

Christiaan Schuckman

Allegorieën op de Beeldhouwkunst door Pierre Biard de Jonge (1592–1661)

Het Rijksprentenkabinet verwierf in 1983 een ets van Pierre Biard de Jonge: de *Allegorie op de Beeldhouwkunst* (afb. 1). Ofschoon de dichtbevolkte compositie wat betreft zijn ordening en uitvoering alle lof verdient, zal hieronder vooral de inhoud van de voorstelling besproken worden. Pierre Biard de Jonge werd eind 1592 in Parijs geboren als zoon van de beeldhouwer-architect Pierre Biard. Hij was bij zijn vader en Pierre Franqueville in de leer en volgde zijn vader bij diens dood in 1609 op als 'sculpteur et architecte du roi'. Biard overleed op 28 mei 1661 te Parijs¹. Over zijn activiteit als architect is helemaal niets overgeleverd. Als beeldhouwer vervaardigde hij omstreeks 1630 decoraties in de 'Grotte de Marie de Medici' (Jardin du Luxembourg, Parijs). Thieme en Becker vermelden een bronzen *Galathea* uit 1634 zonder de verblijfplaats ervan te kennen. Een *Mars en Minerva* in het Hôtel de Toulouse te Parijs en twee liggende gevelfiguren in de H. Paulus-kerk aldaar worden aan hem toegeschreven². Hij herstelde een bronzen reliëf van zijn vader – Hendrik IV te paard –, dat tijdens 'La Fronde' in 1651 door Parijse opstandelingen was beschadigd³. In 1638–39 maakte hij de ruiter voor het ruiterstandbeeld van Lodewijk XIII, dat in Parijs op de Place Royale stond totdat Revolutionairen het in 1792 omsmolten⁴. Hoe fragmentarisch deze opsomming Biards oeuvre als beeldhouwer weergeeft, is niet vast te stellen.

Zoals al is gebleken heeft Biard ook nog geëst: van de zesentwintig prenten die onder zijn naam werden samengebracht, vormen zes ongesigeneerde de groep toeschrijvingen. Sommige zijn naar composities van Michelangelo en geven diens naam, andere, naar Giulio Romano en Rafael, dragen alleen de naam van de etser Biard. Drie prenten vermelden Biard bovendien als ontwerper van de voorstelling: een *Offer van Iphigenia* (afb. 2) en twee ontwerpen voor fonteinen⁵. De *Allegorie op de Beeldhouwkunst* draagt op het opengeslagen boek middenonder de tekst *Petrus Biard. fecit/1627*. Op grond van vergelijking met het *Offer van Iphigenia* stel ik Biard tevens voor als ontwerper van de compositie. Rechtsonder naast het laatste tekstdeel zijn de initialen TR van de auteur der Italiaanse verzen gegeven. Hoewel het niet is gelukt diens identiteit te achterhalen is het onderschrift uitgangspunt van de interpretatie. De verzen schetsen hoe de oude, verheven Beeldhouwkunst zich in een hopeloze situatie bevond; hoe hij in 'zwarte vergetelheid' begraven lag. Bij gebrek aan hulp van buitenaf zal de Beeldhouwkunst niet meer kunnen wedijveren met de Natuur (rgls. 1–4). De tweede en derde strofe (rgls. 5–12) beschrijven de ommekeer: onverwacht is daar toch de hulp van de 'zeldzaamste deugden' en de als hemels aangeduide geografische personificaties Italië, Rome en de Koningin van de zee. De Beeldhouwkunst zal geluk en



Contra l'antico alla salute,
 In un più spinto, fu un'ora
 che in danti'si, si fero' con
 di' figli, molti aron e la Natura

Di grande impetuosi la scelle esse
 E la forza, fu, non è la sua dante
 L'incanto della rigora esse, fuo dante
 E' più bella, si rende a più gradito

Non trinta e Roma, e la France
 Di' due che sul suo primo illato non
 La ringtono più a' suoi pro
 D'ogni più nobile con a la France

Se' trinta volte, frodo, e cadere
 Con qua' d'alto di' Stefano no
 Di' conca, fu, gloria, e' pro d'io
 Di' apprenita, non più laigo, e' marino

Ma nulla fu, che conca? Col non solo
 L'Espe, col, vado de la d'Espe
 L'ipon, l'arogli e' conq' unq' e' fono
 Ch' alla nuova chiera, s'annuncie



ETRY & BIARD-INV. ET FESSE

Afb. 1. Pierre Biard de Jonge. *Allegorie op de Beeldhouwkunst, tweede staat (1629)*. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 2. Pierre Biard de Jonge. *Het Offer van Iphigenia*, Bibliothèque Nationale, Parijs.

Afb. 3. Pierre Biard de Jonge. *Allegorie op de Beeldhouwkunst, eerste staat (1627)*. Bibliothèque Nationale, Parijs.



blijdschap herwinnen nu hij op de verheven troon zal worden geplaatst die haar vanouds toekwam. In de vierde strofe (rgls. 13–16) krijgt de Afgunst, in gezelschap van ‘alle monsters van de boze Hel’, over de eer die de Beeldhouwkunst nu weer geniet. Haar wens de Beeldhouwkunst te onderdrukken draait uit op marteling van zichzelf, immers (vijfde strofe, rgls. 17–20) de Onderwereld legt het tegen de Hemel af. De goddeloze en perverse ondeugden zullen verstrooid worden, opdat de Beeldhouwkunst roemrucht en onsterfelijk zal voortleven.

