kwart van de zeventiende eeuw deels de vorm van de virtuoze Hollandse stillevens hebben bepaald. Brouwer heeft dus zowel in het Noorden als in het Zuiden invloed uitgeoefend op artistieke ontwikkelingen.[19]

3.2 Verspreiding van en via prenten

Niet alleen de emigratie voorafgaand aan de Gouden Eeuw heeft wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden mogelijk gemaakt, ook de prentkunst heeft hierin een belangrijk aandeel gehad. Prenten zijn gemakkelijk reproduceerbaar en waren in de zeventiende eeuw dus belangrijk voor de verspreiding van artistieke ideeën. Kunstenaars gebruikten dit medium om hun composities snel en goedkoop te kunnen kopiëren. Ook bestond de mogelijkheid om in de prentkunst te experimenteren met nieuwe technieken, composities of thema's, omdat kunstenaars daarbij niet afhankelijk waren van een opdrachtgever.[20]

Mythologische thema's drongen in de Lage Landen net zo snel door in de prentkunst als in de schilderkunst. Zij werden in grote oplagen vermenigvuldigd toen de prentproductie in de tweede helft van de zestiende eeuw werd geprofessionaliseerd. Beroepsgraveurs werkten de ontwerpen van kunstenaars uit en lieten deze produceren door prentuitgevers. Liefhebbers, waaronder de kunstenaars zelf, gingen prenten verzamelen. Mythologische voorstellingen behoorden daarbij tot één van de meest populaire.[21]

In Haarlem bijvoorbeeld had Hendrick Goltzius (1558-1617) een prominente rol bij de verspreiding van prenten. Hij graveerde naar zowel zijn eigen werk als dat van anderen en hij had hij vele leerlingen die zijn stijl en ontwerpen door middel van prenten verder verspreidden. De grafiek van Goltzius is van cruciaal belang geweest voor de ontwikkeling van de mythologische iconografie, in het bijzonder bij voorstellingen met erotische naakten. Zijn prenten hebben impact gehad op techniek, stijl, vorm en iconografie van deze beeldtraditie.[22] Ook werd hij via de grafiek zelf beïnvloed door kunstenaars uit het Zuiden. Op deze manier maakte hij onder meer kennis met de Antwerpse kunstenaar Bartholomeus Spranger (1546-1611), wat Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* heeft beschreven.[23]

---

[19] Vlieghe 1998 (zie noot 6), p. 194.
[20] Ilja Veldman, 'Griekse goden en helden in prent', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, p. 129.
[21] Veldman 2000 (zie noot 21) p. 129.
[22] Huigen Leeflang en Ger Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Tekeningen, prenten en schilderijen*, tent.cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003, pp. 203-204.
[23] Veldman 2000 (zie noot 20), p. 134.

Ook in Utrecht zijn veel mythologische voorstellingen in prent gebracht. Vader en dochter Crispijn (1564-1637) en Magdalena de Passe (1600-1638) hebben hier beiden prenten vervaardigd met scènes uit de *Metamorfosen* van Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.-17 na Chr.). Zij hadden bovendien het plan om schilderijen en tekeningen van eigentijdse kunstenaars te verenigen in een prentenboek met Ovidius-illustraties. Dit boek is pas na hun dood in 1677 uitgebracht, maar enkele losse prenten werden al eerder uitgegeven. Eén daarvan was *Juno plaatst de ogen van Argus in de staart van de pauw*, naar een schilderij van Peter Paul Rubens (1577-1640) uit 1611, waardoor kunstenaars in Utrecht het beeldschema van de Antwerpse meester konden bestuderen (afb. 1).[24]

3.3 Uitwisseling van artistieke ideeën

Uit de voorgaande paragrafen blijkt dat artistieke ideeën niet in een cultureel vacuüm ontstaan. Naast prenten, die van het grootste belang waren, bestonden er nog andere kanalen voor de uitwisseling van artistieke ideeën. Ook via personen en de literatuur werden artistieke ideeën en cultuurvormen uit het Zuiden verspreid in het Noorden, waar zij bijdroegen aan de opvattingen van kunstenaars. Onder andere verzamelaars, handelaren, schilders en graveurs die zich voor langere tijd in beide gebieden hebben bevonden zijn bepalend geweest voor de artistieke traditie. Motieven uit het werk van deze Zuiderlingen werden in aangepaste vorm opgenomen in de beeldtraditie van de Republiek. Deze invloed is volgens kunsthistoricus Jan Briels zo belangrijk bij de verklaring van vroege zeventiende-eeuwse schilderkunst, dat hij niet buiten beschouwing gelaten mag worden.[25]

Enkele personen hebben in het bijzonder een rol gespeeld bij de culturele overdracht. Constantijn Huygens (1596-1687) was één van deze sleutelfiguren. Huygens bezat een brede culturele belangstelling, maar hield in het bijzonder van de schilderkunst. In zijn functie van diplomaat heeft hij veel gereisd en hij kwam dat ook met veel mensen in contact, waaronder schilders. Als secretaris van stadhouder Frederik Hendrik was hij aan het hof bovendien de belangrijkste adviseur op het gebied van de aankoop van kunst.[26] Ook reizende kunstenaars zoals Rubens waren belangrijk. Hij bezocht Haarlem, Leiden, Utrecht en vermoedelijk ook Amsterdam om kunstenaars aan te trekken die zijn schilderijen in prent konden brengen.[27]

Ook geschreven bronnen droegen bij aan het verkeer tussen het Noorden en Zuiden. De poëzie, kunsttheorie en schriftelijke correspondentie in de kunstwereld weerspiegelden ideeën over kunst in de zeventiende eeuw. De brieven van Constantijn Huygens bijvoorbeeld verschaffen informatie over de culturele omstandigheden in de Noordelijke Nederlanden van de zeventiende eeuw. Ze wekken de

---

[24] Veldman 2000 (zie noot 20), pp. 142-143.
[25] Briels 1997 (zie noot 7), pp. 71, 287.
[26] Andrew Morrall, *De grote meesters en hun techniek: Rembrandt*, Londen 1987, p. 8.
[27] Lawrence W. Nichols, *The paintings of Hendrick Goltzius, 1558-1617: a monograph and catalogue raisonnée*, Doornspijk 2013, p. 59.

indruk dat er geen verschil bestond bij de beoordeling van kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.[28]

4. De mythologische iconografie: figuren en werken

4.1 Kunstenaarscentra

In de jaren van 1590 tot 1630 bevonden de belangrijkste pioniers van de Noordelijke Nederlanden op het gebied van mythologische schilderkunst zich in Haarlem en Utrecht. Ook in Amsterdam, Den Haag en Delft waren veel kunstenaars actief, maar de belangrijkste ontwikkelingen deden zich voor in de eerdergenoemde centra. In de Zuidelijke Nederlanden was Antwerpen het dominante centrum. Hoewel er in Brussel ook mythologische stukken vervaardigd werden door kunstenaars als De Clerck, laat ik deze stad gezien de omvang van het onderzoek buiten beschouwing.

In het laatste kwart van de zestiende eeuw waren nergens in de Noordelijke Nederlanden klassieke thema's zo populair als in Haarlem. Het grote aantal mythologische voorstellingen uit Haarlem, zowel in schilderijen als prenten, is te verklaren door de reizen die Haarlemse kunstenaars maakten naar Italië om zich de antieke en eigentijdse kunst van het land eigen maken. Ze brachten prenten en literaire werken mee terug naar Holland, die nieuwe onderwerpen boden voor de schilderkunst. De Griekse mythen pasten bovendien goed bij de maniëristische stijl van de Haarlemmers. Zij wilden naakten afbeelden in ingewikkelde poses en hadden een voorliefde voor erotische scènes.[29]

In Utrecht produceerde met name de oude generatie maniëristen, waartoe Abraham Bloemaert, Joachim Wtewael en Paulus Moreelse behoorden, veel mythologische voorstellingen. Deze kunstenaars hadden een voorliefde voor de mythologische thematiek.[30] Tegen het eind van de zestiende eeuw, toen kunstenaars in Haarlem in een meer classisistische stijl gingen werken, drong in Utrecht het maniërisme verder door. Vooral Wtewael heeft zich deze maniëristische stijl eigen gemaakt. Ook Bloemaert werd hierdoor geïnspireerd, maar hield zich meer dan Wtewael vast aan klassieke vormen. Hoewel de Haarlemse School hen duidelijk beïnvloed heeft, behielden zij beiden hun eigen karakter.[31]

Tot omstreeks 1608 was er in de Zuidelijke Nederlanden minder aandacht voor mythologische thematiek dan in bovenstaande Noordelijke centra. In de Republiek heerstte religieuze verdeeldheid waardoor mythologische onderwerpen een 'veiligere' keuze waren. In het Zuiden stonden kunstenaars niet voor dit probleem. Bovendien hadden zij veel werk aan het vervangen van altaarstukken, die met de Beeldenstorm verloren waren gegaan. Met de terugkeer van Rubens uit Italië in 1608 kwam een

[28] Morrall 1987 (zie noot 26), p. 8.
[29] Veldman 2000 (zie noot 20), p. 134.
[30] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 39.
[31] De Bosque 1985 (zie noot 14), pp. 96-100.

kentering van de mythologische thematiek, met name verhalen die zich in de buitenlucht afspeelden werden immens geliefd.[32]

