

Eric J. Sluiter

Vertumnus en Pomona door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617).

Constanten en contrasten in vorm en inhoud

Het Rijksmuseum bezit twee schilderijen met voorstellingen van Vertumnus die in de gedaante van een oude vrouw de mooie Pomona toespreekt: een groot doek van Hendrick Goltzius uit 1613 (afb. 4), en een klein stukje op koper dat in 1617 door Jan Tengnagel werd geschilderd (afb. 6). Het schilderij van Goltzius werd in 1906 aangekocht, de Tengnagel kreeg het museum in 1977 ten geschenke.¹ Dat dit het enige onderwerp met een verhalende mythologische voorstelling is waarvan het Rijksmuseum meer dan één Noordnederlands schilderij uit de 17de eeuw bezit, reflecteert in feite historische verhoudingen. Deze episode uit de Romeinse mythe over de liefdesperikelen van Vertumnus en Pomona – door Ovidius in de *Metamorfosen* verteld – was immers in de Noordelijke Nederlanden het meest frequent uitgebeelde onderwerp uit de mythologie, terwijl het bovendien een onderwerp is dat uitsluitend in Holland veelvuldig geschilderd werd.²

Hoewel de schilderijen van Goltzius en Tengnagel slechts vier jaar na elkaar ontstonden en zij precies hetzelfde moment uit het verhaal weergeven, is er nauwelijks een groter contrast denkbaar. Wanneer men deze schilderijen beschouwt in samenhang met een aantal prenten, alle in het bezit van het Rijksprentenkabinet, kan men een compleet beeld krijgen van de vroege ontwikkeling van dit thema en kan op diverse aspecten worden gewezen die begrijpelijk maken waarom het

onderwerp zo geliefd werd. De bedoelde prenten zijn: de *Metamorfosen*-illustraties van Virgil Solis, Antonio Tempesta en Chrispijn de Passe (afb. 1, 5 en 7), en de gravures van Jan Saenredam naar Abraham

Van de transformatie
het coren af picken. met een seysfene was hi eenē
nē mayer, met eenē prickel was hi een ossen drij



uer, met eē sweert gelee hi seer wel eē krijnā,
en met een angelroede eenen vischer. Sūma hy
cōst hem in alle maentere en gedaenten veran-
deren, hi conft hem tot alle dingen begeuen,
om totter liefden vander voerf. Pomona te co-
men. Ten lesten verbant hy sijn hooft met een
huyue, en quā al lus stuenēde op een stoccken,
inde gelijckenisse van een oudt wijfken inden
hof daer hij Pomona wiste. Als hy inden hof
quam, prees hi die appelen en ander vruchten
seer die hyer sach, en seyde: Onder alle die Nym-
phē vā desen lāde en weet icker geē schoōdere,
gratieulere

Afb. 1 (linksonder). Kopie naar Virgil Solis, *Vertumnus en Pomona*. Houtsnede, 60 × 79 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (in: *Metamorphosis dat is de Herschepinghe, Beschreven door den vermaerden Poet Ovidius Naso*, Antwerpen 1566, fol. 268v).

Afb. 2. Jan Saenredam naar Abraham Bloemaert, *Vertumnus en Pomona*. Gravure, 470 × 355 mm; gedateerd 1605. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Bloemaert en van Jan Saenredam naar eigen inventie, beide uit 1605 (afb. 2 en 3). In tegenstelling tot andere populaire mythologische onderwerpen als *Het Oordeel van Paris*, *Venus en Adonis* en *Diana en Actaeon*, bestond noch in Italië noch in het noorden in de 16de eeuw reeds een traditie in de schilder Kunstige uitbeelding van *Vertumnus als oude vrouw bij Pomona*.³ Van geen ander geliefd onderwerp ligt de bron zo volledig in de *Metamorfosen*-illustraties. Van doorslaggevend belang was het prentje in de befaamde reeks van 178 houtsneden door Bernard Salomon uit 1557; in 1563 werd deze door Virgil Solis vrij gecopieerd en het was diens reeks die vanaf 1566 in vele edities van Florianus' Nederlandse *Metamorfosen*-vertaling werd overgenomen (afb. 1).⁴

Met uitzondering van de onderwerpen die reeds een picturale traditie achter zich hadden, werden de meeste van de in deze illustraties weergegeven episodes uit *Metamorfosen*-fabels nooit of zeer zelden in schilderijen uitgebeeld; de voorstelling van *Vertumnus en Pomona*, die wél een krachtig eigen leven ging leiden, moet dan ook voor 17de-eeuwse schilders en hun publiek een bijzondere aantrekkingskracht hebben gehad.

Niet alleen het in de Salomon/Solis illustraties weergegeven moment uit het verhaal was bepalend voor de 17de-eeuwse Nederlandse uitbeeldingen, maar ook het globale beeldschema (afb. 1): de schuin van voren weergegeven, tegen een boom gezeten en op één arm leunende Pomona, tot wie de van opzij geziene, lager gezeten oude vrouw zich met een spreekgebaar richt. Het betreft het moment van de monoloog van Vertumnus (god van alle veranderingen in de natuur) die in de vertrouwenwekkende gedaante van een oud vrouwtje is doorgedrongen tot de gesloten tuin van Pomona (godin van boomgaarden en vruchten); Vertumnus tracht nu in deze laatste gedaantewisseling (eerder had hij dat geprobeerd als visser, soldaat, maaier, wijngaardier, fruitplukker, hooier en veehouder) de mooie, elke mannelijke toenadering schuwende Pomona tot de liefde te overreden – in het bijzonder tot een verbintenis met Vertumnus.

Het eerste Noordnederlandse schilderij met dit onderwerp dat wij kennen is van Abraham Bloemaert, terwijl Bloemaert eveneens de inventie leverde voor de eerste losse prent met dit onderwerp (afb. 2).⁵ Op het schilderij herinneren de opstelling en zelfs de plaatsing van de figuren in het beeldvlak direct aan de houtsnede van Solis, maar dan getransformeerd in Bloemaerts karakteristieke idioom van de jaren negentig. In vergelijking met de illustraties van Salomon en Solis bracht Bloemaert in dit schilderij bepaalde elementen uit Ovidius' tekst preciezer in beeld, wat hij vervolgens in de compositie voor de fraaie, door Jan Saenredam gegraveerde prent uit 1605 verder uitwerkte (afb. 2). Reeds in de houtsneden van Salomon/Solis (afb. 1) volgden diverse details nauwkeurig de tekst van Ovidius. Zo zijn daar de welver-

