

G. Luijten

## *De Triomf van de Schilderkunst:*

een titeltekening van Gesina ter Borch en een toneelstuk

### DE SCHILDER

*Een mensch en is maer eens, en yeder voor sijn' tijt:  
Ick maeck'er op den duer. Hoort en leert wel*

*onthouwen;*

*Daer is niet steviger om jaeren te verdouwen  
Als menschen schaduwen in Oly geconfijt.*

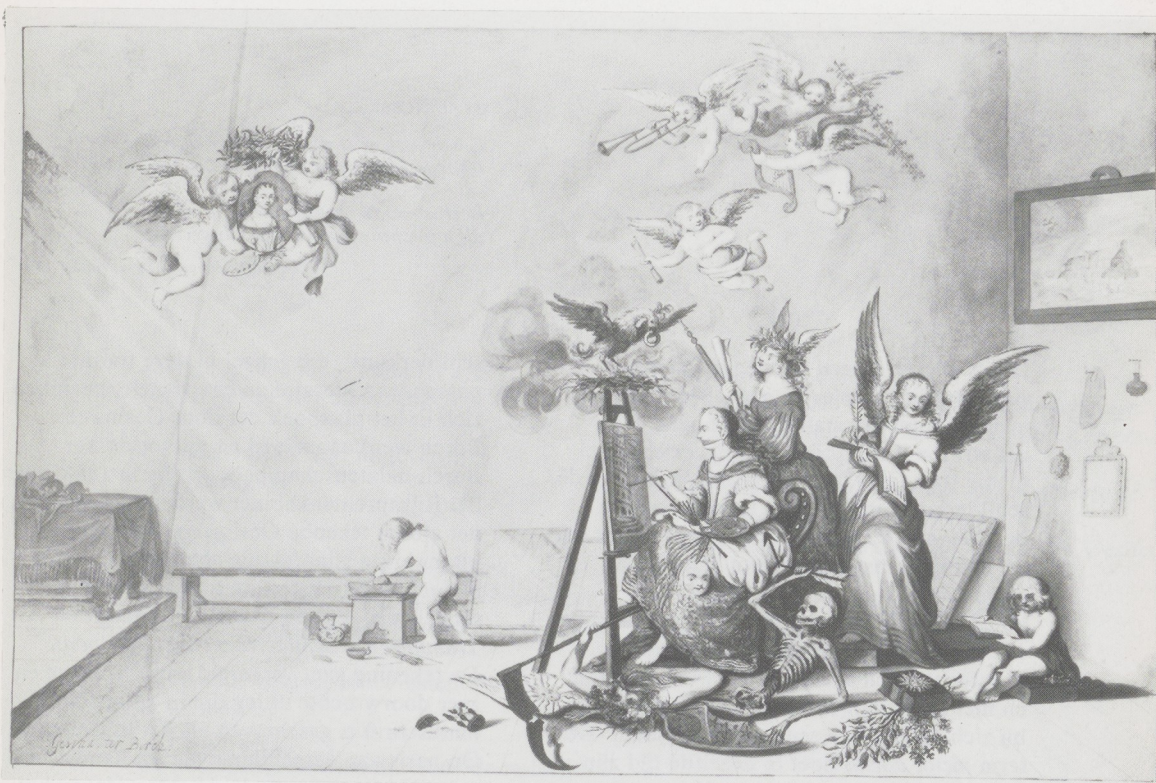
Constantijn Huygens, 24 september 1656\*

Langs allerlei wegen hebben kunstenaars sinds de vijftiende eeuw geprobeerd hun maatschappelijke status te verhogen.<sup>1</sup> Om dat streven kracht bij te zetten verscheen menig tractaat waarin de grondslagen van de schilderkunst in loffelijke termen worden beschreven en waarin onderstreept wordt dat de schilderkunst niet als een handwerk gezien moet worden maar als een vrije kunst.<sup>2</sup> Ook in zelfportretten uit de zestiende en zeventiende eeuw manifesteert de kunstenaar zich als een zelfbewust individu en met attributen en opschriften presenteert hij zich als een belezen en geleerd man.<sup>3</sup> De term *pictor doctus* doet in dezelfde tijd zijn intrede, afgeleid van de *poeta doctus*, de dichter die de regels van de kunst kent.<sup>4</sup> Dichters verleenden overigens steun aan het streven van de schilders door in beeldgedichten en lofrijmen schildersroem te verkondigen en het bijzondere vermogen van de schilderskunst te bezingen.<sup>5</sup> In Nederland heeft met name de dichter Vondel zich in deze zin onderscheiden en toen hij werd uitgenodigd op het Amsterdamse Lucasfeest van 1654 schreef hij een gedicht waarin hij de Schilderkunst als *tiende Zang-godin* betitelt en haar een kroon op het hoofd zet.<sup>6</sup> Voor de visuele begeleiding, in de vorm van allegorische titelpagina's, tekeningen, prenten en soms schilderijen, werd door kunstenaars zelf zorg gedragen.

Twee merkwaardige allegorieën op de

schilderkunst, die geheel in deze traditie passen, een literaire en een visuele, bevinden zich in het plakboek dat door Gesina ter Borch werd aangelegd en dat tot de Ter Borch-nalatenschap behoort die in 1886 door het Rijksprentenkabinet werd verworven. In het album tekende Gesina een met veel zorg uitgewerkte aquarel, die als titeltekening is bedoeld (afb. 1). De literaire allegorie is een toneelstuk, getiteld *Gooden Pleijdt ofte Triomphe der Schilderconst over de Doodt*. De tekening gaat vergezeld van een lange en zeer doorwrochte uitleg die in hetzelfde handschrift is geschreven als het toneelstuk. Op basis van vergelijking van dit handschrift met dat van een aantal gedichten, dat in het Rijksarchief in Zwolle wordt bewaard, is vast komen te staan, dat Henrik Jordis, een goede vriend en mogelijk enige tijd minnaar van Gesina, verantwoordelijk is geweest voor zowel de uitleg als het toneelstuk.<sup>7</sup> Deze Jordis was koopman en toneelspeeler.<sup>8</sup> Hij maakte een reis naar Zweden, en in de literatuurgeschiedenis van de zeventiende eeuw neemt hij een, zij het zeer bescheiden, plaats in, dankzij zijn toneelstuk *Stockholms Parnas ofte Inwijdingh van de Koninklijke Schouburg* dat in 1667 verscheen bij de opening van de schouburg in Stockholm.<sup>9</sup> Het stuk dat Jordis voor Gesina schreef rekende hij niet tot zijn officiële werk. Hoewel dat stuk, zoals zal blijken, uit omstreeks 1660 dateert, noemt Jordis *Stockholms Parnas* later in zijn opdracht aan

Afb. 1. Gesina ter Borch, *Allegorie op de Schilderkunst*, aquarel en dekverf, uit *Gesina's Plakboek*, 210 × 318 mm. Rijksprentenkabinet Amsterdam.



de koningin van Zweden *een Teer eerstelingh en vrugt mijner penne*.<sup>10</sup> Het zou het enige toneelstuk blijven dat van hem in druk verscheen en eerlijkheidshalve moet gezegd worden dat het niet uitblinkt door originaliteit.<sup>11</sup> Dat geldt evenmin voor zijn uitleg van Gesina's titelblad, noch voor het toneelstuk in Gesina's album. Voor zijn *Stockholms Parnas* ging Jordis uitgebreid bij Vondel te rade en het samenstellen van de verklaring van de tekening heeft hem heel wat heen en weer bladeren in Ripa's *Iconologia* gekost. De *Triomphe der Schilderconst* blijkt bij tijd en wijle geparafraseerd te zijn naar het dramatische gedicht *Strijdt tusschen de Doodt en Natuur of Zeege der Schilderkunst* dat Jan Vos in 1654

publiceerde.<sup>12</sup> Desalniettemin bevat zowel Gesina's tekening als het nu voor het eerst in Alison Ketterings Ter Borch-catalogus gepubliceerde toneelstuk een aantal interessante ideeën, die samen een ware *Lof der Schilderkunst* vormen. Vooral het feit dat de schilderkunst in een triomferende gedaante voor het voetlicht wordt gebracht, verdient nadere aandacht.

#### De schilderkunst en de dood

Het centrale thema van de tekening, maar vooral van het toneelstuk *Triomphe der Schilderconst* is het vermogen van de schilderkunst iemand door middel van een portret langdurige roem te verlenen of in elk geval de herinnering aan iemand levend te

Afb. 2. Hermann tom Ring. Portret van Johannes Münstermann, olieverf op paneel, 67 × 47 cm, 1543. Landesmuseum, Münster.



houden, ook nadat hij is overleden. Het is een functie van de schilderkunst die al door Leon Battista Alberti in zijn *De Pictura* uit 1435 wordt omschreven en die door Albrecht Dürer, in navolging van Alberti, ten behoeve van het *Lehrbuch der Malerei* (1512) werd geformuleerd als: *Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben*.<sup>13</sup> De notie is van klassieke oorsprong. Men treft haar aan bij Plinius,<sup>14</sup> zij komt regelmatig voor in beeldgedichten in de *Anthologia Graeca* en, toegepast op het beeld in het algemeen, werd dezelfde gedachte gebruikt ten gunste van de beeldende kunst in de iconoclastenstrijd ten tijde van Karel de Grote.<sup>15</sup> In de loop van de zestiende en de zeventiende eeuw werd het een

gemeenplaats, die veel voorkomt in gedichten op schilderijen en in onderschriften op portretgravures. Wel werd een bijkomende gedachte, die ook al bij Alberti te vinden is, menigmaal tot hoofdzaak getransformeerd, namelijk dat met de herinnering aan de voorgestelde op een portret ook de roem van de maker ervan levend blijft. In een enkel geval staat dat zelfs letterlijk op het schilderij of op de lijst vermeld. Zo is er een 1499 gedateerd portret van een anonieme Malteser ridder door de Italiaanse schilder Macrino d'Alba waarop de geportretteerde ons door middel van een tekst meedeelt: *MACRINI MANV POST FATA VIVAM*, ofwel: Door Macrino's hand leef ik na de dood. Het lot heeft gewild dat, dankzij dit opschrift, wel de naam van de schilder bekend is gebleven maar dat die van de voorgestelde in vergetelheid is geraakt.<sup>16</sup> Een ander voorbeeld is het portret dat Maerten van Heemskerck omstreeks 1538 schilderde van Johannes Colmannus. Vermoedelijk kort na het ontstaan is op de lijst van het schilderij een tekst geschreven die een eerbetoon aan het adres van Heemskerck bevat: *Opdat Colmannus niet geheel door de dood zij weggenomen, heeft Maartens kunstige hand dit gemaakt*.<sup>17</sup> Op het portret van de musicus Johannes Münstermann door Hermann tom Ring (afb. 2), enkele jaren later ontstaan, staat een Latijnse tekst waarin zowel aan de dichtkunst als aan de schilderkunst de gave wordt toegeschreven iemand in herinnering te houden:

*Gij ziet hier mijn beeltenis die een Apelles  
getekend en geschilderd heeft  
en die de trekken van mijn gestalte weergeeft.  
Wat de natuur gaf, geven de schilderkunst en  
dichtkunst terug,  
om op de lange duur te bewaren, wat vergankelijk  
is.*<sup>18</sup>

