

Anthony van Dyck in Genua en Torquato Tasso's  
*Gerusalemme Liberata* als inspiratiebron voor Van  
Dycks *portrait historié* van  
*Margaret Lemon als Erminia*



Universiteit Utrecht  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Premaster Kunstgeschiedenis

Claudia Hofstee  
6026559  
14 juli 2017  
Scriptiebegeleider: Dr. Sarah Moran  
Tweede lezer: Dr. Annemieke Hoogenboom

# Inhoudsopgave

Abstract	3
Inleiding	5
Hoofdstuk 1: Margaret Lemon als Erminia	8
1.1 Introductie: korte samenvatting <i>Gerusalemme Liberata</i>	8
1.2 Het schilderij	9
1.3 Margaret Lemon	11
1.4 <i>Gerusalemme Liberata</i> aan het Engelse hof vóór 1632	13
Hoofdstuk 2: Anthony van Dyck in Genua	16
2.1 Genua	16
2.2 Anthony van Dyck in Genua	17
2.3 Opdrachtgevers in Genua	20
2.4 Kunstproductie <i>Gerusalemme Liberata</i> in het algemeen	27
Hoofdstuk 3: Anthony van Dyck in Engeland	30
3.1 Engelse literatuur	30
3.2 Platonische liefde en poëzie	30
3.3 Pastorale vrouwenportretten	31
3.4 Van Dycks innovaties en Engelse en Italiaanse invloeden	32
Conclusie	37
Literatuurlijst	39
Afbeeldingenlijst	41

Voorblad: Anthony van Dyck, *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, circa 1638, olieverf op doek, 109,2 x 129,5 cm, The Duke of Marlborough, Blenheim Palace, Oxfordshire Engeland.

# Abstract

Voor deze scriptie is onderzoek gedaan naar het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* uit circa 1638 van Anthony van Dyck (1599-1641). Dit schilderij is nu onderdeel van de collectie van de Duke of Marlborough in Blenheim Palace, Woodstock Oxfordshire in Engeland. Het *portrait historié* is van Margaret Lemon, Van Dyck's minnares. Het schilderij zelf roept nog altijd veel vragen op, zoals de vraag waarom voor dit onderwerp is gekozen. Erminia is een fictief personage uit het epische gedicht *Gerusalemme Liberata* van Torquato Tasso uit 1581, waarin de Eerste kruistocht in Jeruzalem centraal staat. Van Dyck heeft, voordat hij in dienst kwam van Karel I aan het Engelse hof, een tijd een doorgebracht in Italië. Het gedicht *Gerusalemme Liberata* was vooral in Genua populair en drukte een stempel op de Italiaanse kunst en cultuur. Van Dyck was van 1621 tot 1627 in Italië waar hij in de Noord-Italiaanse stad Genua de meeste tijd doorbracht.

In dit onderzoek wordt de volgende hoofdvraag beantwoord: in hoeverre heeft de tijd die Anthony van Dyck doorbracht in het Noord-Italiaanse Genua (1621-1627) invloed gehad op het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* uit circa 1638 in relatie tot Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata*? In dit onderzoek is gekeken naar de connecties tussen Van Dyck, zijn opdrachtgevers en *Gerusalemme Liberata*, en hoe Van Dyck dit later verwerkte in het schilderij. Een van de opdrachtgevers was de senator van Genua, Giovanni Vincenzo Imperiale (1582-1648), die door Anthony van Dyck werd geportretteerd in 1626. Imperiale was een groot kunstverzamelaar, in het bezit van een noemenswaardige kunstcollectie en had contacten met diverse kunstenaars en dichters. Onder hen was de Genuese kunstenaar Bernardo Castello (1557-1629), die tekeningen maakte voor de geïllustreerde editie van *Gerusalemme Liberata* uit 1590 en voor de editie uit 1617 waarvoor Imperiale het voorwoord schreef. Ook illustreerde hij een herziene editie uit 1607, gepubliceerd in Genua. Castello heeft in Palazzo Giovanni Vincenzo Imperiale en Villa Imperiale Scassi van Giovanni Vincenzo Imperiale fresco's gemaakt met scènes uit *Gerusalemme Liberata*. Ook in het Franci paleis heeft Castello fresco's vervaardigd met scènes uit *Gerusalemme Liberata*. In totaal zijn er zeven paleizen met fresco's, gebaseerd op *Gerusalemme Liberata*. Ze verwijzen naar de stad Genua en de connectie met een Genuese admiraal die in Jeruzalem vocht tijdens de Eerste Kruistocht.

De aristocratie laat op deze manier zijn eigen politieke rol, ambities en macht zien, alsmede de prestige van de republiek Genua. Giovanni Vincenzo Imperiale was ook kunstverzamelaar en stond als opdrachtgever met Van Dyck in contact. Daarom is het heel goed mogelijk dat Van Dyck deze fresco's in zijn paleis heeft gezien en dat hij goed op de hoogte was van de populariteit en impact van Tasso binnen de kringen waarin hij verkeerde. Aan het Engelse hof waren pastorale gedichten, drama en maskerades populair. Hierin werd het landelijke leven geromantiseerd. Van Dyck reageerde hierop door deze romantische behoefte van zijn Engelse opdrachtgevers in te vullen, door romantiek toe te passen in de portretten. Vooral liefdeskoppels uit *Gerusalemme Liberata* in een pastorale, arcadische setting waren populair. Maar Margaret Lemon, geportretteerd als Erminia, staat in een ruig, rotsachtig landschap en draagt een harnas in haar vermomming als amazone. Het gebeurde vaker dat aristocraten zich in een harnas lieten

portretten bij een rots. Dit stond symbool voor (mannelijke) kracht en heroïsche daden. Margaret Lemon was niet de enige die zich liet identificeren met mannelijke eigenschappen. Henriëtte Maria, de vrouw van Karel I, en haar hofdames participeerden in maskerades, waarin ze zowel vrouwelijke als mannelijke rollen vervulden of rollen die als masculien werden gezien. Hierbij ontstaat een nieuw beeld van hoe wij het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* kunnen zien en vertalen.

# Inleiding

Anthony van Dyck (1599-1641) is een van de invloedrijkste portrettisten uit de zeventiende eeuw. Zijn invloed reikt tot ver in de achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw. Met name in Engeland, waar hij van 1632 tot aan zijn dood in 1641 werkzaam was aan het Engelse hof van Karel I, was zijn invloed groot. Zijn schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, geschilderd in circa 1638, een *portrait historié* van zijn minnares, was lange tijd een mysterie. Erminia is een fictief personage uit het epische gedicht *La Gerusalemme Liberata* van de Italiaanse dichter Torquato Tasso. De eerste complete publicatie dateert uit 1581 en werd gepubliceerd in Parma en Ferrara (Italië).<sup>1</sup> Erminia is een Moslim-prinses die verliefd wordt op de Christelijke ridder Tancredi, die op zijn beurt weer verliefd is op de amazone (krijgsvrouw) Clorinda. Erminia verkleedt zich in het harnas van Clorinda om Tancredi te redden, nadat ze te horen heeft gekregen dat hij gewond is geraakt. Hoewel er veel onderzoek is gedaan naar Van Dyck in Engeland, is er niet veel aandacht geweest voor dit schilderij, dat veel vragen oproept. De keuze voor het onderwerp is interessant: Waarom koos Van Dyck voor Erminia als rolmodel voor dit portret? De keuze voor een rolmodel kan een manier zijn voor de geportretteerde om zichzelf op een bepaalde manier neer te zetten. Echter, *Portraits historiés* waarin individuen werden geportretteerd als figuren uit de Bijbel, mythologie, antieke oudheid of literaire personages om parallellen te leggen tussen henzelf en de betreffende figuur, werden daarvoor bijna niet gezien in Engeland.<sup>2</sup>

Van Dyck werd aangesteld als hofschilder van Engeland en werd al in 1632 tot ridder geslagen. Hij kreeg een jaarsalaris van 200 pond plus een extra honorarium voor het portretten van de koninklijke familie. Hij schilderde voornamelijk portretten van de koning en zijn familie, de hofhouding en andere opdrachtgevers. Rolportretten of *portraits historiés* komen niet zo veel voor in zijn oeuvre. Van Dycks portretten zijn een combinatie van een gewoon portret, historiestuk en pastoraal portret. Hoewel maskerades, drama en poëzie populair waren aan het hof, zijn er maar enkele portretten die werkelijk als rolportret kunnen worden gezien. De meeste rolportretten zijn allegorisch, zoals het portret van *Venetia Stanley Lady Digby als Prudentia* uit circa 1633-1641 of het dubbelportret van *Sir George Villiers en lady Katherine Manners als Adonis en Venus* uit 1620. De manier waarop Van Dyck Margaret Lemon heeft afgebeeld in een rotsachtig landschap, haar theatrale kostuum, elegante houding en handgebaar, en Cupido naast haar die wijst naar iets wat voor de toeschouwer niet zichtbaar is, ademt een zekere mystieke, poëtische sfeer.

Kunsthistoricus Gustav Glück merkte op dat Van Dyck ook in andere schilderijen Margaret Lemon niet afbeeldde in de modieuze, rijk gedecoreerde kleding die andere dames aan het hof droegen. Ook zijn vrouw Mary van Ruthven, met wie hij in 1640 trouwde, droeg deze kleding niet. Hij volgde een andere traditie, namelijk die van Italiaanse renaissanceschilders met portretten van courtesanes, zoals Titiaans *Jonge vrouw in bont* uit 1535-1538, nu te zien in het

---

<sup>1</sup> Rensselaer W. Lee, 'Observations on the first Illustrations of Tasso's 'Gerusalemme Liberata', *Proceedings of the American Philosophical Society* Vol. 125 (1981) No. 5 (Oct.), pp. 329 – 356.

<sup>2</sup> Karen Hearn (ed.), *Van Dyck & Britain*, Tate London 2009, p. 93.

Kunsthistorisches Museum in Wenen.<sup>3</sup> Van Dyck was een groot bewonderaar van Titiaan. Hij heeft zijn werk en dat van andere Italiaanse kunstenaars nauwgezet bestudeerd tijdens zijn verblijf in Italië en gedurende zijn hele carrière. Ook had Van Dyck eerder al interesse in gedichten van Torquato Tasso. In het artikel van Elisa Goodman ‘Woman’s Supremacy over Nature: Van Dyck’s Portrait of Elena Grimaldi’, staan overeenkomsten in de wijze waarop hij Elena Grimaldi, een aristocratische dame uit Genua, heeft afgebeeld met gedichten van Tasso. Hierin gebruikt Tasso een hyperbolische woordenschat om zijn beeld van vrouwelijkheid te verhogen.<sup>4</sup> Tevens, schetste hij een wereld waar Van Dyck een grote sympathie voor voelde.<sup>5</sup> Daarom is het van belang dit schilderij beter te begrijpen, om terug te gaan naar Van Dycks periode in Italië, met name naar Genua waar hij de meeste tijd heeft doorgebracht en waar hij zijn belangrijkste opdrachtgevers had. In dit onderzoek wordt de volgende hoofdvraag beantwoord: in hoeverre heeft de tijd die Anthony van Dyck doorbracht in Genua in Italië (1621-1627) invloed gehad op het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* uit circa 1638, in relatie tot Torquato Tasso’s *Gerusalemme Liberata*?

De hoofdvraag wordt beantwoord aan de hand van drie deelvragen:

In hoeverre is er een verband tussen opdrachtgevers van Van Dyck in Genua, de kunstenaar zelf en *Gerusalemme Liberata*?

Welke invloed had *Gerusalemme Liberata* op kunstenaars in het algemeen in Italië in de periode 1581-1640?

Hoe paste Anthony van Dyck zijn opgedane ervaringen en kennis in Genua toe in zijn portretten in Engeland?

Van Dyck was van 1621 tot 1627 in Italië; hij verbleef van oktober 1621 tot februari 1622, 1623 en 1624 tot 1627 in Genua. Van Dyck was geïnteresseerd in moderne, in het Italiaans geschreven literatuur. Het Italiaans sprak hij vloeiend.<sup>6</sup> Tasso’s *Gerusalemme Liberata* was enorm populair in Italië en vooral binnen de aristocratische milieus, waarin Van Dyck zich bevond. De deelvragen worden in drie hoofdstukken behandeld. In het eerste hoofdstuk wordt gekeken naar de context van het schilderij, met een bijbehorende analyse van het portret, naar de relatie tussen Van Dyck en Margaret Lemon, alsmede naar de rol van Erminia die Margaret Lemon verbeeldt. Vervolgens zal in hoofdstuk 2 worden ingegaan op de connecties tussen Van Dyck, zijn opdrachtgevers in Genua en *Gerusalemme Liberata*, en de invloed van Tasso’s *Gerusalemme Liberata* op de beeldende kunsten in Italië van 1581 tot 1640. Er wordt vooral gekeken naar schilderkunst (schilderijen en fresco’s), en drukwerk (gravures, houtsneden, tekeningen voor drukwerk). Dit onderzoek richt zich alleen op opdrachtgevers van wie met

---

<sup>3</sup> Gustav Glück, ‘Reflections on Van Dyck’s early Death’, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Vol. 79 (1941) No. 465 Van Dyck’s number ( Dec.), p.193.

<sup>4</sup> Elisa Goodman, “Woman’s Supremacy over Nature Van Dyck’s Portrait “Elena Grimaldi”, *Artibus et Historiae* Vol. 15, (1994) No. 30, p. 130.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 137.

<sup>6</sup> Goodman 1994 (zie noot 4), p.130.

zekerheid is vast te stellen dat zij door Van Dyck zijn geportretteerd. Belangrijk is om een beeld te krijgen van Anthony van Dyck in Genua en de cultuur waar hij zich in bevond. Hoofdstuk 3 gaat terug naar het portret van Margaret Lemon om te kijken hoe Anthony van Dyck zijn ervaringen en opgedane kennis toepaste in zijn portretten. Ook wordt bekeken hoe hij reageerde op de Engelse hofcultuur en hoe hij Genuese elementen uit de Italiaanse kunst en literatuur verwerkte. Ten slotte de conclusie van het onderzoek, waarin de hoofdvraag ‘in hoeverre heeft de tijd die Anthony van Dyck doorbracht in Italië (1621-1627) invloed gehad op het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* uit circa 1638, in relatie tot Torquato Tasso’s *Gerusalemme Liberata*?’ wordt beantwoord.