In Antwerpen maakten schilders veel mythologische voorstellingen in opdracht van de Spaanse koning en verschillende vorstenhoven uit Noord-Europa. Zij vroegen voor de versiering van hun paleizen om mythologische thematiek, omdat de allure ervan paste bij de vorstelijke levenswijze aan het hof. De meest gevraagde schilder in Antwerpen was vanzelfsprekend Peter Paul Rubens. Met zijn picturale inventiviteit drukte hij ook op de mythologische thematiek zijn stempel. Naast verschillende reeksen maakte hij 140 composities van verhalende mythologische thema's. Andere Antwerpse kunstenaars die veel mythologische taferelen hebben afgebeeld zijn Crispijn van den Broeck (1523-1591), Gillis van Coninxloo (1544-1606) en Adriaen van Nieulandt (1586-1658). Zij werkten voornamelijk voor de vrije kunstmarkt.[33]

4.2 Herhaling van thema's en functie van mythologie

In zowel de Noordelijke als Zuidelijke Nederlanden waren vertalingen van de *Metamorfosen* van Ovidius de belangrijkste bron bij de uitbeelding van mythologische onderwerpen in de schilderkunst. Dit blijkt onder andere uit het *Schilderboeck* van Karel van Mander, die schreef dat de *Metamorfosen* de 'Schilders-Bijbel gheheeten was, om datter veel Historien [verhalende voorstellingen] uyt gheschildert wierden'.[34] Schilder en kunsttheoreticus Gerard de Leraisse (1640-1711) schreef in zijn *Groot Schilderboeck* uit 1707 bovendien dat schilders niet de teksten van Ovidius als bron gebruikten, maar veelal prenten naar bekende meesters volgden. Hoewel De Lairesse hier wellicht de spot drijft met deze 'luie houding' van kunstenaars[35], mogen we er gezien de herhaling van thema's uit de prentkunst van uitgaan dat deze voorbeelden een belangrijke rol hebben gespeeld. Daarnaast speelden ook de morele inhoud en erotische lading van de verhalen een rol bij de themakeuze.[36]

Een andere reden voor de herhaling van bepaalde mythologische onderwerpen is de groeiende welvaart van de burgerij. Vanaf het begin van de zeventiende eeuw was er daarom een grotere vraag naar luxegoederen, waaronder schilderijen. Voor de kunstenaar betekende dit dat hij in moest spelen op de voorkeur van het publiek. Hij maakte werken op voorraad waarvan hij wist dat ze goed verkoopbaar waren. Een groot deel van zijn publiek was door de vertalingen van de *Metamorfosen* in woord en beeld bekend geworden met mythologie. Mede door deze vertalingen zijn specifieke thema's

---

[32] Healy 1997 (zie noot 15), p. 40.
[33] Nora de Poorter, 'Van Olympische goden, Homerische helden en een Antwerpse Apelles: opmerkingen over functie en 'betekenis' van de mythologische thematiek in Rubens' tijd (1600-1650)', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, pp. 72, 76, 81.
[34] Karel van Mander, *Wtlegghingh op den Metamorphosis*, fol iiiiv, 1604.
[35] Eric Jan Sluijter, 'Ovidius' Herscheppingen herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord,' in: Jan Bloemendal en A. Agnes Sneller (ed.), *Bronnen van inspiratie: receptie van de klassieken in de vroegmoderne Nederlanden in muziek, literatuur en beeldende kunst, De Zeventiende Eeuw*, nr. 32 (2007), pp. 45-46.
[36] Annelies Abelmann, *Adriaen van Nieulandt Fecit in Amsterledam: een catalogus van de schilderijen van Adriaen van Nieulandt: Antwerpen 1587 – Amsterdam 1658*, Utrecht 1986, pp. 85-86.

veelvuldig uitgebeeld. Burgers kochten bij voorkeur immers voorstellingen die zij herkenden en aantrekkelijk vonden. Voor kunstenaars was het mogelijk meer te produceren wanneer zij niet steeds een nieuwe compositie voor een nieuw onderwerp hoefden te ontwerpen. Dit alles geeft aan dat er een klimaat was waarin mythologische voorstellingen tot bloei konden komen.[37]

Bovendien hing de populariteit van een bepaald onderwerp samen met de functie van een schilderij. Mythologie kon op verschillende wijzen functioneren, maar vrijwel altijd droegen de onderwerpen een betekenis bij zich die geconnoteerd was met kuisheid, schoonheid, liefde, lust of het aanschouwen daarvan. In sommige gevallen zorgden lichtzinnige onderwerpen en vrouwelijk naakt voor een erotische lading. Een mannelijk publiek dat geïnteresseerd was in de klassieke oudheid en het Italiaanse naakt genoot van dergelijke schilderijen binnen de privésfeer van het eigen huis. Voor de schilder boden ze de mogelijkheid om het menselijk lichaam ten volle af te beelden. Door erotiek te verenigen met het prestige van de klassieke oudheid verloren deze schilderijen niet hun eervolle status. Mythologie functioneerde in zekere zin als excuus voor het afbeelden van en kijken naar vrouwelijk naakt. Ook traditionele moralisaties konden zowel voor de schilder als de toeschouwer gelden als verantwoording voor het uitbeelden van naakt.[38]

4.3 Populaire onderwerpen

In de jaren negentig van de zestiende eeuw is één thema buitengewoon geliefd bij de maniëristen in Haarlem en Utrecht: de godenbijeenkomst tijdens de bruiloft van Peleus en Thetis. De eerste godenbijeenkomst uit de Noordelijke Nederlanden is te zien op een prent van Hendrick Goltzius naar Bartholomeus Spranger uit 1587 (afb. 2). Deze prent heeft *Het huwelijk van Amor en Psysche* als onderwerp en lijkt een impuls gegeven te hebben aan het uitbeelden van een godenbijeenkomst. De eerste prent met het specifieke onderwerp van *Peleus en Thetis* verscheen eveneens in Haarlem. Deze werd in 1589 gemaakt door de Zuid-Nederlandse graveur Jacob de Gheyn (1565-1629) die op dat moment in Haarlem werkzaam was. Hij graveerde naar een ontwerp van Crispijn van den Broeck, een eveneens Zuid-Nederlandse schilder, tekenaar en graveur. Van den Broeck was werkzaam in Antwerpen, waar hij in de leer ging bij Frans Floris. Het vroegst bekende schilderij met *Peleus en Thetis* als onderwerp is overigens van Cornelis van Haarlem (1562-1638), gemaakt in 1593.[39]

Abraham Bloemaert (1564-1651) en Joachim Wtewael (1566-1638) volgden Cornelis van Haarlem in het uitbeelden van deze godenbijeenkomst: Wtewael maakte er zelfs zijn specialisatie van en schilderde het tot in de jaren 1610. Net als Van Haarlem zullen de Utrechtse kunstenaars voor hun verschillende versies de prenten van Goltzius en De Gheyn hebben gebruikt als inspiratiebron. Het belangrijkste verschil ten opzichte van Van Haarlem is dat in sommige van deze versies het verhalende

[37] Sluijter 2000 (zie noot 3), pp. 45-46.
[38] Sluijter 2007 (zie noot 35), pp. 63, 73.
[39] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 20.

element in nog grotere mate ontbreekt. Alleen de godin van de twist en enkele figuren om haar heen verraden in deze schilderijen het onderwerp van de voorstelling. In de Zuidelijke Nederlanden bestond ook na de jaren 1590 een voorkeur voor de liefdesverhalen van de goden, dus ook voor *De bruiloft van Peleus en Thetis*.[40] Kunstenaars uit het Zuiden, zoals bijvoorbeeld Hendrick de Clerck en Hendrick van Balen, kozen ervoor om de godin van de twist niet af te beelden (afbn. 3 en 4).[41] Ook zijn in deze werken minder personages aanwezig en zijn hun houdingen minder dynamisch.[42]

De godin van de twist werd niet alleen verwerkt in de *Peleus en Thetis*-voorstellingen, maar maakte ook onderdeel uit van een op zich zelf staand thema: *Het oordeel van Paris*. Dit verhaal komt niet voor in de *Metamorfosen* van Ovidius, maar wel in de commentaren op dit werk vanaf de late middeleeuwen. Paris was volgens de mythe een Trojaanse prins die als schaapherder op de berg Ida leefde. Hij was aanwezig bij de bruiloft van Peleus en Thetis, waar Discordia, de godin van de twist, onrust had gezaaid door een appel 'voor de mooiste' tussen de gasten te werpen. Paris werd aangewezen om de mooiste van de godinnen Minerva, Venus en Juno te kiezen. Hij koos voor Venus, die hem de liefde van Helena had beloofd, wat de aanleiding was voor de Trojaanse oorlog.[43]

Als zelfstandige voorstelling is het verhaal van Paris gedurende de hele periode van 1590 tot 1630 populair. Uit verschillende steden in Holland en Utrecht zijn er schilderijen met dit onderwerp bekend. In Delft is *Het oordeel van Paris* geschilderd door Michiel van Mierevelt (1566-1641), in Utrecht door Bloemaert en Wtewael en in Haarlem door Van Haarlem en Van Mander. In het Zuiden komt men het verhaal van Paris al eerder tegen in de schilderkunst. De Antwerpse kunstenaar Frans Floris (1517-1570) heeft het meermalen uitgebeeld. Het thema blijft in de zeventiende eeuw bijzonder populair in de Zuidelijke Nederlanden, met name in Antwerpen. Paris-voorstellingen zijn in vergelijking met andere mythologische thema's het best vertegenwoordigd in de Antwerpse inboedels, waarbij net als in het Noorden de naaktfiguren voor de populariteit zullen hebben gezorgd.[44]

Voor het beeldschema van *Het oordeel van Paris* in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden is één werk in het bijzonder toonaangegevend geweest: de prent van de Italiaanse graveur Marcantonio Raimondi naar een tekening van Rafaël, die de compositie heeft ontleend aan een sarcofaagreliëf uit de oudheid (afb. 5). De zittende Paris die de appel overhandigt aan Venus, vergezeld door Amor, is één van de basisgegevens die steeds terug zal keren. Ook Mercurius, een riviergod, enkele nimfen en de wijze waarop de godinnen zijn gepositioneerd, één van voren, één van opzij en één van achteren, werden door vele kunstenaars nagevolgd.[45]