Tafereeltjes met spelende putti alterneren met de zojuist geparafraseerde tekst. Zij tonen – evengoed als Biards esttechniek en zijn wijze van arceren van schaduwpartijen – aan hoezeer Biard voortbouwt op de grafische traditie uit de School van Fontainebleau. Met name het voorbeeld van Fantuzzi zou ik in dit verband willen

noemen. Het tafereeltje uiterst rechts, waar een putto met een satyrmasker voor zijn kameraadjes verschrikt, vinden we in Jacques Stella’s *Les jeux et plaisirs de l’enfance* uit 1657 terug, onder het motto ‘le Masque’. Opmerkelijk is wel dat in deze tweede staat van de prent kruisen in de handen van de putti geheel links en de Franse lelie op het doek dat de putti in het tweede tafereeltje ophouden, werden verwijderd. De laatstgenoemde ingreep hangt mogelijk samen met het feit dat de Comte de Moret aan wie de prent in 1629 werd opgedragen in diezelfde tijd reeds als afvallige van de Franse koning bekend stond. Hij zou een belangrijke rol spelen in de opstand tegen Lodewijk XIII in 1631. Bij de Meesters van de School van Fontainebleau kregen de spelende putti al dan niet gevat in cartouches plaatsen in de ornamentale randen van de prenten toegewezen: een zuiver decoratieve

Afb. 5. Cornelis Cort naar Federigo Zuccaro. De laster van Apelles, derde staat (1602). Rijksprentenkabinet. Detail van de onderste cartouche.



kikker (naast het hoofd van Zuccaro's harpij) bij Biard geheel links terugkomt. De figuur met tentakelbenen en slangen in de hand is het Bedrog welke Biard geheel links plaatste. De Laster, die in Zuccaro's compositie de vorst tracht te beïnvloeden, houdt bij Biard haar attriboot – de brandende fakkel – achter de figuur met de ezelskop langs in de lucht. Het juk en de gebroken ketenen zien we bij Biard op de verhoging onder de Beeldhouwkunst en links daarvan. De ordening van deze figuren is door Biard ingrijpend gewijzigd, terwijl hij andere toevoegde. De Laster, de Afgunst en de andere gewrochten in Biards compositie hebben niet zoals bij Zuccaro een instantie waarbij hun onredelijkheden zouden aanslaan. De vorst met de ezelsoren ontbreekt! Geheel rechts in zijn compositie plaatste Biard een poort gemarkeerd door een herme met het opschrift *Terminus*. Door de poort en links ervan zien we een bosrijk en bergachtig landschap dat één opmerkelijk element bevat: op de steile helling links klautert één figuurtje omhoog, terwijl een andere in de diepte valt. Op de top van de helling staan twee tempels. Opnieuw is dit beeld aan Zuccaro's inventie ontleend. De cartouche in de onderregel van de omlijsting van diens ontwerp (afb. 5) toont onder meer rechts eenzelfde steile helling met twee klauterende figuurtjes en tempels. Het onderschrift van de Cort-prent en een door Ottaviano Zuccaro gepubliceerde beeldbeschrijving van de inventie leren, dat het hier gaat om de berg van deugd⁹. De beklimming van de berg heeft een tweeledige betekenis: in algemene zin is het een pad der deugd waar het karakter van de mens die dit pad volgt, geschaafd wordt. Dit steile, omhoogvoerende pad is na een

summiere aanduiding bij Hesiodes langzamerhand tot een belangrijk symbool in onze Westeuropese cultuur uitgegroeid. De uitbeelding van twee klassieke thema's – vooral vanaf de renaissance – speelde daarbij een belangrijke rol: het ene de keuze van Hercules tussen het pad van de deugd en dat der wellust ('Hercules am Scheidewege'), het andere de zogenaamde tafel van Kebes, een moraalfilosofische beeldbeschrijving uit de eerste eeuw, die weergeeft hoe de naar gelukzaligheid strevende mens, na een spiraalvormig 'parcours' vol hindernissen te hebben afgelegd, uiteindelijk de beklimming van de berg van deugd kan beginnen¹⁰. Toegespitst op de kunst staat de beklimming voor het streven van de kunstenaar tot vervolmaking wat betreft zijn kunstbeoefening¹¹.

In twee andere tekeningen van Zuccaro wordt het gezelschap van geslaagde klimmers aan de top van de berg getoond en de tempels – drie in getal – benoemd. De volhardende klimmer komt allereerst bij de tempel van *deugd*, waar Minerva hem opwacht. Deze tempel geeft aan de achterzijde toegang tot de tempel van *eer*. Een colonnade leidt van daar tot de tempel van de *faam*. Het portaal van deze tempel komt aan de voorzijde uit op een terras waar zich de wetenschappen en kunsten – waaronder de Beeldhouwkunst – bevinden¹². De globale betekenis van Biards Allegorie wordt nu duidelijk: de Beeldhouwkunst zal met de hulp die ze nu geniet uit haar benarde situatie raken doordat hijzelf en/of zijn beoefenaars de top van de berg der deugd zullen bereiken. Het juk en de ketenen der onderdrukking zijn afgelegd. Zodoende zal de Beeldhouwkunst 'roemrucht' en 'onsterfelijk' voortleven.