Deze overwegingen leiden in allegorische voorstellingen tot het beeld van *Pictura*, de gepersonifieerde Schilderkunst, die de Dood of de Tijd vertrapt, dan wel de zeis van de Tijd doormidden breekt.<sup>19</sup> In plaats van de Schilderkunst werden overigens ook wel andere kunsten en wetenschappen weergegeven. Zo is het op de welsprekende titelpagina van Walter Raleighs *The History of*

Afb. 3. Renold Elstrack, Titelpagina van Walter Raleigh, *The History of the World*, Londen 1614, gravure, 349 × 178 mm.



the World uit 1614 de Geschiedenis, aangeduid als *Magistra Vitae*, die over Mors en Oblivio, Dood en Vergetelheid, triomfeert (afb. 3).<sup>20</sup> Op de *Allegorie van de Schilderkunst*, een ets van Pietro Testa uit 1637–1638, zien we beoefenaren van de schilderkunst geschaard rondom de veelborstige Natuur en Pictura, de laatste kenbaar aan het masker dat aan haar voeten ligt (afb. 4). Rechts zit de gevleugelde Faam met een bazuin, terwijl centraal bovenin genieën zich gereed houden om

lauwertakken te gaan uitreiken. De Tijd is overmeesterd en ligt geboeid rechtsonder in de hoek.<sup>21</sup> Op een vergelijkbare manier legt de Tijd het af tegen de Schilderkunst op de titelprent uit 1718 van Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh der Nederlandse Konstschilders en Schilderessen* (afb. 5). De Schilderkunst breekt de *seizsteng* van de Tijd en *fnuikt zijn snelle vleug'len*, getuige de uitleg die de prent vergezelt.<sup>22</sup>

In sommige gevallen werd hetzelfde idee verbeeld door middel van een soort opstandingsiconografie die aan voorstellingen van het Laatste Oordeel is ontleend. Een voorbeeld daarvan is een houtsnede in Giorgio Vasari's *Vite* uit 1550 (afb. 6) waarop de Roem lang overleden beoefenaren van beeldhouwkunst, architectuur en schilderkunst weer tot leven roept.<sup>23</sup> De houtsnede heeft betrekking op hetgeen Vasari met zijn levensbeschrijvingen beoogde, maar dat de gave van reanimatie ook aan de schilderkunst zelf werd toegekend, blijkt uit één van de uitermate propagandistische etsen van Francisco López in Vicente Carducho's *Diálogos de la pintura* uit 1633 (afb. 7).<sup>24</sup> Onder het motto *ARS MAGNA NATVRAE RENOVAT OMNIA* wordt de Schilderkunst, die, getuige de vleugels aan haar hoofd, dichterlijke verbeeldingskracht bezit, op de afbeelding en in de daarbij horende dialoog het goddelijke vermogen toegedicht om de doden te doen herrijzen. Terwijl de Faam met toorts en bazuin, als een engel op een Laatste Oordeel-voorstelling, overleden krijgslieden, dichters en vorsten weer tot leven roept, vertrapt de Schilderkunst, zoals op Gesina's tekening, zowel de Dood als de Tijd.

In Carducho's tijd bestond de gepersonifieerde Pictura in de beeldende kunst nog niet zo lang. Wel kent de uitbeelding van de artes liberales, de zeven vrije kunsten, door middel van allegorische vrouwenfiguren een traditie die tot in de vroege middeleeuwen teruggaat.<sup>25</sup> Met de emancipatiedrang van de kunstenaars in de zestiende eeuw ontstond de behoefte ook de schilderkunst een figuurlijke gestalte te geven, al was het maar om deze visueel in de kring der vrije kunsten te kunnen intro-

Afb. 4. Pietro Testa, *Allegorie op de Schilderkunst, ets.*,  
287 × 332 mm, ca. 1637–1638. Albertina. Wenen.



duceren. Het is geen toeval dat Vasari, die er veel aan gelegen was de status van de schilderkunst te verhogen, één van de eersten was die de gepersonifieerde schilderkunst hebben weergegeven en wel in een muurschildering in zijn huis in Arezzo, in de zo geheten Camera della Fama e delle Arti (1542).<sup>26</sup> Aan het eind van de zestiende eeuw werden de pogingen van schilders om zich te bevrijden uit hun ambachtelijke positie, zij het zeer incidenteel, beloond. Leden van de Florentijnse Academie, mede door Vasari in 1562 gesticht, werden in 1571 bij decreet van

de groothertog van Toscane ontslagen van de verplichting zich in een gilde te organiseren. En in een brief van 27 april 1595 verklaarde de Duitse keizer en maecenas Rudolf II dat de schilderkunst op grond van haar verdiensten *von keinem mehr für ein Handwerk gehalten noch genennet werden ... soll*.<sup>27</sup> Dit bleven echter lokale successen, en in de Nederlanden bleven kunstschilders nog lange tijd met vergulders, boekbinders en zadelmakers in één gilde verenigd.<sup>28</sup> Vooral in het Praagse milieu aan het hof van Rudolf II ontstonden omstreeks 1600 afbeeldingen

Afb. 5. Jacob Houbraken. Titelpagina van Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718, gravure 156 × 98 mm.

Afb. 6 (rechts). Anoniem, *Allegorie met Beeldhouwkunst, Schilderkunst en Architectuur*, uit: Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florence 1550, houtsnede.



waarop de aanspraken van de kunstenaars ook visueel gestalte kregen. De godin Minerva speelt daarop steeds een belangrijke rol.<sup>29</sup> Een karakteristiek voorbeeld is de grote gravure van Aegidius Sadeler naar een schilderij van Hans van Aken die werd opgedragen aan Maximiliaan II, de keurvorst van Beieren (afb. 8).<sup>30</sup> Daarop is te zien hoe de Schilderkunst door de godin naar het domein van de vrije kunsten wordt geleid. Minerva is steeds het toonbeeld van geleerdheid en deugdzaamheid, kwaliteiten die aankomende kunstenaars herhaaldelijk als nastrevenswaardig werden voorgehouden, niet in de laatste plaats door Karel van Mander in zijn *Grondt der Edel vrij Schilderconst*.<sup>31</sup> Op afbeeldingen is Minerva

dan ook meer dan een gezelschapsdame van Pictura: ze treedt op als medestandster indien de Schilderkunst door de ondeugd belaagd wordt, maar vooral als inspiratrice. Op een tekening die vroeger op naam stond van Hans van Aken maar die nu aan de minder bekende Alexander Wiskemann wordt toegeschreven, komen Pictura en Minerva samen voor (afb. 9).<sup>32</sup> Gezeten op



een zuil, teken van haar standvastigheid, vertrapt de Schilderkunst met behulp van Minerva de Hebzucht, die, gewapend met een grote stokbeurs, de Schilderkunst probeert te verleiden. Als beloning voor haar onkreukbaarheid worden de Schilderkunst eer en roem in het vooruitzicht gesteld. Het blad is te beschouwen als een variant op de meer emblematische tekeningen van Hendrick Goltzius die als motto de lijfspreuk van de kunstenaar bevatten: *Eer boven golt* (afb. 10).<sup>33</sup> Het zouden ideale illustraties zijn geweest bij de vermaningen van Karel van Mander aan de schildersjeugd. Soms staat Minerva de Schilderkunst bij als een muze. Op een grote tekening uit 1598 van Adam van Noort, leermeester van

Afb. 7. Francisco López, *Allegorie op de Schilderkunst: Ars Magna Naturae Renovat Omnia*, uit: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid 1633, ets, ca. 200 × 130 cm.



Rubens, helpt Minerva de Schilderkunst met een passer (afb. 11).<sup>34</sup> Het is de vraag of het vaandel dat Minerva draagt, geenszins haar gangbare attriboot, niet zou kunnen verwijzen naar de triomf die de schilder zal vieren als hij zich door zijn schutsgodin laat leiden. Dat wil zeggen zich onberispelijk gedraagt en zich toelegt op het vergaren van kennis en wetenschap die dienstbaar is aan het kunstenaarschap. Het is een steeds terugkerend motief in de kunsthistorie uit de zeventiende eeuw, ook in de Nederlanden. Tot in de *Grondlegginge der teekenkunst* van Gerard de Laïresse uit 1701 toe komt het voor: *Laat u van de wyze Minerva geleiden, zo raakt gy zeekerlyk op den top der Heilige Parnas*.<sup>35</sup>

### De Schilderkunst in een triomfwagen

Ook in letterlijke zin is het bereiken van de Parnassus door de Schilderkunst een onderwerp geweest voor kunstenaars. Het meest bekend in dit verband is een andere ets van Pietro Testa, uit omstreeks 1640 (afb. 12).<sup>36</sup> De voorstelling is vrij gecompliceerd. Ook Testa legt de nadruk op de deugdzaamheid, getuige het feit dat de triomfwagen van de Schilderkunst de Nijld overrijdt. Het uitbeelden van de hartstochten, weergegeven aan de linkerkant, krijgt speciaal de aandacht, overeenkomstig de rol die daaraan in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie wordt toegekend. De Schilderkunst haalt haar verf uit de kleuren van de regenboog en beschildert een groot schild. Daarop ontstaat de ster van de familie Buonvisi en het is Girolamo Buonvisi aan wie de prent is opgedragen. Mogelijk wilde Testa daarmee tevens een toespeling maken op de ouderdom van de schilderkunst. Meer dan eens wordt in de zestiende en zeventiende eeuw de beschrijving in de *Odyssee* van de fraai beschilderde schilden gebruikt om te bewijzen hoe vroeg in de geschiedenis de schilderkunst al tot bloei kwam.

Op een iets vroegere voorstelling met de Schilderkunst in een triomfwagen, het door Palma Giovane ontworpen titelblad bij *La Pittura Trionfante*, een tractaatje van Giulio Cesare Gigli (1615), stevent *Pittura* op de Tempel der Deugd af (afb. 13). In haar gevolg bevinden zich Italiaanse schilders die de tocht over het moeilijk begaanbare pad der deugd hebben afgelegd. Zodra ze het gebied met puntige rotsen rechts zijn doorgetrokken, mogen ze achter de zegekar aansluiten. In de tekst wordt stelling genomen tegen Vasari die in zijn *Vite* onophoudelijk de superioriteit beklemtoont van de Florentijnse schilders boven die uit de Venetiaanse school. In de vier delen van Gigli's boekje passeren de Italiaanse schilders de revue aan wie de schilderkunst haar bloei te danken heeft. Op de prent lopen ze achter de triomfwagen: eerst de Venetianen, dan schilders uit Lombardije en Emilia en tenslotte de Toscanen. Helemaal aan de staart loopt een *zekere Toscaan*,

Afb. 8. Aegidius Sadeler naar Hans van Aken, *Minerva introduceert de Schilderkunst in de kring der Vrije Kunsten*, gravure, 503 × 391 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (onderaan afgesneden).







Afb. 9 (linksboven). Alexander Wiskemann, *Schilderkunst, bijgestaan door Minerva, overwint de Hebzucht*, pen in bruin, bruin gewassen, 199 x 166 mm. Koperstichkabinett, Kunsthalle, Bremen.