Dit onderzoek gaat uit van een kunsthistorische benaderingswijze, waarin het sociaal- culturele leven van Anthony van Dyck en zijn omgeving voorop staan. In secundaire literatuur ( Millar 1997, Jaffé 2001, Glück 1939, Hearn 2009, Gordenker 2001, Roskill 1987) is al het een en ander verschenen over Van Dycks tijd in Genua en over zijn artistieke ontwikkeling in Engeland. In dit onderzoek wordt echter getracht een diepgaandere analyse te geven van zijn schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, in verband met Van Dycks werk en leven in Genua. Ook wordt onderzocht welke invloed dit heeft gehad op zijn latere kunstwerken in Engeland.

# Hoofdstuk 1: Margaret Lemon als Erminia

In dit hoofdstuk staat een korte samenvatting over *Gerusalemme Liberata* en de belangrijkste personages voor dit onderzoek plus een analyse van het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* en eerdere interpretaties van het schilderij. Vervolgens een beschrijving over Margaret Lemon en Anthony van Dyck. In welke context kan dit schilderij geplaatst worden tijdens zijn Engelse periode? Ten slotte staat een korte omschrijving over de bekendheid van *Gerusalemme Liberata* aan het Engelse hof vóór 1632.

## 1.1 Introductie: korte samenvatting *Gerusalemme Liberata*

*Gerusalemme Liberata*, geschreven door Torquato Tasso (1544-1595), is een epos uit 1581. Tasso beschrijft de krijgsdaden van het Christelijk leger tijdens de Eerste Kruistocht in het Heilige land. Tasso's epos bestaat uit twintig zangen, waarin de Eerste Kruistocht in 1099 en de blokkade van Jeruzalem centraal staan. Godfried van Bouillon (1060-1100) leidt deze kruistocht om Jeruzalem te veroveren op de Moslims. Daarnaast spelen verschillende liefdesverhalen een rol.<sup>7</sup>

Armida is een Saraceense (Moslim/Arabische) tovenaars. Zij wilde aanvankelijk Rinaldo, een Christelijke ridder, vermoorden in zijn slaap, maar wordt verliefd op hem. Ze ontvoert hem naar haar magische tuin op een eiland. Rinaldo wordt vervolgens ook verliefd op haar. Uiteindelijk wordt hij gevonden door twee ridders en moet hij Armida verlaten. Aan het eind van het verhaal wordt Armida gedoopt en gaat met Rinaldo mee als dienstmaagd.

Clorinda, een Sacreense prinses en krijgsvrouw, strijdt aan de kant van de Moslims. Zij redt twee Christelijke geliefden, Sofronia en Olindo, van de dood. De Christelijke ridder wordt verliefd op haar, maar zij heeft hier geen weet van. Door een vergissing doodt Tancredi haar op het slagveld. Vlak voordat ze overlijdt, doopt hij haar tot Christen.

Sofronia en Olindo zijn Christelijke geliefden die in Jeruzalem worden beschuldigd van diefstal en veroordeeld worden te sterven op de brandstapel. Sofronia neemt de schuld op zich om haar medechristenen te redden, maar Olindo probeert haar te redden door haar vrij te pleiten en zelf de schuld op zich te nemen. Uiteindelijk worden zij gered door Clorinda.

Erminia is een islamitische prinses die verliefd wordt op Tancredi, die weer verliefd is op prinses en krijgsvrouw Clorinda. Wanneer Erminia vermoedt dat Tancredi gewond is geraakt, vermomt zij zich door Clorinda's wapenuitrusting aan te trekken en hem te gaan zoeken. Als ze hem vindt, moet ze vluchten en vindt ze een schuilplaats bij een herdersfamilie in het bos. Later in het verhaal verlaat ze deze familie om Tancredi te zoeken. Ze vindt en geneest hem van zijn verwondingen. Van Dyck heeft Margaret Lemon als Erminia afgebeeld op het moment dat zij zich vermomt als Clorinda.

---

<sup>7</sup> Torquato Tasso, J.J.L. ten Kate (red.), *Jeruzalem Verlost. Heldendicht in Twintig zangen van Torquato Tasso (1863)*, Whitefish Montana 2009, pp. 1-508.



## 1.2 Het schilderij



Afbeelding 1. Anthony van Dyck, *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, circa 1638, olieverf op doek, 109,2 x 129,5 cm, The Duke of Marlborough, Blenheim Palace, Oxfordshire Engeland.

In het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia* uit circa 1638 (zie afb. 1) zien we een jonge vrouw in een wit gewaad met enorm wijde mouwen. Ze heeft over haar gewaad een bovenstuk aan van een harnas. Links naast haar staat een helm waar haar hand op rust. Rechts van de vrouw staat Cupido die naar rechts wijst. Ze staan in een rotsachtig landschap. Rechts in beeld achter de rotsen staat een eenvoudig huis, omringd door dichte bomen. Over de schouder van de vrouw is een blauwe mantel gedrapeerd. Haar haar is half opgestoken in een knot, versierd met parels en langs de zijkant van haar hoofd hangen losse krullen. Met haar rechterhand houdt ze een plooi vast van haar linkermouw, waardoor er een verfijnd en elegant handgebaar ontstaat. Ze kijkt naar de toeschouwer, terwijl Cupido wegstijgt in de richting waarnaar hij wijst. De geportretteerde vrouw is Margaret Lemon. Ze is te herkennen in andere portretten die Van Dyck van haar heeft geschilderd. Richard Symonds noemde Margaret Lemon als Van Dycks minnares in een notitie uit 1651.<sup>8</sup>

Het schilderij werd eerder geïnterpreteerd als Venus met het harnas van Mars met Cupido. Dit werd veroorzaakt door een beschrijving van Bellori, de zeventiende-eeuwse biograaf van Van

---

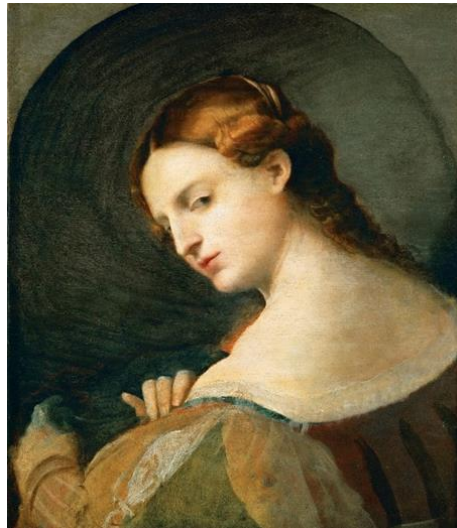
<sup>8</sup> Karen Hearn, (ed.), *Van Dyck & Britain*, Tate London 2009, p. 141.

Dyck die een van de werken van de kunstenaar beschreef in deze context.<sup>9</sup> Er is echter een schilderij van Van Dyck, *Venus at the forge of Vulcan*, uit 1629-1632, waar Venus een harnas voor haar lichaam houdt met Vulcanus en Cupido naast haar.<sup>10</sup> Het was kunsthistoricus Sir Oliver Millar die als eerste opperde dat de geportretteerde Erminia moet voorstellen (Millar 1982, no.42, p.85).

In een ander portret van Margaret Lemon van Anthony van Dyck uit circa 1638, neemt ze dezelfde pose aan als in haar rol als Erminia (afb. 2). Beide zijn een driekwart profielportret. Haar gezicht is over haar schouder naar de toeschouwer gericht en met haar vingers houdt ze een plooi op van haar mouw. Haar andere hand is niet zichtbaar door een latere afsnijding van het doek.<sup>11</sup> Van Dyck heeft voor deze pose gekeken naar een schilderij van Palma Vecchio (c.1480-1528): een portret van een onbekende jonge vrouw uit 1512-1514 (afb. 3).<sup>12</sup> Er bestaat ook een voorstudie gemaakt door Van Dyck, een pentekening die nu in de collectie van het Institut Néerlandais in Parijs is te vinden (afb. 4).<sup>13</sup>



2.



3.

Afbeelding 2. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, ca. 1638, olieverf op doek, 59.5 × 49.5 cm, Private collection, New York, USA.

Afbeelding 3. Palma Vecchio, *Portret van een jonge vrouw*, circa 1512-1514, verf op populierhout, 49 x 42,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wenen, Oostenrijk.

<sup>9</sup> Hearn 2009, (zie noot 2), p.141.

<sup>10</sup> Arthur K. Wheelock, et al, *Van Dyck paintings*, Brussels 1990, p. 221.

<sup>11</sup> The Frick Collection, 'Margaret Lemon', [http://www.frick.org/exhibitions/van\\_dyck/92](http://www.frick.org/exhibitions/van_dyck/92), geraadpleegd 5 mei 2017.

<sup>12</sup> Het schilderij van Palma Vecchio was in de jaren van 1630 in de collectie van de markies van Hamilton terecht gekomen, aangekocht samen met de Della Nave collectie – Bartholomeo Della Nave was een Venetiaanse koopman en kunstverzamelaar gestorven in 1636 – Van Dyck had toegang tot de collectie van de markies van Hamilton. Bron: Wood 1990, (zie noot 13) pp. 690-693. De markies van Hamilton had een grote verzameling Italiaanse kunst in zijn collectie, met name van Venetiaanse meesters. Zijn collectie installeerde hij in Wallingford House. Bron: Paul Shakerhaft, 'To Much Bewiched with Thoes Intysing Things: The Letters of James Third Marquis of Hamilton and Basil, Viscoent Feilding conceiving Collecting in Venice 1635-1639', *The Burlington Magazine* Vol. 129 (1986) No. 995 (Feb.), pp. 178 + 114-134.

<sup>13</sup> Jeremy Wood, 'Van Dycks 'Cabinet de Titien': The Contents and Dispersal of his Collection', *The Burlington Magazine* Vol. 132, (1990) No. 1051 (Oct.), pp. 690 – 693.



Afbeelding 4. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, tekening inktwassing, 28,8 x 14,5 cm, Institut Néerlandais Parijs, Frankrijk.

Het kostuum van Margaret Lemon als Erminia is geen eigentijdse weergave van een alledaagse japon. Volgens Karen Hearn is het witte hemd een overhemd, dat normaliter onder de kleding wordt gedragen en alleen te zien is wanneer zij zich uitkleedt in de slaapkamer.<sup>14</sup> Zij verwijst naar een gedicht van Edward Fairfax uit 1660, waarin hij Erminia beschrijft als ‘Strip to her petticoate.’<sup>15</sup> Emilie Gordenker heeft echter in haar publicatie *Anthony van Dyck (1599-1641, And the Representation of Dress in Seventeenth-century Portraiture* (2001) aangetoond, dat Van Dyck een nieuwe manier introduceerde in het weergeven van kleding op schilderijen in Engeland. Van Dyck gebruikte informele kleding die thuis werd gedragen als er geen bezoek kwam. Hij gebruikte ook wel ochtend- en/of avondkleding die geaccepteerd werd voor thuis of als kostuum in het theater, maar niet binnen de publieke ruimte of voor een portret.<sup>16</sup> Door deze combinatie ontstaat er een middenweg tussen een eenvoudig portret, portrait historié, allegorische en pastorale representatie.<sup>17</sup> In het schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, en in andere *portraits historiés* gebruikt Van Dyck draperieën die meer aandacht krijgen dan de details van het kostuum. De manier waarop hij bijvoorbeeld juwelen en de constructie van de mouwen weergeeft, heeft hij overgenomen van Venetiaanse kunstenaars. Ze zijn typerend voor Van Dyck.<sup>18</sup>

### 1.3 Margaret Lemon

Er is niet veel bekend over Margaret Lemon en wat bekend is, kan worden beschouwd als zeventiende-eeuwse roddel. Zo zou haar karakter jaloers en opvliegend zijn, ze zou Van Dyck hebben aangevallen en hebben geprobeerd in zijn duim te bijten toen hij haar liet weten dat hij zou gaan trouwen met Mary Ruthven.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Hearn 2009, (zie noot 2), p.141.

<sup>15</sup> Hearn 2009, (zie noot 2), p. 141.

<sup>16</sup> Emilie S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641, And the Representation of Dress in Seventeenth-century Portraiture*, Turnhout 2001, p. 52.

<sup>17</sup> Gordenker 2001, (zie noot 16), p. 24.

<sup>18</sup> Gordenker 2001, (zie noot 16), p. 44.

<sup>19</sup> Royal Collection, ‘Sir Anthony van Dyck (1599-1641), Margaret Lemon’, <https://www.royalcollection.org.uk/collection/402531/margaret-lemon-fl-1635-1640>, geraadpleegd 5 mei 2017.



Afbeelding 5. Samuel Cooper, *Margaret Lemon*, ca. 1635, miniatuur oval 12,1 cm, Fondation Custodia, Parijs, Frankrijk.

Dat Margaret Lemon een opvallende persoonlijkheid zou zijn geweest, valt op te maken uit het miniatuurportret, waarop ze in mannenkleding is afgebeeld (afb. 5). Samuel Cooper legde haar omstreeks 1635 vast op een miniatuurportret, waarop ze was gekleed als cavalerist.<sup>20</sup> Haar naam 'Margaret [in monogram] Lemon' staat linksonder geschreven.<sup>21</sup> Miniaturen waren kostbare en elite kunstobjecten. Ze werd gezien als een aantrekkelijke, knappe vrouw en waarschijnlijk was ze een courtisane. In deze context wordt hiermee een minnares bedoeld, een dame van plezier binnen de hoogste kringen aan het hof.<sup>22</sup> Margaret Lemon stond vaker model voor Van Dyck. Er is een portret van haar (afb. 6), waarin ze niets meer draagt dan een gedrapeerde mantel en een deel van haar borst laat zien. Dit portret is geïnspireerd op het Titiaans portret *Jonge vrouw in bont*, geschilderd in 1536-1538 (afb. 7). Anders dan

bij het schilderij van Van Dyck, draagt het model op dit schilderij een bontmantel. Het haar en de juwelen zijn in beide schilderijen naar de mode van dat moment, maar de kledingstukken zijn fantasie.

---

<sup>20</sup> Kunsthistoricus Bendor Grosvendor (1977 -) dateert Cooper's portret van Margaret Lemon in de late jaren 1630 of begin jaren 1640. Samuel Cooper werd direct beïnvloed door Van Dyck en ze waren ook bevriend. In deze periode was Cooper nog in dienst van zijn oom en produceerde hij alleen onafhankelijk miniatuurportretten voor cliënten van Van Dyck. In 1642 opende Cooper zijn eigen atelier. De compositie van het hoofd komt overeen met een portret van Margaret Lemon door Van Dyck uit 1638 te zien in Hampton Court Palace Engeland, zie afb.6. Bron: Bendor Grosvendor (ed.), *Warts and All ; The Portrait Miniatures of Samuel Cooper (1607/8 – 1672)*, 2013, pp. 6-7 + 17.

<sup>21</sup> Bendor Grosvendor (ed.), *Warts and All ; The Portrait Miniatures of Samuel Cooper (1607/8 – 1672)*, 2013, p. 17.