Voor een aantal figuren heeft Biard Ripa's *Iconologia* geraadpleegd. De figuur met de ezelskop links stond naar Ripa's zeggen bij de Egyptenaren als de Onwetendheid bekend¹³. De naakte figuur met de leeuweskop is Ripa's Schrik¹⁴. Naast Minerva plaatste Biard een figuur met ezelsoren en een dubbele bazuin die niet als zodanig bij Ripa voorkomt maar als negatium van de goede Faam, namelijk het slechte Gerucht kan

Afb. 6. Illustratie uit Cesare Ripa, *Iconologia* (ed. 1693), p. 283 (Corsica).



worden beschouwd. Met een knevel voor de mond zal deze weinig kunnen uitrichten. Rechts van de Afgunst zou een andere – eveneens met slangenhaar uitgedoste – Furie kunnen zijn verbeeld, wellicht Megaera ('de afkeurende').

Geheel rechtsonder is een berin met twee van haar jongen afgebeeld die zij – getuige de banderol met de Latijnse tekst 'ore figuravit' – met de mond gevormd heeft. Ripa beschrijft als 'Invenzione' een vrouw met aan haar hoofd vleugels als die van Mercurius en aan haar voeten een berin die één van haar jongen likt. De legendarische bezigheid van de berin duidt op de mogelijkheid een inventie metertijd een perfecte vorm te geven. Ripa's vrouwefiguur ontbreekt bij Biard. De berin en haar jongen zijn daarentegen door de banderol plus tekst met de Beeldhouwkunst verbonden. Mijn voorstel tot interpretatie is, dat ook de Beeldhouwkunst metertijd haar geïnventeerde projecten tot een volmaakte uitvoering zal weten te brengen¹⁵. We zagen dat dergelijke geleidelijke

vervolmaking samenhangt met de beklimming van de berg van deugd op de achtergrond.

De gevleugelde, het hoofd met de linkerhand ondersteunende figuur op de achtergrond is zonder twijfel de Melancholie. In de Italiaanse editie van Ripa die Biard raadpleegde kon hij niet zoals in de Nederlandse editie uit 1644 een dergelijke figuur als de 'Melancholia' van Dürer benoemd vinden¹⁶. Hij putte uit een andere, vermoedelijk grafische bron.

Opmerkelijk is dat Biard de Melancholie bij de ondersteunende personificaties opstelt en haar zo positief waardeert. Het is zelfs mogelijk dat het onderschrift haar tot de 'zeldzaamste deugden' rekent. Een andere deugd is de Liefde, voorgesteld door de naakte vrouw die een brandend hart ophoudt¹⁷.

De overige figuren zijn personificaties van Italiaanse landstreken die naar de illustraties in de tweede Italiaanse Ripa-editie zijn gekopieerd. Friuli zit links onder de Beeldhouwkunst, met spies, hoorn van overvloed en een boek¹⁸. Veneto staat daarboven met 'caput bifrons' (het tweede aangezicht moeilijk zichtbaar in het silhouet van het beschaduwde achterhoofd) plus stedenkroon, een boek en olijftak in de rechterhand¹⁹. Corsica staat naast de Liefde; zelfs de decoraties op haar kuras (borst- en rugharnas) werden letterlijk naar de Ripa-illustratie gekopieerd (afb. 6)²⁰. De Campagna wordt voorgesteld door de twee figuren rechts van Corsica. Ripa's tekst benoemt hen als Ceres en Bacchus, vergezeld van een tijger – bij Biard links van het linkerbeen van Bacchus – en een slang²¹. Italië is tenslotte de figuur rechts naast de Beeldhouwkunst, herkenbaar aan de ster boven haar stedenkroon²². Van de geografische namen die de auteur van het onderschrift noemt, ontbreekt Rome, terwijl met de Koningin van de zee waarschijnlijk Veneto, dan wel misschien Friuli of Corsica zijn bedoeld.

De keuze voor personificaties van Italiaanse landstreken en de Italiaanse taal voor het onderschrift hangt waarschijnlijk samen met het feit dat de prent in de eerste staat aan de Hertogin van Anano werd opgedragen. Sterk verwant aan deze prent en het *Offer van*



Iphigenia (afb. 2) is een serie van vijf aan Biard toegeschreven allegorieën op de beeldhouwkunst in de Bibliothèque Nationale te Parijs. Inderdaad is de graveerstijl van Biard daarin onmiskenbaar. Ik stel Biard bovendien opnieuw voor als ontwerper van deze vijf composities, op grond van vergelijking met het door hem ontworpen *Offer van Iphigenia* (afb. 2). Deze vijf etsen zijn een stuk kleiner dan het enkele blad en dragen geen teksten. De volgorde waarin de prenten besproken worden, berust op de nummering die in een tweede staat aan de serie werd toegevoegd²³. Op de eerste prent uit de serie (afb. 7) wordt de Beeldhouwkunst als vrouw weergegeven staande voor een sokkel waarop zij een vrouwefiguur in was of klei boetseert. Biard volgde Ripa's beschrijving van 'Scoltura' met enige variaties. De laurierkrans om het hoofd als aanduiding van de onvergankelijkheid van de Beeldhouwkunst en het tapijt onder haar