Afb. 10 (linksonder). Hendrick Goltzius, 'Eer boven golt', pen in bruin, 150 x 100 mm. Album Amicorum Ernest Brinck van Harderwijk, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Afb. 11 (rechtsboven). Adam van Noort, *Schilderkunst en Minerva*, pen in bruin, bruin gewassen, 266 x 190 mm, 1598. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Vasari genaamd.<sup>37</sup> Behalve een tekening van Theodoor van Thulden uit omstreeks 1650 waarop *Pictura* samen met de *Vrede* in een wagen is afgebeeld, triomferend over de *Oorlog* en de *Nijd* (afb. 14)<sup>38</sup> is er op zijn minst nog een voorstelling met de *Schilderkunst* in een triomfwagen bekend. Bij mijn weten is dit tevens het vroegste voorbeeld dat ons is overgeleverd. Het betreft een plaquette in brons, afkomstig uit Zuid-Duitsland, die omstreeks 1600 moet zijn ontstaan (afb. 15).<sup>39</sup> *Pictura* (met palet) deelt de wagen met *Musica* en met *Apollo*, kenbaar aan zijn lier, die de dichtkunst vertegenwoordigt. De plaquette maakt deel uit van een reeks van drie, die de triomf van

Afb. 12. Pietro Testa, *De Triomf van de Schilderkunst*, ets, 475 × 723 mm, ca. 1640, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 13 (onder). Odoardo Fialetti naar Palma Giovane, Titelpagina van Giulio Cesare Gigli, *La Pittura Trionfante*, Venetië 1615, ets, ca. 95 × 110 mm.

Afb. 14. (rechtsboven). Theodoor van Thulden, *Triomfende Schilderkunst*, pen in bruin gewassen, 104 × 153 mm. Rugby School, Rugby, Devonshire.



## LA PITTURA TRIONFANTE.

DA GIULIO CESARE GIGLI,

Scritta in quattro Capitoli,

E Consacrata:

Al molto Illustre, & generosissimo Signore il Signor Daniel Nijs.



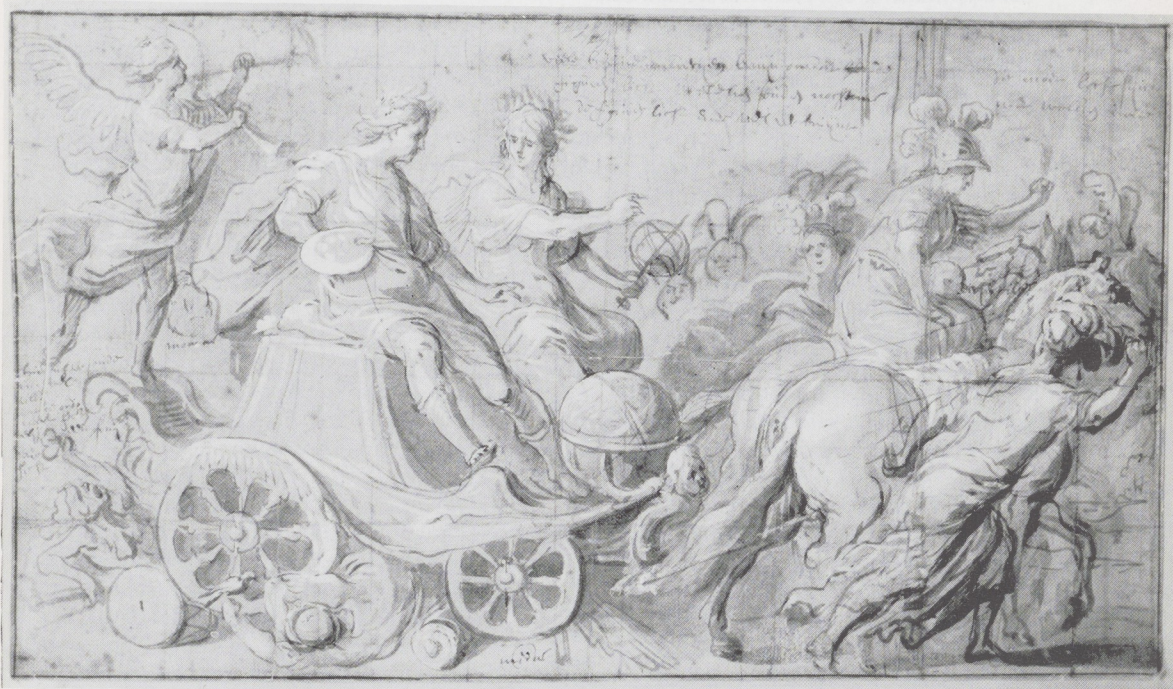
IN VENEZIA, CIO. IOCXV.  
Da Giovanni Alberti.

de vrije kunsten te zien geeft, in dit geval, als op de gravure van Aegidius Sadeler (afb. 8), uitgebreid met de schilderkunst. Het is een vroeg voorbeeld van het samenbrengen van de muzische kunsten, een ordening die pas veel later gangbaar zou worden.<sup>40</sup>

### De titeltekening van Gesina

Gesina's aquarel en het toneelstuk van Henrik Jordis passen, wat de inhoud betreft, geheel in de geschetste traditie van propaganda voor de schilderkunst, al is het bereik ervan uiteraard beperkt geweest. Het plakboek zal hooguit familieleden en bekenden onder ogen zijn gekomen. Zowel de aquarel als de uitleg is nagenoeg geheel met behulp van Ripa's *Iconologia* samengesteld en in die zin vormen ze aardige voorbeelden van de manier waarop dit handboek in de praktijk werd gebruikt. Van de afbeeldingen die in de editie van Dirck

Afb. 15 (linksonder). Anoniem, *Triomfwagen met Apollo, Musica en de Schilderkunst*, plaquette in brons, 100 × 195 mm. Zuid-Duitsland ca. 1600, Huidige verblijfplaats onbekend.



Afb. 16 (onder). Anoniem, *Historia*, uit Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Dirk Pietersz Pers, Amsterdam 1644, houtsnede, 85 × 57 mm.



Pietersz Pers uit 1644 voorkomen heeft Gesina ongetwijfeld de figuur van *Pictura* goed bestudeerd die op het titelblad voorkomt. Zeker ook had ze de houtsnede bij de hand die in het boek bij Ripa's beschrijving van *Historia* is afgebeeld toen ze de gepersonifieerde *Geschiedenis* tekende. In

Ripa heeft deze eenzelfde forse arm die uit een opgerolde mouw steekt (afb. 16).<sup>41</sup> De allegorie blijkt zeer compleet. We zien de Schilderkunst in een atelier bezig aan een schilderij, terwijl ze wordt bijgestaan door de Dichtkunst en de Geschiedenis. Deze twee kunsten vervullen samen de rol van inspirerende muze die op andere voorstellingen door Minerva wordt gespeeld. Rechts van Pictura is een bloot kereltje bezig met het wrijven van verf. Gezeten achter haar ezel vertrappt de Schilderkunst de Dood en de Tijd, van wie het wapentuig onklaar is gemaakt: zeis, zandloper en doodsschicht zijn gebroken. Boven haar hoofd vliegen de *gevlerechte kinderkens* die Ripa voorstelt om de verschillende genres van de dichtkunst mee aan te duiden: pastorale poëzie, *lier ofte korte gedichten* en heldendichten, uitgebreid met *schimp ofte steekgedichten die even als een haaghdooorn wel schoon voor 't oog zijn & nochtans quetzen*.<sup>42</sup>

De *Verklaaringe der Tijtel teekeningh ofte Triumf der Schilderconst* door Jordis neemt, verdeeld over twee kolommen, vijf hele pagina's in beslag. Hoewel de meeste onderdelen ervan regelrecht aan Ripa zijn ontleend, zijn hier en daar details toegevoegd of is de bron op een indirecte manier gebruikt. Zo is het kindje dat achter de Geschiedenis zit en zelf in een boek leest volgens de uitleg: *de tegenwoordige tijd die het zoet valt de gepasseerde ongelukken als op de rugge ... te sien en de soetigheid der gelukken te herdenken*. Zo'n jongetje komt in de beschrijving bij Ripa helemaal niet voor, maar het blijkt een interpretatie van een deel van Ripa's tekst. Daarin staat namelijk: *dat de Historie een geheughenisse is van gepasseerde saecken, die geschapen en geboren wordt voor de naekomelingen*.<sup>43</sup> Het jongetje is zo'n *naekomeling* die zijn voordeel doet met wat de geschiedenis hem leert. Interessant is Jordis' toevoeging aan de uitleg van het waarom van de met sterren afgezette blauwe jurk waarin de Dichtkunst gekleed gaat:

*Het blauw kleet met starren bezijnt bediet de Goddelike eigenschap, en door gelijkheit vande selve wert te kennen gegeven dat dese konst van Godt als een gaave inde geest gestort wordt & uijt*

*den hemel komt en daarom gezegt wort:*

*Men raakt niet door het school, op Parnas stijle  
spooren.  
Men maakt geen dichter; neen, men wort er een  
gebooren.*<sup>44</sup>

Dit distychon, dat bij Ripa niet voorkomt, is een Nederlandse variant op een aforisme van klassieke oorsprong *Poeta Nascitur non Fit*, een dichter wordt geboren, niet gemaakt. Het is goed mogelijk dat Jordis het aan een gedicht van Jan Vos ontleend heeft, *Aen L. van G. die Latijn leerde om een Poëet te worden*, waarin het gezegde precies zo is gebruikt.<sup>45</sup> Het probleem of de gelukkige aanleg (*ingenium*) dan wel de oefening een goede dichter maakt, hield de gemoederen in de zestiende en zeventiende eeuw nogal bezig. Vondel hield het er in zijn *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650) op dat het om een juiste combinatie ging: *Natuur baert den Dichter; de Kunst voedt hem op*.<sup>46</sup> Het schilderij dat op de ezel staat en waaraan de Schilderkunst bezig is, stelt de Toren van Babel voor. Dit op bevel van Nimrod gebouwde gevaarte dient volgens de verklaring om de ouderdom van de schilderkunst mee aan te duiden. Immers: ... *wort oock verhaalt dat Bilus, soon van Nimroth, sich doenmaals oock beelden liet maken en oprichten, welke sonder twijffel niet zonder schettzen & teekenen kon geschieden*.<sup>47</sup> Een ander schilderij binnen de tekening bleef als een der weinige onderdelen zonder uitleg. Het hangt rechts achter de figuren aan de muur en bevat een voorstelling van de Ark van Noach, drijvend op het water. In de zestiende- en zeventiende-eeuwse kunsttheorie werd de Ark steeds aangehaald als voorbeeld van ideale maatverhoudingen. In Genesis 6:15 worden de afmetingen ervan door God gegeven en aangezien de kunstenaar verondersteld werd de menselijke figuur in ideale verhoudingen weer te geven, werden deze maten, na enige aanpassing, navolgenswaardig geacht. Ongetwijfeld om dat te onderstrepen werd het schilderijtje in de tekening opgenomen.<sup>48</sup> Het was kennelijk een gangbaar beeld, want op een tekening van de Duitse kunstenaar Rudolph Meijer uit 1632, voorstellende de *Slapende kunsten tijdens de Oorlog* (afb. 17), is de Ark van

Afb. 17. Rudolph Meijer, *Slapende kunsten tijdens de Oorlog*, pen in grijs, grijs gewassen, 165 × 237 mm, 1632. Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart.