<sup>22</sup> The Frick Collection, 'Margaret Lemon', [http://www.frick.org/exhibitions/van\\_dyck/92](http://www.frick.org/exhibitions/van_dyck/92), geraadpleegd 5 mei 2017.



6.



7.

Afbeelding 6. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, ca. 1638, olieverf op doek, 93.3 x 77.8 cm, Hampton Court Palace, Engeland.

Afbeelding 7. Titiaan, *Girl in furs*, 1536-38, olieverf op doek, 95 x 63 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen Oostenrijk.

Van Dycks portretten van Margaret Lemon, vooral het portret met alleen een mantel om zich heen, ademen een intieme sfeer. Volgens kunsthistoricus Gustav Glück deed Van Dyck mee aan een Italiaanse renaissance-traditie om minnaressen of courtisanes af te beelden zonder modieuze, rijke kostuums en decoraties.<sup>23</sup> Kostuums waren een belangrijk onderdeel voor de geportretteerde, die zo zijn of haar status kon laten zien.<sup>24</sup> Van Dyck portretteerde zijn opdrachtgevers niet volgens de nieuwste mode, wat aangaf dat zij niet slaafs alles volgden. Populair aan het hof waren gedichten die het landelijk leven idealiseerde en de bijbehorende deugden die een rol speelden in pastoraal drama en literatuur. Van Dycks innovatie hield in dat hij de heersende modeverschijnselen verwijderde - zoals kanten manchetten en kragen - kleding versimpelde, maar toch kon hij de status van de geportretteerde subtiel tonen.<sup>25</sup>

#### 1.4 *Gerusalemme Liberata* aan het Engelse hof vóór 1632

Tasso's *Gerusalemme Liberata* was al snel na publicatie in 1581 enorm populair, niet alleen in Italië, maar in heel Europa. Tasso was bij schrijvers in Engeland al voor 1600 bekend en hij werd gezien als een van de grootste dichters aller tijden. Koningin Elizabeth I zou zelfs hele passages uit haar hoofd hebben gekend.<sup>26</sup> In 1600 publiceerde de Engelse dichter Edward Fairfax zijn vertaling van *Gerusalemme Liberata* en het was meteen een groot succes. Het was

<sup>23</sup> Gustav Glück, 'Reflections on Van Dyck's early Death', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Vol. 79 (1941) No. 465 Van Dyck's number ( Dec.), pp.193.

<sup>24</sup> Emilie S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641, And the Representation of Dress in Seventeenth-century Portraiture*, Turnhout 2001, p. 12.

<sup>25</sup> Gordenker 2001, (zie noot 24), pp.16-17.

<sup>26</sup> Charles Peter Brand, *Torquato Tasso: A study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge 1965, p. 226.

deze versie die de meeste Engelsen kenden als ze zeiden dat ze Tasso hadden gelezen. Koning James I zou deze versie van alle andere Engelse dichtkunst het meest waarderen en het was eveneens een favoriet van Karel I.<sup>27</sup>

Het schilderij van Van Dyck, *Rinaldo en Armida* uit 1629, was in opdracht van Karel I gemaakt (afb. 8) en hij had het bemachtigd via Endymion Porter, die als agent optrad in Antwerpen.<sup>28</sup> In 1632 kwam Van Dyck op verzoek van de Engelse koning Karel I naar Londen. De koning was onder de indruk van zijn schilderkunst, omdat hij in 1630 het schilderij van hem in zijn bezit kreeg. Het was dan ook niet vreemd dat juist Karel I geïnteresseerd was in het werk van Van Dyck, omdat zij beiden een voorliefde hadden voor Venetiaanse kunst. In het schilderij *Rinaldo en Armida* is het kleurenpalet door het rijke en verzadigde coloriet duidelijk aan Titiaan ontleend.<sup>29</sup> Het liefdesverhaal van Armida en Rinaldo werd vooral aan het Engelse hof geadoreerd. De thema's kwamen terug in maskerades, met name in die van Ben Johnson.<sup>30</sup> De laatste maskerade van Ben Johnson was in 1625, toen Karel I de hoofdrol vertolkte, en het was



Afbeelding 8. Anthony van Dyck, *Rinaldo and Armida*, 1629, olieverf op doek, 235,3 x 228,7 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore USA.

een directe verwijzing naar Rinaldo en Armida.<sup>31</sup> Hoewel het episch gedicht bekend en geliefd was aan het hof en bij schrijvers in Engeland, is dit in de kunstproductie niet terug te zien. Van Dyck was namelijk de enige kunstenaar die dit onderwerp voor 1641 heeft geschilderd voor Engelse opdrachtgevers. Ook binnen Engelse literatuur had het niet dezelfde grote navolging als in Italië, waar dichters imitaties maakten of in de stijl van Tasso heroïsche gedichten schreven.<sup>32</sup> Toch waren er wel dichters en schrijvers geïnspireerd door Tasso. Zij ontleenden elementen aan of baseerden delen op *Gerusalemme Liberata*. Hierover meer in hoofdstuk 3.

Dit episch gedicht was enorm populair, omdat in de zestiende eeuw belangstelling ontstond voor kruistochten. Er waren verschillende ontwikkelingen binnen Europa, zoals de contrareformatie, de welvarende macht van de paus, en het toenemend

<sup>27</sup> Brand 1965, (zie noot 26), p.241.

<sup>28</sup> Hearn 2009, (zie noot 2), p. 65.

<sup>29</sup> Christopher Brown, at al., *Antoon van Dyck 1599-1641*, Antwerpen 1999, p.28.

<sup>30</sup> Arthur K. Wheelock, et al, *Van Dyck paintings*, Brussels 1990, p. 221.

<sup>31</sup> Wheelock 1990, (zie noot 30), p. 222.

<sup>32</sup> Peter Lock, *The Routledge Companion to the Crusades*, New York 2013, p. 249.

bewustzijn van mogelijke bedreigingen door het Ottomaanse Rijk voor Christelijke landen in Centraal-Europa en het Mediterrane zeegebied. Tasso's gedicht speelt hier op in.<sup>33</sup>

Samenvattend kan worden geconcludeerd dat Margaret Lemon en Anthony van Dyck een relatie hadden, die verder ging dan model en kunstenaar. Van Dyck was een groot bewonderaar van Titiaan en dat is terug te zien in zijn portretten van Margaret Lemon waarin hij - in navolging van Italiaanse renaissancekunstenaars - haar als zijn minnares afbeeldde zonder rijk gedecoreerde kostuums en juwelen. Zo heeft Van Dyck de pose van Margaret Lemon direct overgenomen van een schilderij van Palma Vecchio. *Gerusalemme Liberata* was voor 1632 al bekend aan het Engelse hof. Er was in 1600 al een populaire Engelse vertaling. Karel gaf in 1629 opdracht aan Van Dyck om een andere scène uit *Gerusalemme Liberata* te schilderen, namelijk die van het liefdeskoppel Rinaldo en Armida. Het verklaart niet waarom Van Dyck juist koos voor Erminia als onderwerp. Dus zou het mogelijk zijn dat de reis naar Italië en met name naar Genua, een bepaalde impact heeft gehad op Van Dyck.

---

<sup>33</sup> Lock 2013 (zie noot 32), p. 257.

## Hoofdstuk 2: Anthony van Dyck in Genua

Voordat Anthony van Dyck naar Italië ging, werkte hij een korte periode (1620-1621) aan het hof in London. Van Dyck had in Antwerpen de aandacht getrokken van een buitenlandse bezoeker, namelijk Francesco Vercellini. Deze was de secretaris van The Earl of Arundel, een belangrijke kunstverzamelaar in Engeland. Van Dyck werd echter door de broer van de hertog van Buckingham naar Londen gehaald.<sup>34</sup> Hij werkte toen kort voor Jacobus I van Engeland en had ook andere opdrachtgevers, zoals de hertog van Buckingham. Voor de laatste heeft Van Dyck een dubbelportret (1619-1620) gemaakt van de hertog als Adonis met zijn echtgenote als Venus. Door zijn contact met de graaf van Arundel kwam Van Dyck in aanraking met allerlei kunstverzamelingen, zoals de verzamelingen van de graaf van Arundel en de hertog van Buckingham. Deze verzamelingen omvatten onder meer Italiaanse schilderkunst met in het bijzonder Titiaan en andere Venetiaanse schilders.<sup>35</sup> Waarschijnlijk heeft de graaf van Arundel Van Dyck aangemoedigd naar Italië af te reizen. Via de graaf van Arundel kreeg Van Dyck een reispas voor acht maanden.

Anthony van Dyck verbleef van 1621 tot en met 1628 in Italië. Hij gebruikte Genua als thuisbasis om van daaruit andere plaatsen te bezoeken en heeft er ook een aantal jaren gewoond en gewerkt. Hij kreeg al snel opdrachten voor portretten van aristocratische families. Van Dycks Italiaanse Schetsboek is een belangrijke bron over de interesses van Van Dyck tijdens zijn Italiaanse periode. In Genua bezocht hij kunstcollecties van onder andere zijn opdrachtgevers. Er is jammer genoeg niet veel documentatie gewaard gebleven over Van Dycks contacten met zijn Genuese opdrachtgevers. Behalve het schetsboek zijn er weinig andere tekeningen bewaard gebleven. Ook zijn er geen aanwijzingen over andere schetsboeken, die iets zouden laten zien waar van Dyck allemaal geweest is.<sup>36</sup> Niettemin betekent dat niet dat Van Dyck op andere wijzen niet beïnvloed of geïnspireerd raakte door wat hij zag en ervoer in Genua. In dit hoofdstuk wordt onderzocht in hoeverre er verbanden zijn tussen Van Dycks opdrachtgevers in Genua, Van Dyck zelf en *Gerusalemme Liberata*. En welke invloed *Gerusalemme Liberata* had op kunstenaars in het algemeen in Italië tussen 1581 en 1640. Speelde die invloed een rol bij de totstandkoming van zijn latere schilderij *Portret van Margaret Lemon als Erminia*? Daarnaast wordt gekeken welke invloed *Gerusalemme Liberata* had in het algemeen in Genua, om zo een beter beeld te krijgen van het culturele klimaat waarin Van Dyck zich bevond.

### 2.1 Genua

Genua was sinds 1528 een republiek - opgericht door Andrea Doria - en werd geregeerd door enkele aristocratische families. Aan het hoofd stond een *doge*, die om de twee jaar werd gekozen

---

<sup>34</sup> Christopher Brown, e.a., *Van Dyck 1599-1641*, Gent 1999, p.18.

<sup>35</sup> Brown 1999, (zie noot 29), p. 19.

<sup>36</sup> Christopher Brown at al., *Antoon van Dyck 1599-1641*, Antwerpen 1999, p.19.



uit de regerende families.<sup>37</sup> Deze machtige families, zoals Doria, Spinola, Grimaldi en Imperiale drukten een groot stempel op de stad als geheel; niet alleen op het gebied van architectuur en stedenbouw, maar ook door sociale orden, gebaseerd op familiegroepen die militaire, politieke en economische macht droegen.<sup>38</sup>



Afbeelding 9. Gerolamo Bordoni, *Gezicht op Genua*, 1616, olieverf op doek, 125 x 172 cm, Collectie prins Domenico Pallavicino.

Genua was een belangrijke havenstad in het noorden van Italië en had een groot commercieel netwerk, dat zich uitstrekte van Zuid-Italië tot het Iberische schiereiland en Vlaanderen. Genuezen hielden zich voornamelijk bezig met productie en handel in stoffen, geldhandel en commerciële handel, zoals het bevrachten van schepen. Door middel van hun enorme rijkdom investeerden aristocratische families in villa's, kunstwerken, zilver en andere luxe artikelen. Kunstcollecties werden niet louter aangelegd vanwege persoonlijke interesse, maar ook als statussymbool of als belegging.<sup>39</sup>

## 2.2 Anthony van Dyck in Genua

Anthony van Dyck kwam eind oktober 1621aan in Genua. Zijn keuze om eerst naar Genua te reizen zou voor de hand liggen, omdat hij al contact had met leden van de Balbi- en Cattaneo-

<sup>37</sup> Zie meer over het regeringssysteem tijdens de Republiek: Thomas Allison Kirk, *Genoa and the Sea: Policy and power in an early modern maritime Republic, 1559-1684*, Baltimore/London 2005, pp. 22-28.

<sup>38</sup> George Gorse, 'A Family Enclave in Medieval Genoa', *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 41 (1988) No. 3 Urban History in the 1980s, pp. 20-21.

<sup>39</sup> Christopher Brown at al., *Antoon van Dyck 1599-1641*, Antwerpen 1999, pp. 50-52.

families in Antwerpen.<sup>40</sup> zijn vader Franchois van Dyck had ook in Genua contacten.<sup>41</sup> Tussen Genua en Antwerpen bestonden handelsbetrekkingen door de stoffenhandel. Rubens, Van Dycks leermeester, bezocht Genua in 1604 tijdens zijn reis door Italië en had daar verschillende opdrachtgevers, zoals Gio Carlo Doria, Giovanni Vincenzo Imperiale, Marchesa Brigida Spinola Doria en Marchesa Maria Grimaldi. - Rubens was zo onder de indruk van de renaissancepaleizen, dat hij in 1622 het boek *Palazzi di Genova* publiceerde met architectuurtekeningen van zijn hand.<sup>42</sup> Hij was niet alleen een schilder, maar ook een diplomaat. Zijn connecties in Genua waren voor Van Dyck, als zijn voormalig leerling, heel gunstig om contact te leggen met allerlei potentiële opdrachtgevers.

In de periode 1600-1650 was er een actieve Vlaamse schilderskolonie in Genua. Dit kwam



Afbeelding 10. Anthony van Dyck, *Ruiterportret*, datering NB, olieverf op doek, 262 x 163 cm, Koninklijk Museum voor Schone kunsten Antwerpen, België.

onder andere door contacten met Genuese kooplieden en families in Vlaanderen. Daarbij had de stad vele rijke aristocratische families, die maar al te graag bereid waren om in kunst te investeren.<sup>43</sup> Er zijn bronnen die vermelden dat Van Dyck van Antwerpen naar Genua reisde, samen met Giovanni Agostino Balbi. Balbi was tijdens een zakenreis in 1620-1621 in Antwerpen en Van Dyck maakte daar zijn portret.<sup>44</sup> Het is echter niet helemaal duidelijk om welk portret het gaat. Het zou het ruiterportret kunnen zijn, dat nu in de collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen is opgenomen (afb. 10).<sup>45</sup> Giovanni Agostino Balbi werd ziek en stierf onderweg naar Italië. Van Dyck heeft het portret aangeboden aan de familie Balbi bij zijn aankomst in Genua. Hij verbleef daar enkele weken in het Balbi-paleis. Van Dyck verbleef ook bij de Vlaamse kunstenaars en kunsthandelaren Cornelis en Lucas de

<sup>40</sup> Brown at al 1999 (zie noot 39), p. 19.