Afb. 7. Toegeschreven aan Pierre Biard de Jonge. Apollo en de Beeldhouwkunst. Bibliothèque Nationale, Parijs.
Afb. 8. Toegeschreven aan Pierre Biard de Jonge. De Vervolging en de slapende beeldhouwer. Bibliothèque Nationale, Parijs.



voeten als de heerlijkheid, pracht en rijkdom waaraan zij haar kracht te danken heeft, gaan zonder meer op Ripa terug²⁴. Biard voegde echter vleugels aan het hoofd van de Beeldhouwkunst toe. Zoals boven vermeld heeft Ripa's 'Invenzione' dergelijke vleugels, met de bedoeling de verstandelijke vermogens van de Inventie te accentueren²⁵. Biard's Beeldhouwkunst is de beeldende kunst die, na lang tot de zogenaamde mechanische kunsten te zijn gerekend, aanspraak maakt op een plaats onder de vrije kunsten. Apollo is links herkenbaar door de lier aan zijn voeten. Het feit dat de leider van de Muzen de Beeldhouwkunst inspireert onderstreept enerzijds haar geestelijke vermogens, anderzijds toont het haar afhankelijkheid²⁶. De sokkel bevat decoraties die mogelijk betekenis hebben. Aan de rechterzijde een opengeslagen boek, aan de voorzijde twee gekruiste gesels en aan een spijker hangende gietlepel. Daarboven een aan dierschedels opgehangen festoen waarop een schaal rust met op de rand twee duiven. Ik signaleer slechts dat het gieten van vloeibaar metaal en het maken van een was- of kleimodel door de

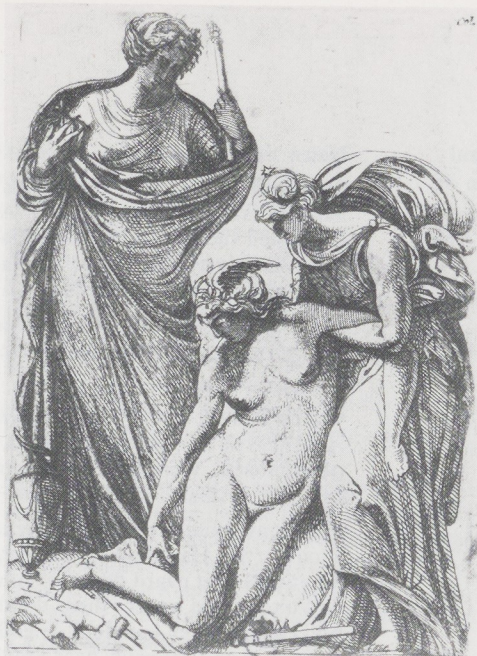
Afb. 9. Illustratie uit Cesare Ripa, *Iconologia* (ed. 1603), p. 393 (Persecutione).

Afb. 10. Toegeschreven aan Pierre Biard de Jonge. *De Bouw-, Beeldhouw- en Schilderkunst aan de voeten van de Tekenkunst*. Bibliothèque Nationale, Parijs.



Beeldhouwkunst eind- en beginstadium zijn van de produktie van een gegoten beeld. Op de tweede prent (afb. 8) is in plaats van de Beeldhouwkunst een beeldhouwer afgebeeld, als zodanig herkenbaar aan de torso en gereedschappen onderaan. Het Hercules-beeld op de achtergrond staat mijns inziens voor de Deugd. Hiervoor is gebleken dat het streven naar deugd de Beeldhouwkunst tot een roemruchte en onsterfelijke staat kan verheffen. Wanneer beeldhouwers daarentegen slapen zal de Beeldhouwkunst er onder lijden. De prent visualiseert luiheid en verzaking in het streven naar deugd. Biard stelt zijn laakbare vakgenoot aan de rechterzijde bloot aan Ripa's 'Persecutione', de Vervolging (afb. 9). De vleugels lichten de snelheid van de Vervolging toe, de gespannen boog dat ze altijd gereed is om kwaad te spreken. De krokodil is een aanvullend attribuut van de Vervolging.²⁷