Noach eveneens het onderwerp van een schilderij dat voor Pictura op de ezel staat.<sup>49</sup> De betekenis van de lichtstralen die van links boven komen wordt in de verklaring evenmin toegelicht. Ze zijn echter zo nadrukkelijk aangebracht dat ze ongetwijfeld ook een betekenis hebben. Onlangs is gesuggereerd dat de aanwezigheid ervan wellicht samenhangt met de rol die in de zeventiende eeuw aan het goddelijk licht werd toegeschreven in het artistieke scheppingsproces.<sup>50</sup>

Een ongewone toevoeging tenslotte is de vogel Phoenix die een ring in zijn bek geklemd houdt en op een brandend nest staat. De Phoenix kan veel symbolische betekenissen hebben. Verrijzend uit zijn

brandende nest werd de vogel vooral met eeuwigheid en wederopstanding geassocieerd. In dat verband kon hij als symbool ook op schilder- en dichtkunst worden toegepast. Zo komt in het gedicht *Op de kunstschaten des heeren Valerius Rover* van Hubert Kornelisz Poot het begrip *Fenix-kunst* voor als synoniem voor *wat in Rovers kunsttrezooen blinkt: Apelles verf, Homerus inkt*.<sup>51</sup> Ook op de tekening wordt, in de woorden van Jordis, *door den vogel bewezen de uijtnemetheijt der konst en door den ringh de eeuwighe geduursaemheijt want dese konst schoonse somwijlen als schijnt te sterven soo salse nochtans weer verrijzen en door den leersugt der aenkomelingen in dese konst weer opstaan*.<sup>52</sup>

Afb. 18. Anoniem, Triomf van de Dood, uit Francesco Petrarca, *Trionfi*, Venetië 1550, houtsnede.

TR IOMPHO TERZO DI MESSER  
FRANCESCO PETRARCA, NELQVALE SOTTO  
IL N'OME DI MORTE, MOSTRAMADONNA  
L'AVRA CON RAGIONE ALL'APPE  
PETITO DOMINARE.



DEL TRIOMPHO DI MORTE,

Afb. 19 (onder). Anoniem naar Pieter Bruegel (?), *Triomf van de Tijd en de Dood*, gravure 208 x 301 mm, 1574. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Toneelstuk: Gooden Pleijdt ofte Triomphe der  
Schilderconst over de Doodt

Het toneelstuk is, wat vorm en strekking betreft, gebaseerd op de *Trionfi* van Petrarca die lange tijd populair zijn gebleven. Hoewel de tekst van Petrarca nooit in het Nederlands vertaald is, was de kerngedachte wel aan Nederlandse dichters bekend. Zo koos Jacob Cats in 1658 zes emblematische voorstellingen van de *Trionfi* voor het sierbeslag van de exemplaren van zijn *Werken* die hij ten geschenke gaf aan verschillende stadsbesturen en de Staten van Holland en West-Friesland.<sup>53</sup> En bekend is ook de brief van Jan Vos aan Vondel waarin hij voorstelt voor het ballet na Vondels *Lucifer* vier aan Petrarca ontleende triomfen te gebruiken.<sup>54</sup>

Jordis begint het toneelstuk met een vertoning van de Triomf van de Dood en eindigt met de kroning van de Schilderkunst



Solis aquas, Genaeque, mucetum quatuor Horis,  
Signa per extenti duodena volubilibus Anni.

Prospiciunt Tempus: curru quod praepete secum  
Cuncta rapit comiti Merti non rapta relinquens

Pone subit, cunctis rebus Fama una superari fiet,  
Gartulo boue recusa, implens clamoribus orbem.

Afb. 20. Wallerant Vaillant naar Gerard van Zijl, Portret van Govert Flinck, mezzotint 227 x 178 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

op de Parnassus, nadat ze de Dood heeft overwonnen. Optredende personages zijn verder Jupiter, Apollo, Minerva (Pallas), de Natuur en Apelles, benevens verschillende *gedrochten* en *Siekten*. Het stuk bestaat uit vier vertoningen, of tableaux-vivants, en een reeks vrij lange monologen. De dialoog is beperkt en daarom lijkt het erop dat de tekst eerder bedoeld was om te lezen dan om te spelen.

In de eerste vertoning wordt de wagen beschreven waarin de Dood, als in een apocalyptisch visioen, verderf zaaiend en moordend rondwaart. Ongetwijfeld heeft Jordis zich laten inspireren door illustraties bij Petrarca's dichtwerk (afb. 18) of daarvan afgeleide voorstellingen zoals de gravure, mogelijk naar Pieter Bruegel, met de Triomf van Dood en Tijd (afb. 19).<sup>55</sup> Daarop liggen in één groot vanitasstilven alle voorwerpen die ook Jordis in zijn tekst noemt en die

moeten onderstrepen dat de Dood niemand ontziet. Dit ter illustratie van het gezegde: *Mors sceptrum ligonibus aequat*, de Dood maakt scepter en spade gelijk.<sup>56</sup> Bij Jordis zit achter op de wagen een uil, *bodinne van 't quaat*, terwijl de zegekar getrokken wordt door twee raven, die, *Cras, cras* krijsend, wel vaker als aanzeggers van de dood figureren.<sup>57</sup>

In de tweede vertoning zitten de hoofdpersonen, samen met de negen Muzen en de Vrije Kunsten te treuren om de slachtpartij van de Dood. De Schilderkunst, in het zwart gehuld, zit bij hen. Ze is in de rouw wegens de dood van de schilder Govert Flinck, wiens overlijden (2 februari 1660) op het moment dat het toneelstuk werd geschreven kennelijk nog actueel was. Flinck moet werkelijk een gevierd schilder geweest zijn. Onder het mezzotint-portret dat Wallerant Vaillant van hem maakte naar het schilderij van Gerard van Zijl staat ook: *Govaert Flinck Celebris apud Amstelodamenses Pictor* (afb. 20). En op de eveneens na Flincks dood verschenen portretgravure door Abraham Blooteling komt een gedicht van Vondel voor: *Dus leefde Apelles Flinck, te vroegh de stad ontruckt*, dat eindigt met de woorden: *Bekranst dien schildershelt met eeuwige laurieren*.<sup>58</sup> Er werd een begrafenispennning geslagen met wederom een vers van Vondel (afb. 21) en ook Jan Vos schreef een lijkdicht:

*De Doodt heeft Flinck bestormt, en trof het  
minste deel.  
De geest, die stand houdt, leeft door levendige  
verven.  
Haar moordtpijl' zwichten voor de punt van zijn  
penseel.  
't Vernuft der Maalkunst leeft, de Doodt ten spijt,  
na 't sterven.*<sup>59</sup>

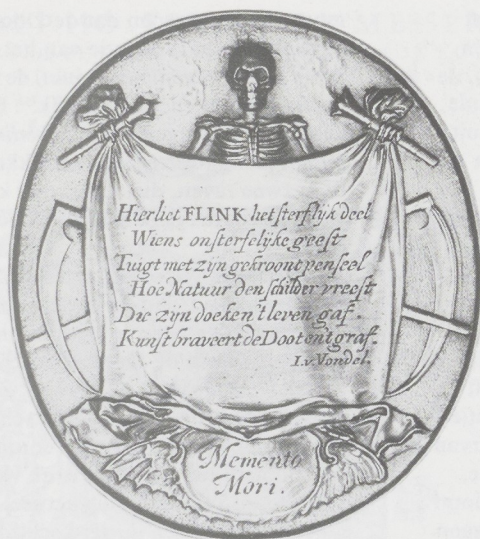
Jordis liet zich in zijn toneelstuk evenmin onbetuigd en wijdde een *grafschrift* aan Flinck, geheel in deze trant, van maar liefst twintig regels. Ook hij noemt Flinck *d'Amstelse Apel* en eveneens hanteerde hij de beeldspraak van de schilder die voortleeft in zijn schilderijen:

*Hetgeen de aard' ontfingh is maar de schets  
geweest:  
't Voornaamst dat is sijn geest.*



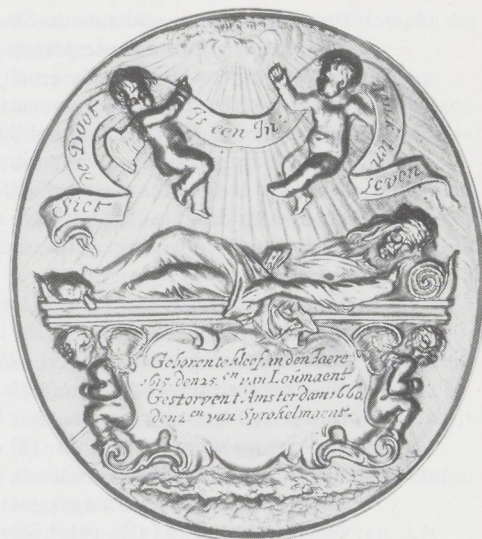
Gerardus van Zijl Wallerant Vaillant fecit

Afb. 21. Begrafenispenning van Govert Flink, 75 × 67 mm. Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet, Leiden.



Soo lang de maalkunst leeft sal Flink door 't  
schild're leven.<sup>60</sup>

In de derde en vierde vertoning blijkt waarom de Dood zo fel is (Jupiter: *ik bruijk de Dood tot 's menschen hoogmoe straf*), waarna een lange jammerklacht volgt van de Natuur, de leventeelster, die van haar schepsels wordt beroofd. Het is een thema dat al in de middeleeuwse literatuur voorkomt, bijvoorbeeld in de *Anticlaudianus* van Alain de Lille uit de twaalfde eeuw, maar dat bekendheid kreeg door een passage in de *Roman de la Rose*.<sup>61</sup> Daarin is de Natuur druk doende nieuwe schepsels te vervaardigen om de Dood, die voortdurend jacht maakt op haar creaties, voor te blijven. Op miniaturen bij de vroegste handschriften van deze tekst is de Natuur dan ook in haar smidse, hamerend, als een beeldhouwer weergegeven.<sup>62</sup> Afbeeldingen waarop haar schepsels worden belaagd zijn er ook en een sprekend voorbeeld is een illustratie bij het gedicht *The Example of Virtue* van de Engelse auteur Stephan Hawes uit 1509. Op een aandoenlijke manier is daarop weergegeven hoe *Dame Nature* tot in haar *royall mancyon* van de Dood te duchten heeft (afb. 22).<sup>63</sup> In het toneelstuk van Jordis kan de Natuur zich er slechts na zeer lang aandringen door de verzamelde goden toe zetten de hulp van de Schilderkunst in te roepen in haar strijd



tegen de Dood. Ze betitelt de Schilderkunst als haar 'vijandin' en inderdaad heeft de tegenstelling tussen de Natuur en de Schilderkunst in de literatuur een lang leven geleid. De vijandschap komt voort uit het vermogen van de schilderkunst om datgene wat de natuur geschapen heeft, in schoonheid op een schilderij te overtreffen. Een schilder kan een landschap of een figuur geïdealiseerd weergeven door uit verschillende landschappen of figuren de mooiste onderdelen te kiezen en die in één werk samen te brengen. Daarmee kan ze de natuur voorbijstreven. Het is een oud idee en al bij Plinius komt een passage voor over Apelles die met een schilderij van een naakte held *de natuur zelf had uitgedaagd*.<sup>64</sup> Er is lang gespeculeerd over de relatieve verdiensten van natuur en kunst, ook al in de middeleeuwen, en met een beroep op de filosofie van Aristoteles werden in debatten de verschillen aangescherpt. Aristoteles had in zijn *Physica* het onderscheid gemaakt tussen schepsels die het vermogen bezitten zichzelf te reproduceren in de vorm van nageslacht en andere die dat vermogen missen. Op basis van die tegenstelling werden de schepsels die het resultaat zijn van kunstzinnige creativiteit inferieur geacht.<sup>65</sup> In de *Roman de la Rose* schiet de kunst volgens de auteur ook in ander opzicht te kort. De



Afb. 22. Anoniem, *De Natuur bedreigd door de Dood*, uit Stephen Hawes, *The Example of Virtue*, Londen 1509, houtsnede.