zorgde tuin en boomgaard waar Pomona zich opsloot om al het manvolk te weren duidelijk aangegeven.⁶ Voorts zien wij de oude vrouw met een kap op het hoofd, een stok in de hand en zittend op de grond: *Ten lesten verbant hy sijn hoofd met een huyve, ende quam aldus steunende op een stoxcken inde gelijckenisse van een oudt wijfken inden hof...*, en even verder: *... en is neffens haer int groene gaen sitten* (Florianus' vertaling).⁷ Bloemaert voegde echter successievelijk nog een aantal tekstgetrouwe elementen toe. Zowel op het schilderij als op de prent uit 1605 (afb. 2) heeft Pomona een sikkel in de hand, waarover Ovidius schrijft dat zij daarmee naar hartelust placht te snoeien en te enten.⁸ Op de gravure is Pomona bovendien gezeten tegen een grote gevorkte boom die het beeld beheerst en waarin zich een wingerd met zware druiventrossen slingert. Daarmee wordt de *... Olmboom [...], in wiens tacken eenen wijngaert wies met druyven geladen*, voor ogen gesteld en wordt nadrukkelijk het exemplum over de olm en de wijnstok geïmpliceerd dat de oude vrouw (alias Vertumnus) Pomona voorhoudt als aansporing om haar weezin tegen de verbintenis met een man op te geven. In de woorden van Florianus: *Siet welcke een bequame coniunctie; waert dat desen Olmboom met de wijngaert niet verciert en waer, so en soudtmer anders niet dan bladeren af cunnen geplucken, ende waert dat den wijngaert op den Olmboom geen ruste en hadde, so soude hy plat ter eerden liggen sonder eenich profijt te doen*.⁹ Linksboven zien wij voorts een tak met de appels die alleen in Florianus' vertaling wordt genoemd: *daer saghen sijlieden bomen met appelen gheladen*.¹⁰ Behalve de druiventrossen voegde Bloemaert nog een overvloed aan groente en vruchten toe die in het verhaal zo'n belangrijke plaats innemen: kolen, pompoenen en kalebassen op de voorgrond, en naast Pomona een mand met druiven, appels, peren en een pompoen. Ovidius beschrijft dat het oude Pomona's vruchten bewonderde en dat zij Pomona verzekert dat de haar beminnende Vertumnus daar even veel belangstelling voor heeft als Pomona zelf. De vruchten worden nog nadrukkelijker als metafoor aan-

gehaald, wanneer de oude vrouw Pomona maant dat zij voor Vertumnus' liefde moet kiezen opdat *u den regen, wint noch onweder aen uwe vruchten gheen letsel doen en sal*.¹¹ Voorts plaatste Bloemaert naast Pomona twee potten met een raamwerk waarin anjers bloeien (niet in Ovidius' tekst vermeld): een beeld van bloei door steun – met de huwelijksbloem bij uitstek – dat een aanvulling vormt op de verbeelding van het vrucht dragen van de wijnstok door steun van de boom.¹²

De oude vrouw wijst op zichzelf, waarmee zichtbaar wordt gemaakt dat zij in feite zichzelf – Vertumnus – aanbeveelt wanneer zij de koele Pomona hartstochtelijk maant van haar afwerende houding af te zien en zich over te geven aan de oprechte en trouwe liefde van Vertumnus die zij zegt beter te kennen dan zichzelf (waarna zij vervolgens het afschrikwekkende verhaal vertelt van de ijzige Anaxarete die in steen veranderde, nadat zij haar minnaar Iphis van liefde had laten sterven). Was in Bloemaerts eerdere schilderij ondanks Pomona's naakte boezem nog iets van de kleding te zien die in de illustraties haar lichaam verhulde, in de gravure is Pomona geheel naakt, zodat zij nadrukkelijk als een godin uit de klassieke oudheid is gekarakteriseerd.¹³ Pomona's kuisheid en afwerendheid wordt door Bloemaert weergegeven door haar met neergeslagen ogen en met de suggestie van een van Vertumnus wegdraaiende beweging weer te geven. Links op de achtergrond valt een poort te zien in de duidelijk door een heg omsloten tuin; daar komt de oude vrouw de hof binnentreden. Rechts achter is een naakt vrijend paar te ontwaren, waarmee de gelukkige uitkomst van het verhaal in beeld wordt gebracht: nadat Vertumnus tenslotte – zonder succes te hebben gehad – verandert in zijn ware gedaante en op punt staat haar met geweld te nemen, gaat Pomona immers eindelijk door de knieën, overweldigd door zijn stralende schoonheid. Wat daarna gebeurt – en hier is weergegeven – werd overigens door Ovidius aan de fantasie van de lezer overgelaten.¹⁴ Het lange Latijnse onderschrift waarin Theodorus Schrevelius gedeeltelijk passages uit

Afb. 3. Jan Saenredam, *Vertumnus en Pomona*. Gravure, 128 x 98 mm; gedateerd 1605. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Ovidius' *Metamorfosen* parafraseerde (met een toepasselijke invoeging van een korte parafrase uit Vergilius' *Georgica*), heeft een niet mis te verstane erotische lading. Net als Bloemaert in de uitbeelding deed, benadrukt Schrevelius het (metaforische) beeld van de vruchtbare tuin die Pomona verzorgt, zich bezighoudend met zaden en vruchten, wijnstokken tegen olmen opbindend, entend en snoeiend zodat haar appelen krachtig worden en *met water besproeiend de zwoegende tuin, waar de gekromde komkommer en de kalebas met gezwollen buik loom terneder ligt en de kool neigt met hangende stronk*.¹⁵ Verder vat Schrevelius het verhaal kort samen, eindigend met de woorden dat Pomona tenslotte met een even groot vuur Vertumnus' liefde beantwoordde.

Van de kleine gravure die Jan Saenredam naar eigen inventie vervaardigde in hetzelfde jaar dat hij Bloemaerts compositie graveerde,

werd het enige ons bekende exemplaar in 1988 door het Rijksprentenkabinet aangekocht (afb. 3).¹⁶ In deze prent zijn ineens vele elementen uit de voorstelling geëlimineerd. Anders dan Bloemaert blijkt Saenredam de tekst er niet op nageslagen te hebben (of althans niet geïnteresseerd te zijn geweest in een zo nauwkeurig mogelijke weergave daarvan); de illustratie van Solis vormde voor hem evenmin een bron om op terug te grijpen. Een aanduiding van de zo essentiële tuin is verdwenen (hun verblijfplaats lijkt nu eerder een bos), evenals de olm en de wingerd. Ook ontbreken hun beider 'attributen', het sikkeltje van Pomona en de stok van het oudje. Slechts enkele appelen, de vruchten die het meest direct associaties met Pomona's naam oproepen¹⁷, zijn overgebleven en liggen op de voorgrond. Saenredam heeft als het ware ingezoemd op de figuur van Pomona – er wordt zelfs gesuggereerd dat haar voet buiten het kader van de voorstelling naar voren komt – die nu het beeld beheerst en met een niets verhullende drapee haar lichaam tentoonspreidt. Noch door haar beweging, noch door haar blik worden afstandelijkheid en kuisheid gesuggereerd: zij leunt geïnteresseerd naar voren terwijl de zoveel mogelijk uit het beeld verdrongen oude vrouw haar toespreekt. De toeschouwer kijkt met Vertumnus mee naar Pomona, terwijl diens spreekgebaar tegelijkertijd ten overvloede op haar onderlichaam wijst. Pomona's arm, leunend in de oksel van de zijtak, herinnert aan het motief boven in Bloemaerts compositie: de boomstronk die op een wat raadselachtige manier in de vork van een tak ligt.¹⁸ Hierdoor maakt Pomona de indruk te begrijpen wat Vertumnus wil en lijkt er vooruit te worden gewezen naar het einde van het verhaal. Saenredam heeft dan ook de vrijage van het naakte paar op de achtergrond (linksboven) gehandhaafd. Hendrick Goltzius daarentegen was goed op de hoogte van het verhaal toen hij zijn eerste schilderij met dit onderwerp (afb. 4) in 1613 vervaardigde (in 1615 volgde een variant van deze compositie)¹⁹; tevens is het duidelijk dat de prent naar Bloemaert en een ets uit de illustratiereeks van Antonio Tempesta (afb. 6) – weer een vrije bewerking van Salomons