<sup>41</sup> Brown at al 1999 (zie noot 39), p. 21.

<sup>42</sup> Arnauld Brejon de Lavergnée, 'The Age of Rubens', *The Burlington Magazine* Vol. 146 (2004) No. 1215 Decoratieve Arts 2004 (Jun.), pp.427-429.

<sup>43</sup> Brown at al 1999 (zie noot 39), p. 53.

<sup>44</sup> Brown at al 1999 (zie noot 39), p. 54.

<sup>45</sup> Het museum vermoed dat de ruiter een lid is van de familie Balbi – en volgens een inventarislijst in het Balbi archief bestond er een portret van Gio Agostino Balbi afgebeeld als ruiter. Bron: Balbi Family, 'Art Collection' [http://www.balbifamily.com/art.htm#gpm1\\_8](http://www.balbifamily.com/art.htm#gpm1_8), geraadpleegd 22 mei 2017.

Wael, bij wie hij een atelier kon opzetten.<sup>46</sup>

Van Dyck was door zijn vloeiende Italiaans goed op de hoogte van de moderne literatuur van zijn tijd. Hij was bekend met een aantal littéraires die hij tot zijn klantenkring kon rekenen. Daartoe behoorden Endymion Porter, een bekende beschermheer van dichters en de graaf en gravin van Arundel, acteurs in Jacobiaanse maskerades. Van Dyck schilderde portretten van de dichters John Suckling, Thomas Killigrew en Anton Giulio Brignole Sale uit Genua, de muzikanten François Langlois (graveur, kunsthandelaar uitgever), Hendrik Liberti (componist, zanger) en van Jacques Gaultier (componist en luitspeler).<sup>47</sup> Hieruit valt op te maken dat Van Dyck al geïntegreerd was in de literaire cultuur. Door zijn elegante verschijning en verfijnde manieren kwam hij over als een aristocratisch persoon die niet onderdeel was voor zijn opdrachtgevers, temeer daar hij over veel bedienden beschikte. Het is heel aannemelijk dat hij net zo'n gecultiveerde smaak had of ontwikkelde voor de literatuur en interesses als die van zijn aristocratische opdrachtgevers. Elise Goodman toonde aan dat Van Dyck voor zijn portret



Afbeelding 11. Anthony van Dyck, *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo*, 1623, olieverf op doek, 242.9 x 138.5 cm, National Gallery of Art Washington DC., USA.

van Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo uit 1623 (afb.11) gebruik maakte van geraffineerde poëzie over schoonheid van vrouwen om haar af te beelden. Hij benadrukte haar schoonheid, status en vrouwelijkheid in het schilderij door middel van het kleurgebruik voor de setting, objecten en figuren. Dit kan geplaatst worden in de context van promenade- en landhuisgedichten die in de mode waren in de late zestiende en zeventiende eeuw in Italië, Frankrijk en Engeland. Torquato Tasso was een van de dichters die in deze stijl gedichten schreef en Goodman verweeft in haar artikel Tasso's gedichten met Van Dycks portretten in Genua.<sup>48</sup> Zij toont aan dat Tasso voor Van Dyck een rol speelde in zijn schilderijen en dat het verweven van poëzie en schilderkunst in bepaalde kringen in Genua in de mode was in de zeventiende eeuw.

<sup>46</sup> Waarschijnlijk boden Lucas en Cornelis de Wael een stuk van hun atelier aan om zo Van Dyck en andere kunstenaars op weg te helpen – eventueel tegen een betaling. Veel Vlaamse kunstenaars beweerden dat ze bij de broers verbleven tijdens hun verblijf in Genua. Bron: Brown at al 1999 (zie noot 39), p. 54.

<sup>47</sup> Elise Goodman, 'Woman Supremacy over Nature: Van Dycks "Portrait of Elena Grimaldi"', *Artibus et Historiae* Vol. 15 (1994) No. 30, p. 130.

<sup>48</sup> Elise Goodman, 'Woman Supremacy over Nature: Van Dycks "Portrait of Elena Grimaldi"', *Artibus et Historiae* Vol. 15 (1994) No. 30, pp. 135- 141.

## 2.3 Opdrachtgevers in Genua

Genua was in het begin van de zeventiende eeuw een van de belangrijkste Europese steden, waarin de barokcultuur zich ontwikkelde. Zo was het werk van Torquato Tasso voor Giovanni Vincenzo Imperiale een belangrijke bron.<sup>49</sup> Giovanni Vincenzo Imperiale (1582-1640), afkomstig uit een invloedrijke familie, was een van Van Dycks opdrachtgevers en eerder van Rubens.<sup>50</sup> Van Dyck maakte twee portretten van Giovanni Vincenzo Imperiale in 1626 (afb.12 en afb.13). Hij was senator, admiraal, dichter, schrijver en getrouwd met Caterina Grimaldi. Na haar overlijden - na 1613 - trouwde hij met Brigida Spinola Doria. Rubens portretteerde haar al in 1606.<sup>51</sup> Giovanni Vincenzo Imperiale was een gepassioneerde kunstverzamelaar en was in het bezit van een grote kunstcollectie met onder andere schilderijen van Titiaan en Correggio.<sup>52</sup> Hij was zelfs een van de grootste verzamelaars in schilderijen, sculpturen en boeken in Genua in de zeventiende eeuw.<sup>53</sup> Imperiale was bevriend met de Genuese schilder Bernardo Castello (1557-1629), die in Villa Scassi Imperiale, in opdracht van Imperiale, scènes uit *Gerusalemme Liberata* schilderde in de *loggia* omstreeks 1602 (afb. 14) en het Palazzo Imperiale di Campetto decoreerde.<sup>54</sup> Beiden, zowel Castello als Imperiale, hebben een directe link met Tasso en *Gerusalemme Liberata*. Bernardo Castello maakte illustraties voor drie edities van Tasso's *Gerusalemme Liberata*; de eerste in 1590 en latere edities in 1604 en 1617. Voor elke editie waren er twintig illustraties. De eerste editie uit 1590 werd gepubliceerd in Genua. Gezien de populariteit illustreerde Castello ook de editie van 1604, die door Giovanni Vincenzo Imperiale werd voorzien van een introductie en werd gedrukt in Genua.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Giacomo Montanari, *Between Poetry and Painting: Giovanni Andrea dell'Anguillera's Metamorfosi as a model for Genoese Baroque Poets and Painters*, Genova 2016, ongepagineerd.

<sup>50</sup> Rubens maakte in opdracht van Gio. Vincenzo Imperiale twee mythologische schilderijen *Venus Lamenting the dead of Adonis* uit 1602, en de pendant *Hercules and Omphale* uit 1603 (Louvre Museum, Parijs). Bron: Arnauld Brejon de Lavergnée, 'The Age of Rubens. Genoa', *The Burlington Magazine* Vol. 146 (2004) No. 1215 Decorative Arts (Jun.), p. 428.

<sup>51</sup> Het portret van Marchese Brigida Spinola is nu in de collectie van het National Gallery of Art in Washington DC, USA. Bron: NGOA, 'Marchesa Brigida Spinola Doria', <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46159.html>> geraadpleegd 23 mei 2017.

<sup>52</sup> Lisa Rosenthal, *Gender, Politics and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge 2005, p.118

<sup>53</sup> Giacomo Montanari, *Between Poetry and Painting: Giovanni Andrea dell'Anguillera's Metamorfosi as a model for Genoese Baroque Poets and Painters*, Genova 2016, ongepagineerd.

<sup>54</sup> Mary Newcome, 'A Print by Valerio Castello after a Composition in the Villa Scassi by Bernardo Castello', *The Burlington Magazine* Vol. 125 (1983) No. 968 (Nov.), pp.680 -681.

<sup>55</sup> Mary Newcome, 'A Print by Valerio Castello after a Composition in the Villa Scassi by Bernardo Castello', *The Burlington Magazine* Vol. 125 (1983) No. 968 (Nov.), p. 144.



12.



13.

Afbeelding 12. Anthony van Dyck, *Portret van de Genuese admiraal Gian Vincenzo Imperiale* (repliek), 1626, olieverf op doek, 210 x 147 cm, Museum voor Schone Kunsten Brussel, België.

Afbeelding 13. Anthony van Dyck, *Giovanni Vincenzo Imperiale*, 1626, olieverf op doek, 128,4 x 105,4 cm, National Gallery of Art Washington DC, USA.

Waarschijnlijk was Van Dyck bekend met de kunstcollectie van Imperiale omdat hij schilderijen van Titiaan in zijn bezit had.<sup>56</sup> Imperiale was een van de grootste verzamelaars in schilderijen, sculpturen en boeken in Genua in de zeventiende eeuw.<sup>57</sup> Op die manier zou Van Dyck tijdens zijn bezoek deze fresco's gezien kunnen hebben.<sup>58</sup> Van Dyck bezocht namelijk andere kunstcollecties zoals van Giovanni Carlo Doria. In zijn Italiaanse schetsboek zijn er tekeningen te vinden van kunstwerken die in het bezit waren van Giovanni Carlo Doria.

In het Genuese culturele klimaat ontstonden nieuwe ideeën over vergelijkingen tussen kunst en dichtkunst/poëzie. Volgens Imperiale moesten beide kunstvormen de natuur weergeven op een

---

<sup>56</sup> Het schilderij *Venus en Adonis* van Titiaan uit circa 1555-1560 wordt genoemd in een inventaris uit 1648 opgemaakt na de dood van Imperiale (in 1648). Het schilderij is nu te zien in Getty Center, Museum North Pavilion Gallery N205. Bron: The J. Paul Getty Center, 'Venus and Adonis', < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/846/titian-tiziano-vecellio-venus-and-adonis-italian-about-1555-1560/>>, geraadpleegd op 11 juli 2017.

<sup>57</sup> Door zijn connecties was hij in staat om een belangrijke en bekende kunstcollectie aan te leggen. Direct na zijn dood, kocht Carlo II Gonzaga Nevers Hertog van Mantua de hele kunstcollectie. Echter, is er tot op heden niet veel onderzoek gedaan naar de collectie en patronage van Imperiale. Bron: T.J Standing, 'Reviewed Work(s) Gian Vincenzo Imperiale Politico, letterato e collezionista Genovese de seicento', *Renaissance Quarterly* Vol. 39 (1986) no. 4, pp. 747-748.

<sup>58</sup> Giovanni Vincenzo Imperiale's kunstcollectie werd na zijn dood (nadat de collectie eerst werd gekocht door Carlo II Gonzaga Nevers, Hertog van Mantua) doorverkocht aan Christina van Zweden. Een eerste vermelding van zijn kunstcollectie in het bezit van Christina van Zweden komt uit 1661 uit een notitie van Giovanni Pietro Bellori, hij was secretaris van Christina van Zweden. Bron: Lisa Rosenthal, *Gender, Politics and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge 2005, p. 115.

zichtbare manier.<sup>59</sup> Genua was in de zeventiende eeuw toonaangevend op het gebied van literatuur. Poëzie en schilderkunst werden met elkaar verbonden en versterkten elkaar.



Afbeelding 12. Bernardo Castello, *Gerusalemme Liberata* plafond fresco's Villa Scassi Imperiale Genua, Italië.

Er zijn in totaal zeven Genuese paleizen gedecoreerd met fresco's uit *Gerusalemme Liberata*, waarvan Bernardo Castello er vijf heeft gemaakt.<sup>60</sup> Fresco's waren zeer gewild in de jaren 1610-1620 bij de aristocraten; vooral Bernardo Castello werd veel gevraagd. In de jaren 1620 decoreerde hij het plafond in Palazzo Defranchi e Castelli met scènes uit *Gerusalemme Liberata* (afb.15).<sup>61</sup> Van Dyck zou een portret hebben gemaakt van de kinderen van De Franchi in 1625-1627. De titel van dit portret was voorheen *De Balbi-kinderen*, omdat het schilderij afkomstig is uit de collectie van de achttiende-eeuwse verzamelaar Constantino Balbi.<sup>62</sup> Er is geen zekerheid dat Van Dyck daadwerkelijk de kinderen van De Franchi heeft geportretteerd. Wel zeker is dat tijdens Van Dycks aanwezigheid in Genua, de frescoproductie hoogtijdagen kende.

<sup>59</sup> Giacomo Montanari, *Between Poetry and Painting: Giovanni Andrea dell'Anguillera's Metamorfosi as a model for Genoese Baroque Poets and Painters*, Genova 2016, ongepagineerd.

<sup>60</sup> Elisa Martini, 'Il Tasso istoriato La Gerusalemme Liberata tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo', *Le Sorti d'Orlando, Illustrazione e riscritture del furioso* (2013), p. 221.

<sup>61</sup> Mary Newcome, 'Bernardo Castello's Later Frescoes and Some Preliminary Drawings', *The Burlington Magazine* Vol. 118 (1976) No. 878 (May), pp. 300 + 303-305.

<sup>62</sup> The National Gallery, 'The Balbi Children', <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-the-balbi-children>>, geraadpleegd 23 mei 2017.



Afbeelding 13. Bernardo Castello, *Gerusalemme Liberata* plafond fresco, Palazzo Defranchi e Castello, Genua Italië.

In Palazzo Nicolás Grimaldi (vico San Luca) is in de mezzanine (tussenruimte) een fresco bewaard gebleven van Lazzaro Tavarone met Olindo en Sofronia, een liefdeskoppel uit *Gerusalemme Liberata* (afb.16).<sup>63</sup> De scène toont het moment waarop Sofronia wordt gered door Olindo. Sofronia is vastgebonden aan een paal, omdat ze zichzelf ervan beschuldigt de Christenen de kans te geven om binnen de stadsmuren te komen, dit was destijds een misdaad. Haar geliefde Olindo probeert haar te redden door de schuld op zich te nemen. De keuze van Grimaldi voor dit onderwerp zou kunnen voortkomen door de intrinsieke boodschap die dit verhaal uitdraagt, namelijk zelfopoffering. Hierbij speelt zowel schilderkunst als poëzie een rol, zodat het een educatieve functie heeft. Er valt niet met zekerheid te stellen dat Van Dyck contact had met Nicolás Grimaldi of dat hij deze fresco gezien heeft.