Vanaf het begin van de zeventiende eeuw worden twee thema's met de Romeinse godin Diana populair in de schilderkunst. Eén daarvan is *Diana door Actaeon verrast*, een verhaal dat in Utrecht

[40] De Bosque 1985 (zie noot 14), p. 291.
[41] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 22.
[42] De Bosque 1985 (zie noot 14), p. 189.
[43] Sluijter 2007 (zie noot 35), pp. 65-67.
[44] De Poorter 2000 (zie noot 33), p. 84.
[45] Sluijter 2007 (zie noot 35), pp. 66-67.

enige populariteit kende. Actaeon zag bij toeval hoe Diana en haar nimfen een bad nemen. Zij spetterde hem nat waardoor hij in een hert veranderde en beloofde wraak. In het bos werd hij vervolgens door zijn eigen jachthonden gevangen en verscheurd.[46] Wtewael was de eerste, en tot in de jaren twintig waarschijnlijk ook de enige kunstenaar, die het verhaal uitwerkte tot een schilderij. In de vier versies die hij maakte heeft hij verschillende episodes uit dit verhaal verenigd in één beeld. Vanaf de tweede helft van de jaren twintig gingen de Utrechtse schilder Cornelis van Poelenburch (1594-1667) en zijn navolgers het thema uitbeelden. Zij hebben meer aandacht voor het landschap en minder voor de handeling. Actaeon valt in deze voorstellingen niet direct op tussen de andere figuren of is zelfs niet afgebeeld.[47]

Het andere Diana-thema gaat over de zwangerschap van de nimf Callisto. Zij werd door Jupiter benaderd in de gedaante van Diana. Nietsvermoedend stond zij de vermomde god te woord en werd vervolgens verkracht en raakte zwanger. Toen Diana tijdens het baden merkte dat Callisto zwanger en dus onkuis was geweest, werd zij verstoten.[48] Ook Juno, die overigens niet wist dat Callisto door Jupiter werd gedwongen, nam wraak voor het onzedelijke avontuur met haar echtgenoot en veranderde Callisto in een beer. Voor 1590 kwam *De ontdekking van de zwangerschap* niet voor in *Metamorfosen*-illustraties of losse prenten. Graveurs kozen toen voor een ander moment uit het verhaal: de verleiding van Callisto door Jupiter. Na 1590 verschijnen er in Haarlem van dit onderwerp gravures naar Goltzius en Van Haarlem, in Utrecht naar Paulus Moreelse (1571-1638) en enkele van de graveur Crispijn de Passe (1564-1637), naar zijn eigen ontwerp.[49]

In de schilderkunst werd ook deze Diana-mythe pas vanaf 1600 uitgebeeld, allereerst meerdere malen door Van Haarlem en Wtewael. Wtewael doet dit in zijn eigen laat-maniëristische stijl, waardoor zijn schilderijen minder verhalend zijn dan die van Van Haarlem. Twee van hun werken met het Actaeon-thema staan aan de basis van de trend van het gebruik van landschappelijke elementen in de achtergrond, zoals bijvoorbeeld boomgroepen en heuvellandschappen. Deze elementen zullen in de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden steeds belangrijker worden. Vanaf de jaren veertig wordt het Callisto-thema door schilders vooral in grootfigurige voorstellingen gebruikt. Opvallend is dat Moyses van Uyttenbroeck (1595-1647) van deze trend afwijkt. Bovendien verbeeldt hij alleen het samenzijn van Jupiter en Callisto, zonder aanwijzingen te geven voor de problemen die zullen volgen. In voorstellingen die wel *De ontdekking van de zwangerschap* verbeelden is Callisto, net als Actaeon in deze periode, vaak niet goed te herkennen.[50] Diana-voorstellingen met of zonder Actaeon en Callisto kwamen in Antwerpen ook geregeld voor, zij vormen één tiende van deze schilderijen.[51]

---

[46] Publius Ovidius Naso (vert. door Marietje d'Hane-Scheltema), *Metamorphosen*, Amsterdam 2011, pp. 63-66.
[47] Sluijter 2000 (zie noot 3), pp. 27, 50.
[48] Ovidius 2011 (zie noot 46), pp. 43-44.
[49] Sluijter 2007 (zie noot 35), p. 28.
[50] Sluijter 2007 (zie noot 35), pp. 28-30, 47.
[51] De Poorter 2000 (zie noot 33), p. 84.

Een ander thema dat aansluit bij de liefde die kunstenaars in de Noordelijke Nederlanden vanaf ongeveer 1600 hadden voor naaktfiguren en de idyllische landschappen is *De vrijage van Venus en Adonis*. Volgens de mythe wilde Venus Adonis uit liefde weerhouden van de jacht om gevaar te voorkomen. Adonis negeerde dit advies en stierf tijdens de jacht nadat hij was aangevallen door een everzwijn. Van Haarlem heeft dit verhaal acht keer gebruikt voor zijn schilderijen. Waar men in de zestiende eeuw vaak het moment voorafgaande aan de vrijage op de achtergrond weergaf, heeft Van Haarlem in zeven van zijn schilderijen het daaropvolgende moment verbeeld. In plaats van de gezamenlijke jacht van Venus en Adonis laat hij zijn hoe Adonis aan zijn eind kwam (afbn. 17 en 18). De werken van Moreelse en Goltzius (afbn. 11, 13 en 14) sluiten globaal aan bij de opzet van Van Haarlems vroege schilderijen.[52] Het thema van *Venus en Adonis* was ook in de Zuidelijke Nederlanden erg geliefd. Venus-voorstellingen vormen samen één derde van alle genoteerde schilderijen met mythologische onderwerpen.[53]

Eén van de populairste thema's was *Vertumnus als oude vrouw bij Pomona*. Pomona was bij de Romeinen de godin van de tuinen en boomgaarden. Zij wilde niets van mannen weten en stortte zich op de verzorging van haar tuin. Vertumnus, de god van de jaargetijden, veranderde daarom van gedaante om bij Pomona in de buurt te kunnen komen. In de gedaante van een oude vrouw slaagde hij erin om te tuin binnen te komen, waarna hij probeerde Pomona over te halen om met Vertumnus te trouwen. Hij illustreerde de noodzaak van een huwelijk met de steun die een wijnstok van een boom ondervindt, zoals in de schilderkunst vaak wordt afgebeeld. Wanneer Vertumnus opnieuw zijn eigen gedaante aanneemt valt Pomona voor zijn schoonheid.[54]

Het basisschema waar in de zeventiende eeuw op gevarieerd wordt ligt in de illustraties van de *Metamorfosen*-vertalingen. Op deze afbeeldingen bevinden de figuren zich in de tuin van Pomona. De jeugdige Pomona zit tegen een boom en wordt meestal schuin van voren afgebeeld. Vertumnus bevindt zich als oude vrouw iets lager en maakt een spreekgebaar. Bloemaert en Goltzius bouwen als eerst voort op dit illustratieschema. Op Bloemaerts schilderij uit circa 1600 en Goltzius' schilderijen uit 1613 en 1615 vallen een aantal andere gezamelijke elementen op. De voorstellingen hebben een erotische sfeer, Pomona is bijna naakt weergegeven en Vertumnus wijst op een wijnstok. Dit laatste element zal ook in hun latere werken terug komen. Aan het begin van de jaren '20 zetten zij echter de tendens in om Pomona gekleder weer te geven, die tot in de jaren '40 zal voortduren. Het fysieke contact tussen de twee figuren en ook de erotische sfeer verdwijnen dan. Ze schenken meer aandacht aan het actieve toespreken van Vertumnus en het passieve luisteren van Pomona.

Bovenstaande thema's hebben gemeen dat zij erotische elementen, vrouwelijk naakt en een idyllische omgeving als een bos, vijver of berg bevatten. Bovendien kent elk van deze verhalen een slechte afloop: de hoofdpersoon zal sterven of verstoten worden. In sommige kunstwerken is deze

[52] Sluijter 2007 (zie noot 35), pp. 30-32.
[53] De Poorter 2000 (zie noot 33), p. 84.
[54] Ovidius 2011 (zie noot 46), pp. 341-346.

afloop in het klein op de achtergrond weergegeven. De laatste overeenkomst is dat deze verhalen iets met kuisheid en aardse genoegens te maken hebben. De spanning die hier bestaat tussen erotiek en moraal heeft volgens Sluijter ongetwijfeld bijgedragen aan de populariteit van deze thema's.[55]

5. Iconografische beïnvloeding bij mythologische thematiek

In dit hoofdstuk wil ik de mythologische iconografie vanuit een andere invalshoek bekijken en onderzoeken in welke mate artistieke wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden heeft bijgedragen aan de innovatie van de beeldtaal. Hierbij concentreer ik mij op de populairste thema's, zoals beschreven in het vorige hoofdstuk. Ik zal de werken waarin wisselwerking tussen Noord en Zuid zichtbaar is in chronologische volgorde behandelen. Eén van de eerste voorbeelden van artistieke beïnvloeding tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden is te herkennen in *De bruiloft van Peleus en Thetis* van Cornelis van Haarlem. Voor dit werk heeft Van Haarlem zich geïnspireerd op figuren uit een prent uit 1589 van Jacob de Gheyn naar Crispijn van den Broeck, een Antwerps kunstenaar (afbn. 6 en 7). Door inzicht te verkrijgen in de werkwijze van Van Haarlem kan deze invloed aangetoond worden. De Haarlemse kunstenaar integreerde geen complete beeldelementen in zijn eigen werk, maar verdeelde een voorbeeldfiguur in torso, armen, benen en billen. Hij maakte zich enkele van deze lichaamsdelen eigen en paste ze aan door ze bijvoorbeeld te draaien of te spiegelen. Met innovatie als drijfveer creëerde hij nieuwe figuren en figuurgroepen. In zijn werk is dus geen sprake van gedachteloze herhaling.[56]

De personages op de voorgrond van de prent lijken op deze manier terug te komen in het schilderij van Van Haarlem. De figuren van Van den Broeck worden niet in zijn geheel gerecupereerd, maar vertonen wel gelijkenissen met de figuren van Van Haarlem. Net als op de prent zijn twee figuren afgebeeld die de toeschouwer de rug toekeren: één aan de linker- en één aan de rechterzijde.[57] De linkerfiguur is recht van achteren weergeven en alleen de rechterarm is in zijn geheel zichtbaar. De rechterfiguur is licht gedraaid waardoor ook de zijkant van het gezicht zichtbaar is. Daarbij houdt deze het been gebogen en toont alleen de linkerarm.