### Capitulum. xl.



**D**iscrecyon ferther forth me lede  
 Unto the solemne and copall mancyon  
 Of dame nature in humayne stede  
 Byght plealaunt was her habytacyon  
 Of merueplous werke and lcytuacyon  
 And she her selfe helde her estate

Afb. 23 (onder). Pauwels Franck, *De schilder uitgedaagd door de Natuur*, pen in bruin over zwart krijt, 164 × 277 mm. British Museum, Londen.

Schilderkunst kan Natuur niet helpen:

*Choses contrefaits par art sont sans aucun sentiment.*  
*Art, combien qu'elle se peine, ne les fera par eus aler vivre, mouvoir, sentir, paler.*<sup>66</sup>

De tegenstelling tussen de schilder en de natuur in deze is het onderwerp van een merkwaardige allegorische tekening door Pauwels Franck (1540–1596) in het British Museum (afb. 23). Daarop is de Natuur als schilderes afgebeeld die op haar beurt de schilder uitdaagt. Ze werkt aan een schilderij waarop de wereld is weergegeven met twee vleugels, in beweging dus. Uit het Italiaanse opschrift blijkt eens te meer de bedoeling: *Che miro o pittor al mio fatto. Io il moto dipingo tu solo l'atto.* (Bewonder, o schilder, wat ik doe; ik schilder de beweging, gij slechts de handeling).<sup>67</sup>

In lofdichten op schilders en in beeldgedichten werd uiteraard niet op dit onderscheid gewezen, omdat het afbreuk zou doen aan de eervolle prestaties van een schilder. In navolging van Giovanni Battista Marino die met zijn beeldgedichtencyclus



Afb. 24. Samuel van Hoogstraten, *Schilderkunst de Natuur schilderend*, pen in bruin, bruin gewassen, 179 x 130 mm. Musée des Arts Décoratifs, Parijs.



Afb. 25. Anoniem, *Confirmazione d'Amicitia*, uit Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Dirk Pietersz Pers, Amsterdam 1644, houtsnede, 86 × 57 mm.

*Galleria* (1620) ook Nederlandse dichters blijvend heeft beïnvloed, bleef het motief van de animositeit tussen schilder/kunstenaar en Natuur een sleutelrol spelen. In het gedicht *Tiziano di sua mano* van Marino op een zelfportret van Titiaan spreekt de schilder:

*Ik ben Titiaan.*

*Uit angst door mijn kunst te worden overtroffen  
heeft de Natuur mij laten sterven.*

*Maar met mijn eigen hand*

*heb ik mijzelf vóór mijn dood onsterfelijk  
gemaakt.<sup>68</sup>*

Ook in Nederland spelen dichters met de topos van de jaloezige Natuur. Zo laat Jan Vos in een funerair gedicht op de dood van Maria Tesselschade Roemer Visscher (1594–1649) Natuur zich wreken op de kunstenaar die door haar naaldwerk *beelden schept daar zy onsterfelykheid in stort* waardoor Natuur zich aangetast voelt. De Dood, voorafgegaan door de Koorts, berooft

### CONFIRMATIONE dell' AMICITIA. *Bevesting van Vriendschap.*



Maria daarop van het leven.<sup>69</sup>

Overigens zijn meer geharmoniseerde betrekkingen tussen de schilderkunst en de natuur ook in beeld gebracht, onder andere door Samuel van Hoogstraten. Op een tekening gaf hij de naakte Schilderkunst weer, die de Natuur schildert (afb. 24)<sup>70</sup>, veelborstig als bij Pietro Testa (afb. 5) en met een stedekroon op het hoofd. Natuur reikt de Schilderkunst een schaal aan, maar het is niet duidelijk wat daar precies op ligt. Mogelijk heeft Hoogstraten inderdaad het belang van de goede verhouding (in kunsttheoretische zin) tussen schilderkunst en de natuur willen onderstrepen. Door Ripa wordt namelijk voorgesteld de *Bevesting van Vriendschap* uit te beelden door iemand een *schaele met wijn* te overhandigen (afb. 25).<sup>71</sup> De harmonieuze sfeer wordt verder versterkt door de twee putti aan Pictura's rechterhand die elkaar omarmen. Dat de Schilderkunst met het uitbeelden van de natuur roem zal oogsten blijkt uit de handeling van de figuur rechts die de loftrumpet over haar steekt.<sup>72</sup> In een andere allegorie, een prent van Pierre Lombart (afb. 26), betiteld de Schilderkunst zichzelf middels een onderschrift als de *Aap van de Natuur*, daarmee uiting gevend aan een gangbaar idee dat in de zeventiende eeuw en lang daarna aanleiding heeft gevormd tot talloze afbeeldingen van schilderende apen.<sup>73</sup> In het onderschrift wordt nog eens onderstreept dat alle schepsels van de Natuur door de Schilderkunst een nieuw leven krijgen.

Het inzicht dat de Natuur moet samenspannen met de Schilderkunst tegen de Dood betekent de dramatische wending, zowel in Jan Vos' gedicht *Zeege der Schilderkunst* alsook bij Jordis die in zijn toneelstuk ook hierin zijn voorbeeld trouw volgt. Bij Vos staat:

*zal ik de Schilderkunst nu smeeken?*

*Ik heb haar, ik bekent te lang benijdt.*

*Waarom? Omdat ze naa mijn kroon komt*

*steeken.*

Jordis formuleert het aldus:

*Sal 'k haar die 'k heb versmaad nu hullepzoekend  
eeren?*

Afb. 26. Pierre Lombart naar L. Richer, *De Schilderkunst* 199 × 123 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



*Sal ik mijn vijandin die 'k eeuwig heb gehaadt  
nu smeeken?*<sup>74</sup>

Dat laatste gebeurt ten slotte waarna het einde van het stuk snel volgt. De onenigheid tussen Schilderkunst en Natuur wordt opgeheven en de Schilderkunst wordt in de slotscène zelfs door de Natuur op de Parnassus gekroond. Muzen en Vrije Kunsten heffen in de laatste vertoning *Triomf Gesangh* aan waarin zij de Schilderkunst in dezelfde bewoordingen als door Vondel in zijn *Inwijdinghe der Schilderkunste als Thiende sanggodin* toezingen.<sup>75</sup>

Al deze allegorische verhevenheid mag niet verhullen dat er wel degelijk een relatie is

tussen de strekking van het stuk en een belangrijke functie van de schilderkunst. Een aanzienlijk deel van de schilderijenproductie uit de zeventiende eeuw bestaat uit portretten en de behoefte aan afbeeldingen van familieleden en verwanten was groot.<sup>76</sup> In het *Triomf Gesangh* komt dat in een passage ook naar voren:

*Oud' en jonge jeugt  
Die konnen door dees konst veel eeuwen leven.  
Voor kind'ren en kints kind'ren oogen sweven.  
Een jder kan de ranken  
Daar hij eer af quam  
Staagh roemen en bedanken:  
Jder siet sijn stam.*

Een zelfde lofzang is te vinden bij Cornelis de Bie in de levensbeschrijving van de Leidse portretschilder David Bailly en ook Huygens hee zich in deze zin over de waarde van voorvaderlijke portretten uitgelaten.<sup>77</sup> Tegelijkertijd echter werd het portretschilderen, vooral vanuit calvinistische hoek, fel gekritiseerd, onder andere in een tekst van Iohannes Evertsz Geesteranus. Daarin wordt de vraag gesteld aan *die lustig bent om af-gemaalt te zijn: Wat grond heeft uwen lust om voort te staen in schyn?* en de slotzin van dezelfde passage luidt: *Uw oordeel is ellendig: Recht anders onse God: die siet maer op 't inwendig.* De tekst van Geesteranus werd gepubliceerd in de *Stichtelycke Rymen* van Dirk Rafaelsz Camphuysen en deze auteur deed ook een duit in het zakje door de oprisping in een vers gericht tot zijn geestverwant Geesteranus: *'t Malen is der ijdelheden al-gemeyne malle Moer.*<sup>78</sup>

Uiteraard was van deze reserves ten aanzien van het portretschilderen binnen het milieu waarin Gesina ter Borch verkeerde geen sprake. Haar halfbroer Gerard was behalve schilder van genrestukken een gerenommeerd portretschilder en bovendien spreekt uit Gesina's testament duidelijk haar bekommernis om de familieportretten. Daarin staat gestipuleerd: *En zullen al mijn conterfeitsels, en van broeder Moses en van vader en moeder en Bestevaer en Bestemoeder ... niet verkof, maar voor de kinderen bewaart moeten worden.*<sup>79</sup>

Zelf heeft Gesina zich diverse keren laten schilderen en vooral voor Gerard was ze een

Afb. 27. Gerard ter Borch de Jonge, *Het glas limonade*,  
olieverf op doek, 670 × 540 mm. Hermitage, Leningrad.