Op de derde prent (afb. 10) liggen van links naar rechts de Bouw-, Beeldhouw- en Schilderkunst aan de voeten van de Tekenkunst. De compositie geeft een variatie op Ripa's beschrijving van 'Disegno'. Het uit gelijke hoofden samengestelde 'caput trifrons' geeft het vaderschap van de Tekenkunst over de kunsten aan zijn voeten weer. Ripa schrijft voor dat de Tekenkunst verschillende gereedschappen in de hand houdt die naar de Bouw-, Beeldhouw- en Schilderkunst verwijzen²⁸. Biard vervangt die attributen door personificaties voor die kunsten en legt hun gereedschappen op de grond. De unificerende rol die de Tekenkunst bij Vasari speelde wordt bij Biard benadrukt doordat hij zijn Tekenkunst-figuur met het materiaal uitrust dat de drie kunsten aan zijn voeten alle behoeven: de tekenstift. Als scepter in de handen van de Tekenkunst is de tekenstift ook in ander opzicht significant. Bij Vasari werd 'Disegno' tot het oordeelsvermogen, waarin de 'Idea' door toepassing van de regels der kunst en der natuurwetten 'vorm' krijgt in het kunstwerk²⁹. Ripa's uitleg verwijst naar die van Vasari (in Pers' Nederlandse vertaling): 'Het Ontwerp ['Disegno'] kan geseyt worden, dat is, een gelijkmaetige kennisse van alle sienlijke dingen, diewelcke bepaelt zijn in de grootheyd



Afb. 11. Toegeschreven aan Pierre Biard de Jonge. Frankrijk (?) kijkt toe terwijl Italië de Beeldhouwkunst opricht. Bibliothèque Nationale, Parijs.

Afb. 12. Toegeschreven aan Pierre Biard de Jonge. De Beeldhouwkunst klampt de Deugd aan; rechts de Wellust. Bibliothèque Nationale, Parijs.



mettet vermogen, om die in't gebruyck te brengen³⁰ [mijn cursivering]. Biard maakt met de tekenstift in de hand van de Tekenkunst mogelijk een zinspeling op de ontwerptekening.

In de vierde prent (afb. 11) is ternauwernood zichtbaar wat de Beeldhouwkunst met de rechterhand grijpt. Is het een voet van de vrouwefiguur achter haar? Deze staat op grond van de koningskroon in de rechterhand in ieder geval voor een monarchie, wellicht Frankrijk. De figuur rechts heeft haar scepter en kroon afgelegd om de Beeldhouwkunst te kunnen oprichten. Hoewel zij een stedenkroon mist, is zij op grond van de ster boven haar kapsel waarschijnlijk Italië. De betekenis van de urn linksonder is mij onduidelijk. Net als in Biards grote allegorie dragen geografische personificaties bij tot de verheffing van de Beeldhouwkunst.

De vijfde en laatste prent uit de serie (afb. 12) past in de traditie van de 'Hercules am Scheidewege'-iconografie: links de Beeldhouwkunst. De centrale figuur is echter ondanks het Hercules-attriboot van de leeuwepkop boven de hoofdharen en de aan de linkerzijde neerhangende leeuwepkop te duidelijk als vrouw getekend om haar met de deugdheld te kunnen identificeren³¹. Zij is naar mijn mening de Deugd zelf met in de rechterhand een vaandel. Aan de rechterzijde de Wellust, hier ongebruikelijk gekarakteriseerd door de duif op haar hoofddeksel (vergelijk de duiven in afb. 7) en de haas onderaan³². Op de achtergrond plaatste Biard een portiek met een poort en etste hij een berglandschapje.

Is de keuze in de traditionele verbeeldingen van het thema aan Hercules, in Biards compositie neemt de Beeldhouwkunst zijn plaats in. De beeldhouwkunst en niet de slapende beeldhouwer (afb. 8) is in haar keuze te prijzen. Hoe verstandig die keuze is wordt geaccentueerd met het vaandel in de hand van de Deugd. Deze karakteriseert de Deugd als triomferende Deugd³³. Met de uitleg van Biards grote allegorie in het achterhoofd ligt de volgende uitleg voor de hand. Wanneer de Deugd met de

Beeldhouwkunst aan haar zijde de weg zal vervolgen wacht hen na het passeren van de poort die aan afb. 1 herinnert, het steile, omhoogvoerende pad van de deugd dat links op de achtergrond is aangegeven en dat voert naar de van zonnegloren omgeven berg der deugd.

Noten

Mijn dank gaat uit naar J. P. Filedt Kok, die de aanwinst aan mij voorlegde, naar A. Dolders en G. Luijten voor hun adviezen en naar M. G. de Boer die de vertaling van de Italiaanse verzen onderaan de prent verzorgde.

¹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* III, Leipzig 1909, p. 594.

² Loc.cit. (noot 1).

³ Henri Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, 3 vols. (facsimile ed., Westmead, 1969, intr. Anthony Blunt), II, p. 484.

⁴ Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth 1953, p. 114 (noot 138). Het paard door de Italiaan Daniele da Volterra had wegens diens dood in 1566 geen ruiters gekregen en kon door de godsdienstoorlogen pas in de 17de eeuw naar Frankrijk worden getransporteerd. Zie voor de tekeningen van Bouchardon naar het beeld, Jean Guiffrey, Pierre Marcel, *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles* II, Paris 1908, p. 16, nrs. 900-908.

⁵ A. P. F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français* V, Paris 1841, pp. 98-107 en *ibid.*, XI, Paris 1871, pp. 14-15 en Roger Armand-Weigert, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVIIe siècle* I, Paris 1939, pp. 374-376. Zie voor *Het Offer van Iphigenia* Robert-Dumesnil, *op.cit.*, V, p. 101, nr. 7 en Armand-Weigert, *op.cit.*, I, p. 375, nr. 4. Ets, 140 × 217 mm; de foto is naar het exemplaar van de eerste en enig bekende staat in de Bibliothèque Nationale, Parijs.