Afb. 4. Hendrick Goltzius, *Vertumnus en Pomona*. Doek, 83,5 × 146,5 cm; gemonogrammeerd en gedateerd 1613. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 5 (onder). Antonio Tempesta, *Vertumnus en Pomona*. Ets, 103 × 120 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (in: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV*, Antwerpen 1606, nr. 142).



inventie – inspiratiebronnen vormden.²⁰ Vertumnus en Pomona werden echter ingepast in de voor vele schilderijen van Goltzius zo typerende compositie: een zeer breed formaat met nauw ingekaderde (naakt)figuren die dicht tegen het beeldvlak zijn geplaatst.²¹ Bloemaerts slanke Pomona werd getransformeerd tot een voluptueuze naaktfiguur die direct aan het liggende Venus-type herinnert dat vooral in Italië maar ook in het noorden al een rijke traditie had en waarmee Goltzius reeds in eerdere schilderijen de nodige ervaring had opgedaan.²² Om de vruchtbaarheidsgodin Pomona – die door Ovidius in schoonheid en verleidelijkheid werd vergeleken met Venus' sterfelijke alter ego Helena – als een Venus-type te verbeelden, moet voor Goltzius een vanzelfsprekende gedachte zijn geweest. In het weergeven van Pomona als een beeldvullende naaktfiguur was Saenredam hem al voorgegaan, maar Goltzius plaatste haar op deze wijze in de prestigieuze, uit Italië afkomstige, en naar kunst uit de klassieke oudheid verwijzende traditie van het liggende (mythologische) vrouwelijk naakt.²³

Achter de fruitgodin Pomona zijn de takken vol pruimen als een bekransing rond haar hoofd geplaatst. De rechter voorgrond vulde Goltzius op met vier grote appels, een peer en enorme druiventrossen. Pomona's rijpe vruchten lijken ook voor de toeschouwer voor het grijpen te liggen. Net als Tempesta (afb. 5) sloot Goltzius de achtergrond af door een evenwijdig aan het beeldvlak

Afb. 6. Jan Tengnagel, *Vertumnus en Pomona*. Koper, 21,5 × 29,5 cm; voluit gesigneerd en gedateerd 1617. Rijksmuseum, Amsterdam.



lopend hek direct achter Vertumnus en Pomona; daarmee wordt het reliëf-achtige effect van de beeldvullende figuren benadrukt. Door voorts de oude vrouw achter Pomona te plaatsen, haar sterk te laten overbuigen terwijl zij haar hand op de arm van Pomona legt en deze zeer intens in de ogen kijkt, wordt niet alleen de voor een oud vrouwtje wat onnatuurlijke toenadering geaccentueerd, maar tevens de illusie versterkt dat het naakte lichaam van Pomona – zich enigszins van deze opdringerige toenadering afwendend en iets naar ons toedraaiend – als het ware uit de lijst wordt gedrukt.²⁴ De suggestie dat de toeschouwer in bijna lijfelijk contact staat met haar naakte lichaam is zwaar aangezet.

Door de opvallende wijze waarop de stok is geplaatst maakt Goltzius zichtbaar dat het

oudje eigenlijk een verliefde man is; het gebaar dat Pomona in het centrum van het schilderij met haar sikkel naar deze stok maakt, benadrukt haar vijandigheid ten opzichte van mannen. Deze 'beeldspeling' herinnert – bedoeld of onbedoeld – aan de ijzingwekkende prent van Léon Davent naar Primaticcio, waarin een nimf met net zo'n sikkeltje een vastgebonden satyr de fallus afsnijdt.²⁵

Goltzius preciseerde het uitgebeelde moment door het oudje een tak van de wijnstok (waaraan een druiventros) met een tegelertijd wijzend gebaar te laten vastgrijpen. Zo wordt de toeschouwer letterlijk gewezen op het beeld van de tegen een boom groeiende wijnstok dat los van Ovidius' tekst sinds de 16de eeuw in beeld en woord een zelfstandig leven was gaan leiden en inmiddels een ver-

trouwd zinnebeeld van liefde, vriendschap en huwelijk zal zijn geweest. Het is een motief dat overigens ook direct aansluit bij een bekend bijbels beeld uit het Hooglied – *Uw vrouw is als een vruchtbare wijnstok* – dat op vele manieren in de 17de eeuw werd geparafraseerd.²⁶

De vergankelijkheidsgedachte, die in het verhaal zo'n cruciale rol speelt is, door het picturale contrast van de mooie jonge vrouw en het lelijke oude besje vanzelf in het beeld aanwezig; zij werd echter door Goltzius extra aangezet door beide zo dicht bij elkaar te plaatsen en de verdroogde oude hand op de gave jonge huid te leggen. Al eerder had hij hetzelfde gedaan met de grijnzende koppelaarster die Danaë's schouder vastpakt wanneer Jupiter in de vorm van een gouden regen (oftewel een regen van geld) met haar paart.²⁷

In Jan Tegnagels schilderijtje (afb. 6) is elke verwijzing die duidelijk kan maken dat het hier een verhaal uit de klassieke mythologie betreft afwezig. Pomona heeft niets van de klassieke godin, maar is een stevige deerne gekleed in een wat losse variant van het boerinnenkostuum met een strooien hoedje op het hoofd.²⁸ Naast en achter haar liggen allerlei tuinartikelen – kruiwagen, schop, hark, zeef en gieter – die wijzen op noeste arbeid in haar gesloten hof die door hoge muren beveiligd is. In een nadenkende houding luistert Pomona aandachtig naar het hevig gesticulerende oudje, terwijl haar voet op een steen rust; vermoedelijk wordt daarmee in beeld gebracht dat zij (vooralnog) standvastig is in de bewaking van haar maagdelijkheid.

Van enige fysieke toenadering is geen sprake. Er is geheel afgezien van de erotische mogelijkheden die, binnen het respectabele kader van dit klassieke verhaal, van Bloemaert tot Goltzius steeds verder waren uitgebuit. Hier maakt alleen de dolfin, een welbekend Venus-attribuuft dat in vele amoureuze voorstellingen op fontein te zien is (bijvoorbeeld op een groot aantal prenten en schilderijen met *Suzanna en de ouderlingen*), de toeschouwer erop attent dat er liefde in het spel is. Juno's pauw maakt echter tevens duidelijk dat deze in dienst van het huwelijk staat.

Tegnagel is teruggegaan naar een belangrijk aspect in de traditie van de illustraties waar Pomona immer een kuis geklede jonge vrouw is. Hij lijkt daarbij voor zijn compositie gedeeltelijk te zijn geïnspireerd door het prentje uit de illustratiereeks van Christijn de Passe (afb. 7).²⁹ Door de kleding en de omgeving bracht Tegnagel het verhaal echter nog dichter bij de eigen belevingswereld van de toeschouwer. De nadruk op het toespreken – de hartstochtelijke overreding van Vertumnus – voerde hij tot het uiterste op, maar hij behield daarbij de aanduiding van het precieze moment in de monoloog dat ook door Goltzius was weergegeven: de oude vrouw wijst omhoog naar de wijnstok met druiventrosjes in de boom. Haar handgebaar met de opgeheven vinger is nu echter tegelijkertijd een waarschuwend gebaar, wat benadrukt dat het getoonde een moraal heeft: de noodzaak tot een verbintenis die vrucht zal dragen.