In Palazzo Cattaneo Adorno (nummer 8 en 10) - bestaande uit twee woningen in één huis - heeft Lazzaro Tavarone fresco's geschilderd (in nummer 10) van de Eerste Kruistocht van Jeruzalem in 1624. Tasso's *Gerusalemme Liberata* gaat over deze eerste kruistocht. In de literatuur valt deze fresco onder de *Gerusalemme Liberata* fresco's. Palazzo Cattaneo Adorno wordt gezien als een van de mooiste Genuese paleizen. Waarschijnlijk woonde Gio Batta Adorno met zijn vrouw Maria Catherina Durazzo Adorno hier in van 1614 tot 1664.<sup>64</sup> Catherina Durazzo Adorno zou wellicht door Van Dyck geporteerd kunnen zijn. Hiervan is alleen een *modello*

<sup>63</sup> Andrea Buzzoni, *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, Bologna 1985, pp. 214-215.

<sup>64</sup> Cesecu, "Genealogia Adorno", <<http://www.cesecu.it/archivio/Genealogie%20Spinola-Raggi-Salvago.pdf>> geraadpleegd 26 mei 2017. En: Irolli, "Via Garibaldi 8 Lazzaro e Giacomo Spinola", <[http://www.irolli.it/genova\\_unesco/palazzo/via\\_garibaldi\\_8.html](http://www.irolli.it/genova_unesco/palazzo/via_garibaldi_8.html)> geraadpleegd 26 mei 2017.

bekend dat is te zien in Palazzo Durazzo-Pallavicini. Het paleis is privébezit van de familie (afb. 18).<sup>65</sup>

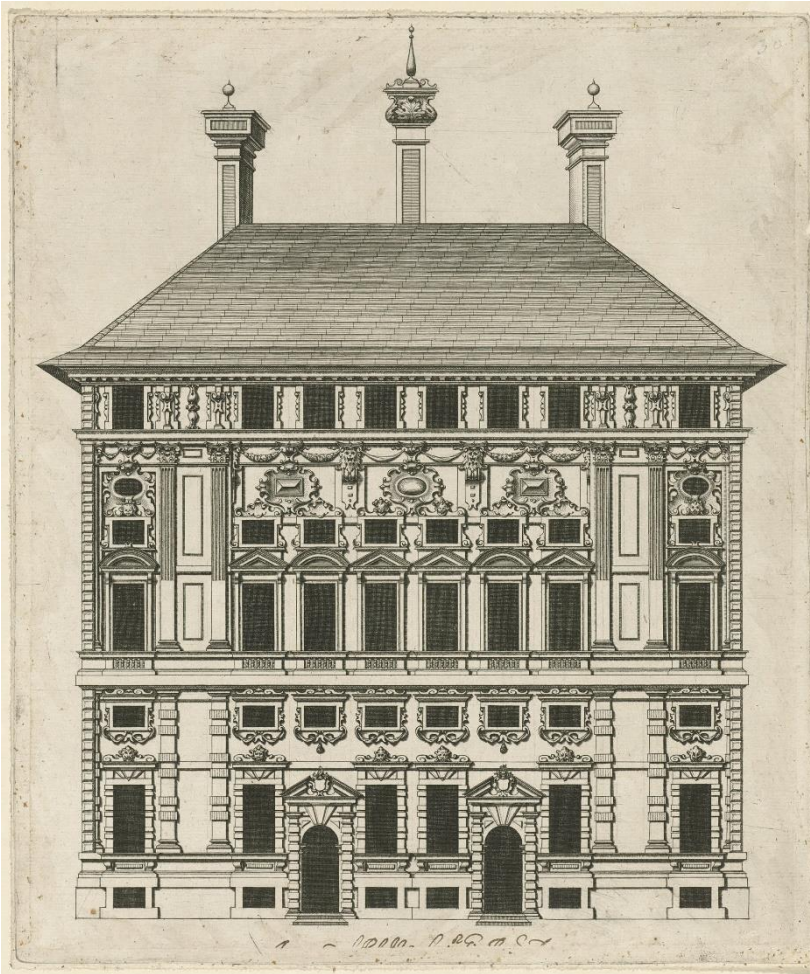
Onderwerpen voor fresco's en schilderijen zijn meestal een bewuste keuze van de opdrachtgever om een boodschap over te dragen. Binnen *Gerusalemme Liberata* komen verschillende thema's aan bod, zoals gerechtigheid, moraliteit, het gevecht tussen goed en kwaad, gecombineerd met historie, legende en poëtische inventie. Deze liefdesverhalen vertellen ook hun eigen verhaal over deugdzaamheid, moraliteit en zelfopoffering. Zulke thema's werden ingezet door opdrachtgevers om hun eigen status, prestaties en ambities te verheerlijken.



Afbeelding 14. Lazzaro Tavarone, *Olindo en Sofronia*, circa 1615, plafond fresco, Palazzo Grimaldi, Genua Italië.

<sup>65</sup> Mina Gregori, *Le Musée des offices et le Palais Pitti: La peinture à Florence*, Place des Victoires 2000, pp. 522-526.





Afbeelding 15. Toegeschreven aan Nicolaes Ryckmans (onder toezicht van P.P. Rubens), *Palazzo Cattaneo Adorno*, 1622, gravure, 31,1 x 26 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 16. Anthony van Dyck, *Catherine Durazzo Adorno*, (?) 1622, karton, *Palazzo Durazzo Pallavicini*, Genua Italië.

Er kunnen ook meer politieke redenen ten grondslag liggen aan de populariteit van *Gerusalemme Liberata*. De eerste kruistocht van 1099 waar het hele verhaal om draait, heeft een directe link met Genua. Guglielmo Embriaco (1040-1102), een Genuese koopman en militaire leider, bood assistentie aan de pauselijke staten tijdens de Eerste Kruistocht in Jeruzalem.<sup>66</sup> In 1102 werd Guglielmo Embriaco benoemd tot consul van Genua. Hij is afgebeeld op de façade van Palazzo San Giorgio in Genua, gebouwd in 1290 (afb.19). In Venetië gebeurde iets soortgelijks. In 828 zouden twee Venetiaanse kooplieden het stoffelijk overschot van de evangelist Marcus hebben gestolen uit Alexandrië. Door het relik te bedekken met varkensvlees bereikten zij dat de Moslims niet keken wat er onder lag. Zij mogen immers geen varkensvlees



Afbeelding 19. Niet bekend, Guglielmo Embriaco, façade Palazzo San Giorgio, Genua Italië.



Afbeelding 20. Bernardo Castello, *Armida abandoned by Rinaldo*, 1617, gravure, 27,6 x 18, 6 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, USA.

aanraken.<sup>67</sup> In de San Marco wordt het relik bewaard. In Venetië werd Sint Marcus verheerlijkt binnen de Venetiaanse cultuur en hij is ook patroonheilige van de stad. De woelige periode tijdens de reformatie en contrareformatie waren waarschijnlijk een reden voor regerende aristocratische families om de geschiedenis van Genua en haar prestige als machtige republiek te benadrukken. De Eerste Kruistocht markeert voor Genua namelijk het begin als een machtige en rijke staat.<sup>68</sup> Jeruzalem en daarmee Tasso's epos symboliseren de kracht van Genua. De opdrachtgevers die fresco's lieten aanbrengen, waren voornamelijk families die doges en ambassadeurs hebben geleverd. Opvallende scènes zijn het beleg van Jeruzalem, de rol van Guglielmo Embriaco en die van Villa Scassi Imperiale (afb.14) en Palazzo Defranchi e Castello (afb.15). Tekeningen en gravures van Bernardo Castello

<sup>66</sup> Elisa Martini, 'Il Tasso istoriato La Gerusalemme Liberata tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo', *Le Sorti d'Orlando, Illustrazione e riscritture del furioso* (2013), pp. 213-231.

<sup>67</sup> Thereliquarian, 'Saint Mark, Patron Saint of Venice', website: reliquarian, 27 december 2012, < <https://reliquarian.com/2012/12/27/saint-mark-patron-saint-of-venice/> > geraadpleegd op 7 juni 2017.

<sup>68</sup> Elisa Martini, 'Il Tasso istoriato La Gerusalemme Liberata tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo', *Le Sorti d'Orlando, Illustrazione e riscritture del furioso* (2013), pp. 220-224.

voor de literaire publicaties, vooral uit 1604 en 1617 hebben een meer pastorale setting om beter in de smaak te vallen binnen bepaalde culturele kringen (afb. 20). Deze pastorale afbeeldingen zouden de politieke boodschap meer verhullen.

## 2.4 Kunstproductie *Gerusalemme Liberata* in het algemeen

Schilderijen met als onderwerp scènes uit *Gerusalemme Liberata* kwamen vaak voor onder tijdgenoten van Van Dyck in Italië. Denk daarbij met name aan de liefdeskoppels Clorinda en Rinaldo, Erminia en Trancredi, en Olindo en Sofrinia. Kunstenaars van de Bolgonese school (onder andere Ludovico en Annibale Carracci, Domenico Zampieri detto Domenichino, Alessandro Tiarini) hebben in de periode 1600-1630 veel schilderijen geproduceerd met Erminia als onderwerp. Meestal is Erminia afgebeeld met Trancredi of met de herders. Een



Afbeelding 21. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Erminia discovers the wounded Tancredi*, 1619, olieverf op doek, 145,5 x 187, 5 cm, Doria Pamphilj Gallery Rome, Italië.

voorbeeld is *Erminia discovers the wounded Tancredi* (1619) door Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666) in de collectie van Doria Pamphilj Gallery in Rome (zie afb.21). Schilderijen waar alleen Erminia is afgebeeld komen in deze periode bijna niet voor. Er is wel een voorbeeld hiervan (afb. 22). Dit schilderij is van Bernardo Strozzi (1581-1641) een succesvol Genuese schilder, die eerst als kapucijner monnik leefde in een klooster in Genua.<sup>69</sup> De opdrachtgever voor dit schilderij is niet bekend. Strozzi vertrok rond 1630-1633 naar

Venetië om nooit meer terug te keren naar Genua. Gezien de datering van het schilderij is het heel goed mogelijk dat het is gemaakt voor een opdrachtgever in Genua.<sup>70</sup> Strozzi had vooral prominente geestelijke en particuliere opdrachtgevers. Hij had een groot atelier in Genua en produceerde schilderijen, altaarstukken en fresco's.<sup>71</sup> Strozzi werd beïnvloed door zowel Rubens als Van Dyck; ook had hij contact met Giovanni Carlo Doria die naar alle waarschijnlijkheid een paar schilderijen van Strozzi in zijn collectie had.<sup>72</sup> Rubens en Van Dyck

<sup>69</sup> Boijmans van Beuningen, "Bernardo Strozzi", < <http://collectie.boijmans.nl/nl/maker/17176/Bernardo-Strozzi> > geraadpleegd 27 mei 2017.

<sup>70</sup> Andaleeb Badice Banta, 'Trials and Tribulations: New documentary Evidence for Bernardo Strozzi in Genua', *The Burlington Magazine* Vol. 151 (2009) No. 1270 (Jun.), pp 14-18.

<sup>71</sup> Andaleeb Badice Banta, 'Trials and Tribulations: New documentary Evidence for Bernardo Strozzi in Genua', *The Burlington Magazine* Vol. 151 (2009) No. 1270 (Jun.), p. 14.

<sup>72</sup> Schilderijen die Giovanni Carlo Doria in zijn bezit waren waarschijnlijk *St. Catherine of Alexandrië* uit circa 1610, en *St. Cecilia* uit 1618-20, maar er zijn documenten die dit ondersteunen. Bron: Piero Boccardo,



Afbeelding 22. Bernardo Strozzi, *Erminia*, olieverf op doek, datering NB, 102, 2 x 74 cm, bewaarplaats onbekend.

hadden eveneens contact met Doria; Van Dyck bezocht zijn kunstcollectie in zijn *palazzo*. Het is niet met zekerheid te zeggen of van Dyck schilderijen heeft gezien met Erminia. Van Dyck zou niet op al te goede voet hebben gestaan met Genuese kunstenaars, dus zijn contact met Genuese schilders zou beperkt geweest kunnen zijn. Daarom is het aannemelijker dat Van Dyck met zijn (intellectuele en gecultiveerde) opdrachtgevers sprak over Italiaanse kunst en literatuur. In zijn Italiaanse schetsboek zijn geen directe bewijzen te vinden naar *Gerusalemme Liberata*. Hierbij is een kanttekening op zijn plaats: zijn schetsboek is een belangrijk document dat inzicht geeft in zijn ambities, doelstelling en interesses als schilder, maar het moet niet gezien worden als een indicator van alle kunstwerken die Van Dyck heeft gezien.<sup>73</sup> In zijn schetsboek staan voornamelijk - meer dan een kwart -

schetsen van kunstwerken van Titiaan, en van Dürer, Rafael, Parmigiano Sebastiano del Piombo, Veronese, Leonardo, Gentilschi, Guercino en Annibale Carracci.<sup>74</sup> Er zijn verschillende theorieën over het doel van het schetsboek. David Jaffe concludeert dat Van Dyck zijn schetsboek gebruikte voor composities en inventies van andere kunstenaars die hij later omzette in zijn eigen stijl.<sup>75</sup>

Samenvattend kan worden gesteld dat Tasso's episch gedicht door veel Genuese aristocraten bewonderd werd en een grote invloed had op de kunstproductie. Schilderijen en fresco's in *palazzo's* van scènes uit *Gerusalemme Liberata* werden in opdracht gemaakt door onder andere opdrachtgevers van Van Dyck. De uit een machtige familie stammende Giovanni Vincenzo Imperiale was nauw betrokken bij *Gerusalemme Liberata* door zijn bijdrage aan een inleiding voor een editie uit 1604. Hij was bevriend met de Genuese kunstenaar Bernardo Castello, die

---

'Bernardo Strozzi: Venice and Baltimore', *The Burlington Magazine* Vol. 137 (1995) No. 1113 (Dec), pp. 868-870.

<sup>73</sup> Een belangrijke bron voor Van Dyck waren prenten, een zesde deel van schetsboek bestaan uit tekeningen naar prenten. Bron: David Jaffe, 'New Thoughts on Van Dycks Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* Vol. 143 (2000) No.1183 (Oct.), p.621.

<sup>74</sup> David Jaffe, 'New Thoughts on Van Dycks Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* Vol. 143 (2000) No.1183 (Oct.), p. 614.