Naast de overeenkomsten in deze figuren valt op dat Van Haarlems schilderij, net als de prent, weinig vertellend van aard is. Hij koos net als Van den Broeck voor het moment voorafgaand aan de tussenkomst van Discordia, wanneer de genodigden zich nog onbewust zijn van het naderende onheil. Vermoedelijk haalde Van Haarlem hiervoor zijn inspiratie uit de prent. Daarnaast is er in beide werken slechts een kleine rol voor het Peleus en Thetis-gegeven. Alleen aaan de figuur van Discordia rechtsbovenin is te zien dat hier *De bruiloft van Peleus en Thetis* is afgebeeld. Geen van de figuren

[55] Sluijter 2000 (zie noot 3), pp. 48-49.
[56] Pieter van Thiel, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem, 1562-1638: a monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk 1999, p. 84.
[57] De Bosque 1985 (zie noot 14), p. 209.

reageert op de aanwezigheid van deze godin. Van Haarlem heeft Discordia eveneens op de achtergrond geplaatst, waardoor de meeste aandacht uitgaat naar de bijeenkomst van de goden.[58]

Gezien de verspreiding van de compositie middels een prent van De Gheyn lijken de gemeenschappelijke motieven uit de voorstellingen van Van den Broeck en Van Haarlem niet op toeval te berusten. Prenten waren immers toegankelijk voor een groot publiek. De Gheyn was aan het begin van de jaren negentig bovendien werkzaam in Haarlem, dus hij zal ongetwijfeld met Van Haarlem in contact zijn gekomen.

Een ander voorbeeld van beïnvloeding over de grens heen is te vinden in *Diana en Actaeon* van Joachim Wtewael uit 1607. Volgens specialist Anne Lowenthal heeft Wtewael zich voor zijn compositie gebaseerd op een prent van Jacob Matham naar Paulus Moreelse. De figuren in deze prent zijn belangrijker dan het landschap, terwijl in Wtewaels schilderij de nadruk ligt op de omgeving.[59] Gezien de grote gelijkenis in compositie en landschapsstoffage moet hij voor deze omgeving *Het oordeel van Paris* van Gillis van Coninxloo uit circa 1600 hebben bestudeerd. Aan de linkerkant schilderde hij net als Van Coninxloo een hoge, grillige bospartij (afbn. 8 en 9). Het landschap aan de rechterkant vult Wtewael op iets andere wijze in, maar hij volgt wel de compositie van Van Coninxloo. De onderste helft vormt ook op het werk van Wtewael een open landschap, op de bovenste helft schilderde hij de lucht. De personages zijn links op de voorgrond kleinfigurig afgebeeld.

Van Coninxloo was afkomstig uit Antwerpen, maar hij werkte grote delen van zijn leven in Amsterdam. Ook in de periode van 1595 tot zijn dood in 1606, toen hij *Het oordeel van Paris* vervaardigde, was hij in Amsterdam actief. Bovendien heeft Van Coninxloo volgens kunsthistoricus Jan Briels een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van het boslandschap in de Noord-Nederlandse schilderkunst. Zijn werk werd door leerlingen gekopieerd, door graveurs in prent gebracht en door schilders nagevolgd.[60] Aangezien er geen gegevens bekend zijn over een ontmoeting tussen Wtewael en Van Coninxloo heeft de iconografische beïnvloeding vermoedelijk plaatsgevonden via de prentkunst.

In de mythologische schilderkunst van Utrecht in het tweede decennium van de zeventiende eeuw is beïnvloeding uit het Zuiden te ontdekken bij Paulus Moreelse. In de jaren van 1610 tot 1620 werd de impact van het carravagisme groter, het maniërisme verloor daarbij terrein. Schilders begonnen te experimenteren met nieuwe stijlen en beeldvormen.[61] Paulus Moreelse zocht zijn inspiratie bij verschillende meesters uit zowel de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, als uit Duitsland en Italië. Voor zijn bewerking van *Venus en Adonis* heeft het beeldschema van Crispijn van den Broeck als voorbeeld gediend. Volgens Sluijter is dit de vroegste weergave van het thema in de Nederlanden en

[58] Sluijer 2000 (zie noot 3), p. 20.
[59] Anne Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986, p. 121.
[60] Briels 1997 (zie noot 7), p. 315.
[61] Eric Domela Nieuwenhuis, *Paulus Moreelse (1571-1638)*, Leiden 2001, p. 117.

mag de Venusfiguur, die verschillende malen terugkeert in de schilderkunst, een inventie van Van den Broeck genoemd worden (afb. 10).[62]

Ook Moreelse heeft zich gebaseerd op deze Venusfiguur. Hoewel de Venus van Moreelse zich niet vastklampt aan Adonis maar hem liefdevol aanraakt, bevindt zij zich wel in een vergelijkbare houding (afb. 11). Ze is diagonaal afgebeeld met haar bovenlichaam naar rechts gedraaid, haar linkerarm licht gebogen en haar rechterknie leunend op haar linkerdijbeen. Bovendien draagt zij, net als de figuur van Van den Broeck, haar haar opgestoken. Ook voor de achtergrond heeft Moreelse het werk van de Zuiderling als voorbeeld genomen. Met de boompartij op de ene helft, achter de figuren, en het licht glooiende landschap op de andere helft van de voorstelling gebruikt hij hetzelfde compostieschema als de Zuid-Nederlandse kunstenaar.

Waarschijnlijk hebben beide kunstenaars elkaar nooit ontmoet. Van den Broeck was werkzaam in Antwerpen en Moreelse in Utrecht. Van beide kunstenaars is niet bekend dat zij de stad waar de ander werkte hebben bezocht. Vooralsnog moeten we er dus van uitgaan dat de iconografische beïnvloeding heeft plaats kunnen vinden via een prent. De voorstelling is door Crispijns dochter Barbara in prent gebracht rond het jaar 1600. Dit voorbeeld heeft Moreelse gebruikt inspiratie opgedaan voor zijn eigen beeldschema.[63]

Ook de schilderkunst van de Haarlemmer Hendrick Goltzius moet vanuit een internationaal perspectief bestudeerd worden, verschillende kunstperiodes en –stijlen hebben invloed gehad op zijn werk. Hij keek naar kunst uit de antieke oudheid, Italiaanse kunst uit de vijftiende en zestiende eeuw, zijn voorgangers uit Leiden en Haarlem en zijn tijdgenoten, waarvan Rubens de meest invloedrijke was.[64] Met vele prenten naar zijn composities heeft hij een stimulans gegeven aan de schildercarrière van Goltzius. Lawrence W. Nichols, auteur van de monografie *The paintings of Hendrick* Goltzius, noemt Rubens zelfs Goltzius' 'Vlaamse tegenhanger'.[65]

De invloed van Rubens is duidelijk te herkennen in de uitvoering van Goltzius' *Venus en Adonis*. Allereerst valt op dat Goltzius zich voor zijn compositie heeft gebaseerd op Rubens' bewerking van het verhaal uit 1610, dat zich tegenwoordig in Düsseldorf bevindt (afbn. 12 en 13). Venus en Adonis, afgebeeld als twee heroïsche naakten, bevinden zich in bijna symmetrische houding op de voorgrond van het schilderij, voor een aantal bomen. Op dezelfde wijze als in het schilderij van Rubens kijkt Venus op naar haar geliefde en slaat haar armen om hem heen. [66] Ook het gezicht van Adonis in het schilderij van Goltzius doet sterk denken aan het gezicht in Rubens' schilderij en het motief van de liefkozende zwanen komt in beide schilderijen terug.[67]

[62] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 32.
[63] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 212.
[64] Nichols 2013 (zie noot 27), p. 51.
[65] Nichols 2013 (zie noot 27), p. 60.
[66] Nichols 2013 (zie noot 27), p. 60.
[67] Sluijter 2000 (zie noot 3), pp. 32, 212.

In het geval van Goltzius heeft wel een rechtstreekse waarneming van het 'buitenlandse' voorbeeld plaatsgevonden. Rubens trok in juni en augustus van het jaar 1612 naar het Noorden, waarschijnlijk om kunstenaars aan te trekken die zijn schilderijen in prent konden brengen. Meestal bestudeerden de graveurs Rubens' composities via tekeningen, maar sommige schilderijen zijn daadwerkelijk in de Noordelijke Nederlanden geweest. De Leidse humanist Dominicus Baudius (1561-1613) schreef in een brief aan Rubens dat hij onder andere *Venus en Adonis* had gezien.[68] Goltzius heeft dus de mogelijkheid gehad om het schilderij zelf te bezichtigen. Hij heeft Rubens bovendien rechtstreeks ontmoet tijdens diens bezoek aan de stad Haarlem.[69]

In een later werk van Paulus Moreelse zijn opnieuw invloeden van Rubens' *Venus en Adonis* zichtbaar. De Venusfiguur van Moreelse lijkt in lichaamsbouw en houding op de inventie van Rubens. Zij probeert Adonis te omarmen, maar hij duwt haar rechterarm van zich af (afbn. 12 en 14). Moreelse volgde hier dus het dramatische effect dat Rubens heeft willen creëren. Ook Adonis vertoont overeenkomsten met de figuur in het schilderij van de Antwerpse meester. Hoewel hij in de bewerking van Moreelse niet rechtop staat is zijn houding wel soortgelijk en houdt hij een jachtspies in zijn linkerhand.