Een opmerkelijk detail tenslotte, dat voorzover mij bekend alleen in dit schilderijtje voorkomt, is een aantal tekens van de dierenriem die op de onderrand van Pomona's rok te zien zijn.³⁰ Het zijn de symbolen van de ram, stier, tweeling, kreeft, leeuw en maagd, precies die van de lente en de zomer, de tijd van vruchtbaarheid en bloei.³¹

Het statische en simpele beeldschema met een mooie jonge vrouw en een oude vrouw gezeten in een idyllische omgeving, bood dus de mogelijkheid tot zeer uiteenlopende oplossingen. Gedurende de gehele 17de eeuw blijkt het onderwerp zich als geen ander in te laten passen in beeldtypen die bij bepaalde groepen schilders geliefd waren. In latere werken van Bloemaert bijvoorbeeld, werd Pomona tot een contemplatieve herderinnenfiguur die wij uit diverse andere werken van hem kennen, terwijl Moreelse Pomona omvormde tot zijn geliefde, als halffiguur weergegeven herderin die zich schalks, om niet te zeggen uitdagend, tot de toeschouwer richt. In de Rembrandt-school werd het spanningsvolle contrast tussen de actief sprekende oude vrouw en de passief luisterende jonge vrouw uit de voorstelling gelicht, waarbij al het bijwerk – op enkele vruchten na – werd weggelaten. De acade-

Afb. 7. Crispijn de Passe de Oude, *Vertumnus en Pomona*. Gravure, 72 x 129 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (in: P. Ovid, *Nasonis XV Metamorphoseon Librorum*, Arnhem 1607, p. 124).



misten daarentegen keerden terug naar de naakte godin met alle naar het verhaal verwijzende elementen erop en eraan. In de late 17de eeuw, bij Caspar Netscher en andere schilders, is de voorstelling nauwelijks te onderscheiden van genrevoorstellingen met een oude koppelaarster en een losjes geklede, modieuze jonge vrouw (en evenmin van voorstellingen van *Bathseba* die vrijwel op dezelfde wijze werd weergegeven).³² De uitbeelding van *Vertumnus en Pomona* geeft in eerste instantie het picturaal boeiende contrast te zien van een jonge schoonheid en een lelijk oudje. Dit contrast werd ook in andere thema's al sinds de 16de eeuw dankbaar aangegrepen: de mooie verleidsters Danaë, Salome, Delila en Bathseba worden meestal door een oude vrouw begeleid zonder dat de betreffende verhalen dat strikt vereisen. Vooral de beeldvorm van *Bathseba*-voorstellingen nadert soms dicht die van *Vertumnus en Pomona*.³³ In de genreschilderkunst zou deze combinatie ook een zeer geliefd motief worden: men denke aan alle

oudjes die groente, fruit, vissen of wild verkopen aan een jonge vrouw, oudjes als koppelaarsters in bordelescènes, oude vrouwen die jonge schoonheden spiegels voorhouden, het haar kammen, vermanen, etc.³⁴ Al deze voorstellingen kunnen worden beschouwd als beelden waarin letterlijk de vergankelijkheid van het summum van begerlijke aardse schoonheid en verlokking voor ogen wordt gesteld.³⁵ Bij het zien van een oud vrouwtje bij een jonge vrouw lag voorts de associatie met de koppelaarster voor de hand³⁶; in *Vertumnus en Pomona*-voorstellingen is het oudje in feite ook een koppelaarster, zij het voor Vertumnus oftewel zichzelf. In het geval van uitbeeldingen van Pomona kon bovendien door het beeld van de gesloten hof de nog maagdelijke staat van de jonge vrouw worden aangeduid, terwijl het rijpe fruit haar vruchtbaarheid benadrukt. Het zijn alle beeldmotieven – waaronder ook dat van de boom met de wijnstok – die redelijk vaak tot zeer frequent in voorstellingen met verschillende onder-

werpen te zien zijn en in het geval van *Vertumnus en Pomona*-uitbeeldingen uit het verhaal zelf voortkomen.

Ook in de literatuur vinden wij vertrouwde motieven die iets van de populariteit van het thema kunnen verklaren en gedachten die door de voorstelling konden worden opgeroepen lijken te verduidelijken. Vele passages in bijvoorbeeld Jacob Cats' *Houwelyck* wijzen erop hoe vanzelfsprekend het is jonge maagden zowel met een gesloten hof als met alle mogelijke rijpe vruchten te vergelijken die op tijd aan de man moeten worden gebracht en die door de juiste man dienen te worden 'geconsumeerd'.³⁷ De gedachte dat jonge vrouwen hun schoonheid en vruchtbaarheid niet ongebruikt voorbij mogen laten gaan omdat deze anders zinloos zijn, komen wij, behalve in Cats' nadrukkelijk moraliserende geschriften, al in vele toonaarden tegen in de typisch Hollandse, vroeg 17de-eeuwse amoureuze embleem- en liedboeken. Zij zijn aan te treffen in voorredes daarvan, maar vooral in talloze minneklachten waarin aan het gejammer over de koele vijandigheid van de in haar weigering volhardende geliefde wordt toegevoegd (dikwijls in zeer beeldende bewoordingen) dat haar schoonheid zal vergaan en niemand meer belangstelling voor haar zal hebben als zij oud en lelijk (verlept, uitgebloeid, verrot) is.³⁸ En dat is natuurlijk precies het thema waar het bij de Pomona-fabel om gaat. Eveneens bevat dit mythologische verhaal het beeld van de minnaar die door eindeloze volharding zijn doel bereikt wanneer de afwerende schone tenslotte inziet dat hij de ware Jacob is, een thema dat in een mengsel van petrarkistische en didactische motieven in de typisch Hollandse liefdesemblematiek eveneens zeer geliefd was.³⁹ Een enkele maal, zij het sporadisch, komen wij in deze poëtische context de namen van Vertumnus en Pomona ook tegen.⁴⁰ In de beeldende kunst werd de voorstelling van *Vertumnus en Pomona* echter het thema dat deze vertrouwde gedachten over de juiste gang der liefde voor ogen kon stellen. Ook zonder precieze kennis van het verhaal toont de voorstelling een beeld van de vergankelijkheid van vrouwelijke schoonheid en vrucht-

baarheid tezamen met een bekend zinnebeeld van liefde en huwelijksrouw. Met kennis van het verhaal weet men dat het een kuise, de liefde en mannelijke toenadering afwerende vrouw betreft die haar 'hof' angstvallig gesloten houdt, maar na eindeloze volharding van de trouwe minnaar haar 'fruit' zal prijsgeven.⁴¹