Afb. 28. Gerard ter Borch de Jonge, Studieblad met twee maal het portret van Gesina, zwart krijt en pen in bruin, 198 x 117 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



gewillig model. Hij vereeuwigde haar in pastorale trant als herderin en vermoedelijk heeft Gesina ook voor verschillende genrestukken geposeerd, onder andere samen met haar broer Mozes, voor het prachtige schilderij *Het glas limonade* in de Hermitage in Leningrad (afb. 27).<sup>80</sup>

Op één portret is tot nu toe geen aandacht gevestigd. Het is *'t conterfeitsel dat ten hemel gevoert wort* op de titeltekening van het plakboek (afb. 1).<sup>81</sup> Op dit formaat – het is

nauwelijks een paar centimeter groot – is het een enigszins neutraal portret geworden, zonder typische trekken, al is het aannemelijk dat het een zelfportretje van de maakster is. In elk geval is er enige verwantschap met bijvoorbeeld de getekende portretten die Gerard van haar maakte (afb. 28). Het is interessant dat er niet alleen een gelijkenis bestaat tussen de figuur op het met lauwerkrans ten hemel gevoerde portret en *Pictura* achter de ezel, maar dat de twee ook identiek uitgedost zijn. Zij het dat de schilderende *Pictura* een doek voor haar mond heeft, overeenkomstig de beschrijving bij Ripa: *schilderkunst is immers 'stomme poëzie'*. Het masker dat bij beiden aan een ketting om de nek hangt, valt op het portret net buiten de ovale lijst. De implicatie is, dat Gesina zichzelf ook achter de ezel heeft weergegeven in de gedaante van *Pictura*, een vorm van rollenspel die haar wel lag en die past bij de toon van het min of meer petrarkistische gedicht van Jordis *Op 't conterfijtsel vande E Juffrouw Gesina ter Borch: Door haar E: self gedaan*, een ander waterverfportret in het album.<sup>82</sup> In dat gedicht wordt Gesina onder meer als *Swolse Pallas* toegesproken. De mogelijkheid een zelfportret te schilderen in de gedaante van *Pictura* is uiteraard aan vrouwelijke kunstenaars voorbehouden en een beroemd voorbeeld van zo'n zelfportret uit de zeventiende eeuw is dat van Artemisia Gentileschi in de collectie van de Engelse koningin (afb. 29).<sup>83</sup>

Met deze iconografie krijgt Gesina een plaats in de niet al te grote galerij met portretten van gelauwerde zeventiende-eeuwse schilderessen. Daartoe behoort ook, behalve de schilderes door een kunstenaar uit de school van Honthorst in Zwolle (afb. 30)<sup>84</sup>, het innemende portretje van een eveneens anonieme kunstenaars door Caspar Netscher (afb. 30).<sup>85</sup> Ook zij heeft als attributen een schriftrol en een palet, dezelfde attributen die door de twee putti rond Gesina's zwevende portret worden opgehouden. De reeks culmineert met het nogal grandioos uitgevallen portret van Rachel Ruysch door Constantijn Netscher (afb. 32), waarop alle visuele mogelijkheden om deugdzaamheid,

Afb. 29. Artemisia Gentileschi, Zelfportret als Pictura, olieverf op doek, 96,5 x 73,7 cm. Collectie koningin Elisabeth van Engeland (gereproduceerd met vriendelijke toestemming van de Koningin).



*Afb. 30. School van Gerard van Honthorst, Portret van een schilderes, olieverf op doek, 106 × 98 cm. Provinciaal Overijssels Museum, Zwolle.*





*Afb. 31. Caspar Netscher, Portret van een gelauwerde  
schilderes, olieverf op paneel, 38 x 25 cm. Huidige  
verblijfplaats onbekend.*



Afb. 32. Constantijn Netscher, *Allegorisch portret van Rachel Ruysch*, olieverf op doek, 111 x 85 cm. The North Carolina Museum of Art, Raleigh.



Afb. 33. Begrafenispenning van Gesina ter Borch,  
 Ø 33 mm. Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet,  
 Leiden.



kennis en wetenschap en vooral schildersroem van de kunstenaars mee weer te geven, zijn uitgebuit.<sup>86</sup> Volgens de criteria van Jordis' toneelstuk en Gesina's titeltekening leeft Gesina dankzij haar portretten nog steeds voort. Bij haar overlijden werd ter nagedachtenis ook nog een begrafenispenning geslagen met daarop het familiewapen (afb. 33). Op de andere kant zijn een kaarsensnuit en een dovende kaars weergegeven met daaromheen de tekst: SO RAS GEBLUST, SO HAEST IN RUST.<sup>87</sup>

#### Noten

\* Constantijn Huygens, *Korenbloemen*, 's-Gravenhage 1658, p. 851.

<sup>1</sup> Rudolf en Margot Wittkower, *Born under Saturn*, London 1963; E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16de en 17de eeuw', in: *Het Beeld van de Kunstenaar in de Renaissance*. Acta Colloquium Utrecht, ed. B. Scholz, A. Gelderblom (Renaissance Studies 2), Utrecht 1983, pp. 29-58 en vooral Hessel Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 1-34.

<sup>2</sup> Dat komt onder andere ook tot uitdrukking in de titels van de verhandelingen; vgl. Michelangelo Biondo, *Della Nobilissima Pittura, et della sua Arte*, Venezia 1549 en in Nederland Karel van Mander *Den Grondt der Edel vry Schilderconst*, opgenomen in *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

<sup>3</sup> Zie voor het Nederlandse kunstenaarsportret: Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim etc. 1984 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25).

<sup>4</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, pp. 41-48 en J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (oorspr. uitg. 1968) in: *Verzameld Werk* 2, Amsterdam 1979, pp. 41-48.

<sup>5</sup> Marianne Albrecht-Bott, *Die Bildende Kunst in der Italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock*, Wiesbaden 1976 (Mainzer Romanistische Arbeiten IX) en J. A. Emmens, 'Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17de eeuw', in: *Verzameld Werk* 3, Amsterdam 1981, pp. 5-60.

<sup>6</sup> P. Leendertz Jr., 'Vondel op het St. Lucasfeest', *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde* XLV (1926), pp. 190-205.

<sup>7</sup> Tussen de verzen van Jordis die in handschrift zijn overgeleverd bevinden zich gedichten op portretten van Karel Gustaaf, koning van Zweden, Frederik de Derde, koning van Denemarken en één 'Op 't konterfijtsel van den Sweetsen Admiraal Wrangel doen het in een lijste van fiolen, Bassen en ander speelinstrumenten in koper gesneden was en te koop hing-', gedateerd 28 november 1658; zie: *Papieren met betrekking tot het geslacht Terborch*, Rijksarchief Overijssel, Zwolle.

<sup>8</sup> Ben Albach, *Langs kermissen en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*, Zutphen 1977, pp. 104-106.

<sup>9</sup> J. te Winkel, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, Haarlem 1922-1927, IV, p. 140.

<sup>10</sup> E. Wrangel, *De betrekkingen tussen Zweden en de Nederlanden op het gebied van letteren en wetenschap voornamelijk gedurende de 17e eeuw*, Leiden 1901, p. 388. Met dank aan Gunilla Dahlberg, Göteborg, die zo vriendelijk was een fotokopie van het toneelstuk naar het exemplaar in de Koninklijke Bibliotheek te Stockholm op te sturen.

<sup>11</sup> Het enige gepubliceerde gedicht dat ik verder van Jordis heb kunnen vinden is een lofdicht in Adam Karelsz van Zjermmez (Djermmez), *Eduard*, Amsterdam 1660; zie E. F. Kossmann, *Nieuwe Bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche Tooneel in de 17e en 18e eeuw*, 's-Gravenhage 1915, p. 4, noot 1.

<sup>12</sup> Vergezeld van enige gedichten op schilderijen verscheen dat in een separate uitgave in Amsterdam bij Jacob Lescaille met een opdracht aan de oud-burgemeester van Amsterdam, Cornelis de Graaf. Jordis kan het gedicht ook gekend hebben in de uitgave

*Dichtkunst van Jan Vos* uit 1658; zie voor Vos: Hans Luijten, 'Wat schriklijk wonder komt mijn ziel door kunst aanranden?' *De Bijschriften op Schilderijen van Jan Vos*, (doctoraalscriptie) Utrecht 1987 en Gregor J. M. Weber, *Der Lobtopos des lebenden Bildes. Jan Vos und sein 'Zege der Schilderkunst' von 1654* (diss.) Aachen 1987. Het laatste werk heb ik niet onder ogen gehad. Ook Vondel dichtte een *Zege der Schilderkunst* en wel naar aanleiding van de 'Verkopinge der italiaensche schilderyen ten huize van Geeraert Uylenburg, schilder'; zie: *De werken* (WB-editie), Amsterdam 1927-1940, x, pp. 655-656. Vreemd genoeg is datzelfde gedicht ook in de werken van de dichter Antonides van der Goes (1647-1684) terecht gekomen; zie *Alle de gedichten van Antonides van der Goes*, Amsterdam 1748 (zesde druk), pp. 411-412. Een latere Triomf der schilderkunst schreef Sybrand Feitama, *Triomferende Poezy en schilderkunst. Zinnespel*, verschenen in 1724.

<sup>13</sup> Leon Battista Alberti, *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, New Haven 1966, p. 63. E. Panofsky veronderstelde dat Dürer de zinsnede aan Alberti ontleend heeft, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin 1915, p. 4, noot 2. Het citaat bij Hans Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Berlin 1956-1969, II, p. 109, z 49; zie Peter-Klaus Schuster, 'Überleben im Bild', in cat. tent. *Köpfe der Lutherzeit*, Hamburg (Kunsthalle) 1983, pp. 20-25.

<sup>14</sup> Vgl. bijvoorbeeld Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV, 11.

<sup>15</sup> Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien 1892, nr. 885, 'Libri Carolini', III, 23.

<sup>16</sup> J. A. Emmens, 'Ay Rembrandt, maal Cornelis Stem', in: *Verzameld Werk* 3, Amsterdam 1981, p. 64; de huidige verblijfplaats van het schilderij is onbekend, zie Giovanni Oreste della Piana, *Macrino d'Alba*, Como 1962 (Maestri della Val Padana 1), p. 37, afb. XX.

<sup>17</sup> Rijksmuseum, Amsterdam; in bruikleen van het Koninklijke Oudheidkundig Genootschap sinds 1889, inv. c 507. De tekst luidt in het Latijn: OMNINO NE SIT FATO COLMANUS ADEMPUS MARTINI FECIT INGENIOSA MANUS; zie P. Timareten, *Verzamelingen van Gedenkstukken*, 's-Gravenhage 1777, I, Delft, p. 125 en Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980, pp. 130-131, Abb. 28.

<sup>18</sup> Münster, Landesmuseum, inv. 686 LM, zie cat. tent. *Stilleben in Europa*, Münster-Baden Baden

1979-1980, pp. 226-228, cat.nr. 128. Het opschrift luidt: AD SPECTATOREM: ANNO AETATIS SVAE 25 Effigiem cernis graphice quam pinxit Appelles Hic forme reddit lineamenta mea Quod natura dedit, reddit pictura poesi Assimilis, seruans interitura diu.

<sup>19</sup> Zie voor het thema onder andere Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Der triumphierende und der besiegte Tod in Wort und Bildkunst des Barock*, Berlin-New York 1975 en Götz Pochat, 'Über den (triumphierenden und besiegtten Tod)', *Konsthistorisk Tidskrift* 46 (1977), pp. 65-71.

<sup>20</sup> Margery Corbett, Ronald Lightbrown, *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-page in England 1550-1660*, London etc. 1979, pp. 128-135.

<sup>21</sup> Deze prent genoot een grote populariteit en er zijn in de zeventiende eeuw verschillende geëtste kopieën naar gemaakt, zie Paolo Bellini, *L'Opera incisa di Pietro Testa*, Vicenza 1976, pp. 48-49, nr. 15. De voortekening bevindt zich in het British Museum, Londen, zie Nicholas Turner, *Italian Baroque Drawings*, London 1980, pp. 50-51, nr. 16.