<sup>75</sup> David Jaffe, 'New Thoughts on Van Dycks Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* Vol. 143 (2000) No.1183 (Oct.), pp. 622-624.

voor meerdere edities tekeningen heeft gemaakt en fresco's voor palazzo's van Imperiale, een kunstverzamelaar en dichter. Van Dyck was geïnteresseerd in Italiaanse literatuur en poëzie. Enkele vrienden en kennissen behoorden tot de intellectuelen van zijn tijd. Uit een eerdere studie van Elisa Goodman blijkt dat Van Dycks portret van Elena Grimaldi gezien kan worden in de context van onder andere Tasso's gedichten over vrouwelijke schoonheid. Hij zou dat gebruikt kunnen hebben als referentiekader voor zijn vrouwelijke portretten om status en schoonheid weer te geven, in ieder geval voor het portret van Elena Grimaldi. Waarschijnlijk ontwikkelde Van Dyck een gecultiveerde smaak, gelijk aan die van zijn opdrachtgevers. Het blijkt dat bij een aantal van zijn opdrachtgevers *Gerusalemme Liberata* een grote rol speelde. De combinatie van poëzie en kunst is hier heel duidelijk aanwezig en is het heel goed mogelijk dat Van Dyck deze overeenkomst terug zag aan het hof van Karel I in Engeland. Voor zijn portret van *Margaret Lemon als Erminia* zou Van Dyck dit op zijn eigen manier hebben toegepast.

# Hoofdstuk 3: Anthony van Dyck in Engeland

In dit hoofdstuk wordt de laatste deelvraag behandeld: Hoe paste Anthony van Dyck zijn opgedane ervaringen en kennis in Genua toe op zijn portretten in Engeland? En in hoeverre is dat van invloed is geweest op Van Dycks portret *Margaret Lemon als Erminia*? Ook moeten we bekijken hoe Van Dyck reageerde op de heersende hofcultuur, om zo te kunnen zien of dat van invloed is geweest op het schilderij. Karel I en zijn hofhouding deelden een gezamenlijke interesse en smaak voor bepaalde onderwerpen en activiteiten, zoals voor Venetiaanse kunst uit de zestiende eeuw, maskerades, toneel en poëzie. Poëzie en schilderkunst waren nauw aan elkaar verboden in Van Dycks tijd aan het Engelse hof.

## 3.1 Engelse literatuur

Torquato Tasso's epos *Gerusalemme Liberata* had grote invloed op een aantal Engelse dichters die een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan de Engelse literatuur.<sup>76</sup> Edmund Spenser publiceerde in 1590 een episch gedicht in de vorm van een allegorisch drama *The Faerie Queene*.<sup>77</sup> Dit was een ode aan koningin Elizabeth I in de rol van Faerie Queene en losjes gebaseerd op de Koning Arthur-legenden.<sup>78</sup> Hoewel ridders en gevechten in het verhaal voorkomen, zijn ze niet verwickeld in een religieuze oorlog, zoals in *Gerusalemme Liberata*.<sup>79</sup> Ze verwijzen wel naar de Anglicaanse kerk als de ware kerk tegenover de kerk van Rome. Een ander bekend werk aan het hof was van Sir Philip Sidney. Zijn werk *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ook kortweg bekend als *Arcadia*, werd gepubliceerd aan het einde van de zestiende eeuw, dit is een heroïsch gedicht met pastorale elementen.<sup>80</sup>

## 3.2 Platonische liefde en poëzie

Platonische liefde was een geliefd thema aan het hof. Het idee kwam uit Italië tijdens de renaissance en waaide later over naar Frankrijk. Het concept werd in Engeland geïntroduceerd door koningin Henriëtte Maria, de vrouw van Karel I. Zij bracht het mee uit haar thuisland Frankrijk.<sup>81</sup> Binnen de literaire platonische liefde waren verschillende categorieën van toepassing. De eerste is het *salon* type, waarbij een vrouw haar bedienden gunstig beïnvloedt. Als dank prijzen ze haar met poëzie en toewijdingen. Dit type was populair aan het hof in de jaren 1620. Type twee draait om twee geliefden: een dame en haar minnaar die haar het hof

---

<sup>76</sup> C.P. Brand, *Torquato Tasso: A Study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge 1965, pp. 226-277.

<sup>77</sup> Joanne Craig, 'The Image of Mortality: myth and history in the Faerie Queene' *ELH* Vol. 39 (1972) No. 4 (Dec.), p.520.

<sup>78</sup> Joanne Craig, 'The Image of Mortality: myth and history in the Faerie Queene' *ELH* Vol. 39 (1972) No. 4 (Dec.), pp.522-23.

<sup>79</sup> *The Faerie Queene* heeft een aantal elementen en personages ontleent aan *Gerusalemme Liberata*, en waarin fictie vermengt wordt met historische gebeurtenissen uit de Engelse geschiedenis. Bron: romancing the renaissance, 'The Faerie Queene', 27 oktober 2016, < <https://romancingtherenaissance.wordpress.com/the-faerie-queene/>>, geraadpleegd 11 juli 2017.

<sup>80</sup> Edwin Greenlaw, 'Shakespeare's Pastorals', *Studies in Philology* Vol. 13 (1916) No. 2. (Apr.), p.124.

<sup>81</sup> Erik Larsen, 'Van Dycks English period and Cavalier Poetry', *Art Journal* Vol. 31 (1972) No. 3, p. 257.

maakt. Het derde type lijkt op die van de troubadour, maar is verpakt in filosofisch jargon. Henriëtta Maria had haar eigen versie van platonische liefde aan het hof ontwikkeld, afgeleid van de Franse stijl. Het is een combinatie van het *salon* type met neoplatonische eigenschappen over schoonheid, deugden en liefde. De nadruk ligt op de noodzaak van zelfbeheersing en op het ontwikkelen van kwaliteiten als vroomheid, kuisheid, medelijden en bescheidenheid.<sup>82</sup> Deze vorm van platonische liefde werd verwerkt in maskerafes, pastorale drama's en andere toneelspelen in 1630-1640. Henriëtta Maria speelde - vaak samen met de koning - de hoofdrol in maskerafes. Dichters aan het hof waardeerden Van Dycks portretten en schreven gedichten over de geportretteerden. Dichters als Edmund Waller, verbonden Van Dycks portretten met de opvatting van het Engelse hof over schoonheid.<sup>83</sup> Waller noemt Lady Dorothy Sidney; zij is het onderwerp van zijn gedicht 'On my Lady Dorothy Sidney's picture'. In het gedicht roemt hij haar schoonheid in het portret van Van Dyck, die groter is dan de heldinnen in zijn eigen grote gedicht 'Arcadia'.<sup>84</sup> Er zijn meerdere portretten van haar gemaakt door Van Dyck, maar waarschijnlijk refereert Sidney's gedicht aan het portret van Lady Dorothy uit circa 1637-1639. Op het portret wijst ze naar een roos in een klassiek gedecoreerde urn. Een roos is het symbool voor de godin Venus en dus het symbool voor de liefde dat naar haar aankomend huwelijk in 1639 zou verwijzen.<sup>85</sup>

### 3.3 Pastorale vrouwenportretten

Veel van Van Dycks portretten zijn pastorale of Arcadische portretten van vrouwen aan het hof. Ze verwijzen niet direct naar een specifiek allegorisch of historisch personage. Het portret van Olivia Porter, vrouw van Endymion Porter (1640) is hier een goed voorbeeld van (afb. 23).



Afbeelding 23. Anthony van Dyck, *Portrait of Olivia, Mrs. Endymion Porter*, 1635-1639, olieverf op doek, The Bowes Museum, Engeland.

<sup>82</sup> Emilie E.S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) And the representation of dress in the seventeenth-century portraiture*, Turnhout 2001, p. 18.

<sup>83</sup> Gordenker 2001 (zie noot 82), p. 19.

<sup>84</sup> Karen Hearn (ed.), *Van Dyck & Britain*, London 2009, p. 118.

<sup>85</sup> Hearn (ed.) 2009 (zie noot 84), p. 118.

Afbeelding 24. Anthony van Dyck, *Portrait of Mary Villiers Duchess of Richmond and Lennox with her cousin Charles Hamilton, Lord Arran, as Cupid*, 1636, olieverf op doek, Raleigh North Carolina Museum of Art, USA.

Een van de portretten die wel direct verwijst naar een personage is een *portrait historié* Lady Mary Villiers as St. Agnes (circa 1637). Het portret is een verwijzing naar haar tweede huwelijk dat vlak daarna zou plaatsvinden. Sint Agnes is namelijk de patroonheilige van vrouwen die op korte termijn in het huwelijk treden.<sup>86</sup> Een ander opvallend voorbeeld van een *portrait historié* is het portret van *Mary Villiers Duchess of Richmond and Lennox with her cousin Charles Hamilton, Lord Arran, as Cupid*, (1636). Zij is hierop afgebeeld met haar neefje Charles Hamilton, Lord Arran als Cupido. Hoewel Bellori, Van Dycks biograaf, het portret duidelijk omschrijft als een *portrait historié*, heeft haar kostuum minder kenmerken dan zijn romantische fictieve kostuum. De gebruikelijke draperieën, zoals in haar andere portret als Sint Agnes ontbreken - en haar kostuum heeft meer elementen van een reguliere jurk. De lage neklijn en de afwezigheid van de manchetten en kraag zijn wel romantisch.<sup>87</sup> Al zijn portretten van Engelse vrouwen zijn elegant weergegeven, met vaak vrouwelijke symbolen als bloemen. Daarbij kunnen de portretten indirect verwijzen naar pastorale drama's die populair waren aan het hof.

### 3.4 Van Dycks innovaties en Engelse en Italiaanse invloeden

Van Dyck gebruikte allerlei motieven van andere kunstenaars, zoals kolommen, gordijnen en draperieën. Vooral Titiaan en andere Venetiaanse kunstenaars die door de Engelse hofhouding werden bewonderd, vormden een directe inspiratiebron. Maar Van Dyck was innovatief en creëerde zijn eigen stijl in het motiefgebruik in zijn portretten. Zijn locaties namen andere vormen aan door toevoegingen van natuurlijke elementen als grote rotspartijen, grotten en traditionele buitenlocaties, zoals tuinen of landschappen die refereren aan buitenlandse reizen.<sup>88</sup> Volgens Zirka Filipczak waren rotspartijen niet gebruikelijk in portretten voordat Van Dyck ze ging toepassen. Daarvoor werden rotsen en grotten geassocieerd met onderwerpen als kluizenaars in de wildernis. Maar ook als theatersetting was het gebruikelijk om rotsen als wildernis te verbeelden, waarin moeilijkheden overwonnen moesten worden. Rotsen werden veel gebruikt in maskerades.<sup>89</sup>



Afbeelding 75. Anthony van Dyck, *Thomas Howard, 14th Earl of Arundel, with his Grandson, Thomas, later 5th Duke of Norfolk*, 1636-36, olieverf op doek, 144,8 x 121,9 cm, The Duke of Norfolk, Arundel Castle, West Sussex, Engeland.

<sup>86</sup> Hearn (ed.) 2009 ( zie noot 84), p. 93.

<sup>87</sup> Gordenker 2001 (zie noot 82), pp. 53-54.

<sup>88</sup> Zirka Zaremba Filipczak, 'Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits' in: Arthur K. Wheelock e.a., *Van Dyck Paintings*, London 1991, p.59.

<sup>89</sup> Filipczak 1991 (zie noot 88), p.59.



Zirka Filipczak merkt op dat Van Dyck vaak ruige landschappen gebruikte in combinatie met mannen in harnassen om zo heroïsche kracht of ontberingen van oorlog te symboliseren. Een goed voorbeeld is het portret van Thomas Hamilton met zijn kleinzoon uit 1635-1636 (zie afb.25). Hij staat in zijn harnas tegen een achtergrond van een grote rots terwijl zijn kleinzoon voor een gedecoreerd gordijn staat. Hier is een sterk contrast te zien tussen achtergrond en figuren.

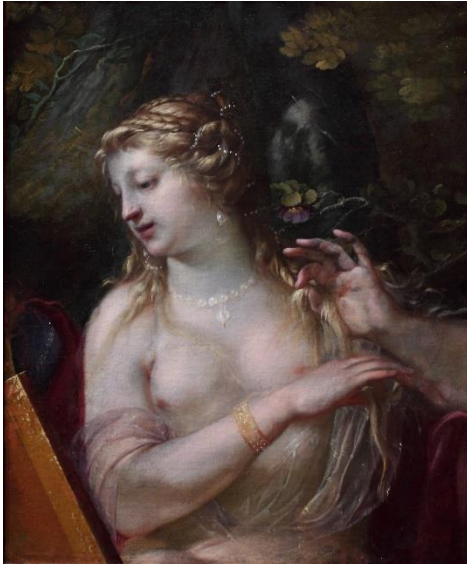
Maar in zijn vrouwenportretten gebruikt Van Dyck ook rotsen voor vrouwen met verschillende achtergronden, leeftijden en geloof. Het zou kunnen, dat rotsen een allegorische betekenis uitdragen of als visuele tegenhanger worden gebruikt van vrouwelijke schoonheid om elegantie en sierlijkheid te benadrukken.<sup>90</sup> Volgens Egbert Haverkamp-Begemann zouden rotsen in vrouwenportretten bij Van Dyck standvastigheid symboliseren; dat werd gezien als een zeldzame deugd bij vrouwen. Of dit van toepassing zou kunnen zijn voor Margaret Lemon of Erminia is maar de vraag, omdat er over Margaret Lemon bijna niets bekend is.

Wel is de keuze voor Erminia en hoe en waar in het verhaal zij is weergegeven in het portret, interessant. Het kan een aanwijzing zijn voor de intrinsieke boodschap die het schilderij uitdraagt. Een meer voor de hand liggende keuze uit *Gerusalemme Liberata* zou de tovenares Armida geweest zijn. Zij is een verleidelijk mooie tovenares die verliefd wordt op de Christelijke ridder Rinaldo en hem verleidt in een door haarzelf gecreëerde Arcadische tuin. De tuin van Armida werd door Tasso beschreven als een natuurlijke creatie in de context van een gecontroleerd (gemaakt) natuurlijk landschap waarin het landelijke pastorale leven werd geïdealiseerd.<sup>91</sup> Het zou passend geweest zijn om op deze manier het pastorale en de gepassioneerde liefde te benadrukken met Margaret Lemon als verleidelijke vrouw, mede gezien haar reputatie als courtesane. Een goed voorbeeld van een verleidelijke Armida is te zien op een schilderij van Jacques Blanchard (1600-1638) *Armide*, (zie afb. 26). Ze ziet er uit als de godin Venus, in de stijl van Venetiaanse kunstenaar Titiaan. Blanchard is een tijdgenoot van Anthony van Dyck en was ook in dezelfde periode in Italië. Net als Van Dyck was hij een grote bewonderaar van Titiaan, Veronese en andere Venetiaanse schilders.

---

<sup>90</sup> Filipczak 1991(zie noot 88), p.60.

<sup>91</sup> Ellen G. Miles, Leslie Reinhardt, 'Art Conceal'd: Peal's Double Portrait of Benjamin and Eleanor Ridgely Laming', *The Art Bulletin* Vol. 78 (1996) No. 1 (Mar.), p.69.