Naast deze algemene elementen, vormde bij Tegnagel de overreding en het waarschuwen van de geconcentreerd luisterende jonge vrouw de kern van de voorstelling, waarbij tevens nadrukkelijk op de geslotenheid van haar hof en – discreet – op haar hof als liefdestuin werd geduid. Zo'n schilderijtje, waaruit alles wat een mythologisch verhaal aantootgevend kan maken is verwijderd en slechts het brave exemplum is overgebleven, zal voor een ander publiek zijn vervaardigd dan het grote doek van Goltzius. Jan Tegnagel lijkt op deze wijze, net als hij in andere mythologische voorstellingen deed (een *Circe die de gezellen van Odysseus in zwijnen verandert* uit 1612 en een *Atalante en Hippomenes* uit 1610), de uitbeelding van de 'heidense fabelen' die vooral van religieuze zijde dikwijls heftig aangevallen werden, aanvaardbaar te maken voor een publiek dat niet gedrenkt was in de internationale poëtische en picturale conventies die met het gebruik van de klassieke mythologie samenhangen.⁴² Tegnagel bleef dan ook in de beeldschema's van deze voorstellingen zeer dicht bij de illustraties in de *Metamorfosen*-vertalingen die ongetwijfeld behoorden tot de populaire lectuur voor een breed publiek.⁴³ Misschien mag men zelfs veronderstellen dat zijn Vertumnus en Pomona een geschenk voor een huwbare jongedochter was. Een dergelijke functie zou voor het grote doek van Goltzius ondenkbaar zijn. Daar gaat het om een schilderij waar, zoals in andere mythologische doeken van zijn hand (bijvoorbeeld *Danaë*, *Antiope door Jupiter bespied*, *Venus door een satyr bespied*, *Venus en Adonis*) de mogelijkheden voor een erotische lading volledig zijn uitgebuit. De prestigieuze traditie van een verhaal uit de klassieke oudheid, verbeeld met behulp van een voor kunstkenneren even respectabele internationale traditie van de uitbeelding van

het (liggende) mythologische naakt en gesteund door de vertrouwde moraal omtrent de juiste loop van de liefde, maakt de voorstelling acceptabel voor de geschoolde kunstliefhebber als object van visueel, erotisch genot.⁴⁴ Zoals reeds gezegd vervaardigde Goltzius twee jaar later (1615) nog een, al even monumentale, variant. Het feit dat hij dit onderwerp ten minste tweemaal op deze schaal uitbeeldde – op een moment dat het nog zelden in schilderijen was weergegeven – maakt aannemelijk dat het voor hem een bijzondere betekenis had. Dit roept in herinnering dat Goltzius al in 1594 door Scho-naeus en vervolgens uitvoerig door Van Mander, met Vertumnus vergeleken werd, als *seldsame Proteus oft Vertumnus in de Const*: zoals deze god in zijn liefde voor Pomona verschillende gestalten aannam, zo kon Goltzius als veelzijdig kunstenaar steeds van gedaante wisselen.⁴⁵ (Ook Federigo Zuccaro stelde dat de schilder zo veelzijdig en vindingrijk moest zijn als de minnaar van Pomona).⁴⁶ Is het al te vergezocht te veronderstellen dat Goltzius, die wel vaker een persoonlijke ideologie in zijn kunst tot uitdrukking bracht (in enkele van zijn meest ambitieuze werken is hij zelfs letterlijk aanwezig)⁴⁷, in deze voorstelling tevens een verwijzing naar zichzelf als kunstenaar voor ogen kan hebben gehad? Dan kan men de uitbeelding tevens zien als metafoor van de kunstenaar die in steeds wisselende gedaanten (*in alle ghestalten van handelinghen*), getracht heeft *de schoonheyt oft verscheyden ghedaenten der Natueren [...] nae te volghen*, en die zich in zijn laatste metamorfose tot schilder in moderne 'Italiaanse' trant veel moeite getroost zijn weerbarstige beminde te veroveren, oftewel het hoogste te bereiken in het verbeelden van schoonheid.⁴⁸ Het betreft dan een specifieke allegorische lezing die niet zozeer door het beeld zelf wordt opgeroepen maar er wel in kan worden geprojecteerd en die kan hebben bijgedragen aan de keuze die Goltzius maakte.⁴⁹

Noten

* Vrijwel dagelijks heb ik plezier van een meesterstuk van bindwerk door Pieter van Thiel – het mooiste cadeau dat ik bij mijn promotie in 1986 kreeg: een prachtig, in leer ingebonden exemplaar van mijn dissertatie, met een rand slangeleer aan de bovenzijde en mijn initialen in reliëf op de rug. Hierdoor is mijn eigen dissertatie, van alle boeken die ik bezit, het boek dat het aangenaamst in de hand ligt. Ik heb er voor dit artikel dan ook veelvuldig uit geput.

¹ Hendrick Goltzius, *Vertumnus en Pomona*, rechts op steen gemonogrammeerd en gedateerd: HG (in één) 1613. Doek 83,5 × 146,5 cm. In 1906 aangekocht bij Fr. Muller & Co, voor f 360,-; inv. nr. A 2217.

Jan Tengnagel, *Vertumnus en Pomona*, op steen onder Pomona's voet gesigneerd en gedateerd: JTengnagel. fecit A^o. 1617. Koper 21,5 × 29,3 cm. Geschenk van D. H. Cevat, 1977; inv. nr. A 4699 (zie: *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978), p.31).

² Zie: E. J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*, Leiden 1986 (diss.), pp. 43-48, 61-62, 83-86, 109-114, 116-120, 243-264; afbn. 79-90, 109-110, 140-142, 148-174.

³ Zie over de sporadische 16de-eeuwse uitbeeldingen (Antonio Fantuzzi naar Rosso, Francesco Melzi en een tapijtreeks): Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 380-383 (noten 43-3 en 44-3).

⁴ Bernard Salomons illustratiereeks (de eerste reeks waarin het onderwerp voorkomt) werd gedrukt in een Frans- en Nederlandstalige editie: *Excellente figuren ghesneden uuyten uppersen Poete Ovidius ... Duer Guiliaume Borluit ...*, Lyon 1557 (pagina's ongenummerd, de 16oste prent). Solis' prenten werden voor het eerst gedrukt in *Johan. Posthii Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. xv*, Frankfurt 1563 (prent nr. 160). De eerste vertaling van Johannes Florianus (Blommaerts) verscheen in 1552 ongeïllustreerd, de eerste druk met de 178 houtsneden: *Metamorphosis dat is de Herscheppinge, Beschreven door den vermaerden Poet Ovidius Naso*, Antwerpen 1566; voorzover mij bekend bezit het Rijksprentenkabinet het enige exemplaar in Nederland. Latere herdrukken met alle 178 houtsneden zijn er echter nog legio (1595, 1608, 1615 (zowel een Antwerpse als een Rotterdamse editie), 1619, 1631, 1635 en 1650; zie hierover A. W. A. Boschloo e.a., *Ovidius her-schapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de 16de, 17de en 18de eeuw*, Den Haag 1980, pp. 32-43). Zie over

de *Vertumnus en Pomona*-houtsnede van Salomon verder: Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 380–382 (noten 43-3/4).

⁵ Abraham Bloemaert, *Vertumnus en Pomona*. Doek 99 × 86,5 cm. Malibu, part. verz. (Sluijter, *op.cit.* (noot 2), afb. 84). Het schilderij lijkt in de late jaren negentig te zijn ontstaan; in ieder geval valt het op stilistische gronden een aantal jaren vóór de prent uit 1605 te dateren.

⁶ *Metamorfosen* XIV, 635–636: *vim tamen agrestum metuens pomaria claudit / intus et accessus prohibet refugitique viriles.*

⁷ *Metamorfosen* XIV, 654–656 en 659. Florianus 1566, fol. 268v–269r.

⁸ Cartari, die een beschrijving van Pomona geeft, noemt ook als eerste attribueert haar sikkelt: *in mano una piccola falce* V. Cartari, *Immagini delli dei de gl'antichi*, Venetië 1566; geciteerde ed. 1647 (facs. 1963), pp. 125–126.

⁹ *Metamorfosen* XIV, 661–686. Florianus 1566, fol. 269r.