<sup>22</sup> J. G. van Gelder en J. A. Emmens achtten het waarschijnlijk dat Houbrakens titelblad zijn oorsprong vindt in de opdracht bij het genoemde gedicht van Jan Vos uit 1654 aan Cornelis de Graaf (vgl. noot 12), zie *De Schilderkunst van Jan Vermeer*, Utrecht 1958, p. 18 en pp. 26-27, noot 38.

<sup>23</sup> Zie voor deze houtsnede die later ook gebruikt werd in Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florence 1584: cat. tent. *Giorgio Vasari ... La Toscana nel '500*, Arezzo (Florence) 1981, p. 221, fig. 205 en Anne-Marie Lecoq in cat. tent. *La peinture dans la peinture*, Dijon (Musée des Beaux-Arts) 1982-1983, pp. 18-19.

<sup>24</sup> George Kubler, 'Vicente Carducho's Allegories of Painting', *Art Bulletin* 47 (1965), pp. 439-445 en Jochen Becker, 'From mythology to merchandise: an interpretation of the engraved title of Van Mander's Wtlegghingh', *Quaerendo* XIV (1984), p. 27, noot 12.

<sup>25</sup> Philippe Verdier, 'L'iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen-âge jusqu'à la fin du quinzième siècle', in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen-âge* (Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale, Montreal 1967), Montreal-Paris 1969, pp. 305-355 en J. Kronjäger, *Berühmte Griechen*

und Römer als Begleiter der Musen und der Artes liberales in Bildzyklen des 2. bis 14. Jahrhunderts, (diss.) Warburg/Lahn 1973.

<sup>26</sup> Zie cat. tent. Arezzo 1981, *op.cit.* (noot 23), p. 24 en Tav. 5-10. Wel komt in teksten de schilderkunst als vrouwelijke gestalte voor; zie bijvoorbeeld Francesco Lancilotti, *Tractato di Pictura* (Roma 1509), uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema, m.m.v. Pieter de Meijer, Amsterdam 1976 (Kunsthistorisch Instituut Universiteit van Amsterdam), p. 12 en commentaar p. 30.

<sup>27</sup> Wolfram Prinz, 'Das Motiv (Pallas Athena führt die Pictura in den Kreis der septem artes liberales ein) und die sogenannte Cellini-Schale', in: *Festschrift für P. W. Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974*, Hamburg 1975, pp. 165-173 en Carl Goldstein, 'Vasari and the Florentine Accademia del Disegno', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975), pp. 145-152.

<sup>28</sup> Zie met name Miedema, *op.cit.* (noot 1) die er op wijst dat het gildeverband, althans in de Nederlanden, niet altijd beperkend heeft gewerkt op de schilders. Hij onderscheidt 'een toplaag van in de vrije kunsten onderlegde inventeurs' aan wie het is toe te schrijven dat 'leden van Sint Lucasgilden al in de vijftiende eeuw als (constenaeren) konden worden aangeduid en hun producten als (const)' (p. 22). In Italië werd daar waarschijnlijk nog op vooruit gelopen, getuige onder andere de uitlating van Filippo Villani dat 'volgens intelligente lieden schilders geenszins ondergeschikt zijn aan de doctores der artes liberales' die van vóór 1404 dateert; zie: *Liber de origine civitatis Florentiae* ..., ed. G. Mazzuchelli, Florence 1847, p. 47.

<sup>29</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, 'The eloquent artist: towards an understanding of painting at the court of Rudolf II', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), pp. 119-148 en idem, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago-London 1988, pp. 40-53.

<sup>30</sup> *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam 1980, XXI, p. 32, nr. 114; zie Prinz, *op.cit.* (noot 27).

<sup>31</sup> Karel van Mander, *Den Grondt der Edel vrij Schilder-const*, uitgegeven en van commentaar voorzien door Hessel Miedema, Utrecht 1973, I, p. 86, cap. I, 49 en het commentaar II, pp. 392-394; voor het begrip 'deugd' bij Van Mander: Karel van Mander, *De Kerck der Deucht*, uitgegeven en van commentaar voorzien

door Hessel Miedema en Marijke Spies, Amsterdam 1977 (Amsterdamse smaldelen 5), vooral pp. 28-29.

<sup>32</sup> Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 38; zie Heinrich Geissler, cat. tent. *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, Stuttgart (Staatsgalerie) 1979-1980, II, p. 75, Nr. K 18.

<sup>33</sup> E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961, I, pp. 315-317, Nr. 195-198, II, A 354-355, A 428, A 439.

<sup>34</sup> Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. A.v.N. 1; zie F. M. Haberditzl, 'Die Lehrer des Rubens', *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 27 (1907-1909), p. 168, Abb. 3; Een zeer verwante tekening van Matthäus Gundelach met een muze die de schilder bijstaat met passer en tekenhaak is in Wenen, Albertina, inv. 3461, zie Eliska Fucíková, *Die rudolfinische Zeichnung*, Prag 1986, p. 200, afb. 30. Deze is direct ontleend aan de illustratie van Giulio Bonasone in A. Bocchi, *Symbolaricum Quaestionum*, Bologna 1555, met Socrates als schilder, boek 1: 6. Voor de iconografie: J. Gaus, 'Ingenium und Ars. Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Musen-Inspiration', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 36 (1974), pp. 199-288.

<sup>35</sup> Gerard de Lairese, *Grondlegginge der teekenkonst*, ..., Amsterdam 1701, p. 113; zie: E. de Jongh, 'The artist's apprentice and Minerva's secret: an allegory of drawing by Jan de Lairese', *Simiolus* 13 (1983), pp. 201-217, vooral p. 215.

<sup>36</sup> Bellini, *op.cit.* (noot 21), pp. 59-60, nr. 29; zie voor deze prent: Ann Sutherland Harris, Carla Ford, 'Pietro Testa and Parnassus', *The Burlington Magazine* 112 (1970), pp. 15-20 en vooral Elisabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton N. J. 1984.

<sup>37</sup> Giulio Cesare Gigli, *La Pittura Trionfante*, Venezia 1615, met het citaat over Vasari op pp. 26-27. Van dit buiten Italië zeldzame boekje is een exemplaar in de dépendance van de Bibliothèque Nationale in Versailles. Zie Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, pp. 13-14 en David Rosand, 'The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition', *L'Arte* 11-12 (1970), pp. 5-55.

<sup>38</sup> Van Gelder, Emmens, *op.cit.* (noot 22), p. 27, noot 39.

- <sup>39</sup> Ingrid Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissance Plakketten 1500–1650*, München 1975, Nr. 516, 4 en Taf. 150.
- <sup>40</sup> Zie P. O. Kristeller, 'The Modern System of the Arts', in: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton N.J. 1980, pp. 163–227.
- <sup>41</sup> Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands ...*, ed. D. P. Pers, Amsterdam 1644, p. 200 onder 'Historia'.
- <sup>42</sup> Idem, p. 88–90, onder 'Poesia' en *Plakboek*, fol. 4v.
- <sup>43</sup> Idem, p. 200 onder 'Historia'.
- <sup>44</sup> *Plakboek*, fol. 4v.
- <sup>45</sup> Zie voor het aforisme: William Ringler, 'Poeta Nascitur non Fit'. Notes on the history of an aphorism', *Journal of the History of Ideas* 2 (1941), pp. 497–505. Het gedicht van Vos verscheen voor het eerst in de 'Verscheide Byschriften', toegevoegd aan *Strydt tusschen de Doodt en Natuur of Zeege der Schilderkunst*, Amsterdam 1654, p. 40.
- <sup>46</sup> Zie de uitstekende editie van Vondels tekst, Uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Utrechtse neerlandici (Ruigh-bewerp VI), Utrecht (Instituut de Vooyts) 1977, p. 16 en pp. 37–38.
- <sup>47</sup> *Plakboek*, fol. 5r. Het vaststellen van de ouderdom van de schilderkunst hield meerdere auteurs in de zeventiende eeuw bezig, zie bijvoorbeeld ook Philips Angel, *Lof der Schilderkunst*, Leiden 1642, pp. 4–11. Het past in de traditie van het schrijven van de apologie van een kunst of wetenschap, zie Ernst Robert Curtius, 'Theological Art-Theory in the Spanish Literature of the Seventeenth Century', in *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, Princeton N.J. 1973, pp. 547–558.
- <sup>48</sup> J. Bolten, *Het Noord- en Zuidnederlandse Tekenaar 1600–1750*, Ter Aar (diss.) 1979, pp. 88–89, p. 169, noot 48 en De Jongh, *op.cit.* (noot 35), p. 213.
- <sup>49</sup> Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart, inv. c 24/3, zie Geissler, *op.cit.* (noot 32), II, p. 71, nr. K 14. Het moment waarop de kunsten na afloop van de oorlog weer gewekt worden – meestal door Mercurius – is het onderwerp van verschillende werken van Frans Floris; zie Carl van de Velde, *Frans Floris 1519/20–1570, leven en werken*, Brussel 1975, pp. 262–265, cat. 120, fig. 58; pp. 377–378, cat. T 44, fig. 143; p. 430, cat. P 133, fig. 286. In de zestiende eeuw is de schilderkunst daar nog niet bij aanwezig.
- <sup>50</sup> De Jongh, *op.cit.* (noot 35), p. 212.
- <sup>51</sup> Hubert Kornelisz Poot, *Gedichten*, Delft 1722, I, p. 421.
- <sup>52</sup> *Plakboek*, fol. 5r.
- <sup>53</sup> Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam (diss.) 1934, p. 164. Zie de voorrede van Cats bij de editie van zijn *Werken* 1658. De voorstellingen die op het beslag zijn weergegeven, zijn als gravure in het boek afgedrukt. De bibliotheek van het Museum Boymans-van Beuningen bezit één van de door Cats gesigeneerde exemplaren met het originele zilverbeslag.
- <sup>54</sup> Joost van den Vondel, *Lucifer. Treurspel*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Lieven Rens, Den Haag 1979, waar de brief van Vos is afgedrukt op pp. 174–176. Een ander voorbeeld van de manier waarop men in Nederland met de *Trionfi* omging is een getekende Vanitasvoorstelling door Jan Muller in Kopenhagen die naast het motto 'Volat irreparabile Tempus' als opschrift de terzinen 20 en 21 uit Petrarca's *Trionfo del Tempo* bevat; zie E. K. J. Reznicek, 'Jan Harmensz. Muller als tekenaar', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7 (1956), p. 98, afb. 20 en pp. 115–116, cat. 25.
- <sup>55</sup> René van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1908, p. 63, nr. 204. Of Pieter Bruegel de Oude werkelijk verantwoordelijk was voor de compositie is twijfelachtig, zie Louis Lebeer, *Catalogue raisonné des estampes de Brueghel l'ancien*, Bruxelles 1969, pp. 189–190, nr. 87.
- <sup>56</sup> Vgl. ook het gedicht van Vondel, 'Op een schilderij. Sceptra lignonibus Aequat', *De werken* (wb-editie), Amsterdam 1927–1940, IX, p. 293 en voor het motief: Samuel C. Chew, 'Death conquers all', *The Pilgrimage of Life*, Port Washington etc. 1973 (eerste druk 1962), pp. 239–245.
- <sup>57</sup> Zie bijvoorbeeld de houtsnede in *Horae in laudem beatissimae semper virginis Mariae*, Paris 1525, fol. 3v afgebeeld in H. D. L. Vervliet, 'Printing in the fifteenth and sixteenth centuries', in *The Book through five Thousand years*, London-New York 1972, p. 369, fig. 185.
- <sup>58</sup> Zie voor Vaillant, Hollstein, *op.cit.* (noot 30), xxxi (1987), p. 171, nr. 174, voor Blooteling, idem, (z.j.), p. 167, nr. 13; verder: A. Welcker, 'Schildersportretten I. Govaert Flinck', *Oud-Holland* 57 (1940), pp. 115–117.