⁶ Inv.nr. 83:373. 353 bij 525 mm, ets, tweede staat. In een derde staat werd het adres *F. L. D. Ciartres* onder de harpij aan de linkerzijde toegevoegd. Tafereeltjes met spelende putti komen in randversieringen van prenten van de School van Fontainebleau voor. Zie Henri Zerner, *Ecole de Fontainebleau, gravures*, Paris 1969, nrs. 35, 37, 55 (Fantuzzi) 40, 41 (maître L. D.), 35 (maître J. M.). Het tafereeltje uiterst rechts vinden we in Jacques Stella's *Les jeux et plaisirs de l'enfance*, Paris 1657 (Dover reprint, New York 1969), nr. 5 ('Le Masque'). Zie voor het aandeel van de Comte de Moret in de opstand tegen Lodewijk XIII in 1631 *Nouvelle Biographie Générale*, xxxv, Paris 1861, pp. 554-555. De opdracht in de cartouche aan het portiek luidt: 'A Monsieur le Comte de Moret Premier Gentilhomme de/Madame la Princesse de Piedmond/et Ambassadeur extra-/ord.re de son Altesse de/Savoie Vers sa Maj./1629.'

De tekst van de verzen luidt:

*'Giacevasi l'antica alta scoltura
In atro oblio sepolta, e pui non vera
chi le donasse aita, e speme vera
Di farsi emula ancora à la Natura'*

[(Daar) lag de oude verheven beeldhouwkunst in zwarte vergetelheid begraven, en niet meer zal komen wie haar hulp kan geven, en ware hoop om nog te wedijveren met de Natuur]

*'Quando improviso la celeste aita
E le virtu piu rare à lei ne danno
soccorso onde ristora ogni suo danno
E più bella si rende è piu gradite'*

[Wanneer plotseling de hemelse hulp en de zeldzaamste deugen haar te hulp komen (lett. bijstand geven) waardoor ze elke schade herstelt en nog schoner wordt en nog aangenamer]

*'Ecco L'italia e Roma, e la Reina
Del Mar, che nel suo primo illustre trono
La ripongon felice, et liete sono,
Ch'ogni più nobile aita à lei s'inchina'*

[Hier zijn Italië en Rome, en de Koningin van de Zee, die haar gelukkig en blij weer op haar oorspronkelijk verheven troon zetten, want elke nobelste hulp buigt voor haar]

*'Solo Invidia crudel stride, e s'adire
con tutti i Mostri de l'Inferno rio
Di cotanta sua gloria, e gran desio
D'opprimerla via piu l'ange, e martira'*

[Alleen de wrede Afgunst krijgt en maakt zich kwaad

Met alle Monsters van de boze Hel Over zoveel eer (die ze geniet), en een groot verlangen om haar te onderdrukken beklemmt en martelt haar steeds meer]

*'Ma nulla fa, che contra'l Ciel non vale
l'Abisso, e col valor di lei dispersi
Saran ben tosi i vitij empy, e perversi
Et ella vivera chiara, immortale.'*

[Maar dat richt niets uit, want tegen de Hemel is de Onderwereld niet opgewassen, en door haar waarde zullen al gauw de goddeloze en perverse ondeugden verstrooid worden

En zij zal roemrucht en onsterfelijk voortleven] De eerste staat (afb. 3): 353 bij 525 mm, ets.

⁷ Voorheen werd de figuur – in weerwil van het onderschrift – als 'beeldhouwer' geïnterpreteerd, zie Robert-Dumesnil, *op.cit.* (noot 6) v, pp. 101–102. Robert-Dumesnil zag Biard als de beeldhouwer zelfs een tweede maal voorgesteld in de naakte jongeman uiterst rechts. Vergelijk voor deze figuur het vervolg van mijn tekst. Het was in de zeventiende eeuw ongebruikelijk de beeldhouwkunst als man weer te geven. Zie *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Hrst. O. Schmidt) II, Stuttgart 1948, pp. 622–623.

⁸ De foto is naar de derde staat die slechts door de toevoeging van het adres van *Joannes Orlandij romae 1602* aan de onderzijde van de rand van de tweede staat verschilt. Reeds in de tweede staat werden de figuren van letters voorzien en in het onderschrift benoemd. Zie J. C. J. Bierens de Haan, *L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Den Haag 1948, pp. 201–203, nr. 219. Voor een opsomming van de literatuur over Zuccaro's *Laster van Apelles*, zie David Cast, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition*, New Haven & London 1981, p. 129, noot 6 (vgl. de bespreking van dit boek door Peter Hecht, in *Simiolus*, 13 (1983), pp. 57–60) en Detlef Heikamp, 'Vicende di Federigo Zuccaro', *Rivista d'Arte*, 32 (1957), p. 179. Zie ook Inemie Gerards-Nelissen, 'Federigo Zuccaro and the Lament of Painting', *Simiolus* 13 (1983), pp. 44–53, i.h.b. pp. 51–52 waar in een passage uit Johannes Molanus' *De historia SS imaginum et picturarum...* (Louvain 1594, III, ch. 60) het thema van de *Laster van Apelles* genoemd wordt als een die, ofschoon door de Heidenen verwoerd en geaccepteerd en dus strikt genomen profaan is, daarentegen het midden zou houden tussen profane en sacrale thema's, op grond van de gunstige ethische werking ervan op de mens.