¹⁰ Ovidius spreekt slechts van zwaar beladen vruchtbomen (*Met.* XIV, 660), Florianus vertaalt dat met *bomen met appelen*. Waarschijnlijk riep Pomona's naam, die uiteraard met pomus (vruchtboom), pomarium (boomgaard) en pomosus (rijk aan ooft) samenhangt, toch allereerst associaties op met appelen (het Italiaanse poma en Franse pomme). Zie ook de uitleg van Van Mander die haar *Appel en Fruyt-Godinne* noemt en waarschijnlijk daardoor – voorzover mij bekend als eerste en enige – het verband legt met de drie appelen van Hercules als symbool van deugd (Karel van Mander, *Witlegghingh op den Metamorphosis*, in: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603–1604, fol. 115v.); zie hierover verder Sluijter, *op.cit.* (noot 2), p. 243.

¹¹ *Metamorfosen* XIV, 657, 687/88 en 761–764. Florianus 1566, fol. 268v en 271r.

¹² Zie over de anjer als huwelijksbloem (die overigens nog steeds als zodanig kan functioneren, zij het dat het nu de heren zijn die bij bruiloften anjers dragen): P. J. J. van Thiel, 'Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer', *Simiolus* 2 (1967/68), pp. 98–99 en D. R. Smith, *Masks of wedlock. Seventeenth-century Dutch marriage portraiture*, Ann Arbor 1982, pp. 61–63. Nog afgezien van de vele portretten waar een vrouw een anjer in de hand heeft, is op een flink aantal vrouwenportretten dezelfde potten met anjers (met een staketsel met beugels) te zien.

¹³ In de traditie van de illustratiereeksen – alle

bestemd voor populaire uitgaven – bleven klassieke godinnen en nimfen steeds tamelijk decent gekleed. Pas in de illustratiereek van Goltzius werden zij – passend bij het decorum van de 'academische' traditie in de schilder- en beeldhouwkunst – merendeels naakt weergegeven. Goltzius is overigens nooit aan de illustratie van *Vertumnus en Pomona* toegekomen (zie hierover E. J. Sluijter, '«Herschepingen»' in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring.' I. 'Goltzius' *Metamorfosen*-reeks', *Delineavit et Sculpsit* (1990) 4, pp. 1–23).

¹⁴ Ovidius vermeldt slechts dat Pomona een passie voelt die zijn liefde beantwoordt wanneer Vertumnus zich in zijn volle schoonheid aan haar toont (*Metamorfosen* XIV, 770–771).

¹⁵ *Atque laborantes aspergere fontibus hortos, / Tortus ibi cucumis, tumidoque cucurbita ventre / Lente iacet, pronaque inclinat brassica caule.* Zie voor de volledige tekst: Sluijter, *op.cit.* (noot 2), p. 503 (noot 247-5). Juist de geciteerde regel herinnert aan een passage in de *Georgica* IV, 121/122.

¹⁶ Zie: *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), pp. 103–104. De enige tot dusverre in de literatuur bekende afdruk (in Göttingen) ging in de laatste wereldoorlog verloren. In 1605 graveerde Saenredam ook een prent naar Cornelis Cornelisz. met *Vertumnus en Pomona*; hierop zijn zij uitgebeeld als liefdespaar – een voorstelling die op een enkele uitzondering na – verder vrijwel niet werd weergegeven (eerder door monogrammist I. F. naar Bandinelli, B. 503 en Caraglio, B. 16); voorts graveerde Matham naar Goltzius een voorstelling waar beiden slechts als goden met hun attributen zijn weergegeven (B. 286).

¹⁷ Zie hierboven noot 10.

¹⁸ Dit motief, dat mede gezien de samenhang waarin het nogal eens te zien valt een sexuele allusie lijkt te zijn, komt voorzover mij bekend voor het eerst voor in Lucas van Leydens *Melkmeid* uit 1510 (B. 11).

¹⁹ Dit 1615 gedateerde schilderij (doek, 69,5 × 102 cm) werd kortgeleden door het Fitzwilliam Museum in Cambridge verworven (Henry Scipio Reitlinger Bequest); een kenmerk later toegevoegde strook aan de bovenzijde blijkt sindsdien weggenomen (verg. afb. op omslag Sluijter, *op.cit.* (noot 2), met de afb. op omslag *The Burlington Magazine* 133 (oktober 1991)).

²⁰ Zie voor een beargumentering dat Goltzius de etsen van Tempesta – die pas in 1606 in boekvorm te Antwerpen werden uitgegeven – al

moet hebben gekend toen hij de ontwerpen voor zijn *Metamorfosen*-illustraties tussen 1588 en 1590 maakte: Sluijter, *op.cit.* (noot 13), pp. 14–16.

²¹ Naast de tweede versie van *Vertumnus en Pomona* (zie noot 19), vergelijkte men in het bijzonder de *Jupiter en Antiope* uit 1612 (doek, 126,5 × 175,5 cm. Rijksdienst Beeldende Kunsten, Den Haag), de *Venus en Cupido door een satyr bespied* uit 1616 (doek, 100 × 133 cm. Louvre, Parijs), *Venus en Adonis* uit 1614 (doek, 114 × 191 cm. Alte Pinakothek, München), *Juno en Mercurius* uit 1615 (doek, 131 × 181 cm. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam) en *Lot en zijn dochters* (doek, 140 × 204 cm. Rijksmuseum, Amsterdam). De nog iets extremere hoogte/breedte-verhouding van de *Vertumnus en Pomona* uit het Rijksmuseum kan het gevolg zijn van het feit dat waarschijnlijk van de bovenzijde, waar nauwelijks spanranden zijn waargenomen, ooit een strook werd afgesneden (zie: P. J. J. van Thiel, 'Hendrick Goltzius, Lot en zijn dochters', *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), p. 138, noot 8); gezien de versie uit 1615, zal dit slechts een smalle reep zijn geweest, tot net boven de kruin van Pomona. Ooit (waarschijnlijk in 1937) werden aan drie zijden stroken van ca. 3 cm toegevoegd die bij de restauratie in 1986 echter weer zijn weggenomen.

²² In het noorden komen wij deze uit de klasieke oudheid afkomstige houding voor het eerst tegen in Dürers zogenaamde *Das Meerwunder* (ca. 1489; ongetwijfeld een mythologische voorstelling), met wier houding onze Pomona een opmerkelijke verwantschap vertoont; voorts later bijvoorbeeld bij Lucas van Leydens *Venus en Amor* (B. 138) uit 1528 en Maarten van Heemskercks befaamde *Venus en Amor* uit 1545 (Keulen, Wallraf-Richartz Museum). Voor Goltzius zal vooral de Venetiaanse – door de dan reeds legendarische Titiaan in zijn vele Venussen gepopulariseerde – traditie de belangrijkste impuls zijn geweest dit type in zijn schilderijen toe te passen. Uiteraard zien wij varianten van op een elleboog leunende naakten reeds eerder in prenten van of naar Goltzius (met name in zijn *Metamorfosen*-reeks); vanaf zijn eerste schilderij met vrouwelijk naakt, de *Danaë* uit 1603 (doek, 173,4 × 200 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), herinneren zij echter nadrukkelijker aan het Venetiaanse type. Wat betreft de stand van het bovenlichaam vormt het naakt op de *Allegorie* in de Oeffentliche Kunstsammlung in Bazel (1611; doek, 180 × 256 cm) een directe voorloper van Pomona; verg. ook een tekening

van *Venus door een satyr bespied* (Albertina, Wenen; E. K. J. Reznicek, *Hendrick Goltzius. Zeichnungen*, Utrecht 1961, cat. nr. 124).