- <sup>59</sup> A. O. van Kerkwijk, 'Begravenissenpenningen van 17de eeuwse Nederlandsche Kunstschilders', in: *Feestbundel Dr. Abraham Bredius aangeboden den achttienden april 1915*, Amsterdam 1915, pp. 132-133, pl. 47 en Wentzlauff-Eggebert, *op.cit.*, (noot 19), p. 79, noot 36; voor het gedicht van Vos, *Alle de Gedichten*, Amsterdam 1662, p. 720.
- <sup>60</sup> *Plakboek*, fol. 161r-v.
- <sup>61</sup> Zie Curtius, 'The Goddess Natura', *op.cit.* (noot 47), pp. 106-127; Alan M. F. Gunn, *The Mirror of Love, A Reinterpretation of The Roman of the Rose*, Lubbock 1952, pp. 260-265 en voor de tekst in de *Roman de la Rose*: Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. Felix Lecoy, 3 vols. (Les Classiques Français du Moyen Age), Paris 1970-1975, II, r. 15863-16034.
- <sup>62</sup> Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery. Some mediaeval Books and their Posterity*, Princeton N.J. 1966, p. 324, fig. 107-108.
- <sup>63</sup> Zie Wolfgang Kemp, *Natura. Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, diss. Frankfurt am Main 1973, p. 145 en voor de tekst: Stephen Hawes, *The Minor Poems*, ed. Florence W. Gluck and Alice B. Morgan (Early English Text Society 271), London etc. 1974, pp. 19-21, fig. 5.
- <sup>64</sup> Plinius, *Historia Naturalis*, xxxv, 94: 'pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipse provocavit.'
- <sup>65</sup> E. W. Taylor, *Nature and art in Renaissance Poetry*, New York-London 1964, pp. 74-77 en George D. Economou, *The Goddess Nature in Medieval Literature*, Cambridge, Mass. 1972, p. 198 en noot 9.
- <sup>66</sup> *Le Roman de la Rose* (zie noot 61), II, r. 16005-16148.
- <sup>67</sup> E. Haverkamp Begemann, 'Pauwels Franck - alias Paolo Fiammingo - als tekenaar', *Bulletin van het Rijksmuseum* 10 (1962), pp. 71-73, afb. 3.
- <sup>68</sup> Giovanni Battista Marino, *La Galleria a cura di Marzio Pieri*, Padova 1979, I, p. 189 en II, p. 133, p. 328 en Albrecht-Bott, *op.cit.* (noot 5), pp. 140-141. Het beeld van de jaloerse Natuur die verantwoordelijk is voor de dood van de schilder is ook gehanteerd met betrekking tot Pieter Bruegel; zie *Album Amicorum Abraham Ortelius*, Reproduit en facsimilé, annoté et traduit par Jean Puraye, Amsterdam 1969, pp. 21-22 en fol. 12v en J. B. Bedaux and A. van Gool, 'Bruegels birthyear, motive of an ars/natura transmutation', *Simiolus* 7 (1974), pp. 139-140.
- <sup>69</sup> Sonja F. Witstein, *Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance* (diss. Utrecht) Assen 1969, pp. 254-255 en *Een Onwaardeerlycke Vrouw. Brieven en verzen van en aan Maria Tesselschade*, uitgegeven door J. A. Worp, 's-Gravenhage 1918, p. 344.
- <sup>70</sup> Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York 1981, v, pp. 2762-2763, cat. 1249<sup>x</sup> en De Jongh, *op.cit.* (noot 1), p. 54, afb. 27. Met dank aan E. de Jongh die mij een foto van de tekening bezorgde.
- <sup>71</sup> Ripa, *op.cit.* (noot 41), p. 58, onder 'Bevestinge van Vriendschap'.
- <sup>72</sup> Ook de verhouding tussen de landschap-schilder en natuur is in gedichten aangestipt. Het feit dat Adriaen van der Kabel alleen kleine landschappen schilderde ontlokte aan de dichter Reinier Anslo de volgende strofe:  
...Ik denk, hy wil geen groote beelden maken  
Om meerder niet Natuur  
te tergen, zoo hy 't vuur  
Gelyk eertyts Prometheus, aan dorst raken.  
R. Anslo, *Poezy*, Rotterdam 1713, pp. 168-169.
- <sup>73</sup> Het betreft een prent van Pierre Lombart naar een zekere L. Richer uit een serie gravures van de Artes liberales, uitgebreid met onder andere de Schilderkunst. Zie voor de iconografie van de schilderkunst als *scimmia della natura*: H. W. Janson, *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, pp. 287-325 en cat. tent. *La peinture dans la peinture* (noot 23), pp. 44-47.
- <sup>74</sup> Vos, *op.cit.* (noot 45), p. 16 en Jordis, *Plakboek*, fol. 167r.
- <sup>75</sup> *Plakboek*, fol. 172v-174r. Vondels gedicht is opgenomen in Thomas Asselijn, *Broederschap der Schilderkunst*, Amsterdam 1654, p. 5; zie Thomas Asselijn, *17e Eeuwsche Treurspelen* onder redactie van Eelco Verwijs en A. de Jager, Amsterdam 1907, p. 4.
- <sup>76</sup> Horst Gerson, *Hollandse portretschilders van de zeventiende eeuw*. Afscheidscollege Groningen, Maarssen 1975, vooral p. 11 en noot 16-17.
- <sup>77</sup> Cornelis de Bie, *Het gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst*, Antwerpen 1662, pp. 270-272:  
*Wat cander fraeyder sijn tot een ghedachtenis  
Als daer een rijk salet seer schoon behanghen is  
Met alderhande soort van eel tapisserijen*

*En conterfeytsels in verheven schilderijen  
Waer uyt een teere kindt onnoosel speuren can  
Wie sijn voor-Vader was, en thoont een schets daer van  
Die t'Wesen en ghedaent can kennen van sijn vrenden  
Dat lanck, naer hunne doodt is in schild'ry te vinden.*

Zie ook *De jeugd van Constantijn Huygens, door hemzelf beschreven*, uit het Latijn vertaald, toegelicht en met aantekeningen voorzien door A. H. Kan, Rotterdam-Antwerpen 1946, p. 75. De dichter Willem Godschalck van Focquenbroch (werkzaam ca. 1640-1670) mediteert in zijn gedicht *Gedachten op mijn kamer*, kijkend naar familieportretten, aldus:

*... of zie ik van ter zyden aan  
De beelden van mijn bloedverwanten,  
Ik denk wie kan de dood weerstaan  
Want schoon 't kopy hangt aan dees wanten,  
Het principaal is lang vergaan.*

*Focquenbroch; Bloemlezing uit zijn lyriek*. Met een inleiding van W. F. Hermans, Amsterdam 1946, p. 23. Twee geschilderde interieurs met portretten in het Amsterdams Historisch Museum geven een beeld van de volledigheid die men soms in een familie-galerij nastreefde. Zie cat. tent. *The Golden Age. Dutch seventeenth century portraiture*, Sarasota Florida (John and Mable Ringling Museum of Art) 1980-1981, supplementary material, fig. 10 en Albert Blankert, *Amsterdams Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800. Voorlopige catalogus*, Amsterdam 1979, pp. 413-420, no. 610-611.

<sup>78</sup> Iohannes Geesteranus, *Tegen 't Geestig-dom der Schilder-konst, straf-rymen ofte anders Idolelendus*, in: Dirk Rafaelsz Camphuysen, *Stichtelycke Rijmen*, Rotterdam 1644, pp. 224-225. In latere edities van Camphuysen ontbreekt Geesteranus' tekst vaak. Zie voor het geschrift Emmens, *op.cit.* (noot 5), pp. 24-27; A. Meester, 'Didericus Camphuysens verhouding tot de schilderkunst', *Vondelkroniek* 10 (1939), pp. 277-287 en ook H. G. van den Doel, 'Daar moet veel strijds gestreden zijn.' *Het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen 1586-1627* (diss. Amsterdam) Meppel 1967.

<sup>79</sup> J. J. van Doornick, 'Testament van Gesina ter Borch', *Bijdragen tot de Geschiedenis van Overijssel* 8 (1886), pp. 150-151.

<sup>80</sup> S. J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, 's-Gravenhage 1959-1960, II, no. 192.

<sup>81</sup> *Plakboek*, fol. 3v.

<sup>82</sup> *Plakboek*, fol. 7r-v, gedateerd: *In Swoll Datum 25 Januario sijnde Pauli A<sup>o</sup> 1660*.

<sup>83</sup> Mary D. Garrard, 'Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting', *Art Bulletin* 62 (1980), pp. 97-112.

<sup>84</sup> Ten onrechte is dit schilderij altijd voor een werk van Hendrik ten Oever gehouden en zelfs wel voor een portret van Gesina; zie Christina J. A. Wansink, 'Simson en Delila. Niet Gesina ter Borch, maar Hendrik Bloemaert', *Oud Holland* 102 (1988), pp. 236-242: 'Voorgesteld is waarschijnlijk een van de dochters van de Boheemse Winterkoning, die in Den Haag schilderles van Gerard Honthorst kregen'. Zie ook Raupp, *op.cit.* (noot 3), pp. 348-349.

<sup>85</sup> Het schilderij wordt in de veiling van baron van Brienen van de Grootelindt, Den Haag, 8 mei 1865, nr. 22 genoemd als zijnde gedateerd 1676 en gesigneerd. In de laatste veiling-catalogus waarin het schilderij voorkomt, Dorotheum, Wenen, 21-27 juni 1983, nr. 351, afb. 3, worden deze gegevens niet vermeld. zie C. Hofstede de Groot, *Bescheidendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten Holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, Esslingen-Paris 1912, v, pp. 170-171. Met dank aan Ineke Wansink van het RKD, Den Haag. Rechts op tafel staat een verkleinde kopie naar Giovanni Bologna's levensgrote figuren in wit marmer in de Loggia dei Lanzi in Florence. Dezelfde beeldengroep gaf Netscher weer op het schilderij *De Zangles* in Parijs, Louvre, inv.nr. 1604.

<sup>86</sup> W. R. Valentiner, 'An Allegorical Portrait of Rachel Ruysch', *The North Carolina Museum of Art Bulletin* 1 (1957), pp. 5-8. Op een schilderij van Jacob Toorenvliet wordt een schilderes door een bekrante wijsgeer met een lauwerkrans gekroond; zie veiling cat. Sotheby Parke Bernet, New York, 6 december 1973, nr. 34 met afb. op p. 10

<sup>87</sup> Van Kerkwijk, *op.cit.* (noot 59), p. 134, pl. 47.