Afbeelding 26. Jacques Blanchard, *Armide*, begin zeventiende eeuw, Museum of Fine Arts, Rennes, Frankrijk.

Erminia is anders dan Armida; zij is geen verleidster, maar een verlegen prinses en haar liefde voor Tancredi wordt niet beantwoord. Haar heroïsche daad is een daad uit liefde en vroomheid. Erminia heeft binnen het epos een pastoraal intermezzo, waarbij ze tijdelijk bij een Christelijke herdersfamilie woont en Tancredi's naam in boomschors krast. Ze is onder de indruk van het landelijke leven en de rust en stilte ver weg van de oorlog. Toch zal ze later haar herdersfamilie verlaten. Het gekozen moment door Van Dyck en Margaret Lemon heeft een andere betekenis. Hoewel het rotsachtige landschap een pastorale sfeer oproept in het portret van Margaret Lemon als Erminia, - en Cupido verwijst naar haar liefde voor Tancredi - heeft haar verschijning in het harnas in combinatie met rotsen een androgene, zelfs masculiene uitstraling. Het staat in schril contrast met haar lelieblanke, ranke armen en gezicht. Het zou

wellicht in dezelfde context kunnen worden gezien als Van Dycks portretten van mannen in harnas als verwijzing naar oorlog, kracht en heroïsche daden of met de strijd in Jeruzalem tijdens de Eerste Kruistocht. Voor Margaret Lemon zou het niet ongepast zijn om zich te identificeren door masculiene kenmerken. Koningin Henriëtte Maria heeft iets vergelijkbaars gedaan in 1640 door een rol te vertolken als amazone in de maskerade *Salmacida Spolia* van Willem Davenant, en in andere masculiene rollen.<sup>92</sup> Zij vertegenwoordigde een kuise, vrome, vrouwelijke schoonheid in de portretten van Van Dyck en in aan haar gerichte cavaliergedichten. Henriëtte Maria introduceerde Franse gebruiken in conventies aan het Engelse hof in de jaren 1620-1630; zij en haar hofdames participeerden in hofdrama's en vervulden zowel mannelijke als vrouwelijke rollen. Dit was zeer ongewoon, omdat normaliter mannen of jongens de vrouwenrollen vertolkten in het publieke (professionele) theater in Engeland.<sup>93</sup> Henriëtte Maria speelde in 1633 in het stuk van Walter Montagu *The Shephards' Paradise*, waar ze als eerste vrouw van koninklijke afkomst een rol vervulde in een toneelstuk. Het verhaal onderzoekt de dynamiek van vrouwelijke politieke macht en de subtiele relatie tussen de geslachten binnen een pastorale gemeenschap in een bos, dat wordt geregeerd door een door vrouwen gekozen koningin. Binnen het hof ontstonden allerlei discussies over liefde, schoonheid, macht en geslacht, alsof ze allemaal deel uitmaken van hetzelfde continuüm.<sup>94</sup>

Er zijn meer antieke verhalen waarin *cross-dressing* een rol speelt. Denk aan Achilles die zich als vrouw verkleedt en zich verstoppt bij de dochters van Lycomedes, of het pastorale verhaal van Amarylis en Myrtillo waar de herder Myrtillo zich verkleedt als vrouw om mee te doen aan een kuswedstrijd om zo de nimf Amarylis voor zich te winnen. Deze thema's heeft Van Dyck voordat hij naar Engeland ging al geschilderd voor de prins van Oranje.<sup>95</sup> Het

<sup>92</sup> Erin Griffey (ed.), *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Hampshire/ Burlington 2008, p.6.

<sup>93</sup> Julie Sanders, 'Caroline Salon Culture and female agency: The Countess Carlisle, Henrietta Maria and Public Theatre', *Theatre Journal* Vol.52 (2000) No. 4 (Dec.), p. 450.

<sup>94</sup> Griffey (ed.) 2008 (zie noot 92), p.9.

<sup>95</sup> Robin Blake, *Anthony van Dyck. A Life 1599-1641*, Chicago 1999, pp. 234-235.

fenomeen *cross-dressing* was algemeen bekend en binnen de kunst een veelvoorkomend thema, alleen is het wel zeldzaam dat een vrouw zich laat portretteren verkleed als man.

Om het contrast te benadrukken tussen bijvoorbeeld de portretten van Olivia Porter en van Margaret Lemon, draagt Olivia Porter bloemen - waarschijnlijk rozen - in haar haar. Rozen zijn bloemen van de maagd Maria, de godin Venus en de Drie Gratiën. Daarmee symboliseert een roos de schoonheid van de vrouw.<sup>96</sup> Margaret Lemon heeft geen rozen of andere bloemen als attribuut en het landschap met het (herders-)huisje is geen weergave van een liefdestuin.<sup>97</sup> Er is ook, zoals bij portret van Thomas Hamilton met zijn kleinzoon uit 1635-1636, een scherp contrast te zien in de achtergrond. Margaret Lemon staat voor een donker rotsblok en Cupido voor het landschap in het licht. Opvallend is het liggende formaat van Margaret Lemon's portret. Hoewel het niet uniek is binnen het oeuvre van Van Dyck, is dit wel een van de weinige vrouwelijke geportretteerden waarbij een liggend formaat is gebruikt. Maar het portret past binnen zijn late periode, waarin de geportretteerde voor een landschap staat. Het is als een theatrale setting, maar dat is meer het geval bij de vrouwen dan bij de mannen. Er is geen daadwerkelijke actie. Bij Margaret Lemon is dit ook het geval. Cupido heeft alleen een meer proactieve houding, passend in de lijn van de andere vrouwelijke portretten. Zij staan statisch, met een directe blik op de toeschouwer gericht, en houden op een elegante wijze een plooi van het kostuum vast of houden een voorwerp tussen hun vingers. Van Dycks *portraits historiés* en allegorische portretten laten op non-verbale wijze karaktereigenschappen van de geportretteerde zien. Ook kunnen zij zich identificeren met of verwijzen naar een bepaalde gebeurtenis in het leven van de geportretteerde.

Torquato Tasso's episch gedicht gaat over een Rooms-Katholieke strijd. Dit zou voor koning Karel I, die het hoofd was van de Anglicaanse kerk en dus protestant is, niet zo zeer van belang zijn geweest als voor zijn Rooms-Katholieke vrouw koningin Henriëtta Maria. Ook Van Dyck kwam uit een Rooms-Katholiek gezin. Het geloof van Margaret Lemon is niet bekend. Voor Van Dycks opdrachtgevers in Genua (zie hoofdstuk 2) was de Eerste Kruistocht van grote betekenis voor de geschiedenis en het prestige van Genua. Deze was belangrijk voor de machtige Genuese families en vooral voor hen die een belangrijke politieke rol vervulden binnen de staat als doge of ambassadeur. Dus zou een verwijzing naar de idealisering van de Eerste Kruistocht of naar heroïsche (mannelijke) kracht en oorlog aannemelijk kunnen zijn.

Samenvattend kan worden gesteld dat Margaret Lemon's portret als Erminia uitzonderlijk is binnen het oeuvre van Van Dyck. Het personage Erminia kan verwijzen naar kuisheid en andere

---

<sup>96</sup> Griffey (ed.) 2008 (zie noot 92), p. 161.

<sup>97</sup> Een kopie naar het portret van Anthony van Dyck, van Margaret Lemon als Erminia toegeschreven aan Gaspar Peeter Verbruggen the Younger of Adrian Hanneman *Margaret Lemon as Erminia*, 17<sup>de</sup>-eeuw, olieverf op doek, 160 x 124 cm, privécollectie, heeft de kunstenaar een aantal veranderingen toegepast om Margaret Lemon's verschijning vrouwelijker te maken en waarschijnlijk als verwijzing naar Venus door de helm weg te laten en in de plaats daarvan een vaas met bloemen af te beelden, en bloemen gedecoreerd in het haar en een liefdestuin met een tempel en fontein. Zie voor afbeelding: RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 'naar Anthony van Dyck en Gaspar Peeter Verbruggen (II)' <<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Van+Dyck+margaret+lemon&start=1>> geraadpleegd op 4 juni 2017.

deugzaamheden, waarmee Margaret Lemon zich wil identificeren. Het kan ook heel goed mogelijk zijn dat Margaret Lemon in haar rol als Erminia refereert aan heroïsche daden en kracht. Dit gebeurt bijvoorbeeld in het verhaal waarin Erminia's haar geliefde ridder Tancredi wil redden door zich te vermommen als amazone of tijdens de Eerste Kruistocht in Jeruzalem. Maar waarschijnlijk heeft het voor Margaret Lemon nog een andere betekenis door te verwijzen naar de masculiene wereld of theater. Zij verkleedde zich al eerder als man misschien als manifestatie van haar (zorg)vrije houding en weerstand tegen gendernormen aan het hof of binnen de theaterwereld.

## Conclusie

Het personage Erminia wordt gebruikt als rolmodel waarin Margaret Lemon een persona neerzet en waarmee zij zichzelf identificeert. Dit komt overeen met de fresco's in de paleizen van Van Dycks opdrachtgevers in Genua. Deze hebben een politieke betekenis waarmee de opdrachtgevers zich identificeren. Ze beelden als hoofdthema de Christelijke overwinning uit; de verovering van Jeruzalem. Hierbij was een Genuese admiraal betrokken die binnen Genua een belangrijke rol speelde. Hierbij speelt ook de contrareformatie een rol en de populariteit van kruistochten door dreigingen vanuit het Ottomaanse rijk. Daarmee vertegenwoordigen de fresco's een moralistische en didactische boodschap en symboliseren ze de prestige, eer en macht van Genua. Schilderijen met amoureuze en idyllische scènes uit *Gerusalemme Liberata* symboliseren andere aspecten als zelfopoffering, kuisheid, vroomheid en kracht van de liefde. Genuese opdrachtgevers die fresco's lieten maken met afbeeldingen uit *Gerusalemme Liberata* over de belegering van Jeruzalem hadden allemaal een hoge positie binnen de republiek. Dus kunst werd gebruikt om hun eigen politieke positie binnen de republiek te verheerlijken door connecties van Genua met de Eerste Kruistocht aan te halen. Bepaalde kunstuitingen laten verschillende aspecten als kracht, macht, eer en geloof zien om daarmee niet alleen zichzelf, maar ook Genua als (Christelijk) voorbeeld te stellen. Voor Margaret Lemon lagen er waarschijnlijk geen politieke redenen ten grondslag om zichzelf op deze manier neer te zetten. Het zou een indirecte verwijzing kunnen zijn naar de Eerste Kruistocht. Op deze manier kan ze tonen dat zij een katholieke strijd steunt, maar er zijn geen aanwijzingen of bewijzen waaruit blijkt dat Margaret Lemon katholiek was. In hoeverre het katholieke geloof een rol speelde aan het Engelse hof in relatie tot de kunstproductie en patronage, is in dit onderzoek niet meegenomen en zou verder onderzocht kunnen worden in een vervolgonderzoek.

Er zijn enkele overeenkomsten tussen de hofcultuur in Engeland en de gecultiveerde smaak en interesses in Genua onder de aristocratische opdrachtgevers van Van Dyck. Neem de liefde voor poëzie. Zowel in Genua als in Londen werden vrouwen door middel van poëzie geprezen om hun schoonheid en vrouwelijkheid. Maar dit is niet van toepassing op het portret van Margaret Lemon als Erminia. Hoewel zij een knappe vrouw is, wordt haar schoonheid of vrouwelijkheid niet benadrukt in het portret zoals Van Dyck dat doet in andere portretten van haar en van andere aristocratische vrouwen. Van Dyck heeft zich vooral aangepast aan de cultuur binnen het Engelse hof.

In het portret heeft Margaret Lemon als Erminia een harnas aan, wat correspondeert met het personage Erminia. De wapenuitrusting, bestaande uit een harnas en helm in combinatie met rotsen, verwijst naar de mannelijke wereld, heroïsche daden, kracht en oorlog. Van Dyck portretteerde Engelse, aristocratische mannen die een rol hadden in het leger, of hij verwees naar heroïsche daden en kracht. Voor Margaret Lemon was het niet ondenkbaar om zichzelf neer te zetten binnen deze context, omdat koningin Henriëtte Maria en haar hofdames rollen vervulden in maskerades van zowel vrouwen of mannen, of van vrouwen die masculiene kenmerken vertoonden. Margaret Lemon's portret als Erminia correspondeert met een beweging aan het hof om zowel een vrouwelijke als masculiene persona te bewerkstelligen.

Henriëtta Maria en haar hofdames doen dit binnen de context van toneel, drama en maskerades. Margaret Lemon doet dit als enige via portretkunst.

De onderliggende context in haar portret zou *cross-dressing* kunnen zijn. Het miniatuurportret van haar door Samuel Cooper ( zie afb. 5) waarin zij is verkleed als cavalierist geeft aan dat zij hiermee sympathiseert. Hoewel het voor mannen geaccepteerd was om zich te verkleedden als het andere geslacht binnen het theater, literatuur en de kunsten - gezien een aantal helden binnen de klassieke (literaire) geschiedenis en mythologie dit deden - is er tot nu toe weinig bekend in hoeverre dit van toepassing was voor vrouwen in deze periode. Een vervolg onderzoek naar dit onderwerp zou kunnen zijn in hoeverre *cross-dressing*, - hetzij het dragen van mannenkleding voor vrouwen - een rol speelde voor de (portret)kunst aan het Engelse hof binnen en buiten de context van het theater en de literatuur.

Margaret Lemon en Anthony van Dyck hebben doelbewust voor een *portrait historié* gekozen, waarin er een parallel is gelegd met het personage Erminia en Margaret Lemon. Er is ook een duidelijke tweedeling in het schilderij waarin zowel vrouwelijkheid en mannelijkheid als genderbinarisme worden benadrukt. Dus is er een mogelijke ontwikkeling te zien waarin het voor vrouwen mogelijk was om zich met mannelijke eigenschappen te identificeren die verder gaan dan de masculiene rollen van Henriëtta Maria en haar hofdames in maskerades.

Er valt te concluderen dat er meerdere lagen aanwezig zijn in het portret van Margaret Lemon, het personage Erminia, haar persona, Engelse hofcultuur en Van Dycks voorliefde voor Italiaanse kunst en literatuur.

# Literatuurlijst

Banta, Andaleeb Badice, 'Trials and Tribulations: New documentary Evidence for Bernardo Strozzi in Genua', *The Burlington Magazine* Vol. 151 (2009) No. 1270 (Jun.), pp. 14-18.

Brand, C.P., *Torquato Tasso: A Study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge 1965.

Brand, Charles Peter, *Torquato Tasso: A study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge 1965.

Boccardo, Piero, 'Bernardo Strozzi: Venice and Baltimore', *The Burlington Magazine* Vol. 137 (1995) No. 1113 (Dec), pp. 868-870.