²³ Men herinnere zich dat Goltzius volgens Van Mander uit Italië de *soete gracelijckheit* van Rafael, de *eyghen vleeschachticheyt* van Correggio, de *uystekende hooghselen en afwijkende diepselen* van Titiaan en de *schoon sijdeckens en wel gheschilderde dinghen* van Veronese en andere Venetianen meebracht (K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, *Levens*, fol. 285v); het lijkt of Van Mander bij deze opsomming in het bijzonder het schilderen van vrouwelijk naakt in gedachte had. Zie verder de voorgaande noot.

²⁴ Deze suggestie van een naar buiten draaiende beweging van het liggende naakt, wèg van een schuin daarachter geplaatste figuur, had Goltzius met een sterkere nadruk reeds toegepast in de eraan voorafgaande *Antiope* (1612), waardoor de confrontatie met het naakte lichaam daar (bij een onderwerp dat nadrukkelijker over wellust gaat) een nog directer, bijna shockerend karakter heeft; bij Pomona heeft Goltzius dit iets getemperd.

Opmerkelijk is overigens de grote compositorische verwantschap van Goltzius' *Vertumnus en Pomona* met Rubens' – eveneens in 1613 geschilderde – *Jupiter als Diana bij Callisto* (Gemäldegalerie, Kassel). De plaatsing in het vlak, de positie van beide figuren ten opzichte van elkaar en de opbouw rond één allesbeheersende diagonaal zijn zeer overeenkomstig. De ellipsvormige golvende beweging die Rubens' figuren op prachtige wijze samenbindt – en die geheel 'binnen' de beeldruimte blijft – maakt echter het verschil duidelijk tussen de briljante jonge kunstenaar die iets nieuws creëert en de oude kunstenaar die zich aan nieuwe compositie-principes waagt.

²⁵ Léon Davent naar Primaticcio (B. 41). Overigens was ook in de illustraties van Salomon, Solis en Tempesta de stok zodanig geplaatst dat daarmee lijkt te worden aangegeven wat de eigenlijke sexe van de figuur is. In Goltzius' tweede versie van *Vertumnus en Pomona* heeft *Vertumnus* de stok tussen de benen van *Pomona* gezet en houdt *Pomona* de opvallend grote sikkel achteloos in de hand.

²⁶ Zie zowel over het veelvuldige emblematische gebruik van het beeld van de boom en de wingerd (beginnend bij Alciati), als over de symboliek van de wijnstok en de druiventros: Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 252–254 (met verdere literatuurverwijzingen).

²⁷ Zie voor mijn interpretatie van dit humoristische schilderij, het binnenkort in de Goltzius-bundel van het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* te verschijnen artikel 'Venus, Visus en Pictura'.

²⁸ Het is een kostuum dat wij eerder bijvoorbeeld van diverse jonge fruit- en wildverkoopsters op marktschènes van Joachim de Beuckelaer kennen (zie bijvoorbeeld het grote markttafereel in Museo di Capodimonte, Napels, catent. *Joachim de Beuckelaer*, Gent 1986/87, p. 117). Lastman gebruikte precies hetzelfde kostuum voor zijn vriende herderinnen uit 1619 en 1624 (zie A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia*, Montclair 1983, afbn. 115, 116). De rol van Lastman wat betreft het *Vertumnus en Pomona*-thema is overigens onduidelijk. Een schilderij door Lastman met dit onderwerp wordt genoemd in een 18de-eeuwse veiling (Den Haag 18-5-1785, nr. 175; koper, 18,9 × 24,3 cm); dit zou echter het schilderij van Tegnagel (binnen de lijst gemeten) kunnen zijn.

²⁹ Behalve de plaatsing in het beeldvlak met een doorzicht op de tuin aan de rechterzijde, doet ook het feit dat in de prent de conversatie door gebaren sterk is benadrukt, vermoeden dat deze een inspiratiebron vormde.

³⁰ Wat op het eerste gezicht een ornament leek, bleek een weliswaar slecht zichtbare, maar desondanks duidelijk te herkennen reeks dierenriemsymbolen. Drs. W. Hoeben maakte mij hierop attent toen wij het schilderijtje nog eens nauwkeurig op de hand bekeken.

³¹ Uiteraard betreft de meest gangbare uitleg van de mythe van Vertumnus en Pomona die over de wisselingen van de jaargetijden (de vele gedaanten van Vertumnus, god van de veranderingen in de natuur; wanneer zij zich tenslotte verenigen wordt het lente en draagt de natuur vrucht; de oude vrouw staat dan voor de winter). Iets dergelijks wordt in vrijwel alle *Metamorfosen*-commentaren, uitgezonderd in die van Horologgi en Van Mander, uiteengezet (wel o.a. in de *Ovide Moralisé*, *Ovidio Vulgare*, Fraunce, Sabinus, Renouard, Du Ryer) als 'natuurhistorische' uitleg (zie Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 243-244)). Deze uitleg van het verhaal als geheel, is echter niet expliciet te relateren aan het beeld met de episode van de conversatie tussen de oude vrouw en Pomona en zegt ons weinig over de connotaties van de uitbeeldingen daarvan. Tegnagel integreerde echter op geraffineerde wijze de bij het verhaal zo voor de hand liggende gedachte aan de jaargetijden.

³² Zie voor de bespreking en afbeeldingen van deze *Vertumnus en Pomona*-voorstellingen hierboven noot 2. Directe opvolgers van het type van Tegnagel, zijn een schilderij van Adriaen van Nieulandt (Sluijter, *op.cit.* (noot 2), afb. 110) en een aan Sybrand van Beest toegeschreven werk (niet in Sluijter, *op.cit.* (noot 2)). De concentratie op de actief overredende oude vrouw en de intens luisterende (en geklede) Pomona zet zich voort in een tekening van Rembrandt en een reeks daaropvolgende schilderijen uit de Rembrandt-school (Sluijter, *op.cit.* (noot 2), afb. 148-159). Verwant aan Tegnagels opvatting is ook een van Abraham Bloemaerts latere uitbeeldingen van dit thema, die tevens door Frederik Bloemaert voor een *Zintuigen*-reeks als *Odoratus* in prent werd gebracht (Sluijter, *op.cit.* (noot 2), afb. 89).

³³ In 17de-eeuwse Noordnederlandse *Bathseba*-voorstellingen verschijnt het oudje voor het eerst in etsen van Buytewech uit 1615 en 1616; op een van deze etsen staat de inscriptie *VANITAS*. Al eerder maakt Van Mander melding van een *Bathseba* met *een oude coppersse* door Frans Badens (Van Mander, *op.cit.* (noot 23), fol. 298v).

³⁴ Afgezien van vele 16de-eeuwse bordeelscènes met oude koppelaarsters en prostituées, te beginnen met de houtsneede door Lucas van Leyden van ca. 1517 (B. hsn. 20), zien wij de oude vrouw die een jonge vrouw toespreekt in een niet op verhalende teksten berustende voorstelling voor het eerst in een keukenstuk van Pieter van Rijck uit 1604 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk); door het feit dat het oudje zich richt tot een voluptueuze meid die omringd wordt door snel bedervend vlees en gevogelte, heeft zo'n voorstelling in feite veel gemeen met het *Vertumnus en Pomona*-thema.