Een aantal andere motieven van Moreelse komt echter niet voor in het originele schilderij uit Düsseldorf, maar wel in verschillende navolgingen van kleiner formaat, wat erop wijst dat Moreelse één van deze werken heeft gezien. De achtergrond, met bomen in het midden en een doorkijk naar het licht glooiende landschap aan de rechterzijde, lijkt bijvoorbeeld gebaseerd te zijn op het landschap van het schilderij uit De Hermitage in Sint Petersburg of Het Mauritshuis (afbn. 15 en 16). Ook de Amorfiguur van Moreelse lijkt in houding en lichaamsbouw niet op de eigenhandige figuur van Rubens, maar wel op de jongen in de navolgingen. In deze werken is Amor een mollig jongetje dat, met één vleugel van opzij en één vleugel van voren weergegeven, een klimmende beweging maakt.

Gezien de iconografische gelijkenissen heeft Moreelse vermoedelijk dus één van de navolgingen van het werk van Rubens gezien. Het is bovendien onzeker of het originele schilderij zich in de jaren 1620 nog in de Noordelijke Nederlanden bevond. Daarnaast had Moreelse de Antwerpse meester nog niet ontmoet toen hij *Venus en Adonis* schilderde. Tijdens zijn reis in 1612 is Rubens niet in Utrecht geweest. Hij reisde toen via Delft naar Haarlem en hoogstwaarschijnlijk door naar Amsterdam. Pas in 1628 bezocht hij Utrecht. Overigens behoort het ook tot de mogelijkheden dat Moreelse via een prent kennis maakte met Rubens' compositie. Door de reproductie-grafiek uit de Noordelijke Nederlanden was men in Utrecht vanaf 1618 al bekend met werk van de Antwerpse meester.[70]

Moreelse's late *Venus en Adonis* is echter door meer dan één Zuiderling geïnspireerd: ook de prent naar het werk van Van den Broeck moet opnieuw als voorbeeld gediend hebben. Aan de achtergrond van zijn schilderij is bijvoorbeeld te zien dat hij het beeldschema van de prent in zijn hoofd had bij het

[68] Nichols 2013 (zie noot 27), p. 59.
[69] Vermeylen-De Clippel 2012 (zie noot 2), p. 146.
[70] Domela Nieuwenhuis 2001 (zie noot 61), p. 118.

maken van de compositie. Hij verdeelde deze wederom in een open landschap aan de rechterzijde en een boompartij aan de linkerzijde, zoals Van den Broeck dit ook deed (afbn. 10 en 14). Ook valt op dat Moreelse opnieuw refereert aan de Venusfiguur van de Zuiderling: haar lichaam bevindt zich in een diagonale houding, haar arm is licht gebogen en haar ene knie bevindt zich iets boven de andere. Ook de Adonisfiguur is terug te voeren op de figuur uit de prent. Evenals Van den Broecks Adonis kijkt hij naar beneden, houdt hij met één hand de arm van Venus vast en met zijn andere hand de jachtspies.

Een kunstenaar uit de Zuidelijke Nederlanden die vanaf de jaren twintig werd beïnvloed door Noorderlingen is Adriaen van Nieulandt. Adriaen van Nieulandt is in 1585 geboren in Antwerpen, maar hij was van 1607 tot 1658 werkzaam in Amsterdam.[71] Er zijn uit deze periode ook werken bekend die hij in Antwerpen maakte, dus Van Nieulandt behoort niet slechts tot de groep kunstenaars uit de Noordelijke of Zuidelijke Nederlanden. Hij was erg goed op de hoogte van trends in beide steden. Voor *De ontdekking van de zwangerschap van Callisto* grijpt de makkelijk beïnvloedbare Adriaen van Nieulandt volgens Sluijter terug op een schilderij van Cornelis van Haarlem. Hij volgt hem in het gekozen moment en de compositie van de voorstelling. Daarnaast heeft hij eveneens de scène in tweeën verdeeld met aan de ene kant Callisto en aan de andere kant Diana, gescheiden door een beekje in het midden dat uitloopt in een bos (afbn. 17 en 18).[72] Diana maakt een spreekgebaar en Callisto hoort het oordeel aan, in een houding die doet denken aan Van Haarlems schilderij. Ook de houding en de haardracht van de nimf rechts op de voorgrond is voor een groot deel gelijk aan de figuur die Van Haarlem in het midden van de scène plaatste.

Ook voor het thema *Venus en Adonis* keek Van Nieulandt hoogstwaarschijnlijk naar zijn tijdgenoot uit Haarlem. In Van Nielandts schilderij uit 1627 zijn verschillende aspecten uit de versies van Van Haarlem terug te zien, met name die uit 1600 en 1611. De Venusfiguur lijkt in zijn geheel geïnspireerd te zijn op de Venus van Van Haarlem (afbn. 19, 20 en 21). Zij hangt achterover in de armen van Adonis en lijkt hem te waarschuwen voor de gevaren van de jacht. Net als op Van Haarlems schilderij uit 1600 houdt Adonis één hand op de borst van Venus en raakt hij met zijn andere hand haar gezicht aan. Ook volgt Van Nieulandt de Haarlemse schilder in het uitbeelden van een boslandschap met een doorkijkje, wat op de beide versies te zien is. Een laatste belangrijke overeenkomst is te vinden in de figuren van Amor. Hij bevindt zich aan de andere kant van de voorstelling en slaat, net als in Van Haarlems versie uit 1611, een arm om de hond. De jachthond zelf lijkt in vele opzichten op de hond op het schilderij uit 1600.

Toen Adriaen van Nieulandt de verhalen van Callisto en Adonis in 1626 en 1627 uitbeeldde, was hij werkzaam in Amsterdam. Hij stond midden in het kunstenaarsleven en kende vele schilders, graveurs en tekenaars.[73] Gezien de kleine afstand tussen Amsterdam en Haarlem, lijkt het heel plausibel dat hij contact gehad heeft met Cornelis van Haarlem. Het is dus ook goed mogelijk dat hij

[71] Abelmann 1986 (zie noot 36), p. 30.
[72] Abelmann 1986 (zie noot 36), pp. 116-117.
[73] Abelmann 1986 (zie noot 36), pp. 30, 32.

De ontdekking van de zwangerschap van Callisto en de verschillende versies van *Venus en Adonis* met eigen ogen in het atelier gezien heeft.

In de jaren dertig van de zeventiende eeuw grijpt Paulus Moreelse terug op *Het oordeel van Paris* van Gillis van Coninxloo, dat Joachim Wtewael eerder als uitgangspunt nam. Moreelse gebruikte het beeldschema in tegenstelling tot Wtewael wel voor het thema van Paris. Hoewel hij de compositie niet zo exact navolgt als zijn stadsgenoot, zijn wel dezelfde patronen te herkennen. Paris en Venus zijn links afgebeeld voor een boom die naar de rechterkant afhangt, zoals ook bij Van Coninxloo te zien is (afbn. 8 en 22). In het midden van de voorstelling kan men Van Coninxloo's luchtpartij herkennen en aan de rechterkant de schuin oplopende bospartij.[74] Moreelse heeft de stoffage dus geïntegreerd in zijn eigen compositie. Daarnaast is hij beïnvloed door de opstelling van de belangrijkste figuurgroep: hij beeldt Paris en Venus net als de Zuiderling af met de gezichten naar elkaar toe, terwijl zij beiden de appel vasthouden.

Het is onwaarschijnlijk dat Moreelse het schilderij van Van Coninxloo zelf heeft gezien in Amsterdam. De van oorsprong Zuidelijke Nederlander was al in het jaar 1606 overleden, lang voordat Moreelse aan zijn *Oordeel van Paris* begon. Vermoedelijk is hier sprake geweest van beïnvloeding via leerlingen van de meester en graveurs. Zoals eerder in dit hoofdstuk al werd vermeld, was Van Coninxloo van groot belang voor de ontwikkeling van het boslandschap in de Noord-Nederlandse schilderkunst. Zijn werk is veelvuldig gekopieerd en in prent gebracht, wat Moreelse de mogelijkheid heeft gegeven om *Het oordeel van Paris* na te volgen.

Een ander voorbeeld van artistieke wisselwerking tussen het Noorden en Zuiden in de Utrechtse schilderkunst van de jaren 1630 is te vinden in *Diana en Actaeon* van Claes Tol, een navolger van Cornelis van Poelenburch. Zijn compositie doet sterk denken aan een werk van de Antwerpse kunstenaar Pauwels Franck. Kenmerkend voor de achtergrond van Franck is de boogvorminge grot. Tol neemt deze over in zijn eigen compositie, met een grote opening aan de linkerzijde en een kleinere aan de zechterzijde. Zowel bij Franck als bij Tol is Actaeon, ofwel de meest rechtse figuur, goed te herkennen (afbn. 23 en 24). De nimfen reageren verschrikt op zijn aanwezigheid waardoor het verhaal duidelijk gestalte krijgt.[75] Tol wijkt hierbij af van de trend uit Utrecht die ik in hoofdstuk twee heb beschreven. De navolgers van Cornelis van Poelenburch hadden vaak meer aandacht voor het landschap dan voor de handeling, waarbij Actaeon onopvallend – of zelfs niet – werd afgebeeld.