⁹ Voor de verschillende versies van de compositie in de cartouche, Cast, *op.cit.* (noot 8), p. 129, noot 6; *ibid.*, pp. 221–223 voor Ottaviano Zuccaro's beeldbeschrijving (in de tweede editie, Bologna 1628; eerder in 1619 verschenen). De berg van de deugd inclusief klauterende figuren werd vóór Biard door Raffaellino da Reggio (circa 1550–1578) in zijn wanddecoratie aan het huis van Francesco da Volterra op het Marsveld te Rome toegepast. In Raffaellino's ontwerpen voor de decoratie wordt het beeld-element gecombineerd met de iconografie waar zij vanouds mee samenhangt: *Hercules am Scheidewege*. Hércules – in tegenstelling tot (Zuccaro:) 'een jongeling' of (Biard:) 'de Beeldhouwkunst' – wordt samen met Genius door de Deugd naar de berg van deugd geleid. Zie voor de in totaal vijf tekeningen H. Voss, *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, 1928, p. 34; C. P. Ridolfini, *Le Case Romane Con Facciate Grafiti e Dipinte*, Rome 1960, pp. 32–33, tav. VI en VII; J. Gere in tent.cat. *Italian 16th-Century Drawings from British private Collections*, (intr. J. Gere) Edinburgh 1969, p. 35, nr. 73, pl. 16. Een tekening van Raffaellino in München wijkt sterk van de overige vier af. Panofsky schreef dat 'Hercules' – Miedema denkt 'Spirito' – door Mercurius in de richting

van de berg van deugd, inclusief klauterende figuren, wordt geduwd, die door de Deugd nadrukkelijk wordt aangewezen. De op de achtergrond van de tekening weergegeven Venus en Bacchus worden in de steek gelaten. Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig 1930, pp. 137–138 en Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const.*, uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema, 2 vols., Utrecht 1973, II, p. 393. Vergelijk voor Biard's poort als 'poort van deugd' Zuccaro's tekening van een 'Porta virtutis', Gerards-Nelissen, *op.cit.* (noot 8), afb. 2.

¹⁰ Hesiod, *The Homeric Hymns and Homeric*, Cambridge, Mass./London 1977 (LCL, tr. H. G. Evelyn-White; daarin *Works and Days*: verse 287–94, pp. 24–25. Panofsky, *op.cit.* (noot 9). Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis, oder Spiegel des Menschlichen Lebens/darin Tugend und Untugend abgemalet ist* (Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung in 16. und 17. Jahrhundert), Berlin 1973.

¹¹ Van Mander, *op.cit.* (noot 9) II, 349–352.

¹² *Ibid.* II, pp. 382–383, afb. 5 en 6; de tekeningen respectievelijk in de verzameling Janus Scholtz, New York en in het prentenkabinet van de Staatliche Museen te West-Berlijn, cat.nr. 25264. Miedema laat het 'parcours' ten onrechte vanuit de tempel van eer via het terras naar het portaal van de tempel der faam verlopen. De tekening uit Berlijn toont duidelijk dat de colonnade vanuit de tempel van eer naar de tempel der faam op hetzelfde niveau ligt als het portaal van de tempel der faam, zonder dat, zoals bij de laatstgenoemde tempel, een trap tot het lagere niveau van het terras leidt. Het is met andere woorden noodzakelijk de drie tempels te passeren vóórdat het terras mag worden betreden.

¹³ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1603 (facs. ed., intr. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970), p. 222.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 484–486 (met illustratie).

¹⁵ *Ibid.*, p. 240. Zie voor andere dan de besproken uitleg van de berin en haar jongen plus bronnen van de legende: Lothar Dittrich, 'Emblematische Weisheit und naturwissenschaftliche Realität', tent.cat. *Die Sprache der Bilder*, Braunschweig 1978, pp. 21–33, i.h.b. p. 21. Vergilius vergeleek het vervolmaken van een gedicht met de wijze waarop de berin haar jongen vorm gaf. Zie Franciscus Junius, *De SchilderKonst der Oude, Begrepen in drie Boeken*, Middelburg 1641 (bij

Z. Roman), II, xi, 9, p. 191 (met als bron de filosoof Phavorinus). Vergelijk Vergil, *Landleben, Vergil-viten* (Hrst. Johannes und Maria Götte, Karl Bayer), München 1977, *Vita Donatiana*, vers 22, pp. 220–221 en 658 e.v. (met de toevoeging dat Vergilius de vergelijking op de compositie van zijn *Georgica* betrok). De slakkenhuizen links naast de berin en haar jongen worden door Robert Dumesnil in zijn beschrijving van de prent – zonder bronvermelding – als zinnebeeld voor de 'vaardigheid' benoemd, *op.cit.* (noot 5), p. 102. Zie daarentegen J. Camerarius, *Symbolorum et Emblematum ex aquatibus et reptilibus...*, Nürnberg 1604, nr. 99, waar een tegen een heuvel klimmende slak uitgelegd wordt volgens het motto '*non levis ascensus*', geen makkelijke beklimming. De bijgaande tekst houdt een jongeling de deugdzzaamheid en echte arbeid voor waardoor hij eer en roem kan verwerven.