³⁵ Dit kan soms zeer nadrukkelijk het geval zijn in voorstellingen waarin een overvloed aan vanitas-attributen (schedels, zandlopers etc.) te zien valt, zoals in schilderijen van Adriaen van de Venne, Hendrik Pot, Jacob Duck, Pieter Codde en Jan Miense Molenaer het geval is. Ook zonder een dergelijke nadrukkelijkheid dragen alle schilderijen met deze combinatie echter vanzelf vergankelijkheids-connotaties met zich mee. Zie ook hierboven noot 34 en Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 453-454 (noot 119-5, 120-1 en 2), en pp. 251-252, 260-261, 263.

³⁶ Dat behalve Van Mander (zie hierboven noot 33) ook Philips Angel in een beschrijving van een *Bathseba* (door Lievens) over *een oude, ende wel-ervaren Vrouwe in de Minnekunst, ofie een*

Koppellersse spreekt (Ph. Angel, *Lof der Schilderkonst*, Leiden 1642, p. 50), maakt duidelijk hoe voor de hand het lag zo'n oudje als een koppelaarster op te vatten. Aangezien in het bijbelverhaal niet wordt gesproken over de manier waarop Bathseba werd ingelicht over de wensen van David, werd op deze wijze gevisualiseerd dat deze jonge vrouw – Bathseba – tot de liefde werd overgehaald.

³⁷ Uiteraard ligt hieraan vooral een passage uit het Hooglied ten grondslag: *Mijn zuster bruid is een gesloten hof[...] met allerlei fijne vruchten [...] Kome mijn beminde in zijn hof, en ete hij van de fijne vruchten die hem behoren*. Zie voor diverse variaties door Cats: Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 253–254 en bijbehorende noten.

³⁸ Zie diverse voorbeelden in Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 249–250 en 504; hieraan kunnen nog vele andere worden toegevoegd, zoals in de voorrede van *Apollo of Ghesangh der Musen*, Amsterdam 1615 (p. A3) en bijvoorbeeld de sonnetten daarin op pp. 98 en 103. Slechts eenmaal kwam ik in deze context een verwerking van Vertumnus en Pomona tegen (in *Den Bloem-hof van de nederlantsche ieught*, Amsterdam 1608): *Daerom geen soete tijt bequaem / Laet onbequaem passeren, / Daer menich minnaar aengenaem / U elck om t'eerst begeeren. / [...] / [...] / [...] / Wanneer het gulden haer vergrauw / Toocht geen Pomone wesen, / Dan sal Vertumnus als verflaut / Voor t'oude Besien vreesen*. De in de schilderijen vanzelf aanwezige implicatie dat de jonge vrouw zal worden als het oudje wordt hier op geestige wijze gebruikt: de minnaar/Vertumnus zal geen moeite meer doen (zoals hij in de gedaante van een oud besje deed) als zijn beminde een besje is geworden.

³⁹ Zie Sluijter, *op.cit.* (noot 2), p. 249 (met verdere literatuurverwijzingen). In deze context gebruikte Theodoor Rodenburgh het *Vertumnus en Pomona*-gegeven in de embleemtekst met het Latijnse motto *Vincit amor astu* en het Nederlandse *Liefde zoekt list: Als smeken en ghebeden niet verwerven moghen, / Als traenen, weenen, zuchten, knaghingh en gheklacht, / Het hert des Nymph niet ken bewegen tot medoghen / Iae aengheboden dienste kleinste werdt geacht, / Gheeft liefde list'ghe raedt aen die ghetrouw beminnen, / Ghelyck de lievert deed om Pomona te winnen*. Deze embleemtekst is nr. XLIII uit *Liefdes-zinne-beelden* (in: *Eglentiers Poëtens Borst-wering*, Amsterdam 1619), waarin de eerste 60 embleemteksten de liefdesgang schilderen volgens de petrarkistische mode, maar in een duidelijk didactische samenhang; deze

embleemtekst staat tussen een reeks die alle handelen over de koppigheid en koelheid van de geliefde en de volharding die de minnaar aan de dag moet leggen; Rodenburghs amoureuze didactiek eindigt tenslotte in *Houw'lykx Zinnebeelden* (alle uitgegeven zonder picturae).

⁴⁰ Zie de twee voorgaande noten.

⁴¹ Opgemerkt zij dat mijns inziens voor de interpretatie van deze *Vertumnus en Pomona*-schilderijen de allegorische uitleggingen in de echte *Metamorfofen*-commentaren geen rol van betekenis spelen, ook niet die in de *Witlegghingh* van Van Mander (*op.cit.* (noot 23)). Zie over de uitleggingen van de Vertumnus en Pomona-fabel ook noot 31 en uitvoerig: Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 243–245.

⁴² Zie over de bovengenoemde schilderijen Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 54 en 62; over de soms heftige negatieve kritiek op het gebruik van mythologie: idem, pp. 335–339 (Appendix 1.5).

⁴³ Zie hierover Sluijter, *op.cit.* (noot 2), pp. 265 en 295–312.

⁴⁴ Zie voor mijn interpretatie van Goltzius' benadering van vrouwelijk naakt en het erotische effect daarvan, het in noot 27 genoemde, binnenkort te verschijnen artikel 'Venus, Visus en Pictura'.

⁴⁵ Zie de opdracht van Schonaeus op de eerste prent van de *Meesterstukjes* uit 1594: *Ut mediis Proteus se transformabat in undis, / Formose cupido Pomone captus amore: / Sic varia Princeps Tibi nunc se Goltzius arte, / Commutat, sculptor mirabilis, atque repertor* (Zoals Proteus temidden der golven, in de ban van een begeerige liefde tot de schone Pomona, verschillende gestaltenes aannam, zo wisselt nu Goltzius, de wonderbaarlijke graveur en ontwerper, met zijn veelzijdige kunstvaardigheid voor u, Vorst, van gedaante); hier wordt de zich steeds veranderende Griekse zeegod Proteus over één kam geschoren met Vertumnus. Voorts Van Mander, *op.cit.* (noot 23), 285r (volgend op het relaas over de meesterstukjes): *Al dees verhaelde dinghen t'samen bewijzen, Goltzius eenen seldsamen Proteus oft Vertumnus te wesen in de Const, met hem in alle ghestalten van handelinghen te connen herscheppen*. Zie ook fol. 284r: *.... dat hy van jongs aen niet alleen en heeft de schoonheit oft verscheyden gheedaenten der Natueren gesocht nae te volghen: maer heeft oock seer wonderlijk hem ghewent verscheyden handelingen der beste Meesters nae te bootsen*.

⁴⁶ In *Idea de' pittori, scultori e architetti* (1607), aangehaald door Reznicek, *op.cit.* (noot 22), I, p. 222.

⁴⁷ Zie hierover mijn te verschijnen artikel, genoemd in noot 27.

⁴⁸ Zie voor de geciteerde zinsneden hierboven noot 45. Dit motief strookt met de door Van Mander diverse malen gebruikte metafoor betreffende de noodzakelijke verliefdheid op *Pictura* die als een verlokkende, schone vrouw is; geen moeite mag te groot zijn om haar te bereiken (Van Mander, *op.cit.* (noot 23), *Grondt* I, 4, fol. IV en 2r); en dat *wiese* [de schilderkunst] *niet ernstigh bemint, noch en soeckt, die vintse niet* (idem, *Levens*, fol. 143v).

⁴⁹ Zie voor een mijns inziens verwant verschijnsel bij Goltzius' diverse *Andromeda*-verbeeldingen: E. J. Sluijter, '«Herscheppingen»' in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring,' II. 'Andromeda en Callisto', *Delineavit et Sculpsit* (1991) 5, pp. 6-7.