Buzzoni, Andrea, *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, Bologna 1985.

Blake, Robin, *Anthony van Dyck. A Life 1599-1641*, Chicago 1999.

Brown, Christopher, e.a., *Van Dyck 1599-1641*, Gent 1999.

Craig, Joanne, 'The Image of Mortality: myth and history in the Faerie Queene' *ELH* Vol. 39 (1972) No. 4 (Dec.), pp. 520-544.

Goodman, Elisa, 'Woman's Supremacy over Nature Van Dycks Portrait "Elena Grimaldi"', *Artibus et Historiae* Vol. 15, (1994) No. 30, pp. 129-143.

Gordenker, Emilie S., *Anthony van Dyck (1599-1641, And the Representation of Dress in Seventeenth-century Portraiture*, Turnhout 2001.

Gorse, George, 'A Family Enclave in Medieval Genoa', *Journal of Architectural Education (1984-)*, Vol. 41 (1988) No. 3 Urban History in the 1980s, pp. 20-24.

Glück, Gustav, 'Reflections on Van Dycks early Death', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Vol. 79 (1941) No. 465 Van Dycks number ( Dec.), pp. 172+193-195+199.

Greenlaw, Edwin, 'Shakespeare's Pastorals', *Studies in Philology* Vol. 13 (1916) No. 2. (Apr.), pp. 122-154.

Gregori, Mina, *Le Musée des offices et le Palais Pitti: La peinture á Florence*, Place des Victoires 2000.

Griffey, Erin, (ed.), *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Hampshire/ Burlington 2008.

Grosvendor, Bendor, (ed.), *Warts and All ; The Portrait Miniatures of Samuel Cooper (1607/8 – 1672)*, 2013.

Hearn, Karen, (ed.), *Van Dyck & Britain*, Tate London 2009.

Jaffe, David, 'New Thoughts on Van Dycks Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* Vol. 143 (2000) No.1183 (Oct.), pp. 614-624.

Kirk, Thomas Allison, *Genoa and the Sea: Policy and power in an early modern maritime Republic, 1559-1684*, Baltimore/London 2005.

Larsen, Erik, ' Van Dycks English period and Cavalier Poetry', *Art Journal* Vol. 31 (1972) No. 3, pp. 252-260.

Lavergnée, Arnauld Brejon de 'The Age of Rubens', *The Burlington Magazine* Vol. 146 (2004) No. 1215  
Decoratieve Arts 2004 (Jun.), pp. 427-429.

Lee, Rensselaer W., 'Observations on the first Illustrations of Tasso's "Gerusalemme Liberata"',  
*Proceedings of the American Philosophical Society* Vol. 125 (1981) No. 5 (Oct.), pp. 329 – 356.

Martini, Elisa 'Il Tasso istoriato La Gerusalemme Liberata tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII  
secolo', *Le Sorti d'Orlando*, Illustrazione e riscritture del furioso (2013), pp. 213-231.

Miles, Ellen G., Leslie Reinhardt, 'Art Conceal'd: Peal's Double Portrait of Benjamin and Eleanor Ridgely  
Laming', *The Art Bulletin* Vol. 78 (1996) No. 1 (Mar.), pp. 56-74.

Montanari, Giacomo, *Between Poetry and Painting: Giovanni Andrea dell'Anguillera's Metamorfosi as a  
model for Genoese Baroque Poets and Painters*, Genova 2016, ongepagineerd.

Newcome, Mary, 'A Print by Valerio Castello after a Composition in the Villa Scassi by Bernardo  
Castello', *The Burlington Magazine* Vol. 125 (1983) No. 968 (Nov.), pp. 680 + 682-863.

Newcome, Mary, 'Bernardo Castello's Later Frescoes and Some Preliminary Drawings', *The Burlington  
Magazine* Vol. 118 (1976) No. 878 (May), pp. 300 + 303-305.

Rosenthal, Lisa, *Gender, Politics and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge 2005.

Sanders, Julie, 'Caroline Salon Culture and female agency: The Countess Carlisle, Henrietta Maria and  
Public Theatre', *Theatre Journal* Vol.52 (2000) No. 4 (Dec.), pp. 449-564.

Shakerhaft, Paul, 'To Much Bewiched with Thoes Intysing Things: The Letters of James Third Marquis of  
Hamilton and Basil, Viscount Feilding conceiving Collecting in Venice 1635-1639', *The Burlington  
Magazine* Vol. 129 (1986) No. 995 (Feb.), pp. 178 + 114-134.

Standing, T. J., 'Reviewed Work(s) Gian Vincenzo Imperiale Politico, letterato e collezionista Genovese  
de seicento', *Renaissance Quarterly* Vol. 39 (1986) no. 4

Tasso, Torquato, J.J.L. ten Kate (red.), *Jeruzalem Verlost. Heldendicht in Twintig zangen van Torquato  
Tasso (1863)*, Whitefish Montana 2009.

Wood, Jeremy 'Van Dycks 'Cabinet de Titien': The Contents and Dispersal of his Collection', *The  
Burlington Magazine* Vol. 132, (1990) No. 1051 (Oct.), pp. 680 – 695.

Wheelock, Arthur K., et al, *Van Dyck paintings*, Brussels 1990.



# Afbeeldingenlijst

Afbeelding 8. Anthony van Dyck, *Portret van Margaret Lemon als Erminia*, circa 1638, olieverf op doek, 109,2 x 129,5 cm, The Duke of Marlborough, Blenheim Palace, Oxfordshire Engeland. Foto: Karen Hearn, (ed.), *Van Dyck & Britain*, Tate London 2009, p. 141.

Afbeelding 2. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, ca. 1638, olieverf op doek, 59.5 × 49.5 cm, Private collection, New York, USA. Foto: [bjws.blogspot.nl](http://bjws.blogspot.nl)  
< <https://bjws.blogspot.nl/2015/09/biography-margaret-vernon-anthony-van.html>>.

Afbeelding 3. Palma Vecchio, *Portret van een jonge vrouw*, circa 1512-1514, verf op populierhout, 49 x 42,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wenen, Oostenrijk. Foto: [universal-prints.de](http://universal-prints.de)  
< <http://www.universal-prints.de/english/fine-art/artist/image/palma-vecchio/15924/1/117301/portrait-of-a-young-woman-in-profile/index.htm>>.

Afbeelding 4. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, tekening inktwassing, 28,8 x 14,5 cm, Institut Néerlandais Parijs, Frankrijk. Foto: Jeremy Wood, 'Van Dycks 'Cabinet de Titien': The Contents and Dispersal of his Collection', *The Burlington Magazine* Vol. 132 (1990) No. 1051 (Oct.), p.690, afb. 18.

Afbeelding 5. Samuel Cooper, *Margaret Lemon*, ca. 1635, miniatuur oval 12,1 cm, Fondation Custodia, Parijs, Frankrijk. Foto: [Apollo-magazine.com](http://apollo-magazine.com) < <https://www.apollo-magazine.com/cooper/>>.

Afbeelding 6. Anthony van Dyck, *Margaret Lemon*, ca. 1638, olieverf op doek, 93.3 x 77.8 cm, Hampton Court Palace, Engeland. Foto: [bjws.blogspot.nl](http://bjws.blogspot.nl)  
< <https://bjws.blogspot.nl/2015/09/biography-margaret-vernon-anthony-van.html>>.

Afbeelding 7. Titiaan, *Girl in furs*, 1536-38, olieverf op doek, 95 × 63 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen Oostenrijk. Foto: Wikipedia.org. < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian\\_-\\_Woman\\_in\\_a\\_Fur\\_Coat\\_-\\_WGA22924.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Woman_in_a_Fur_Coat_-_WGA22924.jpg)>.

Afbeelding 8. Anthony van Dyck, *Rinaldo and Armida*, 1629, olieverf op doek, 235,3 x 228,7 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore USA. Foto: [wikiart.org](http://wikiart.org). < <https://www.wikiart.org/en/anthony-van-dyck/rinaldo-and-armida-1629>>.

Afbeelding 9. Gerolamo Bordoni, *Gezicht op Genua*, 1616, olieverf op doek, 125 x 172 cm, Collectie prins Domenico Pallavicino. Foto: [ilgiornaledellarte.com](http://ilgiornaledellarte.com).  
< <http://www.ilgiornaledellarte.com/mobile/articoli/2011/3/107170.html>>.

Afbeelding 10. Anthony van Dyck, *Ruiterportret*, datering NB, olieverf op doek, 262 × 163 cm, Koninklijk Museum voor Schone kunsten Antwerpen, België. Foto: [balbifamily.com](http://balbifamily.com).  
< [http://www.balbifamily.com/art.htm#gpm1\\_8](http://www.balbifamily.com/art.htm#gpm1_8)>.

Afbeelding 11. Anthony van Dyck, *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo*, 1623, olieverf op doek, 242.9 x 138.5 cm, National Gallery of Art Washington DC., USA. Foto: [nga.gov](http://nga.gov).  
< <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight1231.html>>.

Afbeelding 12. Anthony van Dyck, Portret van de Genuese admiraal Gian Vincenzo Imperiale (repliek), 1626, olieverf op doek, 210 x 147 cm, Museum voor Schone Kunsten Brussel, België. Foto: [fine-arts-museum.be](http://fine-arts-museum.be). < <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/antoon-van-dyck-repliek-portret-van-de-genuese-admiraal-gian-vincenzo-imperiale?artist=van-dyck-antoon-1>>.

Afbeelding 13. Anthony van Dyck, Giovanni Vincenzo Imperiale, 1626, olieverf op doek, 128,4 x 105,4 cm, National Gallery of Art Washington DC, USA. Foto: [Nga.gov](http://nga.gov).  
< <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1228.html>>.

Afbeelding 14. Bernardo Castello, Gerusalemme Liberata plafond fresco's Villa Scassi Imperiale Genua, Italië. Foto: Mary Newcome, 'Bernardo Castello's later Frescoes and some preliminary drawings', *The Burlington Magazine* Vol. 118 (1976) No. 878 (May), p.302.

Afbeelding 15. Bernardo Castello, Gerusalemme Liberata plafond fresco, Palazzo Defranchi e Castello, Genua Italië. Foto: gruppocarige.it. < [https://www.gruppocarige.it/gruppo/html/ita/arte-cultura/la-casana/2011\\_4/pdf/22-25.pdf](https://www.gruppocarige.it/gruppo/html/ita/arte-cultura/la-casana/2011_4/pdf/22-25.pdf) >.

Afbeelding 16. Lazzaro Tavarone, Olindo en Sofronia, circa 1615, plafond fresco, Palazzo Grimaldi, Genua Italië. Foto: staticflickr.com. < [https://c1.staticflickr.com/2/1656/26615855821\\_47eacfc2a7\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/2/1656/26615855821_47eacfc2a7_b.jpg) >.

Afbeelding 17. Toegescreven aan Nicolaes Ryckmans (onder toezicht van P.P. Rubens), *Palazzo Cattaneo Adorno*, 1622, gravure, 31,1 x 26 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: wikipedia.org. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter\\_Paul\\_Rubens/1620%E2%80%931622#/media/File:Attributed\\_to\\_Nicolaes\\_Rijckmans\\_008.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens/1620%E2%80%931622#/media/File:Attributed_to_Nicolaes_Rijckmans_008.jpg)>.

Afbeelding 18. Anthony van Dyck, *Catherine Durazzo Adorno*, (?) 1622, karton, Palazzo Durazzo Pallavicini, Genua Italië. Foto: wikiart.org. < <https://uploads7.wikiart.org/images/anthony-van-dyck/portrait-of-a-noblewoman-1622.jpg> >.

Afbeelding 19. Niet bekend, *Guglielmo Embriaco*, façade Palazzo San Giorgio, Genua Italië. Foto: wikipedia.org. < [https://en.wikipedia.org/wiki/Guglielmo\\_Embriaco#/media/File:Genova-Palazzo\\_San\\_Giorgio-DSCF7708.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Guglielmo_Embriaco#/media/File:Genova-Palazzo_San_Giorgio-DSCF7708.JPG) >.

Afbeelding 20. Bernardo Castello, *Armida abandoned by Rinaldo*, 1617, gravure, 27,6 x 18,6 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, USA. Foto: art.famsf.org. < <https://art.famsf.org/bernardo-castello/armida-abandoned-rinaldoillustration-torquato-tassos-gerusalemme-liberata-19871155> >.

Afbeelding 21. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Erminia discovers the wounded Tancredi*, 1619, olieverf op doek, 145,5 x 187,5 cm, Doria Pamphilj Gallery Rome, Italië. Foto: doriapamphilj. < <http://www.doriapamphilj.it/roma/i-capolavori-doria-pamphilj/giovan-francesco-barbieri-detto-il-guercino/> >.

Afbeelding 22. Bernardo Strozzi, *Erminia*, olieverf op doek, datering NB, 102,2 x 74 cm, bewaarplaats onbekend. Foto: artnet.com. < <http://www.artnet.com/WebServices/images/11003401ldooUFFgPNECfDrCWvaHBOcxSE/bernardo-strozzi-erminia.jpg> >.

Afbeelding 23. Anthony van Dyck, *Portrait of Olivia, Mrs. Endymion Porter*, 1635-1639, olieverf op doek, The Bowes Museum, Engeland. Foto: codart.nl. < <https://www.codart.nl/museums/bowes-museum-acquires-van-dyck-portrait-of-olivia-endymion-porter/> >.

Afbeelding 24. Anthony van Dyck, *Portrait of Mary Villiers Duchess of Richmond and Lennox with her cousin Charles Hamilton, Lord Arran, as Cupid*, 1636, olieverf op doek, Raleigh North Carolina Museum of Art, USA. Foto: Wikipedia.org. <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Van\\_Dyck\\_Mary\\_Villiers\\_as\\_Venus.jpg/251px-Van\\_Dyck\\_Mary\\_Villiers\\_as\\_Venus.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Van_Dyck_Mary_Villiers_as_Venus.jpg/251px-Van_Dyck_Mary_Villiers_as_Venus.jpg)>.

Afbeelding 25. Anthony van Dyck, *Thomas Howard, 14th Earl of Arundel, with his Grandson, Thomas, later 5th Duke of Norfolk*, 1636-36, olieverf op doek, 144,8 x 121,9 cm, The Duke of Norfolk, Arundel Castle, West Sussex, Engeland. Foto: gac.culture.gov.uk. < <http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=14954> >.

Afbeelding 26. Jacques Blanchard, *Armide*, begin zeventiende eeuw, Museum of Fine Arts, Rennes, Frankrijk. Foto: wikipedia.org. < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/Armide.JPG/250px-Armide.JPG> >.