¹⁶ Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*, Amstelredam 1644 (bij D. Ptz. Pers; facs. ed., intr. Jochen Becker, Soest 1971), p. 500.

¹⁷ Ripa, *op.cit.* (noot 13), p. 63 (bij Biard afwijkend naakt, zonder het kind dat ze bij Ripa omarmd houdt).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 282–283 (met illustratie).

¹⁹ *Ibid.*, pp. 277–279 (met illustratie; Veneto daarin net als bij Biard met twee aangezichten, terwijl Ripa's tekst er drie vermeldt).

²⁰ *Ibid.*, pp. 283–284.

²¹ *Ibid.*, pp. 261–263 (met illustratie).

²² *Ibid.*, pp. 247–249 (met illustratie, bij Biard zonder hoorn van overvloed).

²³ Robert-Dumesnil, *op.cit.* (noot 5) v, pp. 100–101, nrs. 1–5 (de tweede staat draagt op de eerste prent het adres van F. L. D. Ciartres; diens sterfdatum, 14-1-1647, levert de datum ante quem voor het jaar van uitgave van de prentserie). Etsen, 151–164 bij 105–110 mm; de foto's naar exemplaren van de eerste staat in de Bibliothèque Nationale, Paris.

²⁴ Ripa, *op.cit.* (noot 13) p. 445.

²⁵ Ripa, *op.cit.* (noot 16) p. 552.

²⁶ Voor Apollo als inspirator, zie Gerhart Kleiner, *Die Inspiration des Dichters*, Berlin 1949 en een geschilderde *Konstkamer* van J. J. van Opstal (gesign. en gedat. 1698, Wadsworth Athenaeum te Hartford, Connecticut) waar Pictura door Apollo wordt geïnspireerd bij het maken van een schilderij. Naast Apollo bevindt zich nog Poësis, terwijl Mercurius zich over de

schildersezel buigt en het penseel van Pictura leidt. Zie R.-A. d'Hulst, 'Jacob Jordaens en de Schilderkamer van de Antwerpse Academie', *Jaarboek Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen* 1967, pp. 131-150, i.h.b. p. 147.

²⁷ Ripa, *op.cit.* (noot 13), pp. 392-393.

²⁸ Ripa, *op.cit.* (noot 13), p. 108; Ripa's 'Disegno' gaat op zijn beurt terug op een dergelijke figuur die door Vasari in de decoraties van zijn Florentijnse huis werd opgenomen. Daar gaat de driehoofdige 'Disegno' ongekleed en houdt niet zoals bij Biard een tekenstift als scepter voor de borst. Zie voor een voortekening van Vasari en een schildering naar de compositie door Francesco Morandi: P. Barocchi in tent.cat. *Mostra di disegni del Vasari e della sua Cerchia*, Firenze 1964, nrs. 27 en 99 (resp. afb. 15, 16). Nader geïnterpreteerd in W. Kemp, 'Disegno, Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), pp. 219-240, i.h.b. 230, noot 52.

²⁹ Kemp, *op.cit.* (noot 28), pp. 224-230, 234.

³⁰ Ripa, *op.cit.* (noot 16), p. 374.

³¹ Panofsky, *op.cit.* (noot 9), afb. 52, 60 en 63 voor vergelijkbare weergaves van de leeuwekop en -huid.

³² De duif en de haas zijn als attributen van de *Wellust* in de Hercules am Scheidewege-icongrafie ongebruikelijk. De duif is o.m. het attribuut van de aardse Venus. De haas stond al in de oudheid bekend om haar vruchtbaarheid. In Philostrates' *Imagines* (I.6) wordt bij voorbeeld een door Eroten achtervolgde haas omschreven als nooit zonder dracht, terwijl zelfs mannelijke specimina jongen baren. Voor de illustratie bij de Franse Philostratus-editie van Blaise de Vigenere (*Les images ov tableaux de platte peinture...*, Paris, ed. princ. 1578) en de verwerking van dit detail door Poussin in zijn 'Venus en Adonis' in Providence, Rhode Island, zie Anthonie Blunt, *Nicolas Poussin*, London/New York 1958, pp. 106-108, fig. 103 en pl. 34. Zie ook Dittrich, *op.cit.* (noot 24), p. 22.

³³ De vlag als triomfteken kent een lange traditie. Zie bij voorbeeld Giotto's *Noli me tangere* in de Arena kapel, waar de herrezen Christus een vlag in de hand houdt met het opschrift 'trionfator over de dood' [*Giotto: the Arena Chapel Fresco's*, James Stubblebine ed., New York/London 1969, p. 88 en afb. 52] en illustraties van Petrarca's 'Triomf van de kuisheid' [R. van Marle, *Iconographie de l'art*

profane au Moyen Age et à la Renaissance, La Haye 1932, I, p. 111 e.v., figs. 130-134, 139-141, 152].