Francks schilderij zelf is verloren gegaan, maar het is door Egidius Sadeler in prent gebracht. Door de verspreiding van deze prent in de Noordelijke Nederlanden kon ook Tol de compositie van Franck bestuderen. Op basis van een aantal opvallende overeenkomsten mag geconcludeerd worden dat hij hieruit ook de inspiratie voor zijn eigen schilderij heeft gehaald. De vergelijking met de prent van Sadeler kan ook verklaren waarom Tol heeft afgeweken van de trend om Actaeon niet af te beelden.

[74] Sluijter 2007 (zie noot 35), p. 204.
[75] Sluijter 2000 (zie noot 3), pp. 51, 233.

Hij beschikte immers over een voorbeeld uit de Zuidelijke Nederlanden waarin Actaeon wel een prominente rol had en juist het landschap minder aandacht kreeg.

Een laatste voorbeeld dat de wisselwerking tussen Noorder- en Zuiderlingen mooi illustreert is Adriaen van Nieulandts uitbeelding van het populaire thema *Vertumnus en Pomona*. Hij heeft zich voor zijn bewerking van dit verhaal waarschijnlijk laten inspireren door Abraham Bloemaert. Allereerst valt op dat Van Nieulandt, hoewel gespiegeld, de figuren op eenzelfde manier heeft opgesteld als Bloemaert (afbn. 25 en 26). Pomona zit iets hoger dan Vertumnus en leunt met één arm op de ondergrond, één arm houdt zij in de lucht. Vertumnus is van de zijkant weergegeven en kijkt op naar Pomona. Daarnaast heeft Van Nieulandt verschillende elementen uit de omgeving van deze prent overgenomen: rechts bevinden zich in beide werken bomen met afhangende druiven, links een appelboom, op de achtergrond opvallende potten met anjers en rond de figuren een overvloed aan appels, peren, kalebassen en komkommers.[76]

Aangezien de vroege provenance van Bloemaerts schilderij onbekend is, is het onzeker waar het zich bevond toen Van Nieulandt aan zijn schilderij werkte. Het is voor de kunsthistoricus dus onmogelijk om te achterhalen of hij het werk met eigen ogen heeft gezien. Dat de artistieke uitwisseling via een ander kanaal heeft plaatsgevonden lijkt hoe dan ook aannemelijker: Bloemaert liet prenten maken van zijn werk door de beste graveurs uit de Noordelijke Nederlanden, zo ook van zijn gedetailleerde tekening voor *Vertumnus en Pomona*. Hij liet dit doen door Jan Saenredam (1565-1607) in het jaar 1605.[77] Via deze prent kon Van Nieulandt het beeldschema van Bloemaert aanschouwen en zich erdoor laten inspireren.

6. Conclusie

De concentratie op de artistieke wisselwerking tussen de belangrijkste kunstenaarscentra voor mythologische schilderkunst heeft een aantal zaken duidelijk gemaakt. Allereerst valt op dat kunstenaars uit Antwerpen in de periode van 1590 tot 1630 een grote invloed hebben gehad op kunstenaars uit Haarlem en Utrecht. Op Abraham Bloemaert na, is voor elk van de besproken figuren beïnvloeding aan te wijzen van een Antwerps kunstenaar. Een belangrijk figuur aldaar was Crispijn van den Broeck. Zijn mythologisch werk diende meerdere malen als voorbeeld voor Paulus Moreelse en ook Cornelis van Haarlem werd door hem beïnvloed. Peter Paul Rubens is vanzelfsprekend ook een inspiratiebron geweest voor de Noorderlingen. Hij inspireerde Hendrick Goltzius en in nog hogere mate Paulus Moreelse bij hun bewerkingen van *Venus en Adonis*.

Hoewel de bestudering van bovengenoemde centra heeft gewezen op het grote belang van Antwerpen, is ook de mythologische schilderkunst uit het Noorden toonaangevend geweest voor de

[76] Sluijter 2000 (zie noot 3), p. 226.
[77] Marcel George Roetlisberger en Sally Metzler, *Abraham Bloemaert (1566-1651) and his time*, St. Petersberg 2001, p. 20.

kunst uit het Zuiden. Sleutelfiguur in de Noordelijke Nederlanden was Cornelis van Haarlem. Zijn mythologisch werk is uitvoerig bestudeerd door Adriaen van Nieulandt die, hoewel hij hoofdzakelijk in Amsterdam verbleef, afkomstig is uit het Zuiden en ook daar kunstwerken vervaardigde. Er was dus sprake van artistieke kruisbestuiving tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.

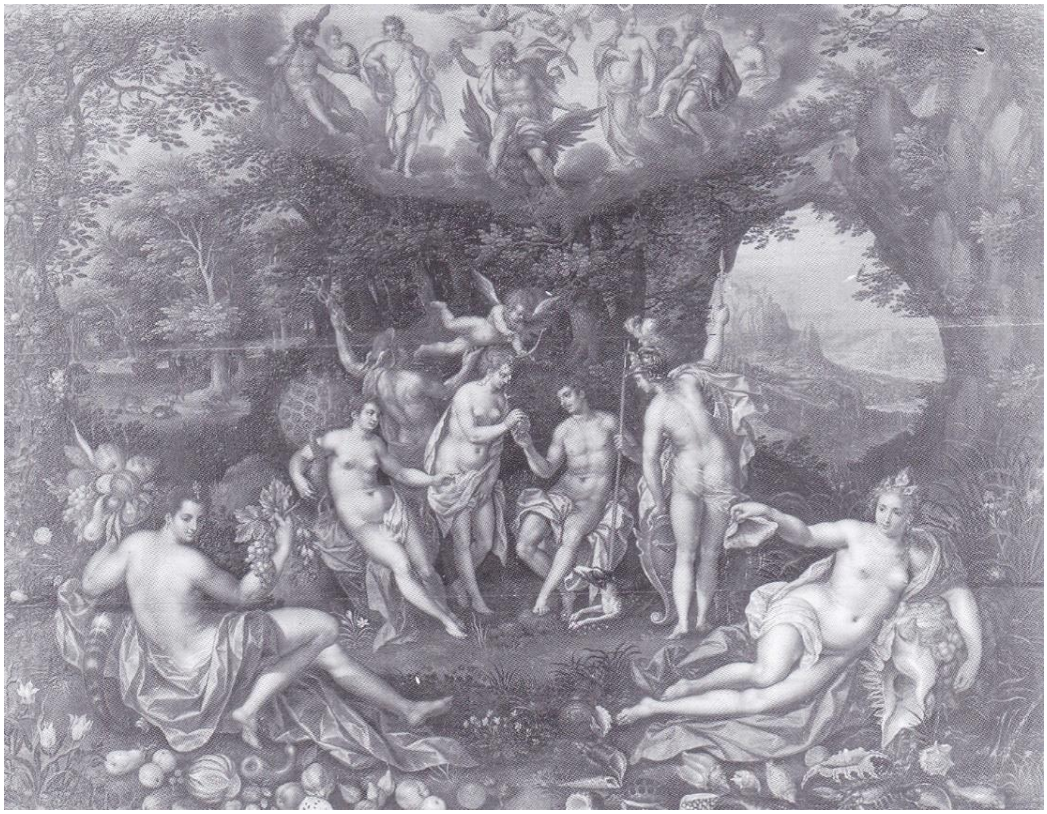
De prentkunst vormde in de besproken periode het belangrijkste kanaal voor de uitwisseling van artistieke ideeën met betrekking tot de mythologische beeldtaal. Bijna alle wisselwerkingen bij bewerkingen van de populairste thema's hebben plaats kunnen vinden via een prent. Er heeft ook beïnvloeding plaatsgevonden dankzij de mobiliteit van personen en objecten, zoals bij Peter Paul Rubens en Adriaen van Nieulandt het geval was, maar dit gebeurde op minder grote schaal. De iconografische innovatie die dit tot gevolg had, uitte zich in het overnemen van buitenlandse motieven en composities. Adriaen van Nieulandt voerde hierin de boventoon. Hij nam vrij letterlijk motieven over van kunstenaars uit de Noordelijke Nederlanden, zoals bijvoorbeeld de groenten en vruchten uit Abraham Bloemaerts *Vertumnus en Pomona*. Andere elementen werden zelfs door meerdere kunstenaars overgenomen en ontwikkelden zich tot een trend. Cornelis van Haarlem en Joachim Wtewael bijvoorbeeld staan aan de basis van de aandacht voor grillige boslandschappen in mythologische voorstellingen, een trend die voortkomt uit de bestudering van het werk van Gillis van Coninxloo.

Alles bijeengenomen heeft de interactie tussen kunstenaars uit het Noorden en Zuiden een cruciale rol gespeeld in de innovatie van mythologie in de Lage Landen. Haarlem en Utrecht werden aan het begin van de zeventiende eeuw weliswaar door een grens gescheiden van Antwerpen, maar deze vormde geen blokkade voor de uitwisseling van motieven en composities in de mythologische schilderkunst. In vervolgonderzoek zouden de dialogen tussen bepaalde kunstenaars verder uitgediept kunnen worden, bijvoorbeeld de relatie tussen Adriaen van Nieulandt en Cornelis van Haarlem. Ook de invloed van Crispijn van den Broeck op Cornelis van Haarlem en Paulus Moreelse roept vragen op. Wellicht is, net als de band tussen het Noorden en het Zuiden, ook de lijn tussen deze kunstenaars korter dan werd gedacht.

Afbeeldingen

Afb. 1. Crispijn de Passe naar Peter Paul Rubens, *Juno plaatst de ogen van Argus in de staart van de pauw*, 1617-1634, gravure, 17 x 23 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 2. Hendrick Goltzius naar Bartholomeus Spranger, *Het huwelijk van Amor en Psyche*, 1587, gravure, 44 x 86 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 3. Hendrick de Clerck, *Het oordeel van Paris*, 1615-1630,
olieverf op paneel, 30 x 36 cm, Mosigkau Castle, Dessau.

Afb. 4. Hendrick van Balen en Jan Brueghel, *Het oordeel van Paris*, 1613-1632, olieverf
op koper, 25 x 37 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Afb. 5. Marcantonio Raimondi naar Rafael, *Het oordeel van Paris*, ca. 1520, gravure, 30 x 44 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 6. Jacob de Gheyn naar Crispijn van den Broeck, *Bruiloft van Peleus en Thetis*, 1589, gravure, 32 x 47 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 7. Cornelis van Haarlem, *Bruiloft van Peleus en Thetis*, 1593, olieverf op doek, 25 x 42 cm, Frans Halsmuseum, Haarlem.

Afb. 8. Gillis van Coninxloo, *Het oordeel van Paris*, ca. 1600, olieverf op paneel, 127 x 185 cm, The National Museum of Western Art, Tokyo.

Afb. 9. Joachim Wtewael, *Diana en Actaeon*, 1607, olieverf op paneel, 58 x 79 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen.

Afb. 10. Barbara van den Broeck naar Crispijn van den Broeck, *Venus en Adonis*, 1600, gravure, 21 x 28 cm, British Museum, Londen.

Afb. 11. Paulus Moreelse, *Venus en Adonis*, 1614, olieverf op paneel, 30 x 46 cm, Rafael Valls Limited, Londen.

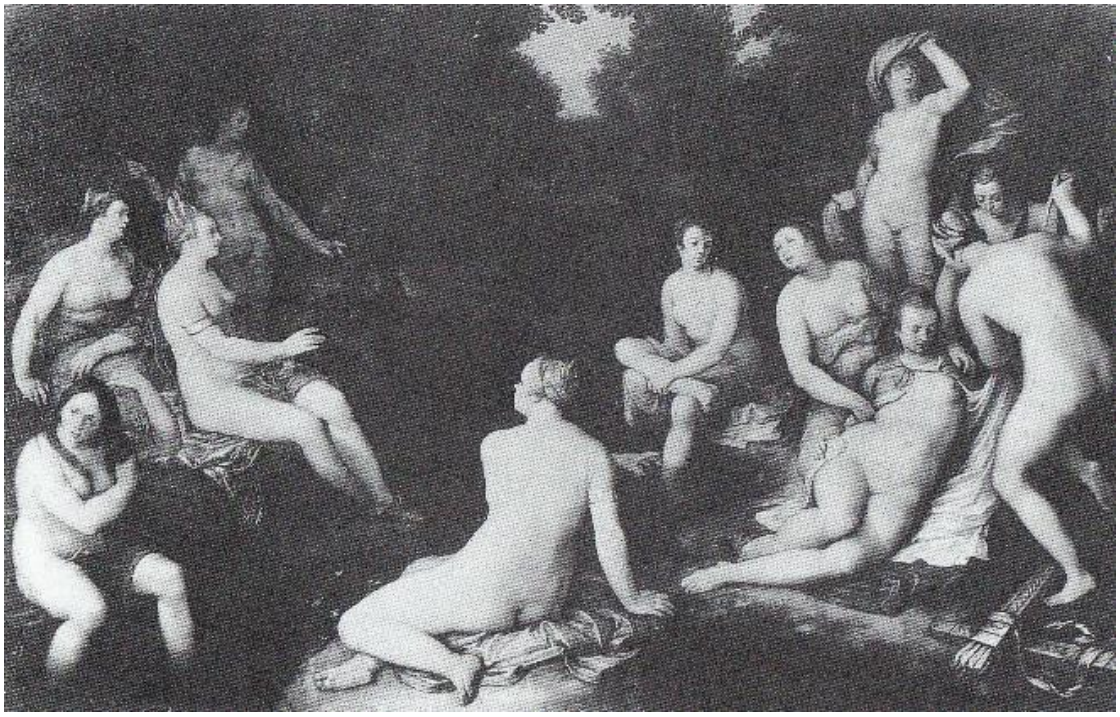
Afb. 12. Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, 1611, olieverf op doek, 276 x 183 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Afb. 13. Hendrick Goltzius, *Venus en Adonis*, 1614, olieverf op doek, 141 x 191 cm, Alte Pinakothek, München.

Afb. 14. Paulus Moreelse, *Venus en Adonis*, 1622, olieverf op paneel, 38 x 51 cm, Staatsgalerij, Stuttgart.

Afb. 15. Naar Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, na 1610,
olieverf op doek, 83 x 91 cm, Hermitage, Sint Petersburg.

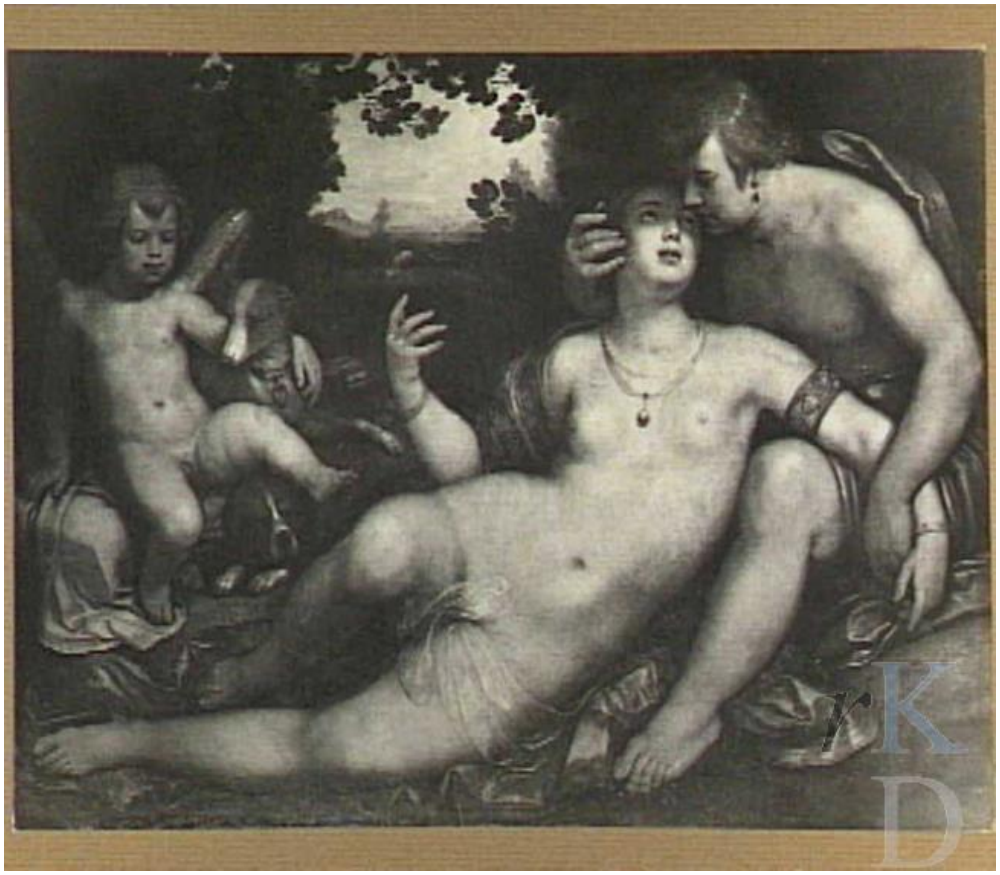
Afb. 16. Naar Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, na 1610,
olieverf op doek, 59 x 81 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Afb. 17. Cornelis van Haarlem, *Diana en Callisto*, 1623,
olieverf op doek, 58 x 84 cm, Schilderijengalerij Slot Sanssouci,
Potsdam.

Afb. 18. Adriaen van Nieulandt, *Diana en Callisto*, 1626,
olieverf op paneel, 86 x 140 cm, huidige verblijfplaats
onbekend.

Afb. 19. Cornelis van Haarlem, *Venus en Adonis*, 1600, olieverf op paneel, 31 x 41 cm, Sotheby's, New York.



Afb. 20. Cornelis van Haarlem, *Venus en Adonis*, 1611, olieverf op doek, 134 x 185 cm, Museum van Westerse en Oriëntaalse kunst, Kiev.

Afb. 21. Adriaen van Nieulandt, *Venus en Adonis*, 1627, olieverf op paneel, 107 x 160 cm, huidige verblijfplaats onbekend.

Afb. 22. Paulus Moreelse, *Het oordeel van Paris*, 1631, olieverf op paneel, 49 x 95 cm, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum, Milwaukee.

Afb. 23. Egidius Sadeler naar Pauwels Franck, *Diana en Actaeon*, 1589-1595, gravure, 21 x 30 cm, British Museum, Londen.

Afb. 24. Claes Tol, *Diana en Actaeon*, 1634-1652, olieverf op paneel, 50 x 67 cm, Schilderijengalerij Prins Willem V, Den Haag.

Afb. 25. Jan Seanredam naar Abraham Bloemaert, *Vertumnus en Pomona*, 1605, gravure, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Afb. 26. Adriaen van Nieulandt, *Vertumnus en Pomona*, 1602-1658, olieverf op paneel, 55 x 71 cm, verblijfplaats onbekend.

Bibliografie

Abelmann, Annelies, *Adriaen van Nieulandt Fecit in Amsterledam: een catalogus van de schilderijen van Adriaen van Nieulandt: Antwerpen 1587 – Amsterdam 1658*, Utrecht 1986.

Bosque, Andrée de, *Mythologie en maniërisme in de Nederlanden: 1570-1630: schilderijen, tekeningen*, Amsterdam 1985.

Briels, Jan, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw (1585-1630)*, Antwerpen 1997.

Domela Nieuwenhuis, Eric, *Paulus Moreelse (1571-1638)*, Leiden 2001.

Eck, Xander van, 'Abraham Bloemaert and the Art of the Counter-Reformation in Italy and the Southern Netherlands', in: Xander van Eck, *Clandestine Splendor: paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008, pp. 19-49.

Healy, Fiona, *Rubens and the judgement of Paris: a question of choice*, Turnhout 1997.

Juntunen, Eveliina, *Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005.

Leeflang, Huigen en Ger Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Tekeningen, prenten en schilderijen*, tent.cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003.

Lowenthal, Anne, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986.

Morrall, Andrew, *De grote meesters en hun techniek: Rembrandt*, Londen 1987.

Nichols, Lawrence W., *The paintings of Hendrick Goltzius, 1558-1617: a monograph and catalogue raisonnée*, Doornspijk 2013.

Poorter, Nora de, 'Van Olympische goden, Homerische helden en een Antwerpse Apelles: opmerkingen over functie en 'betekenis' van de mythologische thematiek in Rubens' tijd (1600-1650)', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, pp. 65-85.

Publius Ovidius Naso (vert. door Marietje d'Hane-Scheltema), *Metamorphosen*, Amsterdam 2011.

Roetlisberger, Marcel George en Sally Metzler, *Abraham Bloemaert (1566-1651) and his time*, St. Petersberg 2001.

Seifert, Christian, *Pieter Lastman: Studien zu Leben und Werk, Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg 2011.

Sluijter, Eric Jan, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000.

Sluijter, Eric Jan, 'Over prestige, wedijver, erotiek en moraal. Mythologie en naakt in de Hollandse schilderkunst van de 16e en 17e eeuw', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, pp. 35-63.

Sluijter, Eric Jan, 'Ovidius' Herscheppingen herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord,' in: Jan Bloemendal en A. Agnes Sneller (ed.), *Bronnen van inspiratie: receptie van de klassieken in de vroegmoderne Nederlanden in muziek, literatuur en beeldende kunst, De Zeventiende Eeuw*, nr. 32 (2007), pp. 45-76.

Thiel, Pieter van, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem, 1562-1638: a monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk 1999.

Veldman, Ilja, 'Griekse goden en helden in prent', in: Peter Schoon en Sander Paarlberg, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*, tent.cat. Dordrecht/Athene 2000, pp. 129-147.

Vermeylen, Filip en Karolien de Clippel, 'Rubens and Goltzius in dialogue: Artistic exchanges between Antwerp and Haarlem during the Revolt', *De zeventiende eeuw: Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 28 (2012), nr. 2, pp. 138-160.

Vlieghe, Hans, 'Flemish art, does it really exist?', *Simiolus* 26 (1998), nr. 3, pp. 187-200.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Crispijn de Passe naar Peter Paul Rubens, *Juno plaatst de ogen van Argus in de staart van de pauw*, 1617-1634, gravure, 17 x 23 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-16.069> (11 juni 2014).

Afb. 2. Hendrick Goltzius naar Bartholomeus Spranger, *Het huwelijk van Amor en Psyche*, 1587, gravure, 44 x 86 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1881-A-4866X> (11 juni 2014).

Afb. 3. Hendrick de Clerck, *Het oordeel van Paris*, 1615-1630, olieverf op paneel, 30 x 36 cm, Mosigkau Castle, Dessau. Foto: Fiona Healy, *Rubens and the judgement of Paris: a question of choice*, Turnhout 1997, p. 260.

Afb. 4. Hendrick van Balen en Jan Brueghel, *Het oordeel van Paris*, 1613-1632, olieverf op koper, 25 x 37 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Foto: Fitzwilliam Museum <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&priref=1095&_function_=xslt&_limit_=50> (28 april 2014).

Afb. 5. Marcantonio Raimondi naar Rafaël, *Het oordeel van Paris*, ca. 1520, gravure, 30 x 44 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-12.132> (14 maart 2014).

Afb. 6. Jacob de Gheyn naar Crispijn van den Broeck, *Bruiloft van Peleus en Thetis*, 1589, gravure, 32 x 47 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-102.222> (14 maart 2014).

Afb. 7. Cornelis van Haarlem, *Bruiloft van Peleus en Thetis*, 1593, olieverf op doek, 25 x 42 cm, Frans Halsmuseum, Haarlem. Foto: Frans Halsmuseum <http://www.franshalsmuseum.nl/nl/collectie/zoeken-de-collectie/de-bruiloft-van-peleus-en-thetis-324/> (14 maart 2014).

Afb. 8. Gillis van Coninxloo, *Het oordeel van Paris*, ca. 1600, olieverf op paneel, 127 x 185 cm, The National Museum of Western Art, Tokyo. Foto: The National Museum of Western Art <http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1977-0006.html> (14 maart 2014).

Afb. 9. Joachim Wtewael, *Diana en Actaeon*, 1607, olieverf op paneel, 58 x 79 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen. Foto: BBC <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/joachim-anthonisz-wtewael/paintings/slideshow#/7> (14 maart 2014).

Afb. 10. Barbara van den Broeck naar Crispijn van den Broeck, *Venus en Adonis*, 1600, gravure, 21 x 28 cm, British Museum, Londen. Foto: British Museum <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=427201&objectId=3023315&partId=1> (8 juni 2014).

Afb. 11. Paulus Moreelse, *Venus en Adonis*, 1614, olieverf op paneel, 30 x 46 cm, Rafael Valls Limited, Londen. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <http://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Paulus+Moreelse%2C+Venus+en+Adonis%2C+1614&start=0> (17 maart 2014).

Afb. 12. Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, 1611, olieverf op paneel, 276 x 183 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Foto: Museum Kunstpalast <http://www.smkp.de/sammlungen/gemaeldegalerie/highlights.html> (17 maart 2014).

Afb. 13. Hendrick Goltzius, *Venus en Adonis*, 1614, olieverf op doek, 141 x 191 cm, Alte Pinakothek, München. Foto: Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/html_m/g/goltzius/venus_ad.html> (17 maart 2014).

Afb. 14. Paulus Moreelse, *Venus en Adonis*, 1622, olieverf op paneel, 38 x 51 cm, Staatsgalerij, Stuttgart. Foto: Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, p. 379.

Afb. 15. Naar Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, na 1610, olieverf op doek, 83 x 91 cm, Hermitage, Sint Petersburg. Foto: Hermitage <http://static.hermitage.nl/static/media/img/objecten/rubens_van_dyck_en_jordaens/02.jpg> (12 juni 2014).

Afb. 16. Naar Peter Paul Rubens, *Venus en Adonis*, na 1610, olieverf op doek, 59 x 81 cm, Mauritshuis, Den Haag. Foto: Mauritshuis <http://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/venus-poogt-adonis-van-de-jacht-te-weerhouden-254/#> (12 juni 2014).

Afb. 17. Cornelis van Haarlem, *Diana en Callisto*, 1623, olieverf op doek, 58 x 84 cm, Schilderijengalerij Slot Sanssouci, Potsdam. Foto: Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, p. 365.

Afb. 18. Adriaen van Nieulandt, *Diana en Callisto*, 1626, olieverf op paneel, 86 x 140 cm, huidige verblijfplaats onbekend. Foto: Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, p. 368.

Afb. 19. Cornelis van Haarlem, *Venus en Adonis*, 1600, olieverf op paneel, 31 x 41, Sotheby's, New York. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie < <http://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Cornelis+van+Haarlem%2C+Venus+en+Adonis%2C+1600&start=0> (17 maart 2014).

Afb. 20. Cornelis van Haarlem, *Venus en Adonis*, 1611, olieverf op doek, 134 x 185 cm, Museum van Westerse en Oriëntaalse kunst, Kiev. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <http://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=cornelis+van+haarlem+venus+adonis+1611&start=3> (17 maart 2014).

Afb. 21. Adriaen van Nieulandt, *Venus en Adonis*, 1627, olieverf op paneel, 107 x 160 cm, huidige verblijfplaats onbekend. Foto: Mutual Art <http://www.mutualart.com/Artist/Adriaen-van-Nieulandt/768BEE6C7F0D1724/AuctionResults> (5 mei 2014).

Afb. 22. Paulus Moreelse, *Het oordeel van Paris*, 1631, olieverf op paneel, 49 x 95 cm, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum, Milwaukee. Foto: Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, p. 351.

Afb. 23. Egidius Sadeler naar Pauwels Franck, *Diana en Actaeon*, 1589-1595, gravure, 21 x 30 cm, British Museum, Londen. Foto: British Museum <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1046450&objectId=3237341&partId=1> (28 maart 2014).

Afb. 24. Claes Tol, *Diana en Actaeon*, 1634-1652, olieverf op paneel, 50 x 67 cm, Schilderijengalerij Prins Willem V, Den Haag. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <http://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=claes+tol&start=4> (28 maart 2014).

Afb. 25. Jan Seanredam naar Abraham Bloemaert, *Vertumnus en Pomona*, 1605, gravure, 45 x 36 cm< Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Museum Boijmans van Beuningen <http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/L%201971/132%20(PK)> (16 maart 2014).

Afb. 26. Adriaen van Nieulandt, *Vertumnus en Pomona*, 1602-1658, olieverf op paneel, 55 x 71 cm, huidige verblijfplaats onbekend. Foto: Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000, p. 409.